



С. А. ПЕТРОВА

**СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ:
ТВОРЧЕСТВО В. ЦОЯ В АСПЕКТЕ
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ**



Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина

С. А. Петрова

**СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ:
ТВОРЧЕСТВО ВИКТОРА ЦОЯ
В АСПЕКТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ**

Электронное учебное пособие

УДК 82-193(075.8)

ББК 83.014.5я73

ПЗ0

Издается по рекомендации кафедры журналистики
и литературного образования ЛГУ им. А. С. Пушкина

Рецензенты:

Кознова Наталья Николаевна, доктор филологических наук, профессор
кафедры журналистики и медиатехнологий СМИ (Санкт-Петербургский
государственный университет промышленных технологий и дизайна)
Жиркова Марина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры
литературы и русского языка (Ленинградский государственный университет
имени А. С. Пушкина)

Петрова, Светлана Андреевна.

ПЗ0 Современная поэзия: творчество Виктора Цоя в аспекте интермедиальности : электронное учебное пособие / С.А. Петрова ; Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина. — Казань : Бук, 2022. — 76 с. — Текст : электронный.

ISBN 978-5-00118-899-5.

Учебное пособие подготовлено в соответствии с новым образовательным стандартом РФ по следующим гуманитарным направлениям: филологическое образование, педагогическое образование (профили русский язык, литература). В пособии представлен базовый теоретический и практический материал для изучения курса по выбору или спецкурса «Современная поэзия», «Русская рок-поэзия», «Современный литературный процесс», а также как дополнительный материал к базовой дисциплине «История русской литературы».

Пособие предназначено для студентов филологических факультетов институтов и университетов, учителей-словесников, аспирантов, преподавателей, а также для всех интересующихся русской литературой и взаимодействием искусств.

УДК 82-193(075.8)

ББК 83.014.5я73

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Методические указания	5
Альбом В. Цоя «45» как литературный цикл.....	11
Камчатка как состояние души (к вопросу о методах исследования русской рок-поэзии).....	22
Концепты времени в альбоме В. Цоя «Ночь»	28
Образ города в рок-поэзии В. Цоя: от гендерного сдвига к мифологеме	32
Война и мир в альбоме «Группа крови» В. Цоя	37
Мифопоэтика в альбоме В. Цоя «Звезда по имени Солнце»	43
Музыка и слово в альбоме В. Цоя «Это не любовь»	49
Фольклорная традиция в цикле «Чёрный альбом» группы «Кино».....	53
Образ поезда в творчестве В. Цоя.....	58
Темы курсовых проектов, выпускных квалификационных работ.....	63
Литература.....	64
Приложение	70

ВВЕДЕНИЕ

Содержание пособия соответствует программе учебных предметов по истории русской литературы конца XX — нач. XXI века, которые выступают в качестве дисциплин для студентов очного и заочного отделений бакалавриата и магистратуры гуманитарных направлений: филологическое образование, педагогическое образование (профили «русский язык» и «литература»), литературное и языковое образование и т. д.

В рамках курса студенты знакомятся с особенностями современного литературного процесса, с историей русской литературы конца XX века, методикой интермедиального анализа, получают представление о роли Виктора Цоя в современном литературном процессе.

В разделы пособия включены контрольные вопросы и задания для самостоятельной работы и самопроверки, темы курсовых и выпускных квалификационных работ необходимые для активизации процесса усвоения предлагаемого материала и формирования у студентов (направление 44.03.05, «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)», профили «русский язык» и «литература»; направление 44.04.01 «Педагогическое образование» и другие) следующих компетенций:

- УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач.
- УК-5. Способен воспринимать межкультурное разнообразие общества в социально-историческом, этическом и философском контекстах.
- ОПК-4. Способен осуществлять духовно-нравственное воспитание обучающихся на основе базовых национальных ценностей.
- ОПК-8. Способен осуществлять педагогическую деятельность на основе специальных научных знаний.
- ПК-5. Способен участвовать в проектировании образовательных программ основного общего, среднего общего и дополнительного образования, а также индивидуальных образовательных маршрутов обучающихся.
- ПК-6. Способен использовать современные методы и технологии обучения и диагностики.

Материал пособия может быть полезен не только студентам факультетов, но и педагогам-практикам, которые работают в гуманитарных вузах.

В пособии представлены варианты анализа творчества Виктора Цоя с позиции теории интермедиальности. В конце пособия дана библиография по предмету. Пособие можно использовать на занятиях по следующим дисциплинам: «История русской литературы (XX в.)», «Современный литературный процесс»; спецкурсы или курсы по выбору: «Современная поэзия», «Русская рок-поэзия» и т. п.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Идея этой книги возникла в свете нового направления исследований в литературоведении. Речь идёт об интермедиальном анализе литературных текстов. Теория интермедиальности формируется во второй половине XX века в рамках компаративистики [78, а также см. Приложение]. В русской науке эта дисциплина стала дифференцироваться в конце последнего десятилетия двадцатого века. Сейчас есть несколько вариантов определения интермедиальности. Остановимся на наиболее важных для нашего исследования мнениях.

Первая представлена в работах Н. В. Тишуниной:

«1. Интермедиальность — это особый способ организации художественного текста, особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств.

2. Интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры), специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций.

3. Интермедиальность — это специфическая методология анализа и отдельного художественного произведения, и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований» [91, с. 153].

Другую точку зрения развивает в своих исследованиях И. Е. Борисова. По её мнению, интермедиальные связи представляют собой частный случай интертекстуальности [65, с. 130]. Эта точка зрения представляется не совсем верной, так как не учитывает взаимодействия разных именно средств (медиа) организации художественной сферы, создаваемой в различных видах искусств, соответственно, по-разному.

Рок-поэзия — это интермедиальное искусство, в котором соединились два или несколько видов искусств. Это соединение имеет особый характер: речь идёт об упорядоченном единстве средств выражения — медиа. Важно то, что в создании общего смысла произведения участвуют не только слова, но и живопись, музыка, элементы других видов искусств. Такой феномен точнее можно определить через понятие интермедиальности.

Любое явление в искусстве подготовлено всем предыдущим развитием культуры в целом, и рок-поэзия не исключение: у неё достаточно глубокие корни и в русской литературе — от фольклорной лирической до авторской песни [42].

Другой способ доказательства этой преемственности — анализ рок-поэзии с помощью интермедиальных методов и приёмов, используемых при изучении литературы, который возможен и уже дал качественные результаты. Так исследователями было установлено, что рок-альбомы имеют организацию, аналогичную жанру поэтического цикла, а основной составляющей рок-альбомов является песня [42].

Почему именно поэзия Виктора Цоя оказалась в центре нашего внимания? Без творчества этого автора трудно понять русский рок и современное состояние русской поэзии. Значи-

мость его поэзии в том, что до сих пор, спустя несколько десятилетий, собираются и проводятся вечера и концерты в память о нём, издаются диски с записями его песен, книги о нём и сборники с его стихотворениями и т.д. [51].

Именно об этом авторе и композиторе говорили, что он прочитал всего Ф. М. Достоевского [51]. В его произведениях действительно обнаруживается некое свойство так называемой литературности — диалог с предшествующими авторами, направленность на освещение типичных для литературы проблем, наконец, использование средств словесного творчества. Как известно, все тексты к песням группы «Кино», с которой выступал поэт, были написаны собственно им, поэтому речь пойдёт не об альбомах группы «Кино», а об альбомах В. Цоя.

Одна из важных художественных особенностей в поэтике рок-произведений — это то, что авторы объединяли их в циклические образования, которые получили специальное название — «альбомы» [42]. В частности, альбомы рок-музыкантов по своей форме представляют вид литературного лирического цикла — в музыку был включён элемент литературного искусства. Тем самым было создано интермедийное произведение, в котором на равных участвуют в организации смысла и музыка, и поэзия (текст). Помимо этого, важно отметить, что в данную структуру добавляются и элементы театра, т.е. сценического искусства, кино и отчасти живописи (обложка альбома).

Биографическая справка [51]

Виктор Робертович Цой родился 21 июня 1962 г. в Ленинграде, в семье преподавателя физкультуры Валентины Васильевны (Гусевой) и инженера Роберта Максимовича Цоя.

В 1969 г. поступил в школу, где работала его мать. Вместе с ней он сменил три школы.

В 1974–1977 гг. посещает среднюю художественную школу.

В 1978 г. после окончания восьми классов поступил в художественное училище им. В. Серова, где возникает группа «Палата № 6» во главе с Максимом Пашковым.

В 1979 г. был исключён за неуспеваемость из училища и поступил в СГПТУ № 61 на специальность «резчик по дереву».

Летом 1981 г. создаёт группу «Гарин и гиперболоиды». Состав: Виктор Цой, Алексей Рыбин, Олег Валинский.

Осенью 1981 г. группа входит в Ленинградский рок-клуб. После ухода Олега Валинского в армию группу переименовывают в «Кино».

Весной 1982 г. записывается альбом «45». Поэт знакомится с будущей женой Марианной Родованской. Первый электрический концерт группы проходит в Ленинградском рок-клубе совместно с группой Бориса Гребенщикова «Аквариум». Цой оканчивает училище и работает в реставрационных мастерских в г. Пушкине. Осенью 1982 г. идёт на работу в садово-парковый трест резчиком по дереву. В этот период он даёт первые акустические концерты в Москве.

В феврале 1983 г. у Виктора Цоя и Алексея Рыбина возникают разногласия. А. Рыбин покидает группу. Летом записывается фонограмма «демо» у Алексея Вишни, получившая название «46». Осенью Виктор проходит обследование в психиатрической больнице на Пряжке и получает «белый билет».

Весной 1984 г. группа выступает на II фестивале Ленинградского рок-клуба и получает звание лауреата. Во второй половине года записывается «Начальник Камчатки» в студии Андрея Тропилло совместно с музыкантами «Аквариума». Формируется второй состав группы: Виктор Цой (гитара, вокал), Юрий Каспарян (гитара, вокал), Георгий (Густав) Гурьянов (барабаны, вокал), Александр Титов (бас, вокал). Титов входил в состав «Аквариума», поэтому через некоторое время на его место пришёл Игорь Тихомиров.

В феврале 1985 г. В. Цой женится на Марианне Родованской. Весной группа получает звание лауреата на III фестивале Ленинградского рок-клуба. 5 августа 1985 г. у Виктора и Марианны родился сын Александр.

Во второй половине 1985 г. — работа над альбомами «Ночь» и «Это не любовь» в студии Андрея Тропилло и Алексея Вишни. В свет выходит альбом «Это не любовь». В январе 1986 г. выходит «Ночь», записанная на студии «Мелодия».

Весной этого же года группа выступает на IV фестивале Рок-клуба и получает диплом за лучшие тексты. Летом 1986 г. в Киеве снимается фильм «Конец каникул» с Виктором Цоем. Выходит пластинка Red Wave.

Виктор идёт работать в котельную «Камчатка». Участвует в съёмках фильма «Рок» режиссёра Алексея Учителя. В конце года снимается в эпизодической роли в фильме «Асса». Весной 1987 г. проходит последнее выступление «Кино» на фестивале Рок-клуба, где группа получает приз «за творческое совершеннолетие». Записывается альбом «Группа крови» и снимается фильм «Игла» с Виктором Цоем в главной роли.

В 1988 г. выходит «Группа крови». Записывается «Звезда по имени Солнце». Летом 1989 г. вместе с Юрием Каспаряном Виктор едет в США. Группа участвует в фестивале «Золотой Дюк» в Одессе. Во Франции выходит пластинка «Последний герой». Весной 1990 г. Виктор посещает Японию. В июне 1990 г. проходит последний концерт группы в Москве в «Лужниках».

15 августа 1990 г. на 35-м километре трассы Слока-Талси в Латвии произошло столкновение автомобиля Виктора (Москвич-2141 тёмно-синего цвета) с рейсовым автобусом (Икарус-280). Смерть была мгновенной. По официальной версии, Виктор Цой не справился с управлением или заснул за рулём.

Дискография

«45» (1982)

1. Время есть, а денег нет
2. Просто хочешь ты знать
3. Алюминиевые огурцы
4. Солнечные дни
5. Бездельник
6. Бездельник-2
7. Электричка
8. Восьмиклассница
9. Мои друзья
10. Ситар играл
11. Дерево
12. Когда то ты был битником
13. На кухне
14. Я асфальт

«46» (1983)

1. Троллейбус
2. Камчатка
3. Транквилизатор
4. Я иду по улице
5. Дождь для нас
6. Пора

7. Каждую ночь
8. Без десяти
9. Музыка волн
10. Саша
11. Я хочу быть с тобой
12. Генерал

«Начальник Камчатки» (1984)

1. Последний герой
2. Каждую ночь
3. Транквилизатор
4. Сюжет для новой песни
5. Гость
6. Камчатка
7. Ария мистера X
8. Троллейбус
9. Растопите снег
10. Дождь для нас
11. Хочу быть с тобой
12. Генерал
13. Прогулка романтика

«Это не любовь» (1985)

1. Это не любовь
2. Весна
3. Уходи
4. Город
5. Это — любовь
6. Ты выглядишь так несовременно
7. Я объявляю свой дом...
8. Саша
9. Верь мне
10. Дети проходных дворов
11. Музыка волн

«Ночь» (1986)

1. Видели ночь
2. Фильмы
3. Твой номер
4. Танец
5. Ночь
6. Последний герой
7. Жизнь в стёклах
8. Мама Анархия
9. Звёзды останутся здесь
10. Игра
11. Мы хотим танцевать

«Группа крови» (1986–1988)

1. Группа крови
2. Закрой за мной дверь
3. Война
4. Спокойная ночь
5. Мама, мы все сошли с ума
6. Бошетунмай
7. В наших глазах
8. Попробуй спеть вместе со мной
9. Прохожий
10. Дальше действовать будем мы
11. Легенда

«Звезда по имени Солнце» (1989)

1. Песня без слов
2. Звезда по имени Солнце
3. Невесёлая песня
4. Сказка
5. Место для шага вперёд
6. Пачка сигарет
7. Стук
8. Печаль
9. Апрель

«Последний Герой» (1989)

1. Хочу перемен
2. Электричка
3. Война
4. Троллейбус
5. Печаль
6. Последний герой
7. Группа крови
8. Мама, мы все тяжело больны
9. В наших глазах
10. Спокойная ночь

«Чёрный альбом» (1990)

1. Лето
2. Красно-жёлтые дни
3. Нам с тобой
4. Звезда
5. Кукушка
6. Когда твоя девушка больна
7. Муравейник
8. Следи за собой
9. В наших глазах
10. Сосны на морском берегу

«Неизвестные песни»

1. Разреши мне...
2. Братская любовь
3. Ты мог бы... (Подросток)
4. Любовь — это не шутка
5. Ты обвела меня вокруг пальца
6. В поисках сюжета
7. Весна
8. Последний герой
9. Около семи утра
10. Лето

bonus tracks:

11. Мне не нравится город Москва
12. Скоро будет зима (песня для БГ)
13. Далеко-далеко
14. Железнодорожная вода
15. Городской мотылёк

В последующие годы выходят различные записи акустических концертов, а также концертов, посвящённых памяти В. Цоя.

АЛЬБОМ В. ЦОЯ «45» КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦИКЛ

Проведём анализ первого альбома В. Цоя «45» с точки зрения циклической организации: рассмотрим проявления универсальных циклообразующих связей в порядке следования песен, входящих в состав альбома, обозначим их комплексное развитие в рамках единого эстетического целого.

Итак, по воспоминаниям участников группы «Кино», альбом назван из-за длительности звучания его аудиозаписи: «45» — сорок пять минут. Сорок пять кругов пробежит секундная стрелка — прокрутится катушка кассеты, а потом аудиозапись можно поставить играть снова. Таким образом, в названии актуализируются мотивы времени, круга и движения по кругу.

Местоположение цифр в сильной смысловой позиции — в заглавии целого альбома — предполагает их определённую символическую значимость. Так, цифра 4 обычно воспринимается в мифологиях символом земли, земного пространства (четыре основных стихии), человеческой ситуации, а также обозначает крест, представляющий четыре сезона и четыре стороны света. В то время как число 5 обычно символизирует человека, здоровье и любовь, а также квинтэссенцию, действующую на материю (пять пальцев на руке как знак деятельности), четыре стороны света вместе с центром. Символические значения названия соотносятся с общим значением цикла, это будет видно в процессе анализа вошедших в него песен. На данном этапе можно отметить, что пространство, символизируемое цифрой 4, связано ассоциативно с кругом, а человек (цифра 5) — с действиями, т. е. движениями по кругу.

По теории литературного цикла К. Г. Исупова, первая песня (стихотворение) должна быть магистралом, определяющим главные темы цикла [76]. Первая песня альбома называется «Время есть, а денег нет». В названии задана тема времени, причём «время» воспринимается героем как нечто вещественное, идущее в одном ряду с материальными вещами, т. е. «деньгами». Явно виден парадокс: материальное (деньги) в наличии не имеется, а нематериальное (время) есть. «Время» в песне статично и замкнуто:

Дождь идёт с утра,
Будет, был и есть...

...

На часах шесть. [51, с. 292]

Рассмотрим употребление времён в первой строчке песни:

«(дождь) идёт» — наст. вр
«(дождь) будет» — буд. вр.
«(дождь) был» — прош. вр.
«(дождь) есть» — наст. вр.

Так, «время» образует некий круг, в котором настоящее, будущее и прошлое не отличаются друг от друга по обстоятельствам. Сам герой находится в конфликтной по отношению к окружающему миру ситуации, которую оценивает как «какой-то не такой круг».

Тема круга эксплицитно манифестируется в первой же песне альбома: это круг сложившихся жизненных обстоятельств, характеризующийся неустроенностью, ущербностью. Герой лишён материальных ценностей («денег нет», «карман пуст», «папирос нет» и т. д.), а также духовных (нет возможности общения: «в окне знакомом не горит свет» и т. д.) Мир представляет собой некое пустое, одинокое пространство. Констатируется противоречие желаемого и действительного: «хочу», но этого нет.

Также отметим, что в песне задан мотив гостей. В литературе образ гостя имеет специфическое символическое значение: это обычно пришелец, который несёт некие изменения привычному порядку. Герой сам готов отправиться в гости, что можно интерпретировать так: либо он ищет неких перемен, либо сам будет что-то менять.

В первой песне дан импульс отрицания окружающего мира, что характерно для стиля рок-поэзии, и развиваются мотивы названия альбома: время и круг. Учитывая сильную позицию песни — магистрала, можно считать мотивы, актуализируемые в ней, ключевыми для интермедального цикла в целом.

Вторая песня альбома — «Просто хочешь ты знать» — продолжает мотивы гостей и желания героя, но при этом желания героя меняются: материальные (в предыдущей песне он хотел пить, есть, и т. п.) на духовные — он хочет знать. Герой начинает путь, перед нами теперь герой пути (мотив движения). Время становится линейно направленным, есть начало и движение к определённом моменту.

Необходимо сказать и о мотиве вина, появляющегося во второй песне. Вино обычно в литературной традиции символизирует некое средство, с помощью которого достигается состояние ощущения себя равным богам, ощущение просветления, достижения истинного Знания («божественное опьянение души»). С другой стороны, вино ассоциируется с культом Диониса, характерного для периода молодости, порывов юности. Можно сделать вывод, что перед нами молодой герой — по крайней мере, он себя так позиционирует.

Связь между первой и второй песнями осуществляется на уровне изотопии: повторение фраз и в той и в другой песне «время есть», «в гости».

Повествование в песне идёт от имени рассказчика, а герой обозначен местоимением «ты». Субъект и объект при этом тождественны. По словоупотреблению герой первой песни не отличается от героя-рассказчика второй.

Ситуации, через которые проходит персонаж, воспринимаются как повторяющиеся изо дня в день, — на это указывает настоящее время употреблённых поэтом глаголов, частое использование неопределённых местоимений и т. д. Направление пути, таким образом, можно определить как путь по кругу, а не назад или вперёд (т. о. время замкнуто, а не линейно). Исходя из этого, можно сказать, что вторая песня альбома актуализирует мотивы движения и поиска некоего Знания. Повторяющийся в конце песни рефрен «просто хочешь ты знать» наводит на мысль о бесполезности хождений героя, но в то же время подчёркивает важность того, что он ищет именно Знание. Таким образом, музыкальная форма и вербальная составляющая образуют общий смысл, что создаётся с помощью приёма семантического стереофонизма.

Мотив бесполезности действий героя развивается в третьей песне — «Алюминиевые огурцы». Текст этого произведения начинается обращением, подобно тому, как будто герой — актёр (во втором куплете действия героя характеризуются как игра), который вышел на сцену и здоровается со зрителями или слушателями. Фраза «и мне кидайте свои пальчики», видимо, имеет значение «хлопайте в ладоши». По поэтике очень напоминает тропы стиля футуристов.

Действия героя подобны действиям шута, они представлены в комической форме. Так, образ героя получает новое развитие: перед нами шут, клоун, который смеётся над самим собой, иронизирует по поводу своих действий. По мелодике, по стилю исполнения, по форме и духу песня близка фольклорному жанру лирической песни «скоморошине», в ней присутствует театральность.

Поэт рисует фантазмагорическую картину: «алюминиевые огурцы сажаются на брезентовом поле».

Бесполезность деятельности героя понятна и окружающим.

Три чукотских мудреца
Твердят, твердят мне без конца:
Металл не принесёт плода,
Игра не стоит свеч,
А результат — труда! [51, с. 293]

Интересно, что поэт использует в данном случае выражение «чукотские мудрецы»: чукча — герой распространённых среди городского фольклора анекдотов, обычно представленный как глупый, нецивилизованный, дикий, далёкий от культуры человек. Учитывая такую ассоциативную связь, поэт создал оксюморон — сочетание несочетаемых глупости и мудрости. Тем самым усиливается ирония над действиями героя.

В последнем куплете очерчивается новый круг — пространственный.

Здесь тракторы пройдут мои
И упадут в копилку,
Упадут туда, где... [51, с. 294]

«Здесь», где совершают свой путь «тракторы», и «туда», куда они затем направятся, оказываются одним и тем же местом, где герой сажает «алюминиевые огурцы». Итак, путь в песне представлен некой замкнутой в пространстве линией, развивая тем самым заявленный в начале альбома мотив круга. Следует также отметить, что первые две строчки последнего куплета создают картину хаоса, беспорядка, по сути, это городская свалка, где есть всё, что угодно.

Кнопки, скрепки, клёпки,
Дырки, булки, вилки... [51, с. 294]

Вернёмся к началу песни. Направленность на зрителя-слушателя, выраженная обращениями, — это и ироническая шутовская игра. Для автора важно, чтобы слушатель осознал основную идею, которая волнует самого героя и которая заложена поэтом, а именно: зачем эти бесполезные действия? Человек должен заниматься другим. Так развивается сюжет альбома-цикла, поэт ставит вопрос и ситуацией даёт ответ.

Заявленный «не такой» круг, по которому идёт герой, — это бесполезная деятельность, достойная лишь иронии. В следующей песне — «Солнечные дни» — чётко видно, что всему этому герой противопоставляет свою индивидуальность, своё творчество, свой внутренний мир, в котором идеалом является солнце, а герой тоскует по нему. Идея романтизма — тоска по недостижимому идеалу — получает значительно развитие в рок-поэзии. Тема солнца во всём творчестве В. Цоя занимает важное место.

В предыдущих текстах поэт очерчивал круг в пространстве. В четвёртой же песне перед нами круг во времени: «это время похоже на сплошную ночь», «зима навсегда». Тема време-

ни задана уже в названии «Солнечные дни». Земля крутится вокруг своей оси — сменяется день и ночь, бежит время жизни — бегут по кругу стрелки на часах. День в песне противопоставлен ночи, также противопоставлены времена года. Развивается мотив «не такого круга»: герой испытывает холод, грязь, болезнь, отсутствие уюта из-за зимы и тоскует по солнечным дням, по свету.

Физическим ощущениям герой противопоставляет духовное — в последнем куплете он надеется, что «песня» излечит его. Мотив песни связан с темой творчества, искусства, с духовным планом жизнедеятельности человека. Поиск героя цикла выходит на новый виток — на путь творчества. Может быть, этим герой сможет противостоять и победить бессмыслицу и бесполезность предыдущих кругов, с помощью этого выйти из «не такого круга». Но уверенности у него нет, о чём говорит использование словосочетания «может быть».

Точка зрения автора актуализирует внутреннее состояние героя. Далее в альбоме следует диалогия «Бездельник-1» и «Бездельник-2», централизирующие образ лирического героя цикла.

Одно и то же название объединяет и указывает на различие этих двух произведений. Собственно лексема «бездельник» — существительное, характеризующее человека, который ничего не делает полезного. И в «Бездельнике-1» герой предстаёт именно таким, но в то же время он характеризует себя как «лишний», человек без цели, ничего не знающий.

Следует отметить, что песня исполняется в шутовском тоне, герой иронизирует, потешается над самим собой (использование звуков «у-у», «о-о», слова «мама-мама»). Музыкальный информационный канал вносит свою дополнительную семантику в сферу вербального. В рамках цикла песня переключается с произведением «Алюминиевые огурцы»: там герой был занят бесполезной деятельностью, теперь же он не делает ничего, что дальше делать — не знает. Но в то же время точка видения героя представлена больше снаружи, чем изнутри, герой использует «чужое слово», слова людей, окружающих его, о нём. Это шутовская маска героя, то, что снаружи. А то, что внутри, представлено в следующей песне.

В тексте «Бездельник-2» герой уже называет своё безделье: «играю словами». Важна фраза последнего куплета: «А я хотел бы остаться собою». Герой хочет сохранить свою индивидуальность, своё «я», но при этом его индивидуальность оказывается невостребованной, лишней в обществе, и поэтому он теряется в толпе и надевает маску, вернее, на него одевается маска — «с лицом нахала».

И в той и в другой песне обозначен круг временной: «целый день» (Б-1), «целыми днями» (Б-2). Ситуации напоминают то, что происходило во второй песне цикла, изо дня в день повторяется привычное положение героя:

Я, лишь начнётся новый день,
Хожу, отбрасываю тень с лицом нахала.
Начнётся вечер, я опять отправлюсь спать,
Чтоб завтра встать и всё сначала... [51, с. 295]

Героя называют человеком без цели, но у него есть цель — остаться собой. Мироприятие героя не подходит окружающему его обществу, он со своими идеалами оказывается лишним. Так, В. Цой в конце XX века развивает тему лишнего человека, начатую ещё авторами XIX столетия.

С точки зрения окружающих, герой воспринимается как бездельник «с лицом нахала». И ему трудно противостоять воспринимающей его таким образом толпе. В экспрессивном плане песни присутствует ощущение безвыходности, безнадежности положения героя, некой трагичности, что развивается в следующем тексте — «Электричке». Анализируя эту песню, прежде всего необходимо отметить, что персонаж находится в пассивном состоянии.

Происходящее совершается не по его желанию, его везут не туда, куда он хочет. Продолжается развитие мотива «не такого круга», круга повседневного («лёг» — «встал»), и развивается мотив болезни.

Электричка подобно толпе из песен «Бездельник — 1, 2» поглотила героя без всякого его желания, а тот даже ничего не может сказать — он молчит, о чём говорит иронично.

Электричка — предмет и примета цивилизации, символ технического прогресса. В данном тексте слово получает дополнительное значение, выступая как символ прогресса той цивилизации, которая «везёт» героя, не принимая во внимание его личные желания, интересы, индивидуальную направленность, подобно толпе из «Бездельника-2». Музыкальное сопровождение передаёт эту монотонность и однообразие движения, без индивидуальных выходов.

После песни «Электричка» в альбоме происходит некий переломный момент, резкое изменение и в плане музыкальном, и в плане вербальном, сюжетном. В данном случае можно говорить об определённом композиционном делении цикла: закончилась первая часть — микроцикл, начинается вторая часть — микроцикл. Об этом свидетельствует не только смена настроения в музыке. «Электричка» по мелодике и теме (несовпадение желаний героя с действительностью) связана с первой песней альбома. Вторая песня альбома начинается словами: «Идёшь по улице один», а следующая после «Электрички» начинается фразой, по строению и словоупотреблению несколько напоминающая начало «Просто хочешь ты знать»: «Пустынной улицей вдвоём с тобой куда-то мы идём...» Во втором микроцикле герой уже не один, теперь в альбоме фигурирует «мы».

Песня «Восьмиклассница» вводит женский образ в систему цикла. Прежде всего важно отметить, что продолжение темы круга кроется в цифре 8, а именно — в её форме (две соединённых окружности; интересно, что и перед нами теперь не один герой, а двое: он и восьмиклассница), сама же песня в альбоме идёт под восьмым порядковым номером, чем усиливается важность символики цифры. Так трактуется обычно символическое значение восьми — цифра, относящаяся к двум квадратам или восьмиугольнику, является опосредующей формой между квадратом (или земным порядком) и кругом (вечным порядком), исходя из чего воспринимается как символ регенерации. С другой стороны, благодаря своим очертаниям эта цифра ассоциируется с двумя переплетёнными змеями магического жезла, означающими баланс неких противоположных сил, а также определённую равноценность власти духовной и природной. Наконец, своей формой это число символизирует вечное спиралевидное движение небес, что представляется также сигмовидной линией, т. е. знаком бесконечности.

Поэту, как говорилось выше, важна именно эта цифра, её символическое значение спиралевидного движения. Спиралевидное движение в песне представлено процессом смены поколений: «мамина помада, сапоги старшей сестры» у младшей сестры — показано поступательное развитие человечества от поколения к поколению, при этом каждая предыдущая единица передаёт что-то своё (накопленный опыт, материальные ценности и т. п.) следующему.

Рассмотрим образ героя. Он молод, ему легко общаться с восьмиклассницей. Они оба ещё не достигли взрослой зрелости. Герой скорее старше героини, он курит, зовёт в кабак. А она ещё не рассталась с детством: «Ты говоришь — пойдём в кино», «конфетки ешь», «любишь свои куклы и воздушные шары». Это ещё один виток, ещё один круг, по которому идёт герой. Каковы отношения между ним и восьмиклассницей?

В тексте представлена существенная разница интересов героя и героини, но ему с ней легко, а она ещё ребёнок, хотя уже пытается быть взрослой, подражая им. Это — игра, здесь скорее чувство привязанности, чем любви. Рефреном звучит слово «восьмиклассница» — каждый круг — класс — символическое значение числа. Также важно, что представлен именно женский образ, т. к. женское материнское начало, женщина даёт жизнь человеку и тем самым

продолжает род и развитие поколений. Продолжается жизнь человечества по спиралевидному движению вечно, если, конечно, не помешают некие иные факторы. Но куда развивается человечество, куда идёт герой: по кругу, по спирали вверх или вниз. В первой строчке песни есть ответ на этот вопрос: «куда-то мы идём». Никто не знает куда. Вектор направления ни назад, ни вперёд, ни вверх, ни вниз, а просто по кругу. Именно в контексте цикла понимается и значение песни «Восьмиклассница».

Направление героя по очередному кругу знакомит нас с женским образом, девушкой-восьмиклассницей, наследницей предшествующих поколений. Перед нами круг поколений — временной. Вспомним также символ «инь-ян» — представляющий собой чёрно-белый круг, обозначающий связь и взаимопроникновение друг в друга двух начал — мужского и женского.

Путь героя можно описать как хождение по кругам: при размыкании одного круга создаётся следующий и так далее, т. е. спиралевидное движение. Каждый последующий круг шире предыдущего, движение идёт от некоего начала (вспомним первую песню) — статичное время и пространство, пустота и одиночество теперь воспринимается как некий ноль, точка отсчёта. Вспомним и движение аудиоплёнки от катушки к катушке в механизме кассеты. Можно сделать вывод, что всё обозначенное в названии и в первой песне цикла развивается дальнейшим его содержанием. Цифра 4 — некое пространство бытия героя, область для его действий (цифра 5).

Продолжим анализ.

Если в предыдущей песне одинокий круг героя разомкнула восьмиклассница, то в следующей его одинокий дом подвергается «нашествию» его друзей. При этом «нашествие» идёт как на уровне пространства («в дверь стучат», «разбив окно»), так и на уровне сенсорной коммуникации («зазвонит вдруг телефон», «с улицы кричат»).

Герой и его друзья живут не по общепринятым стандартам. В песне фигурирует «чужое слово», что жить, как они, нельзя. Защищаясь, герой отвечает: «Но почему, ведь я живу».

В композиционной структуре цикла эта песня является второй во втором микроцикле и соотносится с песней первого микроцикла: «Алюминиевые огурцы». По сюжету в песне «Алюминиевые огурцы» герой занимался бесполезной деятельностью — вспомним, что в основе произведения лежит автобиографический факт из жизни поэта. Когда он учился, его и других ребят отправили в колхоз собирать огурцы. Шли дожди, и огурцы казались алюминиевыми, при этом, после того, как их уже собрали в ящики, всё стояло и гнило — это так называемая бесполезная полезная деятельность.

В песне «Мои друзья» герой противопоставляет свой образ жизни навязанному обществу. И в этом ему помогают друзья, среди них он уже не чувствует себя «иголкой в сене». Он уже выражает свои чувства и мысли, он сохраняет свою индивидуальность.

И я смеюсь,
Хоть мне и не всегда смешно,
И очень злюсь... [51, с. 296]

Друзья помогают разрушать (в буквальном смысле) гнетущий героя мир одиночества. Это рок-песня, а рок противопоставляет обыденности свои традиции, свой мир. Данное произведение переключается с текстом «Просто хочешь ты знать».

Но в рефрене говорится об остановках, которые делают друзья, что вызывает ассоциации в рамках цикла с электричкой, к тому же они «идут по жизни» однообразным «маршем». Таким образом, можно судить, что, хоть этот мир и позволяет герою сохранять свою индивидуальность, всё же вновь очерчен круг. И поэтому герою «не всегда смешно».

Также в песне развивается мотив вина. Очевидно, в данном случае важна сема молодости в значении этого мотива, «юности пыл», как потом манифестируется в предпоследней

песне цикла «Когда-то ты был битником». С другой стороны, значение постижения истинного Знания создаёт семантическую связь со следующим произведением «Ситар играл».

В этом произведении герой вновь размыкает предыдущий круг. Марш предыдущей песни неожиданно сменяется на игру ситара.

Текстом «Ситар играл» поэт вводит в структуру альбома новых персонажей — участника группы «Битлз» Дж. Харрисона и известного индийского ситариста Рави Шанкара (оба человека сыграли немаловажную роль в развитии рок-культуры).

Произведение звучит от лица рассказчика в сказовой — анекдотической форме. Из анализа словоупотребления («заторчал») следует, что рассказчиком выступает тот же герой, что и в предыдущих песнях альбома. У этого произведения достаточно широкое семантическое поле. Здесь рассматривается, во-первых, тема взаимоотношений человека, имеющего восточный менталитет, и человека, выросшего в традициях западной культуры. Во-вторых, тема индийской религии, которая связана с мотивом вина, так как предлагает свой путь постижения истинного Знания через медитативные практики (в тексте фигурируют атрибуты: мантры, бусы и т. п.). В-третьих, тема музыки, искусства и его влияния на человеческое сознание. В-четвёртых, тема любви, но не земной, а любви, источником которой станет Божественное просветление, обретение истинного Знания, и при этом, с другой стороны, тема любви к вещам, к деньгам.

Дж. Харрисон как представитель западного менталитета по-своему понимает лозунг «жить любя», и вместо того чтобы открыться всему сущему, как следует по восточным традициям, он замыкается в свой круг.

А потом он сказал «Гудбай»
И ушёл в себя... [51, с. 297]

На сознание музыканта подействовала музыка ситара, игра виртуозного исполнителя. Но влияние восточной музыки не поменяло западную направленность сознания человека. Наш герой рассказывает этот анекдот с иронией. Круг «Восток — Запад» невозможно разомкнуть, и человеку необходимо искать истину по-другому пути.

Идущая далее песня «Дерево» продолжает мотив постижения истинного Знания. Она начинается именно со слов героя «я знаю». Герой обрёл некое Знание, и связано это с определённым совершённым им актом деятельности; происходит эволюция героя — он из «бездельника» стал «делающим», с точки зрения социума. Это действие — «я посадил дерево», — как видим, развивается в символическое значение цифры 5 из названия.

Слово «дерево» — самое частотное из всех существительных в этой песне: помимо того, что оно употреблено шесть раз, ещё семь раз его называют через местоимения, при этом в песне всего 14 строк. В мире героя «дерево» становится неким символом: это его дом, друг, мир, сын (песня имеет некоторые автобиографический подтекст, Цой написал эту песню в связи с рождением сына). Хотя ощущается некоторая неуверенность — ему «кажется». Видимо, полученное Знание не есть истинное, герой не стал «просветлённым», хотя эволюция произошла.

В сознании персонажа происходит изменение (мотив перемен уже фигурировал в связи с мотивом гостей в первой и второй песнях цикла), у него появляется некое Знание, в результате определённого события-действия: он посадил уже не бесплодные «алюминиевые огурцы», а «дерево». Совершив акт творчества, герой обретает гармонию с миром. Но в песне есть трагические мотивы: с первых же строчек герой констатирует, что его творение не проживёт и недели, оно в этом городе обречено на гибель от рук даже малого школьника. Герой противостоит этому всем своим существом, он отдаёт всю свою заботу, любовь, весь свой внутренний мир на защиту слабого создания.

Если обратить внимание на символическое значение слова «дерево», то в наиболее общем смысле оно обозначает жизнь космоса: его согласованность, рост, распространение, процессы зарождения и возрождения, по сути, эквивалентно символу бессмертия. При этом представление о «жизни без смерти» в онтологическом смысле выступает также неким заместителем «абсолютной реальности», исходя из чего дерево может восприниматься как символ абсолютного бытия, т. е. центра мира, некой центральной осью, вертикалью мироздания.

Символизм дерева (Древо Жизни, Древо Познания) можно в целом обозначить как духовный путь к «абсолютному бытию», к истинному Знанию. Такое прочтение в песне В. Цоя «Дерево» поддерживается и рамками альбома: в частности, в предыдущей песне уже была затронута тема постижения истинного Знания (см. также песню «Просто хочешь ты знать»).

Эта песня соответствует по позиции произведению «Бездельник-1», чем акцентируется перемена в герое — для социума он перестал быть «бездельником». А с другой стороны, она — третья от конца цикла, в то время как «Алюминиевые огурцы» — третья от самого начала. Композиционное единство альбома можно представить следующими схемами (цифры обозначают порядковые номера песен по их расположению в альбоме):

- 1 — магистрал
- 2–3–4–5–6
- 7 — заканчивает 1-й микроцикл
- 8–9–10–11–12
- 13 — заканчивает 2-й микроцикл и весь альбом

Песни переключаются в соответствии с позициями друг с другом, а также оба микроцикла имеют кульминационные (вследствие их символики, значимости в развитии сюжета цикла и т. п.) центры:

- в 1-м м/ц — 3 («Алюминиевые огурцы»)
- во 2-м м/ц — 11 («Дерево»)

Подобно тому, как есть два центра: две катушки на аудиокассете или, с другой стороны, две стороны у грампластинки.

Песня «Дерево» — это кульминация духовного развития лирического героя. Но при этом наблюдается иллюзорность и трагичность происходящего. Герой обрёл Знание о том, что его творению суждено погибнуть, и в то же время герою «кажется», он не уверен в том, что в действительности для него значит его создание. Не новый ли это круг, из которого необходимо снова выйти, т. е. следующий?

В песне «Когда-то ты был битником», идущей после «Дерева», есть и прямая переключка с предыдущим текстом: сын («Дерево») — папаша («Когда-то ты был битником»).

Произведение о битнике — прежде всего песня о противостоянии рок-сознания и обыденного сознания.

По сравнению с предыдущим произведением в мелодии уже нет возвышенности и торжественности. Обретение своего дома на земле может привести к обыденности, к ситуации «телевизор, газета, футбол», мещанского довольства, равнодушия и ограниченности.

Повествование в песне ведётся от лица рассказчика, при этом наблюдается симметрия в композиции альбома: вторая песня от начала (а «Когда-то ты был битником» — вторая от конца) тоже ведётся от лица рассказчика, герой обозначен как «ты».

Но в произведении «Когда-то ты был битником» фигурирует также и «я» — субъект повествования. Создаётся метаморфоза: герой словно обращается к самому себе на «ты» и в то же время обозначает себя как «я». В предыдущей песне это «я» называет «дерево»

своим кажущимся сыном, а в этой песне героя-битника называют «папашей». Ситуация, обозначенная в тексте песни «Когда-то ты был битником» важна субъекту повествования, поскольку то, что говорится об объекте, связано и с его внутренним состоянием, т. е. речь идёт и о нём, о рассказчике.

Именно в песне о битнике поэт впервые в цикле употребляет слово «душа». Это закономерно, ведь буквально перед этим текстом (в произведении «Дерево») лирический герой выходит к некоему центру, эмоциональному и духовному пику напряжённости в своей эволюции. А теперь начинается спад в настроении, и следующая песня звучит уже как завершение спада, словно после сильного пламени свет оставшихся углей.

Прежде чем перейти к последнему (по изначальной авторской редакции альбома) произведению «На кухне», обратим внимание, что в песне о битнике впервые в цикле употреблено и слово «рок-н-ролл». Что значит для героя рок-н-ролл? Это особое состояние души: «юности пыл», противостояние обыденному сознанию, мещанству, равнодушию, серой, безэмоциональной жизни: «за домашние тапки не дал бы пятак», «и довольна тобой твоя старая мама», «телевизор, газета, футбол».

Рок-н-ролл как знак движения, хотя «ушёл безвозвратно», но повлиял на души людей. Лирический герой верит в неизменность душевных порывов, на которые не наложит печать забвения время.

В тексте наблюдается сочетание двух языковых стилей: разговорного — «эй», «засунул», «папаша», и литературного (книжного) — «охладил седины твоей юности пыл», что выдаёт некоторую иронию поэта. Выражение о рок-н-ролле («извлечённый из снимка чужой диафрагмы»), с одной стороны, направлено на разрушение языкового стереотипа, с другой — опять же наводит на мысль об иронии по отношению к теме. Поэт иронизирует и над героем, и над рок-н-роллом. Значимо и то, что мелодия и ритм этой песни напоминают своего рода марш, таким образом, эта песня встаёт в одну семантическую линию с песней «Мои друзья». Рок-н-ролл и обыденный мир — это тоже нечто замкнутое. Определённые круги жизни. Но рок-н-рольное сознание по отношению к обыденному мировосприятию обладает большей открытостью.

Герой-битник в песне внешне изменился, но важно его внутреннее состояние, внутренний мир. По композиции эта песня переключается, соответственно, с песней «Бездельник-2», в которой есть слова «а я хотел бы остаться собой». Эта фраза соотносится со строкой о битнике: «что в душе ты остался таким же, как был». В культовом мультфильме «Жёлтая субмарина», в котором герои — участники группы «Битлз», Дж. Харрисон сказал: «Главное то, что внутри нас». Это ещё раз доказывает, что неслучайно именно имя Дж. Харрисона фигурирует в альбоме Цоя.

Тема времени в песне «Когда-то ты был битником» получает новое значение: теперь это не статичное и не круговое время, это время, которое представляет собой отрезок, период с началом и концом.

Восприятие пространственно-временного континуума в ракурсе правильных геометрических форм присуще городскому сознанию. Менталитет лирического героя Цоя — это сознание человека города, осознающего его недостатки. Природа в урбанистическом мире поэта, в городе, обречена на гибель или обретает в сознании героя некие искажённые формы с отрицательным знаком, лишённые естественности. Потому и «дерево не проживёт и недели», и снег превратился в «белую гадость», и «дождь будет, был и есть», и огурцы алюминиевые.

В альбоме рассматривается проблема городского человека, т. е. человека с городским менталитетом: с одной стороны, он одинок, а с другой — «поглощённый толпой». Его мир лишён естественного, природного пространства, а природные явления приобретают искажённую форму; он ощущает свою ущербность и, как следствие, необходимость самоутверждения («я хотел бы остаться собой»); сбит природный биоритм (болезненное состояние

героя в электричке); мучительный поиск себя, своей цели; желание делать, но в то же время осознание бесполезности действий.

Как уже было сказано, В. Цой продолжает тему русской литературы XIX века — тему лишнего человека. В альбоме представлен путь лишнего человека конца XX века по кругам жизни, среди которых есть и светлые, и тёмные. Это круги жизни города, цивилизации.

Насколько силён духовно герой Цоя в этом альбоме? Это не романтический герой, в нём нет бури страстей. В последней песне цикла он предстаёт надломленным, обречённым, разочарованным. Если в предыдущей песне герой выступал против обыденности, стандартизации личности, то теперь он сам охвачен этой атмосферой будничности: уже в названии «На кухне» указано место каждодневных забот.

Обратимся к завершающему альбом текст: если в первой песне цикла действие началось с утра, то в последней оно подошло к логическому концу — к ночи. В этом произведении актуализируется мотив деятельности-бездеятельности: герою «спать лень» — по сути, ему лень находиться в состоянии покоя. Тема сна в песне ключевая. Рассмотрим употребление слов «сон» и «спать»:

- 1 стр. — «спать лень»
- 3 стр. — «сна нет», «есть сон лет»
- 7 стр. — «сна нет»
- 11 стр. — «пора спать»

Герой говорит о сне в двух его значениях: сон как состояние покоя человека и как метафорическое значение — состояние времени, исторической эпохи человечества или периода в жизни отдельного человека. В то же время «сон лет» явно выделен своим положением посередине.

Заканчивается песня словами «вставать, завтра вставать» — два раза употребляется одно и то же слово. Скорее всего, это связано с двумя значениями сна, первое «вставать» относится к сну лет, а второе — «завтра вставать» — к обычному человеческому сну.

Герой не хочет больше спать во времени, он хочет прекратить этот «сон лет». В тексте «На кухне», как и в первой песне альбома, наблюдаются противопоставления: «что-то есть» и «чего-то нет». И чётко показано, как что-то кончается:

Кино кончилось давно...
Есть ночь.
Уже уходит прочь...
Щелчок и газ погас... [51, с. 298]

Каждый раз временной промежуток сокращается, словно автор подводит к чему-то важному, а именно к тому, что надо «вставать».

Обратим внимание также на символическое значение «кухня», которое полисемантически: здесь происходит превращение пищевых продуктов, исходя из чего считается, что это — место или момент духовных трансмутаций, изменений. Символическое значение образа «дым» может включать и семы души, покинувшей тело, связь земли и неба, соотношение воздуха и огня и т. п. Можно сказать, что-то в душе героя умерло, кончилось. Герой сидит «пень пнём» (развитие темы «дерево обречено»). И чувствует необходимость перемен. Авторы А. А. Арустамова и С. Ю. Королёва так говорят о кухне: «Пространством, где ещё теплится жизнь, оказывается кухня... Именно там собираются те, кто встаёт в оппозицию существующему строю, выражает духовный протест (К. Кинчев, В. Цой)» [42].

Итак, с одной стороны, надломленность, обречённость, трагичность. С другой — осознание того, что пора «вставать», направленность на изменение. Кино как иллюзия кончилось, осталась реальность, которая не радуется. Надо разомкнуть и круг «ночь — день — ночь...». Герою уже бездействовать лень — и он гасит газ. Газ ассоциируется как нечто усыпляющее, оказывающее одурманивающее действие, которое герой и останавливает.

Песня по форме исполнения — минорная, в ней, с формальной точки зрения, призыва нет. Но для автора важно то, что внутри. Глагол «вставать» используется в песнях «Бездельник-2» и «Электричка». В ракурсе позиции нам важно, как употреблён этот глагол в песне «Электричка», — он используется в форме прошедшего времени. А в песне «На кухне» это уже инфинитив, стоящий рядом с обстоятельством будущего времени («завтра»). Итак, герой всё же нацелен на будущее, на будущие изменения.

Здесь следует отметить, что есть несколько песен, не вошедших в альбом, но перекликающихся с его тематикой: «Перемен», «Я — асфальт», «Подросток», «Моё настроение», «Уезжаю куда-то, не знаю куда».

В последней редакции в музыкальную запись альбома добавили песню «Я — асфальт». «24 круга прочь» — связь, безусловно, есть, но именно песня «На кухне» завершает цикл, и в альбом больше нельзя ничего добавлять. «Я — асфальт» несколько дублирует «На кухне» и не указывает на то, что в герое всё же есть направленность на изменения. Это доказывает целостность альбома как литературного цикла, в котором всё взаимосвязано и не требует дополнения или изъятий.

Альбом «45», исходя из проделанного анализа, представляет собой новую интермедийную форму литературного цикла, в которой важное место занимает как текст, так и музыка. Единство литературного героя манифестируется и в развитии сюжетной линии, и на уровне словоупотребления.

Стихотворения, включённые в альбом, принадлежат в одинаковой степени двум видам искусств, одному стилю рок-произведений, поставлены в определённую последовательность и представляют собой единое эстетическое целое на уровне универсальных циклообразующих связей.

Восприятие альбома В. Цоя как литературного цикла даёт новое понимание его произведений и творчества в целом. Но, безусловно, этот анализ не является абсолютной интерпретацией произведения, так как любое художественное творение подразумевает возможность множества интерпретаций.

Вопросы для самостоятельной работы.

1. Определите основные черты образа «лишнего человека», представленные в текстах цикла «45».
2. Какие циклообразующие связи представлены в альбоме В. Цоя «45»?
3. Как взаимодействуют музыка и слово в альбоме В. Цоя «45»?

КАМЧАТКА КАК СОСТОЯНИЕ ДУШИ (К ВОПРОСУ О МЕТОДАХ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ)

Романтизм «третьей волны» не смог бы образоваться без своих предшественников [42]. И при исследовании литературных творений этой традиции конца XX века использование методики сравнительной поэтики может дать достаточно богатый материал к размышлению. В данной работе представлен анализ альбома-цикла «Начальник Камчатки» автора-романтика «третьей волны» В. Цоя. При этом мы рассмотрим произведение не только в ракурсе интермедиальности, но и с точки зрения наличия определённых тематических и структурных связей с творчеством романтика-классика М. Ю. Лермонтова.

Итак, в название альбома вынесено слово «начальник» — существительное, обозначающее некое должностное лицо, обладающее руководящими полномочиями. В данном случае местом руководства является Камчатка. Для жителя европейской части России Камчатка ассоциируется с достаточно далёким от центров культуры, цивилизации в целом местом. Можно сказать, что это ещё необжитой и в определённой степени дикий край. Как известно, и романтики-классики обращались к теме далёкого и дикого края, для них таковым был Кавказ — в общем, Восток. В. Цой обращается к ещё более дальнему, но всё же Востоку.

Песня «Последний герой» композиционно занимает в цикле акцентное первое место, являясь магистралом. Произведение представляет нам лирического героя, т. е. объекта повествования — так называемого последнего героя. При этом обратим внимание, что есть и такие, как он, — речь идёт не об индивидууме, а о представителях определённого поколения, можно сказать — поколения «последних героев».

Слово-образ «герой» использовался и раньше в названиях литературных произведений — и в литературной памяти русского человека обязательно возникнет ассоциация с творением «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Известно при этом, по воспоминаниям о Цое, что он был знаком с русской классикой и использовал её в своём творчестве. Так, в альбоме «45» поэт развивает тему «лишнего человека», начатую авторами ещё XIX века.

Ассоциация с героем М. Ю. Лермонтова неслучайна. Связь образуется прежде всего в том плане, что В. Цой продолжает традицию романтизма, к которой относится произведение автора XIX века: в конце альбома рок-поэт открыто провозглашает неоромантизм, а своего героя определяет как неоромантика. Оба автора обращаются к теме поколения, создают образ героя-человека, наделённого типичными особенностями поколения конкретного исторического периода. В целом в семантике названий этих двух произведений есть определённая степень синонимичности.

В тексте создаётся образ неоромантического героя, но без пафоса романтизма. Герой представлен в бытовой обстановке, в будничные дни и ночи. Ситуация явно статична. События повторяемы. Герой не принимает этот мир. А мир не создан для героя («ты не хочешь здесь

жить»). Сам герой не настолько обладает силой, чтобы что-то менять. Он слышит команду и идёт «вперёд», хотя идти туда и не хочет. Герой подвластен этому миру, но последнему он не нужен: «тебя там никто не ждёт». Скорее герою необходим мир, хотя и не такой («ты хотел быть один, это быстро прошло»).

Поэт иронизирует: «доброе» утро для героя оказывается далеко не добрым. Единственное, что остаётся персонажу и на что, видимо, он способен в данном мироустройстве, — «встречать рассвет за игрой в дурака». Это одна из важных ключевых фраз не только для песни, но и для всего альбома в целом.

Карточная игра, с одной стороны, может ассоциироваться с актёрской игрой шута или клоуна и, в общем, дурака — с другой. На основе этого прежде всего образуются циклические связи альбома, а именно использованная далее поэтом цитата «Ария мистера Икс» из оперетты И. Кальмана, — в ней эксплицитно дано: «Да я шут, я циркач... Всегда быть в маске — судьба моя» [51, с. 308]. Указанная выше связь с произведением М. Ю. Лермонтова направит читателя по слову «маска» к образованию ассоциативной связи с другим текстом этого автора, а точнее с пьесой «Маскарад»:

Под маской все чины равны,
У маски ни души, ни званья нет, — есть тело
И если маскою черты утаены,
То маску с чувств снимают смело [106].

Герой «Маскарада» в конце пьесы сходит с ума, — это актуализирует тему сумасшествия, что в дальнейшем часто появляется и в творчестве Цоя, а в этом альбоме манифестируется в песне «Транквилизатор» («Мне надо чем-то лечить душевные травмы»).

Герой в альбоме В. Цоя надевает маску — это маска шута. В систему семантического поля «Шут» обычно включаются такие мотивы, как падение, иррациональное, бессознательное, сумасшествие, борьба со злом и т.д. Все эти темы манифестируются и в текстах данного альбома. Во второй песне акцентируется тема падения в связи с темой воды, а именно воды в форме падения — «дождь». Символизм воды интерпретируется обычно в рамках бессознательного выражения жизненного потенциала души, некой происходящей в глубинах психики борьбы в поисках пути формулирования отчётливого сообщения, внятного для сознания. Собственно, погружение в воду может означать возврат к преформальному состоянию, имеющий, с одной стороны, смысл смерти и уничтожения, а с другой — возрождения и восстановления (например, обряд Крещения). Поэт обращается к области бессознательного, связанного со спонтанными действиями.

Во второй песне повествование идёт от лица героя, теперь лирический герой становится субъектом повествования. Тему произведения можно обозначить следующим образом: «двойственная жизнь» — отражение антиномичности жизни (следует обратить внимание, что восприятие мира в системе антиномий было свойственно романтическому сознанию XIX века):

- жизнь души — состояние души раскрывается во сне, а в тексте представлено романтическими поэтическими средствами;
- жизнь тела — суетность, будничное однообразие и т.п. — в тексте представлена реалистическими поэтическими средствами.

В песне противопоставляются реализм и романтизм в восприятии жизни. Реалистический взгляд на жизнь принимает её такой, как она есть, где дождь — это просто вода, а сама жизнь — просто хождение людей из дома в дом. И лишь при разговоре вдвоём, наедине с близким «ты» можно открыть внутреннее состояние: поэт использует типичные романтические символы «море», «берег», «песня». Душе хочется простора (недаром разговор ведётся око-

ло окна), хочется выйти из замкнутых пространств домов (зданий), хочется творить, петь. Песня как символ творчества, как проявление желания эстетического Прекрасного может восприниматься и как зов. Наконец, вспомним: в романтической традиции была важна тема родины души, тема поиска родного берега души.

Такая двойственная жизнь приводит героя в следующей песне цикла к «душевым травмам», что ассоциируется с психическим расстройством, сумасшествием.

Следует отметить, что альбом «Начальник Камчатки» актуализирует противостояние: реальность и герой, его внутренний мир. В песне «Транквилизатор» проявляется антиномия «правда — ложь»: предсказывается одно, а происходит совершенно наоборот, т. е. представлена реальность с ложной стороны и с истинной. Внутренним состоянием герой противопоставляет окружающему, он совершает нелепые, с точки зрения здравого смысла, и достаточно агрессивные поступки (например, разбирает радиоприёмник из-за того, что метеоролог сказал неправильный прогноз погоды; разбивает камнями окна). Вспомним и семантику символов «шут» и «вода»: мир выступает в достаточно неблагоприятном виде для героя, вследствие этого появляется обращение к аномальному, к бессознательному.

В следующей же песне вновь сталкиваются реальность и мир души. За стенкой орёт телевизор, а герой пытается выйти в сферы творчества из этого будничного одиночества. С этой песней вводится в цикл тема любви, которая далее как бы сопровождается темой о цветах. В цитате из оперетты есть строчки:

Я не умею петь о любви,
Я не умею петь о цветах,
А если я пою — значит, я вру
Я не верю сам, что всё это так [51, с. 307].
(«В поисках сюжета»)

Цветы роняют лепестки на песок,
Никто не знает, как мой путь одинок [51, с. 308].
(«Ария мистера Икс из оперетты И. Кальмана»)

Но герой уже не верит в свои способности петь правду о неких высших ценностях — о любви, например; не верит самому себе, что это есть в реальности, окружающей его. Песню о поиске сюжета можно охарактеризовать как песню-крик — крик души о невыносимом, болезненном состоянии одиночества, о потере идеалов. И в следующей песне герой жаждет изменить своё состояние, он зовёт гостя. Герой словно делает вызов: «Эй, кто придёт ко мне, подай голос», — как будто это достаточно тяжело для окружающих.

Но в то же время гость должен и проявить единодушие с героем не только в каких-то общих действиях, но иметь и общие идеи:

Пить чай, курить папиросы,
Думать о том, что будет завтра,
Завидовать тем,
Кто знает, что хочет,
Завидовать тем,
Кто что-нибудь сделал [51, с. 307].

В последнем куплете герой уже просто паясничает: «Убейте меня, рассмешите меня». Видно, что человек находится в отчаянном состоянии от одиночества, неприятия окружаю-

щего мира, потери цели. Герой хочет уйти поскорее в «завтра», попытаться увидеть в будущем какие-то изменения.

Интересно, что в первом микроцикле (от песни «Последний герой» до «Арии мистера Икс») поэт обращается ко всем категориям времени: прошлое, настоящее и будущее. Так, в песне «Транквилизатор» поэт сравнивает предсказание будущего (прогноз) с наступившим, т. е. с уже настоящим. В следующей песне герой говорит, что «в прошлом точно так же сидел один... в поисках сюжета для новой песни». В данном случае и прошлое, и настоящее представляют собой однообразные события.

После песни «Гость» следует «Камчатка», в которой эксплицируются все времена. И прошлое:

Я искал здесь руду, а нашёл третий глаз
И настоящее:
Я не вижу тебя,
Я не вижу твоих кораблей,
И проекция в будущее:
Я, наверно, сюда не вернусь никогда.
Я не знаю, смогу ли допеть да конца [51, с. 300].

Эта песня служит неким финалом первого микроцикла, вбирая в себя все его ключевые мотивы, темы. Здесь также есть двойственность: с одной стороны, Камчатка для героя — «странное место», а с другой — «сладкое слово». И далее по содержанию Камчатка то называется местом:

Но на этой земле [...]
Я искал здесь руду [...] —

то описывается как определённое состояние героя: «Мои руки из дуба голова из свинца».

Это произведение медитативного характера: «Камчатка» повествует больше о внутреннем мире героя, о его душе, о его духе. Причём это внутреннее самоощущение акцентируется и физическим планом. Неслучайно после этой песни следует «Ария мистера Икс». Словно герой впал в некий транс (обретение «третьего глаза» в песне «Камчатка» наделяет героя сверхчеловеческими способностями) и теперь вещает о своём будущем:

Сквозь ночь и ветер мне пройти суждено [...]
Всегда быть в маске — судьба моя [...]

Ария является неким переходным элементом от первого микроцикла, который она заканчивает, ко второму; последний она начинает и при этом словно предвосхищает его сюжет. В песнях второго цикла есть и ночь, и ветер, который сбивает героя с правильного пути. По сюжету второй микроцикл динамичнее первого. Происходит эволюция: от человека, болезненно, вплоть до душевных травм, воспринимающего мир, — в личность, которой ничто уже не станет помехой...

Как отмечалось исследователями, в песне «Троллейбус» герой проходит через обряд инициации, обретая новый статус, новое знание [42]. При этом добавим, что движение с запада на восток, обратно привычному кругу, который совершает солнце, подобно путешествию в загробный мир, т. н. символическая «ночная переправа», определяется как некое «пересечение моря-ночи» (Ночная переправа). Эта фраза берёт своё начало в древнем

представлении о солнце, о его переходе через бездну пустоты, где оно как бы, по древним верованиям, претерпевало смерть с последующим воскрешением. Эта бездна ассоциируется с водными глубинами третьего — inferнального — уровня, будь то в смысле нижнего океана или в смысле подземного озера. Другой вариант этого мифа — путешествие в Преисподнюю, в ад, или в подземный мир, что символизирует некое углубление в подсознание или сознание всех потенциалов бытия — космических и психологических, что необходимо для достижения высот неба или рая. Тьма и водные глубины представляют собой также смерть, но не в значении тотального отрицания, а как некой другой стороны жизни.

В песне «Камчатка» герой говорит о собаке, которая словно путеводная звезда. Собака в некоторых мифах считается спутником мёртвых в мире смерти. Наконец, обратим внимание, что в альбоме одним из ключевых мотивов является мотив воды (и связанные с ней мотивы дождя, снега, моря, озера и т. п.). О семантике символа «вода» говорилось ранее.

Итак, герой, пройдя через границу-состояние «Камчатка», обретает Знание о будущем и оказывается в мире смерти, а смерть — это другая сторона жизни, где ему помогают обрести утраченный идеал в виде «звезды», появившейся на долю секунды. После чего герой вновь проходит некий порог из мира смерти в реальность.

Теперь он «узнал своё утро», но в то же время у него появляется враг. Ассоциация с пьесой «Маскарад» предвосхищала последнее. Вспомним, как в первой песне цикла эксплицитно актуализировано, что перед нами именно «герой». Семантическое поле символа «герой» включает тему участия в войне «малой», т. е. с непосредственно окружающими врагами, и в «великой» войне с духовными врагами — внутри личности. Цель героя в мифологии — это обычно победа над хаосом и искушениями тёмных сил. Но главная задача — победить некую инерцию в себе, т. е. победить себя.

В цикле представлена внутренняя борьба — об этом следующая песня цикла «Дождь для нас». Герой представлен в состоянии сомнения в себе, неуверенности в своих силах, хотя помнит «свой пост» и «видит свет». Он проходит сквозь ночь, как и предсказывал. Дождь уже не просто вода, а некий знак. Но надо обратить внимание, что герой находится в состоянии опьянения, вокруг него всё зыбко и неустойчиво («я сон, я миф»). Отсутствие опоры акцентируется в следующем произведении — «Хочу быть с тобой»: «Руки ищут опоры, но не могут найти».

Дождь обманул героя, сбил с нужного пути. Помимо этого, и ветер становится препятствием, как и предсказывал герой.

Мотив обмана развивается в идущей далее песне «Генерал».

Ты уже слышал отбой,
Просто дождь бил по крыше твоей генерал [51, с. 305].

Вспомним также, что Арбенин в пьесе Лермонтова жестоко обманывается и убивает невинную жертву; осознав вину, его гордый рассудок не принимает её, и герой сходит с ума. Мотив вины у Цоя имплицитно дан в строке:

Кто хочет быть судьёй? [51, с. 305]
(«Генерал»)

В чём же вина героя альбома-цикла? Рассмотрим семантику строки из песни «Хочу быть с тобой»: «Акробаты под куполом цирка не слышат прибой». По ассоциации, акробаты — это люди, подвешенные страховочными тросами под куполом цирка. Подвешенный человек — это один из мифологических образов, двенадцатый аркан карточной колоды Таро, которая определяется следующим образом: подвешенный человек не ведёт обычное зем-

ное существование, а, напротив, живёт в мистическом, идеальном мире, свисает со своей собственной доктрины, будучи связан с ней так тесно, что всё его существование повисает на ней. Негативное значение — ассоциация с утопическим миром мечтаний, пребывание в мире иллюзий. Волны, представляющие собой монотонный грохот прибоя, символизируют намёк на шум внешнего мира.

Вина героя складывается из того, что он попал под власть идей, которые неприемлемы для окружающего мира. Познав идеал по ту сторону жизни, он не смог удержать его в реальности, не смог победить в «великой» войне. Так, в первой песне цикла звучит фраза: «Твоя ноша легка, но немеет рука, // И ты встречаешь рассвет за игрой в дурака». Идеал оказался иллюзией для того мира, где живёт герой. В песне «Генерал» актуализируется также мотив смерти («Все находят время, чтобы уйти»), мотив познания («И каждый знает горечь плода») и мотив ночи, которая «слишком темна».

Герой обречён на маску. Теперь он воспринимает мир в причудливом свете (см. последнюю песню цикла «Прогулка романтика»: «Горят фонари и причудливы тени»). Итак, В. Цоя был создан образ неоромантика — героя, который отстранился от окружающей его реальности, она теперь ему не помеха. Герой живёт в своём мире, судя по названию самого альбома, — в мире «своей Камчатки». Однако маска позволяет герою открывать свои чувства, — вспомним цитату из «Маскарада» М. Ю. Лермонтова, с текстом которого были найдены связи сюжетного и идейно-тематического плана.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Определите основные черты романтической поэтики в альбоме В. Цоя «Начальник Камчатки».
2. Какие образы использует автор для формирования неромантической поэтики?
3. Как соотносится текст произведения «Ария мистера Икс» с остальными текстами цикла?

КОНЦЕПТЫ ВРЕМЕНИ В АЛЬБОМЕ В. ЦОЯ «НОЧЬ»

Особенность сборника «Ночь», созданного В. Цоем в 1986 году, состоит в том, что именно после этого цикла в творчестве поэта произошли значительные перемены — и в стиле, и в тематическом содержании, и в музыкальном сопровождении. Напомним, что альбом был выпущен фирмой «Мелодия» с нарушением авторских прав и в результате был воспринят в двух вариантах в плане оформления. Мы будем рассматривать авторский вариант.

Все произведения в сборнике подчиняются законам литературной циклизации в целом. Исходя из этого, все песни в альбоме будут рассмотрены в ракурсе их межтекстового взаимодействия внутри цикла.

Под термином «концепт» в данном случае понимается многомерное ментально-вербальное образование, включающее в себя как минимум три ряда составляющих: понятийную, образную и телесно-знаковую [107].

Уже название альбома представлено лексемой, относящейся к тематике времени. Первая же песня цикла вводит двойное понимание данного слова: с одной стороны, ночь как визуализация временного периода, с другой — ночь как часть суток:

Видели ночь.

Гуляли всю ночь до утра... [51, с. 316]

(«Видели ночь»)

В. Цой передаёт атмосферу этого времени суток через перечисление ряда признаков или событий, которые присущи данному концепту:

Мы вышли из дома, когда во всех окнах

Погасли огни, один за одним,

Мы видели, как уезжает последний трамвай...

Есть сигареты и спички, и бутылка вина,

И она поможет нам ждать,

Поможет поверить, что все спят,

И мы здесь вдвоём [51, с. 316].

(«Видели ночь»)

Как видим, вводятся мотивы ожидания и сна, воспринимаемые героем необходимыми атрибутами этого времени. Визуальное представление о ночи обычно связывается с темнотой. Именно этот семантический элемент получает своё дальнейшее развитие во второй песне цикла.

Ты смотришь мне в глаза,
Но тёмные стёкла хранят мою душу.
Мы вышли из кино...
Ты хочешь там остаться,
Но сон твой нарушен [51, с. 317].
(«Фильмы»)

Для показа фильма в кинозале обычно гасят свет, и представление воспринимается героем как сон. При этом он замечает, что его героиня воспринимает и реальность как некую киноиллюзию: «Ты говоришь, что я похож на киноактёра». Лирический субъект сопротивляется такому мировидению: «Не тронь мою душу», — он уходит от этого, защищая свой внутренний мир, скрываясь за «тёмными стёклами».

Другой аспект концепта вводится третьей песней «Твой номер»: мотив опасности, тревоги:

Опять бьёт дрожь.
На небе диск полной луны.
Опять идёт дождь.
Опять я вижу странные сны...

Треск мотоциклов,
Драка с цепями в руках,
Тени в парадных —
Всё это я видел в снах... [51, с. 317]
(«Твой номер»)

Мотив опасности и драки будет развиваться и в следующей песне альбома: «Битые стёкла, рваные брюки, скандал». В этом же тексте в цикл вводится концепт дня:

И так каждый день.
Так будет каждый день,
Пока не увидишь небо без туч [51, с. 318].
(«Танец»)

В цикле развивается антиномия день-ночь, при этом далее в центральной песне сборника, которая, по сути, и дала название всему альбому, «Ночь» чётко разграничивается пониманием каждой составляющей этой антагонистичной пары:

За окнами солнце,
За окнами свет — это день.
Ну а я всегда любил ночь.
И это моё дело — любить ночь,
И это моё право — уйти в тень [51, с. 318].
(«Ночь»)

В качестве атрибутов ночи в песне названы электрический свет, электрический дождь, электрический голос. Она воспринимается как некая тайна, которая манит к себе. При этом день, когда на небе тучи, также воспринимается тождественным ночи.

Важно отметить такую черту, как «меньше машин» ночью, говоря другими словами, это отсутствие суеты дня. Для ночи отводится и определённое пространство — это кухни, которые «хранят тайны». В то время как день — это кафе, улицы, суета. В десятой песне цикла всё дневное трансформируется в игру: «Завтра в восемь утра начнётся игра, // Завтра солнце встанет в восемь утра». Ночь на этом фоне получает содержание некоего «живого времени», когда есть возможность быть самим собой, искренним, открытым. Но, выходя за рамки должного распорядка и не засыпая ночью, герой рискует нарушить правила игры дня. В то же время сама по себе игра оказывается, по сути, бесцельной, бесполезной, отражающей некую общую бессмысленность жизни:

Ни звонков, ни шагов, ни звона ключей,
Еле слышно часы у кровати стучат,
В этом доме все давно уже спят.
Только капля за каплей из крана вода,
Только капля за каплей из времени дни,
Ты пойдёшь рубить лес, а увидишь лишь пни... [51, с. 321]
(«Игра»)

В предпоследней песне цикла окончательно вырисовывается картина дисгармонии бытия, в котором «вечное противоречие — хармсовский чудотворец, не совершивший ни одного чуда». Время метафорически представлено сантехнической системой, из которой вытекает жизнь. Это сравнение подчёркивает бессмысленность и бесполезность такого бытия, так как капанье из крана обычно является показателем поломки чего-то внутри него, это бесполезная трата воды. Соединение концепта времени с концептом воды уже было представлено ранее в метафоре «электрический дождь» ночи. А сам образ дождя фигурировал в четвёртой песне цикла — «Танце». Появление знака воды объединяет песни цикла и выводит к общей идее. В песне «Танец» есть строки:

Мокрые волосы взмахом ладони назад,
Закрыв свою дверь, ты должен выбросить ключ, —
И так каждый день,
Так будет каждый день,
Пока не увидишь однажды небо без туч [51, с. 318].
(«Танец»)

Тема общей дисгармоничности жизни развивается и в других песнях цикла — «Мама Анархия», «Звёзды останутся здесь», «Последний герой»:

Ночь коротка, цель далека,
Ночью так часто хочется пить,
Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька,
Ты не можешь здесь спать,
Ты не хочешь здесь жить [51, с. 306].
(«Последний герой»)

Учитывая, что заключительное произведение цикла так и называется — «Мы хотим танцевать», можно сделать вывод, что выходом из такой бессмысленной, абсурдной атмосферы существования обозначается танец, «пока не увидишь однажды небо без туч». Танец — это прежде всего вид искусства, в котором художественный образ создаётся с помощью движе-

ния, жестов и положения тела. По сути, это вид одновременно и индивидуального, и группового творчества, предполагающий объединение как эмоциональных, психологических сфер, так и физических, т. е. полного единства, целостности человека, в чём поэт представляет спасительный путь из дисгармонии жизни.

Функционирование концептов времени в альбоме В. Цоя «Ночь» представлено во взаимодействии всех частей данного цикла. Однако тема полностью требует, безусловно, дальнейшего исследования, — в рамках данного параграфа были обозначены основные моменты проблемы.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Какие средства использует автор для определения концепта времени?
2. Как соотносятся время и пространство в цикле В. Цоя «Ночь»?
3. Как решается проблема дисгармонии мира в текстах цикла?

ОБРАЗ ГОРОДА В РОК-ПОЭЗИИ В. ЦОЯ: ОТ ГЕНДЕРНОГО СДВИГА К МИФОЛОГЕМЕ

О категориях пространства в песенном творчестве русского рок-поэта В. Цоя уже было написано другими исследователями несколько работ, которые опубликованы в сборниках серии «Русская рок-поэзия: текст и контекст» [42]. Рассмотрим образ города в текстах песен автора в ракурсе его творческой эволюции, что позволит увидеть особенности его творческой индивидуальности в целом.

Следует отметить, что в поэтике Цоя актуализируется не столько противопоставление города и провинции, сколько антиномия цивилизованного мира и мира дикой природы, которая традиционно воспринимается в романтической парадигме противостояния цивилизованного Запада и верного своей природной сущности Востока.

В первых четырёх альбомах-сборниках рок-поэта образ города представлен именно в ракурсе указанной антиномии. Так, в песне «Я посадил дерево» (альбом «45») есть строчки:

Я знаю, моё дерево не проживёт и недели,
Я знаю, моё дерево в этом городе обречено... [51, с. 297]
(«Дерево»)

Город в творчестве первого периода (1982–1986) В. Цоя репрезентируется как часть цивилизованного мира с его лживыми ценностями, суетой, которая нивелирует личность («И я иду, поглощённый толпой»), технократическими средствами, подавляющими живое. В поэзии Цоя этого периода часто фигурируют различного рода атрибуты именно городской жизни (ванна, парадная, телефон, пивные ларьки, проспект, проходные дворы, общественный городской транспорт и т.д.):

И каждый с надеждой глядит в потолок
Троллейбуса, который идёт на восток... [51, с. 299]
(«Троллейбус»)

Я начинаю свой путь к остановке трамвая
Я закрываю свой зонт, я экспериментатор... [51, с. 300]
(«Транквилизатор»)

Я проснулся в метро,
Когда там тушили свет... [51, с. 310]
(«Прогулка романтика»)

В неоромантическом аспекте город и жизнь в нём репрезентируются поэтом с определённой долей иронии и саркастического восприятия.

В песне «Музыка волн» поэт эксплицитно декларирует это противопоставление городского бытия и природного:

Я вижу, как волны смывают следы на песке,
Я слышу, как ветер поёт свою странную песню,
Я слышу, как струны деревьев играют её,
Музыку волн, музыку ветра.
Здесь трудно сказать, что такое асфальт.
Здесь трудно сказать, что такое машина.
Здесь нужно руками кидать воду вверх [51, с. 303].
(«Музыка волн»)

Автор создаёт картину природной гармонии, в которой всё объединяется особой музыкой. В этом мире нет места атрибутам цивилизации, здесь действуют другие законы. Здесь не предполагается («трудно сказать, что такое асфальт») даже существования иного.

Но в то же время лирический герой в поэтических циклах Цоя позиционирует себя городским жителем, он любит свой город:

Я люблю этот город, но зима здесь слишком длинна.
Я люблю этот город, но зима здесь слишком темна.
Я люблю этот город, но так страшно здесь быть одному,
И за красивыми узорами льда
мертва чистота окна [51, с. 312–313].
(«Город»)

В стихотворении акцентируется индивидуальное восприятие пространственного положения героя. Город для него — и место жительства, что актуализирует внимание на архетипе дома:

Я объявляю свой дом безъядерной зоной,
Я объявляю свой двор безъядерной зоной,
Я объявляю свой город безъядерной зоной,
Я объявляю свой... [51, с. 314]
(«Я объявляю свой дом»)

Город, с одной стороны, властвует над героем, но с другой стороны, лирический субъект позиционирует себя хозяином места своей жизни. Он знает не только суть городского начала, у него есть то, что он может противопоставить нивелирующему его личность объекту. Герой чувствует в себе природное, и это ощущение придаёт ему способность оставаться индивидуальностью и сохранять своё личное мировоззрение.

Я знаю, что если ночь — должно быть темно,
А если утро — должен быть свет.
Так было всегда и будет много лет,
И это закон.
И дети проходных дворов знают, что это так. [...]

Есть два цвета — чёрный и белый,
А есть оттенки, которых больше.
Но нам нет никакого дела
До тех, кто чёрный, кто белый,
Мы дети проходных дворов
Найдём сами свой цвет [51, с. 315].
(«Дети проходных дворов»)

В целом в альбомах раннего периода своего творчества поэт раскрывает восприятие города с позиций индивидуалиста-неоромантика, героя «проходных дворов», осознающего мир в его противоречивости и многообразии.

В цикле «Ночь» (1986) образ города получает новую интерпретацию: происходит гендерный сдвиг в семантике этого художественного элемента. Поэт пишет:

Тёмные улицы тянут меня к себе,
Я люблю этот город, как женщину Икс [51, с. 319].
(«Жизнь в стёклах»)

Если ранее город был домом, подчиняющим и защищающим, где всё было относительно понятно и доступно, то теперь это некая неизвестная переменная в структуре художественного бытия героя. С одной стороны, город заманивает своей таинственностью, но с другой — вводится особая коннотация опасности, являющейся неотъемлемым атрибутом всего тайного.

В данном отрывке актуализируются ассоциации с героиней цикла Александра Блока — «Незнакомкой». В стихотворении поэта Серебряного века один из ключевых моментов — противопоставление скучной обыденности, которая нарушается появлением Незнакомки. Так и в песне В. Цоя: город — как женщина Икс, и в то же время витринные стёкла, символизирующие городской быт, растворяют в себе образ героя:

Я знаю, что здесь пройдёт моя жизнь —
Жизнь в стёклах витрин,
Я растворяюсь в стёклах витрин,
Жизнь в стёклах витрин... [51, с. 319]
(«Жизнь в стёклах»)

Эволюционируя в аспекте добавившейся коннотации, образ города по-прежнему нивелирует личность героя, стирая его «я» в будничной городской жизни. Хотя поэт заканчивает этот цикл песней «Мы хотим танцевать», где снова утверждается приоритет индивидуальности героя, которая в то же время представлена частью некой группы:

Наше сердце работает, как новый мотор.
Почему и чего мы ещё должны ждать?!
Мы будем делать всё, что мы захотим,
А сейчас... сейчас мы хотим танцевать [51, с. 322].
(«Мы хотим танцевать»)

В альбомах зрелого периода творчества 1988–1990 гг. В. Цоя «Группа крови» (1988) и «Звезда по имени Солнце» (1989) происходит концептуальная эволюция образа города. Теперь семантика города развивается на уровне мифологемы. В данной работе мифо-

логема понимается как отдельный авторский образ, формируемый из ряда закреплённых культурно-литературной традицией значений, по структуре схожий с мифологическим прообразом.

Крыши домов дрожат под тяжестью дней,
Небесный пастух пасёт облака.
Город стреляет в ночь дробью огней,
Но ночь сильнее, её власть велика... [51, с. 325]
(«Спокойная ночь»)

Белый снег, серый лёд
На растрескавшейся земле,
Одеялом лоскутным на ней
Город в дорожной петле,
А над городом плывут облака,
Закрывая небесный свет,
А над городом жёлтый дым,
Городу две тысячи лет,
Прожитых под светом звезды
По имени Солнце [51, с. 331].
(«Звезда по имени Солнце»)

Город выступает частью мифологической реальности, он представлен неким центром Вселенной, противостоящим природным силам («стреляет в ночь»). Но в то же время город обречён на некую гибель («в дорожной петле»), хотя его война длится уже две тысячи лет, по сути, это вечный город. В песне «Звезда по имени Солнце» в художественную структуру поэт включает элементы мифологического сюжета об умирающем и воскресающем боге:

Красная, красная кровь,
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива
И согрета лучами звезды
По имени Солнце... [51, с. 331]
(«Звезда по имени Солнце»)

Символ солнца также развивает этот миф, поскольку это светило воспринималось обычно взаимодействующим с иным миром, каждый раз закатываясь — оно как бы умирало, чтобы снова воскреснуть утром.

В последнем альбоме («Чёрный альбом», 1990) вновь усиливается обозначенная в самом начале антиномия цивилизация-природа. Город репрезентируется именно как концепт места бытия людей:

В городе мне жить, или на выселках
Камнем лежать,
Или гореть звездой... [51, с. 339]
(«Кукушка»)

Завтра кто-то, вернувшись домой,
Застанет в руинах свой города [51, с. 342].
(«Следи за собой»)

В песне «Муравейник» нет прямого названия лексемой «город», но по смыслу понимая, что это именно место жизни людей, можно считать, что это метафорическое обозначение города как муравейника.

Начинается новый день,
И машины туда-сюда.
Раз уж солнцу вставать не лень,
И для нас значит ерунда.
Муравейник живёт.
Кто-то лапку сломал — не в счёт,
А до свадьбы доживёт,
А помрёт, так помрёт [51, с. 341].
(«Муравейник»)

В. Цой обращается к сатирическому представлению образа города, при этом усиливается уже не неоромантическая ирония, а реалистическое мировосприятие. В ракурсе эволюции семантики образа города в творчестве рок-поэта представлено развитие творческой индивидуальности В. Цоя: от неоромантизма через мифологизм — к реализму.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Составьте периодизацию творчества В. Цоя.
2. Каким предстаёт образ города в первые этапы творчества В. Цоя?
3. Определите понятие «мифологема».
4. Дайте характеристику эволюции образа города в творчестве В. Цоя.

ВОЙНА И МИР В АЛЬБОМЕ «ГРУППА КРОВИ» В. ЦОЯ

Альбом «Группа крови» (1988) в творчестве Виктора Цоя стал поворотным: именно после выхода этого цикла песен началась так называемая киноманья, широкая популярность и новый виток в поэтической и музыкальной эволюции автора.

Часть композиций из альбома была задействована в качестве музыки к фильму Р. Нутманова «Игла» (1988), в котором был представлен новый тип героя-неоромантика, противостоящего обыденному сознанию.

По сюжету герой приходит из ниоткуда и в конце фильма удаляется также в никуда, символизируя тем самым героя пути. Оставаясь самим собой и не утрачивая чувства реальности в толпе, которая, наоборот, мечтает об иллюзорном мире, персонаж поэта становится чем-то вроде наркотика [51]. Уходит раненый ножом герой под аккорды песни, открывающей альбом В. Цоя «Группа крови», но фильм на этом не заканчивается, развивая неромантическую самоиронию. В тексте звучат мотивы некоего судьбоносного пути, который необходим, хотя его и можно избежать.

И есть чем платить, но я не хочу
Победы любой ценой,
Я никому не хочу ставить ногу на грудь,
Я хотел бы остаться с тобой,
Просто остаться с тобой.
Но высокая в небе звезда
Зовёт меня в путь [51, с. 323].

С одной стороны, перед нами герой не только пути, но и герой борьбы, хотя в то же время здесь демонстрируется отказ от противостояния, отказ от победы вследствие выбора некоего иного своего предназначения (зов звезды). Выступая в сильной позиции в альбоме-цикле на первом месте, песня сконцентрировала в себе все семантические тенденции, которые далее развиваются в других произведениях, включённых в него. Но необходимо обратить внимание и на ключевое понятие, которое звучит рефреном в названии как песни, так и всего альбома — «группа крови».

С одной стороны, мотив пролившейся крови обозначает возможные ранения в борьбе. Но с другой стороны, как медицинский термин — обозначает отдельную индивидуальную черту, по которой люди разделяются на группы самой природой. Таким образом, в альбоме централизуется значимость существования неизбежного момента разделения людей на некие социальные объединения по конкретным признакам («мой порядковый номер»). В дальнейших текстах константно присутствует именно этот семантический элемент.

Во второй песне цикла эксплицируется разделение на «мы» и «они». Герой ставит перед выбором соотнесения себя с определённой группой субъекта, обозначенного «ты».

Они говорят: им нельзя рисковать,
Потому что у них есть дом, в доме горит свет.

И если тебе вдруг наскучит твой ласковый свет,
Тебе найдётся место у нас, дождя хватит на всех.
Посмотри на часы, посмотри на портрет на стене,
Прислушайся — там, за окном,
ты услышишь наш смех [51, с. 326].
(«Закрой за мной дверь, я ухожу»)

«Они» — это те, кто предпочитает некое замкнутое пространство, удобство, комфорт жизни (обед), материальные блага. Для них существует время, висят на стенах идолы и прочие ограничительные онтологические элементы. А для героя — разомкнутое пространство, смех как освобождение от времени и от идолов. Лексема «дождь», по сути, с лексемой «обед» вступает в антагонистическую связь по значению «пища» — дождь выражает некую духовную пищу, развитие духовного в противопоставлении с материальным бытием.

В то же время развивается и мотив пути, герой сделал выбор, об этом говорит рефрен песни «Закрой за мной дверь» как определение границ выбора.

В следующей песне тема деления на группы получает новое свойство — снимается возможность выбора: «кто-то должен стать», т. е. субъект неизбежно определён к заданной идентификации. Все представлено на общем фоне такого же неизбежного разделения и противостояния основополагающих категорий пространства: Земля и Небо.

Где-то есть люди, для которых есть день и есть ночь.
Где-то есть люди, у которых есть сын и есть дочь.
Где-то есть люди, для которых теорема верна.
Но кто-то станет стеной, а кто-то плечом,
Под которым дрогнет стена.
Земля. Небо.
Между Землёй и Небом — Война! [51, с. 326]
(«Война»)

Это пространственное противостояние в то же время становится объединяющим фактором для людей. Но отметим также, что это символическое противостояние, так как употребляемые, во-первых, в тексте песни с большой буквы, во-вторых, используемые достаточно часто и в акцентном месте — в рефрене — эти лексеммы имеют символическое значение. Они тождественны значимым онтологическим категориям Добра и Зла, но при этом они не могут быть ими заменены, так как нет эксплицитного и имплицитного указания такого значения. Трудно сказать, на какой стороне подразумевается Добро, а на какой Зло. С точки зрения традиции Добро будет символическим Небом, но в следующей же песне поэт отказывается от такого понимания, как Небо = Добро.

Крыши домов дрожат под тяжестью дней,
Небесный пастух пасёт облака,
Город стреляет в ночь дробью огней,
Но ночь сильней, её власть велика [51, с. 327].
(«Спокойная ночь»)

Здесь Небо, по сути, оказывает враждебное давление на Землю, если говорить, используя лексемы цоевской поэтической системы. В последней песне цикла «Легенда» есть строка, также снимающая положительную коннотацию этого элемента: «Как смеялось небо, а потом прикусило язык». В целом, Небо и Земля — это не аллегорические обозначения Добра и Зла, но некие символические категории, или мифологемы, в создаваемом автором художественном мире. Отметим, что поэт и ранее в своём творчестве использовал некоторые элементы мифопоэтики (см. песни «Камчатка», «Троллейбус»), но именно с этого альбома мифологическое начало становится основополагающей тенденцией в творчестве Цоя. В анализе предыдущего сборника мы писали, что в основу следующего альбома «Звезда по имени Солнце» был включён мифологический сюжет об умирающем и воскресающем боге/герое.

В песне «Спокойная ночь» также присутствует разделение групп:

Те, кому нечего ждать, отправляются в путь.

...

А тем, кто ложится спать,
Спокойного сна [51, с. 327].

Сон здесь приобретает коннотацию пассивного подчинения действительности: те, кто характеризуется спящими, демонстрируются в противопоставлении тем, «кто спасён», кто перестал молчать, кто начал действовать, кто не подчиняется власти изначально враждебной ночи. Те, кто отправляется в путь (развитие темы героя пути), обретают и некое спасение. Образ соседей символизирует обиденное сознание, которому мешают различные вкрапления творческого бытия, стремящегося к новому. Стук копыт, мешающий уснуть, переключается со строчками в предпоследней песне цикла «Прохожий»:

Прихожу домой я ночью.
Завожу магнитофон,
И сосед за стенкой стонет,
Он увидел страшный сон [51, с. 328].

Эта подчёркнутая асоциальность — протест против косности общества, его конформизма, это вызов, попытка разбудить мир, которая с точки зрения этого мира выглядит как злостное нарушение правопорядка, законов этого мира, охраняющих его обыденность и застойность. Но данная асоциальность самим героем воспринимается с позиции самоиронии. Он вёл бы себя иначе в другом мире, но ему приходится в определённой степени подчиниться существующему порядку. Двойственная позиция ярко выражена в песне «Мама, мы все тяжело больны». Необходимость выбора «плыть или не плыть» представляет герой с гамлетовским сознанием, воспринимающим мир вне иллюзий. Связь с трагедией Шекспира поддерживается и включением мотива яда. И вновь институируется неизбежное разделение на группы:

Удар выше кисти, терзающей плоть,
Но вместо крови в жилах застыл яд.
Медленный яд.
Разрушенный мир.
Разбитые лбы.
Разломанный надвое хлеб.

И вот кто-то плачет, а кто-то молчит,
 А кто-то так рад,
 Кто-то так рад [51, с. 326].
 («Мама, мы все сошли с ума»)

Весь ужас ситуации подчёркивается её обыденностью, после неизбежного выбора и борьбы мир всё равно не воцаряется, а разрушается — и в этом тяжесть его болезни. В песне помимо разделения констатируется и общее для всех: это болезнь необходимости борьбы. Но если не бороться, то можно погрязнуть в обыденном болоте, которое демонстрируется в следующей по циклу песне «Бошетунмай».

Мы пьём чай в старых квартирах,
 Ждём лета в старых квартирах,
 В старых квартирах, где есть свет,
 Газ, телефон, горячая вода,
 Радиоточка, пол — паркет,
 Санузел отдельный, дом кирпичный,
 Одна семья, две семьи, три семьи...
 Много подсобных помещений,
 Первый и последний — не предлагать,
 Рядом с метро, центр... [51, с. 326]
 («Бошетунмай»)

Бошетунмай, как известно, это название наркотика. Включая в контекст этот элемент, поэт развивает тему болезненной иллюзорности мира. Рисует картину иллюзорного комфорта жизни на фоне загнивания и порчи окружающей реальности, с одной стороны, и внутреннего мира человека — с другой. Поэтому выбор необходим, но и борьба заведомо ни к чему не приведёт. Состояние этого рефлексивного гамлетовского переживания «быть или не быть» передано в следующей песне:

В наших глазах крики «Вперёд!»,
 В наших глазах окрики «Стой!».
 В наших глазах рождение дня
 И смерть огня.
 В наших глазах звёздная ночь,
 В наших глазах потерянный рай,
 В наших глазах закрытая дверь.
 Что тебе нужно? Выбирай! [51, с. 327]
 («В наших глазах»)

Поэт использует пары антонимов, чтоб передать контрастность выбираемых сторон. Идти ли вперёд или остаться — хотя ежедневное ожидание наступления завтра тоже не приводит ни к чему. В этом альбоме особенно частотно местоимение «мы». Такое объединение и отождествление через это слово поэта с воспринимающими его произведение субъектами и привело к особой популярности этого альбома. В то же время картина мира, создаваемая в альбоме, достаточно реалистична, художественное соответствует реальным бытовым условиям существования многих людей. И то, что поэт идентифицирует себя таким же, как все, также повлияло на особое массовое признание альбома. Во вторую часть цикла поэт включил такие песни, в которых демонстрируется именно это объединение на уровне «мы»:

На улице снег утратил свою белизну,
В стеклянности талой воды мы видим луну.
Мы идём, мы сильны и бодры...
Замёрзшие пальцы ломают спички,
От которых зажгутся костры.
Попробуй спеть вместе со мной,
Вставай рядом со мной... [51, с. 327]
(«Попробуй спеть вместе со мной»)

Мы хотим видеть дальше, чем окна дома напротив,
Мы хотим жить, мы живучи, как кошки.
И вот мы пришли заявить о своих правах: «Да!»
Слышишь шелест плащей? Это мы...
Дальше действовать будем мы! [51, с. 328–329]
(«Дальше действовать будем мы!»)

Заканчивается цикл песней, которая контрастирует своим спокойным ритмом со всеми остальными песнями. Она близка по музыкальному ритму и мелодике песне «Спокойная ночь». В ракурсе интермедальности отметим, что отдельный семиотический код воспринимается как информационный канал, который, одновременно выступая с другим, поддерживает и развивает заданную тему, влияет на разные стороны восприятия — так называемый семантический стереофонизм. Здесь важна общность темы и возможность через один код понять иной, и наоборот, данный аспект инициирует необходимость исследовать тексты рок-поэзии как филологические объекты.

Указанные выше песни также связаны, в частности, мотивом сна, пути. Но в последнем произведении окончательно делается выбор между действием и бездействием в пользу первого. Отметим семантически значимую рифмовку в стихотворении (см. выделенные нами жирным шрифтом слова):

Среди связок в горле комом теснится **крик**,
Но настала пора, и тут уж кричи **не кричи**.
Лишь потом кто-то долго не сможет **забыть**,
Как, шатаясь, бойцы о траву вытирали **мечи**.
И как хлопало крыльями чёрное племя **ворон**,
Как смеялось небо, а потом прикусило **язык**.
И дрожала рука у того, кто остался **жив**,
И внезапно в вечность вдруг превратился **миг**.
И горел погребальным костром **закат**,
И волками смотрели звёзды **из облаков**.
Как, раскинув руки, лежали ушедшие **в ночь**,
И как спали вповалку живые, не видя **снов...** [51, с. 329]
(«Легенда»)

Поэт закодировал некое послание, зарифмованные слова складываются в отдельный текст с конкретным смыслом. В песне поэт рисует картину некоего поля боя, на котором живые уже стали подобны мёртвым. Крик и мечи поэт определяет как «ворон язык», который лучше забыть. Потому что сама по себе жизнь — это миг, который заканчивается уходом в «ночь снов», тем самым подчёркивается бесполезность всех битв и сражений, любого противостояния, так как победившие и проигравшие остаются в одинаковых позициях.

А «жизнь» — только **слово**,
Есть лишь Любовь, и есть **Смерть...**
Эй! А кто будет петь, если все **будут спать?**
Смерть стоит того, чтобы **жить**,
А Любовь стоит того, чтобы **ждать...** [51, с. 329]
(«Легенда»)

В заключительных строках поэт говорит, что «жизнь» — только слово, и «смерть» — слово, означающее «спать». А слово «жизнь» означает «ждать». Ждать — это определённое действие, которое необходимо делать, потому что есть нечто достойное ожидания. И то, что оно стоит того, чтобы ожидать, а значит, обязательно исполнится, иначе не было бы достойно.

Таким образом, основная идея альбома — разделение на группы, которое в итоге в последней песне нивелируется, объединяя всех перед лицом как Смерти, так и Любви. Поэт мифологизирует время и пространство, соединяя при этом в рамках создаваемого художественного мира мифическое с обыденными, бытовыми элементами реальности.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Как представлены в первой песне альбома «Группа крови» основные мотивы цикла?
2. Определите циклообразующие связи в альбоме.
3. Какие мифы и интертекстуальные связи включены в структуру цикла?
4. Определите особенности рифмы в цикле.

МИФОПОЭТИКА В АЛЬБОМЕ В. ЦОЯ «ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ СОЛНЦЕ»

Альбом В. Цоя «Звезда по имени Солнце» уже рассматривался как цикл в работе Ю. В. Доманского «Циклизация в русском роке» [42].

На наш взгляд, в основу этого цикла легли также мифологические элементы. О мифологическом начале в русской рок-поэзии и в поэтике В. Цоя в частности уже были написаны статьи в серии издания «Русская рок-поэзия: текст и контекст» — например, в выпуске № 2 (1999) работы С. Ю. Толоконниковой «Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма» [42] или А. В. Ярковой «Мифопоэтика В. Цоя» [42]. Рассмотрим отдельный конкретный случай включения в художественную ткань цикла мифологического сюжета, который по сути является объединяющим звеном в рамках целого.

В названии альбома используется достаточно значимый символ Солнца, определённый как «по имени», что даёт антропологическую коннотацию лексеме. С символикой Солнца связывается миф об умирании и воскресении [42]. В семантическое поле этого мифа включены такие ключевые мотивы, как смерть и воскресение, избранничество, борьба или война Добра со Злом. И уже во второй песне развивается сюжет умирания-воскресения:

Красная-красная кровь —
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива [51, с. 331].
(«Звезда по имени Солнце»)

А также определённого рода избранность героя, отмеченного неким знаком Солнца:

Он не помнит слова «да» и слова «нет»,
Он не помнит ни чинов, ни имён.
И способен дотянуться до звёзд,
Не считая, что это сон.
И упасть опалённым звездой
По имени Солнце [51, с. 331].
(«Звезда по имени Солнце»)

При этом Солнце наделяется чертами особого могущества, определённого рода жестокостью, которая характерна для подтверждения превосходства божества. При этом силе Солнца противопоставляется иное начало, которое вступает с ним в борьбу. Мотив борьбы (или войны) — один из ключевых для этого цикла. Это уже демонстрируется в первой песне.

Произведение открывает альбом-цикл В. Цоя «Звезда по имени Солнце». Текст находится в акцентной позиции, занимает место магистрала, вбирающего в себя все темы и ключевые моменты всего альбома.

Песня без слов, ночь без сна.
Всё в своё время — зима и весна [51, с. 330].

Первая строчка текста противопоставлена последующим. В ней отражается дисгармоничное состояние, не соответствующее тому, что традиционно должно быть. Песни без слов быть не может, так же, как и ночь без сна, — это состояние необычное, выходящее за рамки в целом банального, будничного мира, в котором всё закономерно и происходит в своё время. Далее представлена определённая картина мира, которая должна быть:

Каждому морю — дождя глоток,
Каждому яблоку — место упасть,
Каждому вору — возможность украсть,
Каждой собаке — палку и кость
И каждому волку — в зубы злость [51, с. 330].

Мир рисуется как по вертикали: падение сверху вниз дождя и яблока, — так и по горизонтали: вор, собака, волк в их горизонтальном движении. Лирический субъект констатирует наличие неких закономерностей, которые передают гармонию мира, где каждому положено то, что должно быть. Но при этом создаваемый мир полон агрессии, в нём дано место и злу как необходимому для его состава элементу. Каждому объекту предназначен определённый атрибут, который уже не изменить. Каждый образ представляет собой некую живую сущность, персонифицируется. Море обозначает олицетворённый образ, подобный человеку, которому необходимо пить воду — «дождя глоток». А сами живые существа поставлены в жёсткие рамки того, что им предназначено. Если вор — то, значит, должен украсть. Мир не предлагает других альтернатив, а провоцирует на определённые действия, и, поступая уже не как вор, этот субъект вызывает к себе определённого рода негативное отношение.

Рефреном усиливается тема агрессивности мира и вводится мотив противостояния героя.

Снова за окнами белый день,
День вызывает меня на бой,
Я чувствую, закрывая глаза:
Весь мир идёт на меня войной [51, с. 330].

Дисгармония, заданная в первой строчке, развивается далее дисгармоничным положением героя по отношению к миру. Мир как бы нападает на героя, нарушающего обыденный строй всего обозначенного порядка. Используется лексическая клишированная форма «белый день», что подчёркивает будничность, закостенелость, обыденное начало в создаваемой картине. Но необходимость появления такого субъекта, противопоставленного миру, заложена в самом мироустройстве, что показано следующей строфой:

Если есть стадо, есть пастух,
Если есть тело, должен быть дух,
Если есть шаг, должен быть след,
Если есть тьма, должен быть свет [51, с. 330].

Как видно, используются лексемы, которые представляют собой антиномии, при этом синтаксический параллелизм усиливает их взаимосвязанность и зависимость друг от друга. Художественная структура здесь представляет собой противопоставленные по смыслу пары образов: стадо — пастух, тело — дух, шаг — след, тьма — свет. На фоне такого порядка задаётся вопрос, как относится к этому миру герой. Способен ли он в своём антагонизме идти до конца, разрушив обыденную плоскость мира, или останется в том, что есть. Герой может, с одной стороны, всё потерять, став преступником и быть казнённым, с другой — обрести некую власть:

Хочешь ли ты изменить этот мир?
Сможешь ли ты принять как есть?
Встать и выйти из ряда вон?
Сесть на электрический стул или трон? [51, с. 330]

Эта строфа семантически взаимодействует с предыдущей: «вор — электрический стул» — в контексте тематического поля «преступник — преступность — наказание». Преступник относится к низшему уровню социальной иерархии, и в данном случае также актуализируется антагонистическая пара: низший уровень (преступник) и высший уровень (трон). Такая антиномия вызывает ассоциацию с библейским сюжетом: Иисус Христос тоже был объявлен преступником, умер от наказания (был казнён), но при этом был провозглашён Богом и сел на трон рядом с Отцом. Таким образом, на основе этой интертекстуальной связи вводятся мотивы избранности, предназначения, антагонизма Добра и Зла.

Герой должен сделать выбор, тем самым подтвердить свою способность избранного «выйти из ряда вон», с одной стороны, а с другой — акцентируется закономерность мира, в котором у стада обязательно есть пастух — направляющий толпу лидер. Но в то же время мир не оставляет герою возможности не делать выбора, наоборот, в рефрене подтверждается необходимость либо сдаться и принять как есть, либо ответить на вызов.

Песня, находящаяся в начале цикла, показывает лирического субъекта, позиционируемого в противопоставлении миру, где властвует обыденное начало. Задаётся тема выбора действия или бездействия и проблема необходимости определения для героя своего места в данном миропорядке. В произведении представлена некая мировая упорядоченность, где каждому — своё, а также необходимость наличия как светлого, так и тёмного, определённая двойственность бытия. В то же время: «Весь мир идёт на меня войной». Герой изначально антагонистичен по отношению к миру. Одновременно перед героем, как и перед читателем/слушателем, ставятся вопросы либо об изменении, либо о принятии мира как он есть.

В следующих песнях конкретизируются черты этого мира, находящегося в состоянии войны:

И две тысячи лет война,
Война без особых причин... [51, с. 331]
(«Звезда по имени Солнце»)

Командиры армии лет,
Мы теряли в бою день за днём.
А когда мы разжигали огонь,
Наш огонь тушили дождём... [51, с. 331]
(«Невесёлая песня»)

Снова бой — каждый сам за себя.
И мне кажется, солнце — не больше, чем сон [51, с. 332].
(«Странная сказка»)

Ближе к центру цикла усиливается характеристика дисгармоничности мира, в то время как изначально существовала определённая упорядоченность, но последняя всё же деформирована антагонистическим состоянием бытия.

У меня есть дом, только нет ключей.
У меня есть солнце, но оно среди туч.
Есть голова, только нет плечей.
Но я вижу, как тучи режет солнечный луч.
У меня есть слово, но в нём нет букв... [51, с. 332–333]
(«Место для шага вперёд»)

Другой важный мотив — мотив смерти, который также принижает цикл:

А потом придёт она,
Собирайся, скажет, пошли.
Отдай земле тело... [51, с. 332]
(«Странная сказка»)

В одной из песен («Пачка сигарет») в сюжет включены элементы некоего перехода или перемещения из одного мира в другой — чужой. Путь обозначен, что закономерно, по небу, подобно части солнечного пути.

Я сижу и смотрю в чужое небо из чужого окна.
И не вижу ни одной знакомой звезды.
[...]
Но если есть в кармане пачка сигарет,
Значит, всё не так уж плохо на сегодняшний день.
И билет на самолёт с серебристым крылом,
Что, взлетая, оставляет земле лишь тень [51, с. 333].
(«Пачка сигарет»)

Мотив пути актуализируется и в следующей песне цикла:

Но странный стук зовёт в дорогу,
Может, сердца, а может, стук в дверь.
И когда я обернусь на пороге,
Я скажу одно лишь слово: «Верь!» [51, с. 334]
(«Одно лишь слово»)

В песне также активизирована тема веры, и это акцентирует важность сферы метафизической, иррациональной, что присуще мифологическому менталитету.

Данная в последующем стихотворении («Печаль») картина мира представлена именно с точки зрения мифологизированного сознания. Реальность воспринимается не с позиций разума, но с позиций ощущений, интуитивного понимания дисгармонии при demonstra-

ции рационального упорядочения: «На холодной земле стоит город большой, / Там горят фонари и машины гудят» [51, с. 334] — так дана картина рационального мироустройства.

А над городом — ночь,
А над ночью — луна,
И сегодня луна каплей крови красна [51, с. 334].
(«Печаль»)

Использованное в конце строфы словосочетание функционирует в сфере фольклора как элемент из народных верований, некая примета. Во втором куплете участвуют такие же фольклорные лексические элементы, и закономерно далее даётся панорама, представляющая народ, объединённый в определённом общем порыве:

А вокруг — благодать, ни черта не видать,
А вокруг — красота, не видать ни черта.
И все кричат: «Ура!»
И все бегут вперёд [51, с. 334].
(«Печаль»)

В структуру заключительной песни «Апрель» включается целостный мифологический сюжет: в начале дана картина дисгармонии мира, при этом представленная картина переключается с созданной во второй песне — «Звезда по имени Солнце». Во второй песне начальные строки:

Белый снег, серый лёд
На растрескавшейся земле... [51, с. 331]
(«Звезда по имени Солнце»)

А в заключительной песне цикла:

Над землёй — мороз,
Что не тронь всё — лёд... [51, с. 335]
(«Апрель»)

Затем обозначен избранный — герой, который проходит определённый обряд инициации-посвящения и умирает, затем воскресая в новом статусе — в статусе особого могущества.

На теле ран не счесть,
Нелегки шаги.
Лишь в груди горит звезда.
И умрёт апрель,
И родится вновь,
И придёт уже навсегда [51, с. 335].
(«Апрель»)

Полученные новые качества позволяют герою установить новую гармонию в мире, новый порядок. Лирический субъект наделяется особыми возможностями управления и изменения мира в сторону Добра и окончания борьбы. Герой отмечен и специфическим знаком Солнца — он становится равен ему по силе:

А он придёт и приведёт за собой весну.
И рассеет серых туч войска.
А когда мы все посмотрим в глаза его,
На нас из глаз его посмотрит тоска.
И откроются двери домов.
Да ты садись, а то в ногах правды нет.
И когда мы все посмотрим в глаза его,
То увидим в тех глазах солнца свет [51, с. 335].
(«Апрель»)

Важно и то, что в песне развивается и имплицитно данный мотив суда: «в ногах правды нет», — это также сближает, как и развиваемая ранее в цикле тема веры, сюжет произведения с религиозными традициями, точнее — с христианскими легендами об Иисусе Христе, Апокалипсисе, т. н. Судном дне. Тем самым формируется аллюзия на религиозные источники, которая усиливает мифологическое начало в тексте.

Сюжет и мотивы, являющиеся элементами мифа об умирающем и воскресающем Боге, структурируют целостность цикла, объединяя включённые в него произведения, выполняя тем самым циклообразующую функцию.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Как взаимодействует название цикла с содержанием составляющих его песен?
2. В чём особенность сюжетной структуры цикла?
3. Охарактеризуйте лирического субъекта цикла.

МУЗЫКА И СЛОВО В АЛЬБОМЕ В. ЦОЯ «ЭТО НЕ ЛЮБОВЬ»

Альбом «46» записывался как подготовительная версия песен, которые потом вошли в различные другие циклы. Так, В. Цой в одном из интервью в 1985 г. говорил: «Я считаю, что у группы «Кино» три альбома на данный момент — «45», «Начальник Камчатки» и «Это не любовь». То, что называют «46» — это рабочие записи, где мы играем вдвоём с Юрием, и мне очень жаль, что они разошлись» [51, с. 176]. Вслед за самим поэтом этот альбом не рассматривается как целостное и законченное авторское произведение. Но важно, что две музыкальные композиции оттуда были включены далее автором в цикл «Это не любовь» (1985). Именно к этому циклу и обратимся в данной статье.

Как отмечал сам В. Цой: «На «Это не любовь» мы не возлагали вообще никаких особых надежд. Там собраны некоторые старые вещи: «Весна», например, и песни, предназначенные, так сказать, для внутреннего использования. Условия студии были таковы, что выбора не было — три гитары и ритм-компьютер, никаких накладок, кроме одной вещи. Вначале это угнетало, но в процессе работы даже стало нравиться, и под конец записи мы, можно сказать, даже к этому стремились, к такому звуку» [51, с. 177].

Основную звуковую нагрузку в целом в альбоме получил, судя по словам поэта, именно голос исполнителя из-за такой незначительной аранжировки. Вспоминает другой участник группы Александр Титов: «Обстоятельства были такие: мне надо было уехать. Поэтому «Это не любовь» — моментальный альбом и этим очень ценный. Там практически всё живьём было сыграно, без раскрашивания. Одна накладка — голос» [51, с. 121–122].

Теперь рассмотрим название всего альбома «Это не любовь». Указательное местоимение «это» во взаимодействии со словом «любовь» вызывает ассоциативную связь с произведением В. В. Маяковского «Про это», включаясь таким образом в общую литературную традицию. В то же время В. Цой вводит далее отрицательную конструкцию — «не любовь»; таким образом, отделяясь от традиционного понимания, поэт спорит с ним.

В. Цой говорил, что в альбоме совсем другой подход к иронии: «Когда я пишу песни типа тех, что вошли в «Это не любовь», мне очень смешно. По идее мы предназначали этот альбом молодым ребятам, лет под 20, а оказалось, что эту иронию улавливают более взрослые люди. Видимо, для молодёжи требуется повышенный драматизм ситуации...» [51, с. 177]

Если просмотреть, в каких далее текстах альбома используется указательное местоимение «это», можно представить следующее:

1. В первой песне альбома это и название, и рефрен песни: «Это не любовь».
2. В третьей песне «Уходи»: «А вообще я не знаю, зачем мне нужны эти цифры».
3. В четвёртой песне «Город»: «Я люблю этот город, но зима здесь слишком длинна» и далее повторяется первая часть предложения в рефрене. А также «В это время я не верю глазам, я верю часам».

4. В пятой песне «Рядом со мной» местоимение используется в рефрене с противоположным значением по отношению ко всему названию альбома: «Проснись! Это — любовь!». А также: «И ты готов отдать всё за этот звонок».

5. В седьмой песне «Я объявляю свой дом» — в первой же строчке: «В этом мотиве есть какая-то фальшь», «Возьми — это твоё».

6. В девятой песне «Верь мне»: «Оглянись, это драка без права на отдых», «Говорят, что сон — это старая память», «Верь мне, и я буду с тобой в этой драке».

7. В десятой «Дети проходных дворов» — «И это закон, и дети проходных дворов знают, что это так», «И я это знаю, я об этом пою».

8. В последней песне «Музыка вол, музыка ветра» используется другое, но также относящееся к разряду указательных местоимений — тот/те: «Кто из вас вспомнит о тех, кто сбился с дороги».

Как видно по цитатам, автор вводит с помощью указательного местоимения ключевые мотивы и образы альбома: любовь, сон, город, цифры, звонок, фальшь, драка, закон. Слово «это» предстаёт достаточно частотным в альбоме и образует семантические и концептуальные связи между вводимыми мотивами.

В единстве циклического пространства актуализируются противоположные реалии бытия. В целом противопоставляются: любовь (чувство) — нелюбовь, любовь (мир) — драка, фальшь — закон, цифры — слова (песня).

Рассмотрим одну из ключевых антиномий альбома: любовь — нелюбовь. В рамках цикла представлено несколько песен, которые включают в себя какую-то историю взаимоотношений между мужчиной и женщиной, а также собственно глагол «любить».

В первой песне «Это не любовь» поэт иронизирует над рефлекслирующим молодым человеком, который сомневается в своих чувствах и скорее стремится что-то получить, чем отдать в отношениях с девушкой:

Научи меня всему, что умеешь ты,
Я хочу это знать и уметь.
Сделай так, чтоб сбылись все мои мечты,
Мне нельзя больше ждать, я могу умереть.
Но это не любовь [51, с. 311].

Далее песня «Весна» — о шуточном восприятии времени года, которое обычно ассоциируется с пробуждением чувственности и в целом некоторого умопомешательства от увеличившегося количества солнца и тепла:

Весна
Я люблю весну...
...
Весна,
Где моя голова? [51, с. 312]

Затем песня «Уходи», как и первая песня альбома, поётся на низких тональностях, низким тембром голоса. Автор иронизирует по поводу скоротечности современных отношений между мужчиной и женщиной, которые замыкаются на какой-то бессмысленной цепочке цифр от телефонного номера. По сути, здесь также актуализирована и проблема губительного влияния прогресса на духовное состояние личности человека, нивелирование его индивидуальных черт.

Уходи, но оставь мне свой номер,
Я, может быть, позвоню,
А вообще я не знаю, зачем мне нужны эти цифры.
И я уже даже не помню, как там тебя зовут,
И теперь для меня номера телефонов лишь шифры... [51, с. 312]

Песня «Город» также акцентирует внимание на теме любви, но любви к городу, в то же время и в этом чувстве есть некая негативность («но зима здесь слишком темна»). Все перечисленные песни включают в своё идейное содержание элементы неистинного в любви. Поэтому они объединяются под общим названием «Это не любовь». Затем в песне «Рядом со мной», казалось бы, представлено настоящее чувство. Она, героиня, — как центр Вселенной, центр мира, любовь некоего вселенского масштаба. Человек воспринимается как мир. Но при этом актуализирован мотив сна: «тебе пора спать». Герой не может выйти за рамки своего будничного существования даже ради такой любви, поэтому чувство оказывается не истинным, что связано и с общим названием альбома-цикла:

Твои родители давно уже спят, уже темно.
Ты не спишь, ты ждёшь — а вдруг зазвонит телефон.
И ты готов отдать всё за этот звонок,
Но она давно уже спит там,
В центре всех городов.
Проснись, это любовь,
Смотри, это любовь,
Проснись, это любовь... [51, с. 313]

Следующая песня окончательно снимает пафос открытия настоящей любви — «Ты выглядишь так несовременно рядом со мной».

И после этой песни вводится мотив фальши в произведении:

В этом мотиве есть
Какая-то фальшь... [51, с. 314]

Этот текст — «Я объявляю свой дом» — разделяет альбом на две части. С него начинаются и музыкальные трансформации. Все предыдущие песни поются в семантически значимых низких или высоких тональностях, разным тембром голоса.

Подобное можно найти в творчестве В. С. Высоцкого. Например, песня «Диалог у телевизора». Для Цоя, по его словам, некими идеалами были М. Боярский и В. Высоцкий [51]. Это не только повлияло на тот имидж, который создавал поэт, но и на манеру исполнения. И в данном альбоме В. Цой следует традиции В. С. Высоцкого: выступая, он надевает маски и исполняет песни от их лица, от лица надетой маски. Получается театрализованное с помощью голоса исполнение.

Песни «Это не любовь» и «Уходи» В. Цой поёт на низких тональностях, низким тембром, который также разный по своей частоте и в той, и в другой песне. Произведение «Рядом с тобой» поётся автором на высоких тональностях, повышенным тембром — это уже голос другого героя. После «Ты выглядишь так несовременно» тональность изменяется, теперь Цой поёт в одном диапазоне все оставшиеся тексты альбома. И причём в эту часть входит и «Саша», где поэт создаёт образ второго героя, о котором он поёт уже, обозначая местоимением третьего лица. В тексте «Дети проходных дворов» провозглашается закон индивидуального выбора и возможностей: «Мы, дети проходных дворов, найдём сами свой цвет».

Исходя из этого, можно сказать, что вторая часть альбома после стихотворения «Я объявляю свой дом» передаётся авторским голосом — от имени субъекта, тождественного автору. Здесь один лирический герой по сравнению с предыдущей частью, где включались тексты-монологи разных персонажей, играемых поэтом-исполнителем.

В. Цой расширяет приём В. Высоцкого, используя его в рамках уже целого альбома, а не в одной только песне. Этот приём становится объединяющим интермедальным моментом, циклообразующим элементом в альбоме, показывающим взаимодействие вербального и невербального начал, т. е. музыки и слова в целом.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Как решается проблема «любовь» и «не любовь» в цикле?
2. Каким образом взаимодействует слово и музыка в альбоме В. Цоя?
3. Какой художественный приём использует В. Цой вслед за В. Высоцким?

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ЦИКЛЕ «ЧЁРНЫЙ АЛЬБОМ» ГРУППЫ «КИНО»

Последний «Чёрный альбом» доделывался уже после смерти В. Цоя, хотя тексты не перепели существенного изменения по сравнению с авторскими оригиналами. Специфика альбома заключается в том, что в каждой из песен фигурируют вербальные элементы фольклорной традиции, — рассмотрим далее эту проблему.

Обозначим прежде всего, что понимается под фольклорной традицией. В современной фольклористике представлено несколько тенденций в определении сути предмета, наиболее полно и актуально анализ термина, на наш взгляд, проведён в работе Б. Н. Путилова. Учёный включает в данную сферу ту традиционную словесность, обращающуюся в среде устно-поэтического творчества народа. Он пишет, что необходимо отнести к фольклору всё, что «традиционно выражено и закреплено в виде организованного текста, вербальной или повторяющейся формулы в типовых ситуациях и обстоятельствах — имеющую некий устойчивый смысл — выражения, а также отдельных слов, несущих «свою», привычную для данной среды семантику» [111, с. 39].

Эта формулировка учитывает всё многообразие форм, их происхождение и функционирование в определённой среде, которая наделяет их соответствующими признаками, показывающими принадлежность собственно к фольклору, например: устно-поэтический стиль, трафаретно-стереотипные начала, сюжетно-композиционная заданность и т. п. Рассматривая элементы фольклора, используемые в художественном тексте литературы, можно раскрыть специфику влияния фольклорной культуры на творчество авторов и в целом на саму литературу.

О фольклорном начале в рок-поэзии уже отмечали исследователи, в частности, как пишет П. С. Шакулина: «...можно упомянуть ещё об одном аспекте связи рока и фольклора, а именно о частом цитировании фольклорных текстов или стилизации под народное творчество в рок-поэзии. Причины этому могут быть найдены и в уже отмеченной простоте, понятности, известности фольклорных формул, в характерном для рока обращении к национальной культуре, наконец, просто в красоте народной поэзии» [42]. Ю. В. Доманский в книге «Русская рок-поэзия: текст и контекст» отмечает, что «русский рок, как и всякое явление эпохи постмодернизма, насыщен многочисленными отсылками к предшествующей культурной традиции — от русской классической литературы и фольклора до англоязычной поэзии XX века и современного кинематографа» [10].

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

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

И так идут за годом год, так и жизнь пройдёт,
И в сотый раз маслом вниз упадёт бутерброд [51, с. 337].
(«Кончится лето»)

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

Но, может, будет хоть день,
Может, будет хоть час, когда нам повезёт [51, с. 337].
(«Кончится лето»)

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

Про то, что больше нет сил,
Про то, что я почти запил, но не забыл тебя.
...
А дни идут чередом — день едим, а три пьём,
И, в общем, весело живём, хотя и дождь за окном [51, с. 336].
(«Кончится лето»)

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

В текстах альбома далее обнаруживается достаточно много такого рода устойчивых словосочетаний, которые образуют фольклоризацию цикла в целом. Но следует указать, что в некоторых случаях поэт использует лишь элементы сочетаний, видоизменяя их в соответствии с авторскими интенциями и художественной системой. Так, в предыдущей песне «дни идут чередом» — это видоизменённое «дни идут своим чередом» [112, с. 743], «больше нет сил» — «сил нет» [112, с. 663; 51, с. 338].

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

Застоялся мой поезд в депо.
Снова я уезжаю. Пора...
На пороге ветер заждался меня.
На пороге осень — моя сестра [51, с. 337].
(«Красно-жёлтые дни»)

В фольклорной традиции с порогом связано множество примет и обрядов, распространённых как в деревенской, так и в городской среде, вплоть до наших дней: «Гостя встречай за порогом и пускай наперёд себя через порог. Через порог не здороваются. Через порог руки не подают. В притолоку молитву заделывают, под порог заговоры кладут... На пороге не стоят. Купцы на пороге в лавке не стоят (покупателей отгонишь). Через порог ничего не принимать — будет ссора» [112, с. 80].

В песне также используются фразеологические единицы:

Горе ты моё от ума,
Не печалься, гляди веселей.
И я вернусь домой
Со щитом, а может быть, на щите,
В серебре, а может быть, в нищете... [51, с. 337].
(«Красно-жёлтые дни»)

В данном отрывке поэт соединяет два устойчивых словосочетания — «горе ты моё» и «горе от ума» [112, С. 271]. Первое вносит шутивную семантику во фразу, расширяя смысловые границы фразеологизмов. В следующей песне автор использует лишь отдельные элементы устойчивых сочетаний, но их нахождение в противопоставлении выводит к смыслу целого фразеологизма, дополняя его в соответствии с концепцией текста:

Здесь непонятно, где лицо, а где рыло,
И непонятно, где пряник, где плеть [51, с. 338].
(«Нам с тобой»)

В данном случае обыгрывается семантика поговорки «не кнутом, так пряником» или «метод кнута и пряника». В другом отрывке обыгрывается поговорка «шила в мешке не утаишь» [112, с. 790]:

И неясно, где мешок, а где шило,
И неясно, где обида, а где месть [51, с. 338].
(«Нам с тобой»)

Руки в карманы, вниз глаза
Да за зубы язык.
Ох, заедает меня тоска,
Верная подруга моя.
Пей да гуляй, пой да танцуй... [51, с. 339]
(«Звезда»)

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

Нам с тобой: голубых небес навес.
Нам с тобой: станет лес глухой стеной.
Нам с тобой: из заплёванных колодцев не пить.
План такой — нам с тобой...

...

Здесь в сено не втыкаются вилы,
А рыба проходит сквозь сеть [51, с. 338].
(«Нам с тобой»)

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

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

Песен ещё ненаписанных — сколько?
Скажи, кукушка, пропой.
В городе мне жить или на выселках,
Камнем лежать или гореть звездой? [51, с. 399]
(«Кукушка»)

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

Кто пойдёт по следу одинокому?
Сильные да смелые
Головы сложили в поле в бою.
Мало кто остался в светлой памяти,
В трезвом уме да с твёрдой рукой в строю.
В строю [51, с. 340].
(«Кукушка»)

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

Где же ты теперь, воля вольная?
С кем же ты сейчас
Ласковый рассвет встречаешь? Ответь.
Хорошо с тобой, да плохо без тебя,
Голову да плечи терпеливые под плеть,
под плеть [51, с. 340].
(«Кукушка»)

Итак, фольклорный образ становится центральным элементом экспозиции, через которую поэт выходит к раскрытию основной проблемы произведения — проблемы будущего. Эта проблема далее развивается в песне «Муравейник»:

Наше будущее — туман,
В нашем прошлом — то ад, то рай,
Наши деньги не лезут в карман,

Вот и утро — вставай! [51, с. 342]
(«Муравейник»)

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

Муравейник живёт,
Кто-то лапку сломал — не в счёт,
А до свадьбы заживёт,
А помрёт — так помрёт... [51, с. 341]
(«Муравейник»)

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

В заключительной, по первой версии альбома, песне «Следи за собой» фраза «следи за собой» [112, с. 360] является наиболее частотной, так как повторяется в рефрене два раза:

Следи за собой.
Будь осторожен.
Следи за собой [51, с. 342].
(«Следи за собой»)

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

Таким образом, последующее развитие творчества поэта, судя по проведённому анализу, могло бы пойти в русле фольклоризации. Поэт не просто использует готовые фольклорные формулировки или образы, но расширяет их значение, разрушая стереотипность и стандартность семантики, наполняет изменённым смыслом, что в целом присуще концепции рок-поэзии. Использование фольклорных формул и элементов связывает тексты в единое циклическое образование. В этом плане значимо ещё одно наблюдение, о котором следует сказать, — то, что лейтмотивом в альбоме через все песни проходит тема будущего, размышления и предположения о будущих событиях: «может, будет хоть день» («Письмо»), «я вернусь домой со щитом, а может быть, на щите, в серебре, а может быть, в нищете» («Красножёлтые дни»), «план такой нам с тобой» («Нам с тобой») и т.д. См. выше примеры из песен «Кукушка», «Муравейник», «Следи за собой». Видимо, на последнем творческом этапе поэт разрабатывал проблематику «будущего», в то время как название «Чёрный альбом» противоречит замыслу автора в данном случае, так как обозначает трагическое посмертное издание, определяющее отсутствие будущих новых творений умершего. В итоге фольклорная символическая семантика «чёрного цвета» расширяется, вбирает в себя новый — жизнеутверждающий — смысл после звучания альбома.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Как понимается термин «фольклорная традиция»?
2. Какие фольклорные элементы используются в цикле?
3. Какие циклообразующие связи представлены в альбоме?

ОБРАЗ ПОЕЗДА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ЦОЯ

Технический прогресс накладывает определённый отпечаток на развитие литературы — в частности, даёт возможность включать в художественную систему новые реалии, новые образы. Если в XIX веке в творчество писателей и поэтов вошёл образ поезда и железной дороги, то в XX веке благодаря новым изобретениям это транспортное средство трансформировалось в «электричку» — электропоезд. В песнях рок-поэта В. Цоя эти образы получили новую интерпретацию.

Как пишет А. И. Чагин, поезд выступал в традиции русской литературы XIX века символом новых времён [113]. Но, как определял исследователь, в XX веке в русской литературе, с одной стороны, создаются произведения, в которых продолжается классическая традиция восприятия поезда как образа «России в пути», с другой — актуализируется идея о «трагической дисгармонии жизни» и «острое ощущение приближающейся катастрофы» в образе этого транспортного средства [113].

В альбоме В. Цоя «45» поставлены проблемы движения и перемещения личности и в пространственном значении, и в эволюционном, метафизическом ракурсе. Образ электропоезда фигурирует в песне «Электричка» в негативном значении, определяющем дисгармонию жизни, тем самым развивая классическое значение, сложившееся именно в XX веке. В альбоме этой песне предшествует произведение «Бездельник-2». Учитывая, что в цикле при условиях автономности тексты находятся и в определённом художественном взаимодействии, необходимо рассматривать их с учётом взаимовлияния [42].

Так, в песне «Бездельник-2», с точки зрения окружающих, герой воспринимается как бездельник «с лицом нахала», ему трудно противостоять воспринимающей его таким толпе. В экспрессивном плане песни присутствует ощущение безвыходности, безнадёжности положения героя, некой трагичности, что развивается в следующем тексте, «Электричке», — здесь персонаж находится в пассивном состоянии, происходящее совершается не по его желанию, его везут не туда, куда он хочет.

Я вчера слишком поздно лёг, сегодня рано встал.
Я вчера слишком поздно лёг — я почти не спал.
Мне, наверно, с утра нужно было пойти к врачу,
А теперь электричка везёт меня туда, куда я не хочу [51, с. 295].

Образ электропоезда выступает подобно образу толпы из песен «Бездельник-1» и «Бездельник-2»: «И я иду, поглощённый толпой» [51, с. 295]. Электричка — предмет и примета цивилизации, символ технического прогресса. В данном тексте слово получает дополнительное значение, выступая как классический традиционный символ прогресса той цивилизации, которая «везёт» героя, не принимая во внимание его личные желания, интересы, индивидуальную направленность. С позиции интермедиального анализа подчеркнём, что и музыкальное сопровождение, и темп в песне передаёт эту монотонность и однообразие движения:

В тамбуре холодно и в то же время как-то тепло.
В тамбуре накурено и в то же время как-то светло.
Почему я молчу, почему не кричу, молчу...
Электричка везёт меня туда, куда я не хочу [51, с. 295].

Тамбур — это место порога, пограничное пространство между выходом из поезда и входом в салон вагона. Пространством подчёркивается и болезненное состояние героя — но в то же время он находится в некоем промежуточном положении, в неопределённости (и холодно, и тепло), но и на пороге чего-то нового. Это объясняет и последующее повествование в цикле. После песни «Электричка» в альбоме происходит художественный переломный момент — резкое изменение и в плане музыкальном, и в плане вербальном, сюжетном. В данном случае можно говорить об определённом композиционном делении цикла: закончилась первая часть — микроцикл, начинается вторая часть — микроцикл. Об этом свидетельствует не только смена настроения в музыке. «Электричка» по мелодике и теме (несовпадение желаний героя с действительностью) связана также с первой песней альбома «Время есть». Герой попал «в какой-то не такой круг», где действительность не соответствует его желаниям. Лирический субъект проходит свой путь по кругам жизни, переживая недостаток возможностей своего самовыражения. Образ электрички концептуализирует момент перехода в новое положение, пограничное состояние героя. Но в то же время подчёркивается над-субъектная функция образа поезда: трансформация происходит не по воле персонажа, нивелируются его личностные потребности, индивидуальные цели.

Во втором альбоме В. Цоя «Начальник Камчатки» образ поезда связан с кругом:

Я проснулся в метро
Когда там тушили свет
Меня разбудил человек
В красной шапке
Это кольцо
И обратного поезда нет
Но это не станет помехой
Прогулке романтика... [51, с. 310]

В песне фигурирует подземный поезд метрополитена. Это, с одной стороны, электрический транспорт (электричка), а с другой — осуществляющий поездки под землёй. По сюжету песни герой погружается в темноту и встречается с неким человеком «в красной шапке», — это и некий служащий в метро, и, с другой стороны, сказочный образ Красной Шапочки. Ассоциативный план песни показывает абсурдность окружающего мира. Кольцо — это и транспортный тупик, где поезд разворачивается и едет назад, и в то же время кольцо — невозможность обратного направления, потому что поезд ездит всё время по кругу, который замкнут и не открывает новых возможностей для пути. Поэт представляет подземный мир, откуда нет обратного пути — ассоциативно связывая его таким образом с миром смерти, что тоже уже было в литературной традиции. Но проходя через этот мир, герой, в отличие от классической интерпретации, обретает некую смелость, устойчивость — «но это не станет помехой». Ироническое звучание песни и упоминание в ней направления «неоромантика» и «романтика» в итоге задаёт антиромантический тон. Прогулка, гости, вино — через эти слова в песне романтизм получает бытовую трактовку, снижается его пафос. В подобной функциональной значимости выступает образ поезда и в песнях, которые не вошли ни в какой альбом:

Электрички набиты битком
Все едут к реке [51, с. 345].
«Лето»

Мой билет никуда, поезд мой никуда,
Но я всё-таки еду один, как всегда [51, с. 348].
«Уезжаю куда-то, не знаю куда...»

Образ поезда становится знаком абсурдного мира, где пространство теряет своё чёткое разделение между мирами смерти и жизни, оказывается тупиком в развитии традиционных идей романтической поэтики. Образ поезда как соединения двух пространств — мира жизни и сферы смерти — также классический сюжет, который развивается в стихотворениях поэтов первой трети XX века (С. Есенин, Н. С. Гумилёв, О. Мандельштам) [113].

Художественную эволюцию в творчестве В. Цоя образ поезда получает в альбоме «Звезда по имени Солнце» в песне «Одно лишь слово»:

И опять на вокзал,
И опять к поездам,
И опять проводник выдаст бельё и чай [51, с. 334].

Синтаксический параллелизм и анафора подчёркивают будничность ситуации, герой часто отправляется в путь, каждый раз проходит по представленной схеме: «вокзал — поезд — проводник в вагоне — бельё и чай». Но в этой будничности актуализируется и некая метафизическая ситуация. Рассматривая песню в структурном единстве, обратим внимание на первый куплет:

Струн провода — ток по рукам,
Телефон на все голоса говорит: «Пока! Пора!»
И пальто на гвозде, шарф в рукаве.
И перчатки в карманах шепчут:
«Подожди до утра, до утра...» [51, с. 334]

Струны — это элемент другого искусства, часть музыкального инструмента, — так формируется образ героя-музыканта, а «ток по рукам» связывает его с электрогитарой. С другой стороны, герой ассоциативно напоминает и робота, у которого тоже используются внутри провода с электрическим током для движения рук и т. п. Живое получает предметность, т. е. переходит в статус неживого. В то время как вещи обретают возможности живого — олицетворение «телефон на все голоса», «перчатки шепчут».

В ракурсе складывающейся парадигмы образ гвоздя и слово «верь» в припеве включают также ассоциации с религиозным образом распятого Бога:

Но странный стук зовёт в дорогу.
Может, сердца, а может, стук в дверь.
И когда я обернусь на пороге,
Я скажу одно лишь слово — «Верь!» [51, с. 334]

Автор создаёт образ современного Христа, вынужденного каждый раз уходить и умирать во имя некой внутренней интенции («может сердца» стук), а также внешнего призыва, т. е. из-за окружающего мира — «стук в дверь». Стучать в дверь могут и в связи с арестом,

и в связи с какими-то новостями, которые заставляют отправляться в дорогу. Христианский подтекст поддерживается второй частью второго припева:

И опять не усну,
И опять сквозь грохот колёс
Мне послышится слово «Прощай!» [51, с. 334]

С одной стороны, словом «Прощай!» выражается семантика расставания, а с другой — созвучность со словом «прощаю» ассоциативно связывает со значением прощения. Также в системе цикла христианская легенда поддерживается другими составляющими его текстами: «Звезда по имени Солнце» и «Апрель». В песне «Звезда по имени Солнце» есть строки, связанные с мифом об умирающем и воскресающем божете:

Красная, красная кровь.
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива [51, с. 331].

В песне «Апрель» также представлено подобное:

И умрёт апрель,
И родится вновь,
И придёт уже навсегда [51, с. 335].

Итак, образ поезда выступает в метафизической функции, связанный с онтологическим образом современного Христа, который, осуществляя каждый раз переход от жизни к смерти, не засыпает (не умирает), а продолжает свой путь. Поезд приобретает символическое значение движения жизни. Но в то же время обнаруживается механическое в человеке, превращение во что-то неживое.

В подобных функциях образ представлен и в последнем «Чёрном альбоме» в песне «Красно-жёлтые дни»:

Застоялся мой поезд в депо,
Снова я уезжаю — пора.
На пороге ветер заждался меня,
На пороге осень моя — сестра [51, с. 337].

Поезд определяется неким средством движения, которое помогает преодолевать застойность бытия, инертность и статичность. Герой представлен персонажем пути, подчёркивается повторяемость его движения, а также пограничность состояния: «на пороге». В то же время в этой песне актуализируется и образ дома, тема возвращения, подчёркивается и индивидуальное начало героя, его выбор — в отличие от песни «Электричка».

Подытоживая всё выше сказанное, отметим, что образ поезда в творчестве В. Цоя проходит художественную эволюцию от некоего транспорта, символизирующего нивелирующую функцию прогресса, через антиромантический абсурдный объект — к знаку движения, выхода в новое состояние, к новой жизни. Собственно, интенция перемещения в новое состояние проходит через всё творчество поэта, что подчёркивается и художественной эволюцией образа поезда.

Вопросы для самостоятельной работы:

1. Как понимается термин «образ» в литературе?
2. Как эволюционирует образ в литературе?
3. Какими методами создаётся образ поэта в поэтике?

ТЕМЫ КУРСОВЫХ ПРОЕКТОВ, ВЫПУСКНЫХ КВАЛИФИКАЦИОННЫХ РАБОТ

Курсовые проекты:

1. Творчество современного поэта (на выбор).
2. Особенности жанровых форм современного автора (на выбор).
3. Художественный метод современного автора (на выбор).
4. Своеобразие художественных приёмов современного автора (на выбор).
5. Традиция и современность в творчестве современного автора (на выбор).
6. Взаимодействие музыки и слова в творчестве современного автора (на выбор).
7. Авторская идентичность современного поэта (на выбор).
8. Взаимодействие искусств в творчестве автора (на выбор).
9. Анализ циклической организации альбома современного автора (на выбор).
10. Специфика стихотворного текста автора (на выбор).

Темы для выпускных квалификационных работ:

1. Творчество современного поэта в рамках современного литературного процесса (на выбор).
2. Особенности жанровых форм современных авторов (два и более на выбор).
3. Художественный метод современных авторов (два и более по выбору).
4. Своеобразие художественных приёмов современных авторов (три и более на выбор).
5. Традиция и современность в творчестве современных авторов (три и более на выбор).
6. Взаимодействие музыки и слова в творчестве современных авторов (два и более на выбор).
7. Эволюция авторской идентичности современного поэта (на выбор).
8. Взаимодействие искусств в творчестве авторов (на выбор).
9. Анализ циклической организации альбомов современного автора (три и более на выбор).
10. Специфика стихотворного текста авторов определённого современного направления (на выбор).

ЛИТЕРАТУРА

По рок-поэзии:

1. Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни : дис. ... канд. фи-лол. наук. — Омск, 2006.
2. Авилова Е.Р. Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2010.
3. Агеносов В., Анкудинов К. Современные русские поэты : справочник-антология. — М., 1998.
4. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева : дис. ... канд. филол. наук. — Брянск, 2007.
5. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX — начала XXI века как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства) : дис. ... докт. филол. наук. — Иваново, 2012.
6. Григорьева О.В. Метафорическое моделирование дихотомии «свое — чужое» в контркультурной рок-лирике США и СССР : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2009.
7. Григорьева Т.А. Стереотипность шлягера как текста массовой культуры : дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2003.
8. Гуляева Г.Е. Концептуализация неба и небесных тел в рок-поэзии (на материале текстов К. Кинчева и В. Цоя) : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2009.
9. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности) : дис. ... докт. филол. наук. — М., 2006.
10. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2010.
11. Дюжева М.Б. Лингвокультурологические аспекты англоязычных названий музыкальных групп : дис. ... канд. филол. наук. — Владивосток, 2007.
12. Ерёмин Е.М. Стратегии освоения библейского текста в творчестве Б. Гребенщикова : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2010.
13. Западная К.В. Заимствованные языковые единицы в современной рок-поэзии: структурно-семантический и функционально-стилистический аспекты : дис. ... канд. филол. наук. — Ростов н/Д, 2010.
14. Иванов А.С. Лирика Александра Башлачева в контексте авторской песни 1970–1980-х годов : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2011.
15. Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст Ю. Шевчук «Пластун» : дис. ... канд. филол. наук. — Иваново, 2008.
16. Калуженина Д.В. Художественный гиперконцепт ПРОСТРАНСТВО в поэзии конца XX века (на материале лирики К. Кинчева, Д. Ревякина, Ю. Кузнецова и А. Кушнера) : дис. ... канд. филол. наук. — Саратов, 2008.
17. Каштанова Е.Е. Лингвокультурологические основания русского концепта «любовь» (аспектный анализ) : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1997.
18. Квятковский Г.Ю. Рок-культура как объект социологического анализа. — Челябинск, 2003. — 145 с.

19. Ключева Н. Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2008.
20. Кожевникова Т. С. Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейн-стрима : дис. ... канд. филол. наук. — Челябинск, 2012.
21. Колчина О. М. Диалог культур в структуре языковой личности: на материале поэзии Б. Гребенщикова : дис. ... канд. филол. наук. — Н. Новгород, 2004.
22. Кострюкова О. С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2007.
23. Курбановский А. Звезда по имени Цой // Коре Сарам [1992], Вып. 4, с. 27–31.
24. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи / А. Кушнир ; [ред. И. Масалкина]. — М. : АГРАФ: КРАФТ+, 2003. — 400 с.
25. Лисица И. В. Рок-поэзия Великобритании прагматический и лингвокультурологический аспекты (на материале текстов рок-групп 1960–1970-х годов) : дис. ... канд. филол. наук. — Иркутск, 2009.
26. Логачева Т. Е. Русская рок-поэзия 1970-х — 1990-х гг. в социокультурном контексте : дис. ... канд. филол. наук. — М., 1997.
27. Марочкин В. В. Повседневная жизнь российского рок-музыканта / В. В. Марочкин. — М. : Молодая гвардия, 2003. — 406 с.
28. Мельникова О. А. Интердискурсивность как коммуникативный феномен (на материале поздних альбомов Pink Floyd) : дис. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2004.
29. Милюгина Е. Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. — Тверь, 1999. — С. 45–53.
30. Милюгина Е. Г., Сергеев В. В. Культурно-исторический опыт романтизма и духовные искания новой России. — М, 1995.
31. Набок И. Л. Рок-культура как эстетический феномен : дис. ... докт. филос. наук. — М., 1993.
32. Невская Т. Н. Эволюция рок-культуры в России : дис. ... канд. культурологии. — СПб., 2009.
33. Нежданова Н. К. «Крест» и «звезда» Виктора Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. — Тверь : ТГУ, 2001. С. 142–152.
34. Нефёдов И. В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии : дис. ... канд. филол. наук. — Ростов-н/Д., 2004.
35. Никитина О. Э. Биографический миф как литературная проблема: на материале русского рока : дис. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2006.
36. Новикова Ю. В. Бард-рок культура в аспекте языковой картины мира : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.
37. Нордусеян В. С. Макаронизмы английского происхождения в современном русском языке : дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 2000.
38. Пилюте Ю. Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия: проблемы типологии : дис. ... канд. филол. наук. — Калининград, 2010.
39. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса : дис. ... канд. филол. наук. — Самара, 2005.
40. Приходько О. Е. Особенности концептосферы англоязычного песенного метал-дискурса : дис. ... канд. филол. наук. — Уфа, 2011.
41. Роланд П. Рок и поп / Пол Роланд ; пер. с англ. О. Максименко. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2003. — 320 с.
42. Русская рок-поэзия: текст и контекст. Выпуски с 1 по 14. — Тверь. 1998–2013 г.

43. Скворцов А. Э. Литературная и языковая игра в русской поэзии 1970–1990-х годов : дис. ... канд. филол. наук. — Казань, 2000.
44. Солодова М. А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте (на материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них) : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002.
45. Сосновский Н. А. Отражение идеологии культурного национализма в молодежной субкультуре африканской диаспоры («культура расгафари») : дис. ... канд. истор. наук. — М., 1992.
46. Ступников Д. О. Традиционная и авторская символика в современной поэзии: Юрий Кузнецов и московские рок-поэты : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2004.
47. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке» : дис. ... докт. искусствоведения. — М., 1998.
48. Темиршина О. Р. «Символизм как миропонимание»: линия Андрея Белого в русской поэзии последних десятилетий XX века : дис. ... докт. филол. наук. — М., 2012.
49. Темиршина О. Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
50. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. / А. Троицкий. — М. : Искусство, 1991. — 207 с.
51. Цой В. Стихи, документы, воспоминания / Авт-сост. М. Цой, А. Житинский. — СПб. : Новый Геликон, 1991. — 382 с.
52. Цой В. Р. Последний герой. Стихи. Песни. Воспоминания / В. Р. Цой; Сост. А. Корин; Оформ. Е. Ененко. — М. : Эксмо, 2003. — 350 с.
53. Цукер А. Проблема взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : дис. ... докт. филол. наук. — М., 1991.
54. Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2007.
55. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : дис. ... докт. искусствоведения. — Ростов н/Д, 2010.
56. Шевченко О. В. Лингвосемиотика молодёжного песенного дискурса : дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2009.
57. Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2005.
58. Ярмо А. Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва) : дис. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2008.
59. Яркова А. В. Мифопоэтика В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. — Тверь, 1999. — С. 51–58.

По теории интермедальности:

60. Азначеева Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. [В 3 ч.] — Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1994. — Ч. 1–83 [1] с.; Ч. 2–72 [1] с.; Ч. 3–76 [1] с.
61. Альфонсов В. Н. Слова и краски. (А. Блок, В. Маяковский, Н. Заболоцкий, В. Хлебников: очерки из истории творческих связей поэтов и художников) / В. Альфонсов. — [2-е изд.] — Санкт-Петербург : САГА (и др.), 2006. — 309, [1] с.
62. Амброс А. В. Границы музыки и поэзии. Этюд из области музыкальной эстетики. — СПб. ; М. : В. Бессель и Ко, 1889. — 144 с.
63. Баевский В. С., Романова И. В., Самойлова Т. А. Русская лирика XIX–XX веков в диахронии и синхронии. — М., 2003.

64. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : автореф. дис. ... канд. наук; культурология: 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т. — СПб., 1999. — 16 с.
65. Борисова И. Е. «Моцарт и Сальери»: интермедиаальность как ключ к пушкинскому тексту // *Studia litteraria Polono-Slavica*. — W-wa, 2000. — 5 — С. 129–146.
66. Борисова И. Е. Zeno is here: В защиту интермедиаальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // *Новое литературное обозрение* — № 65–2004 г. — С. 384–391.
67. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово / в 3 частях. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 1 Ритмика (1972) 150 с. — Ч. 2 Интонация — Ч. 3. Композиция, 1978, — 366 с.
68. Ванд Л. Э., Муратова А. С. Генеалогия культуры и веры: зримое и тайное. — М., 2000.
69. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М. : Высшая школа, 1989. — 406 с.
70. Взаимодействие и синтез искусств : сб. ст. — Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1978. — 269 с.
71. Галеев Б. М. О синестезии у Максима Горького // *Учёные записки КГУ* — Т. 135. Языковая семантика и образ мира. — Казань : Унипресс, 1998. — С. 196–201.
72. Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве. (Философско-эстетический анализ) : автореферат дис. ... д-ра. филос. н. — Киев, 1985. — 33 с.
73. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). — Казань : Издательство Казанского ун-та, 1987. — 264 с.
74. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики. (*Vom Musikalisch — Schönen*). С нем. пер. Ларош. с предисл. — М. : Юргенсон, 1895. — 181 с.
75. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. (Первое десятилетие XX века). — М. : Индрик, 2001. — 247 с.
76. Исупов К. Г. О жанровой природе стихотворного цикла. — «Цельность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы», — Донецк, 1977.
77. Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. — СПб. : Композитор, 1997. — 271 с.
78. Крауклис Р. Г. Музыка в философско-поэтическом мире О. Манделштама : автореф. дисс. ... канд. филол. наук: специальность 10.01.01. Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2006. — 22 с.
79. Литературный Санкт-Петербург. XX век. Прозаики, поэты, драматурги, переводчики: энциклопедический словарь : в 2 т. / Гл. ред. и сост. Богданова О. В. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2011
80. Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода // *Концепты. Научные труды. Центроконцепта*. — Вып. 1. — Архангельск, 1997. С. 11–35.
81. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. — М. : Наука, 1992. — 324 с.
82. Моль А. [Moles A.] Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с фр. Б. А. Васюка, Ю. Ф. Кичатова и А. И. Теймана. Под ред. Р. Х. Зарипова и В. В. Иванова. — М. : Издательство «Мир», 1966. — 352 с.
83. Музыка в зеркале поэзии. Поэтическая антология: Русская поэзия XVIII–XX в. : сб. ст. в 3 вып. / Сост. Кац Б. А. — Вып. 3 — Л. : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1987. — 302 с.
84. Николаева Т. М. От звука к тексту. Человек и язык. Язык: загадки и разгадки. Язык и текст. — М. : Язык русской культуры, 2000. — 679 с.
85. Поэзия и музыка. Сб. ст. и исследований / Ред. кол. В. А. Васина-Гроссман и др. — М. : Музыка, 1973. — 302 с.
86. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. — 2-е издание. — М. : Учпедгиз. Образцовая тип. и 16-я тип. треста «Полиграфкнига», 1946. — 704 с.

87. Сабанадзе М. Я. Синестезия в подязыке музыковедения. (На материале английского языка) : автореферат дис. ... канд. филол. наук. — ЛГУ, 1987. — 22 с.
88. Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы науч. конф. / Каф. истории рус. музыки. Ред.-сост. Е. И. Чigareва, д-р искусствоведения, проф. и др. — М. : МГК, 2002. — 358 с.
89. Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). — 2-е изд. — СПб. : Языковой центр СПбГУ, 1995. — 191 с.
90. Способин И. В. Музыкальная форма: учеб. общ. курса анализа / Федер. прогр. книгоизд. России. — М. : Музыка, 2002. — 398 [1] с.
91. Тишунина Н. В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы международной научной конф. 18 мая 2001 г. СПб. — Серия Symposium. — Выпуск № 12, — СПб., 2001. — С. 153.
92. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств. Опыт интермедийного анализа: монография. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. — 106 с.
93. Фарино Е. Введение в литературоведение. — СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.
94. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика, Вып. 7. — Новосибирск, 2004. — С. 217–226.
95. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Сб. ст. — Л. : Художественная литература. Ленинградск. отделение, 1969. — 551 с.
96. Эткин Д. Е. Д. От словесной имитации к симфонизму // Поэзия и музыка. Сост. В. А. Фрумкин. Ред. кол. В. А. Васина-Гроссман, и др. — М. : Музыка, 1973. — 186–280 с.
97. Spielmann Y. Intermedialitat: Das System Peter Greenaway. — Munchen : Fink, 1994. — 279 pp. (нем. яз.)
98. McLuhan M. The Medium Is the Message: An Inventory of Effects. — New York, 1989. (англ. яз.)
99. McLuhan M. Understanding media. The Extensions of Man. Cambr., Mass. — London, 1987. (англ. яз.)
100. Nattiez J. J. Dè problematique sémiologique a l'analyse musicale // Semiotica, 15:1, 1975. (франц. яз.)
101. Hansen-Löve, A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. W. Schmid, W.-D. Stempel. — Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, 1983. — P. 291–360. — (нем. яз.)

Дополнительная литература

102. Баевский В. С., Романова И. В., Самойлова Т. А. Русская лирика XIX–XX веков в диахронии и синхронии. — М., 2003.
103. Ванд Л. Э. Муратова А. С. Генеалогия культуры и веры: зримое и тайное. — М., 2000.
104. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. — М., 1997. — С. 510–515.
105. Каплан Стюарт Р. Классика Таро: происхождение, история, гадание / пер. с англ. Л. А. Карповой. — М. : Центрполиграф, 2004. — 207 с.
106. Лермонтов М. Ю. Маскарад // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. коллегия: В. А. Мануйлов (отв. ред.), В. Э. Вацуро, Т. П. Голованова, Л. Н. Назарова, И. С. Чистова. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1979–1981. — Т. 3. — С. 258–320.

107. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода // Концепты. Научные труды. Центроконцепта. — Вып. 1. — Архангельск, 1997. С. 11–35.
108. Милюгина Е.Г., Сергеев В.В. Культурно-исторический опыт романтизма и духовные искания новой России. — М, 1995.
109. Муратова А.С. Символы (культурные метафоры) в древнерусской культуре и литературе // <http://www.prakultura.ru/school/slovo/connections/symbols/>
110. Никитина А.В. Образ кукушки в славянском фольклоре. — СПб., 2003.
111. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. — СПб., 1994.
112. Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под. ред. А.Н. Тихонова : в 2 т. — М., 2004.
113. Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века... [Текст] / А.И. Чагин — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — 600 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Категории интермедиальной традиции в русской литературе

Манифестация значения одного искусства через язык другого имеет синестезийную основу, т. е. характеризуется определёнными свойствами сознания автора. С точки зрения психологии, синестезия — это «такое слияние качеств различных сфер чувствительности, при котором качества одной модальности переносятся на другую, разнородную — например, при цветном слухе качества зрительной сферы на слуховую»¹.

Но важно сказать, что, как подчёркивает исследовавшая этот вопрос с точки зрения лингвистики М. Я. Сабанадзе, синестезия представляет собой «сложный многоуровневый лингвопсихологический феномен, заключающийся в том, что ощущения сенсорной модальности вызывают вторичное ощущение другой модальности либо определённую эмоцию; результат на психофизиологическом уровне — перенос качества ощущения, результат на лингвистическом уровне — перенос значений»².

Б. М. Галеев, посвятивший много работ проблемам синестезии в литературе, определил, что этот феномен в искусстве представляет собой сущностное свойство мышления³. Это специфическая форма взаимодействия в целостной системе чувственного отражения, которая способствует выполнению компенсаторных функций по опосредованному возмещению неполноты самой чувственности в моносенсорных искусствах.

В литературоведении синестезия определяется как специфический троп и стилистическая фигура, связанные с межчувственными переносами и сопоставлениями. Следует сказать, что синестетичность стала, по сути, одним из атрибутов литературного направления Серебряного века русской поэзии — символизма, выразившись в синтезе искусств, т. н. смешении чувств. «Синестезия и конкретно «цветной слух» представлялись как знак высокой художественности, синонимом которой считались эзотеричность, элитарность и синтетичность (понимаемая как «панмузыкальность»)»⁴.

Собственно феномен взаимодействия искусств возник с появлением и дифференциацией разных видов искусств в общей эстетике ещё со времён «Поэтики» Аристотеля. Первые формулировки об этом взаимодействии были сделаны ещё в XVIII веке. (Ш. Батте, Г. Э. Лессинг).

Синтез искусств отличается от существовавшего на ранних архаичных стадиях истории культуры явления первобытного синкретизма как «совершенно новое единство, восстанавливаемое из полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества»⁵. Происходит взаимодействие противоположных начал, которые на ос-

¹ Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. — М., 1946. — С. 192.

² Сабанадзе М. Я. Синестезия в подъязыке музыковедения. (На материале английского языка). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. — ЛГУ, 1987. — С. 13

³ См. об этом: Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве. (Философско-эстетический анализ). Автореферат дис. ... д-ра. филос. наук. — Киев, 1985; Галеев Б. М. О синестезии у Максима Горького // Учёные записки КГУ. — Т. 135. — Казань, 1998. — С. 196–201.

⁴ Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). — Казань, 1987. — С. 18.

⁵ Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. — М., 1992. — С. 6.

нове своих противоречий создают определённого рода конфликт между собой. На уровне преодоления этого конфликта происходит сочетание разных видов искусств в новую художественно-синтетическую реальность. Исходной же теоретической предпосылкой такого синтеза исследователи определяют диалектику интегративного взаимодействия искусства и жизни, т. е. художественной и нехудожественной реальности.

Имеется значительное количество работ, в которых учёные рассматривают проблему синтеза искусств в различных аспектах: с одной стороны, как вопросы историко-культурного характера, с другой — как вопросы, посвящённые исключительно взаимодействию отдельно взятых видов искусств — в частности, вопросы словесного искусства и музыки или живописи и поэзии, и др., т. е. на уровне поэтики, использования художественных средств и приёмов. Например, актуальная для нас проблема взаимодействия музыки и слова достаточно глубоко освещена и в литературоведении, и в музыковедении. Ещё в XIX веке были переведены с немецкого языка работы, посвящённые этому вопросу: А. В. Амброс «Границы музыки и поэзии: этюд из области музыкальной эстетики» (М., 1889)⁶, Э. Ганслик «О музыкально-прекрасном: опыт поверки музыкальной эстетики» (М., 1895)⁷.

Как известно, А. Н. Веселовский вывел генеалогическое родство двух искусств в синкретическом жанре песни, существовавшем в начале человеческой истории⁸. Б. М. Эйхенбаум отмечал в своей работе «Мелодика русского лирического стиха»: «Термин «мелодика» вызывает ассоциации с музыкой. Но если употребить его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу»⁹.

Полемизирующий с ним В. М. Жирмунский писал в своей статье по поводу этой проблемы так: «Слово не создано специально для целей искусства как организованный всецело по художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка: слово прежде всего служит практическому заданию общения между людьми... Итак, для искусств тематических, как живопись, скульптура, поэзия, сравнение с беспредметными искусствами (музыкой, орнаментом) возможно лишь в тех пределах, в которых не выступают специфические особенности обеих групп, обусловленные присутствием или отсутствием тематического элемента»¹⁰. Идеи В. М. Жирмунского важно учитывать для понимания пределов аналогии между словесным и музыкальным искусством, как пишет другой учёный Е. Эткинд, но в то же время последний доказывает, что «у поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется»¹¹. Во второй половине XX века развиваются тенденции исследования взаимодействия музыки и поэзии в ракурсе их взаимовлияния и синтеза на фонетическом, лексико-семантическом, композиционном уровнях. Фундаментальными можно назвать монографии В. А. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» (в 3 частях)¹², Е. Н. Азначеевой «Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста» (в 3 частях)¹³, и др., а также сборники статей «Взаимодействие и синтез искусств»¹⁴ (1978), «Поэзия и музыка» (1973)¹⁵, «Слово и музыка: памяти А. В. Михайлова» (2002)¹⁶ и др.

⁶ Амброс А. В. Границы музыки и поэзии: Этюд из области музыкальной эстетики. — СПб., М., 1889.

⁷ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. — М., 1895

⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989.

⁹ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л., 1969. — С. 342.

¹⁰ Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 102.

¹¹ Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму // Поэзия и музыка. — М., 1973. — С. 186.

¹² Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. В 3 частях. — М., 1972–1978.

¹³ Азначеева Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. [В 3 ч.]. — Пермь, 1994.

¹⁴ Взаимодействие и синтез искусств. Сб. ст. — Л., 1978.

¹⁵ Поэзия и музыка. Сб. ст. и исследований / Ред. кол. В. А. Васиной-Гроссман и др. — М., 1973.

¹⁶ Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова: Материалы науч. конф. / Каф. истории рус. музыки. Ред.-сост. Е. И. Чигарева д-р. иск., проф. и др. — М.: МГК, 2002.

С другой стороны, в рамках компаративистики в европейской и американской науке в 1950–1960-х гг. сформировалась новая методология — интермедальность, целью которой стало исследование проблем междисциплинарных связей, явлений синтеза искусств. При изучении интермедальных корреляций искусства возникла проблема отличия непосредственно художественного синтеза, представленного такими жанрами, как опера, пантомима в театре и кинематограф, от синтетических жанров, которые возникли как явления взаимодействия искусств в рамках мономедийной презентации, где присутствует главенствующий язык. Для таких явлений и был введён термин «интермедальность» — по аналогии с интертекстуальностью¹⁷. В русской науке эта дисциплина стала дифференцироваться в конце последнего десятилетия XX века.

В 1980-х годах в мировой науке стала развиваться теория коммуникации с её проблематикой «медиаальности», средств передачи и хранения информации (Medientheorie, Medium). Один из известных учёных этого направления М. Маклюэн в своих работах, посвящённых коммуникации, выделил проблематику интермедальности из замкнутости в сферах истории искусств, развивая идею средств коммуникации как продления человеческого тела и средств коммуникации как определённого рода послания, передачи информации. «В коммуникативно-семиотическом аспекте интермедальности выстраивается своего рода иерархия по степени коммуникативной насыщенности: моно-, интер- и мультимедиаальность, где последний термин, являясь традиционно термином социологии и семиотики коммуникаций, сейчас также вошел в сферу, так сказать, эстетико-интермедиаальных исследований»¹⁸.

Именно с точки зрения теории информации М. Маклюэн так определял феномен интермедиаальных связей разных искусств: «Гибридное смешение или встреча двух средств коммуникации — момент истины и открывания, из которого рождается новая форма. Ибо проведение параллели между двумя средствами коммуникации удерживает нас на границах между формами [...] Момент встречи средств коммуникации — это момент свободы и вызволения из обыденного транса и оцепенения, которые были навязаны этими средствами нашим органам чувств»¹⁹.

Учёный также подчёркивал наличие новаторской функции синтеза искусств, определяя каждое из видов разным по формальным признакам средством коммуникации, передающим конкретную эстетическую информацию. Понятием интермедиаальности более точно определяются феномены взаимодействия искусств, так как в данном случае подчёркивается взаимодействие на уровне художественных средств, в то время как термин «синтез» обобщает, а не уточняет это.

В истории литературы можно перечислить значительное количество произведений, которые возникли на основе интермедиаальности. В этом плане существует определённая проблема их классификации. Прежде всего отметим, что в работе Р. Г. Крауклис была предложена

¹⁷ См. об этом работы: Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst — am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach.-Sbd. 11. — Wien, 1983; Крауклис Р. Г. Музыка в философско-поэтическом мире О. Мандельштама: автореф. дис. ... канд. филол. наук: специальность 10.01.01. Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2006, и др.

¹⁸ Борисова И. Е. Zeno is here: В защиту интермедиаальности. (рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // Новое литературное обозрение. — № 65–2004. — С. 386 См. об этом также: McLuhan M. Laws of Media. The New Science. — Toronto, 1988; McLuhan M. War and Peace in Global Village. — New York, 1968; McLuhan M. The Medium Is the Message: An Inventory of Effects. — New York, 1989; McLuhan M. Understanding media. The Extensions of Man. Camb., Mass.; London, 1987 или в переводе М. Маклюэн. Понимание медиа: внешние расширения человека/ в пер. с англ. — М., 2004. См. Также сборник статей: Marshall McLuhan: The Man and His Message / Ed. G. Sanderson and F. Macdonald. — Golden (Colorado), 1989. Hess-Luttich E.W. Erziehung, Sprache und Gesellschaft: Berührungspunkte zwischen Kommunikationssoziologie und Erziehungswissenschaft. — Bonn, 1985; Luhmann N. Das Medium der Kunst // Delfin, 1986. — № 7; Luhmann N. Die Realität der Massenmedien. — Wiesbaden, 1996; Sauerbier S.D. Gegendarstellung: Ästhetische Handlungen und Demonstrationen, Die zur Schau Gestellte Wirklichkeit in der zeitgenössischen Künsten. — Keln, 1976; Gruhn W. Musiksprache — Sprachmusik — Textvertonung. — Frankfurt am Main; München, 1978; Hess-Luttich E.W. Literature and The Other Media // Kodikas= Code. — Tübingen, 1991. — Vol. 14/ № 1/2.

¹⁹ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. — М., 2004. — С. 67.

подобного рода классификация, которая расширила теорию С. П. Шер. Хотя эти классификации касались только музыкально-литературных взаимодействий. Так, в работах С. П. Шер определяется три вида музыкально-литературных связей²⁰:

- 1) словесная музыка;
- 2) литературная имитация музыкальных форм;
- 3) вербальная музыка.

Р. Г. Крауклис предложила систематизацию на основе природы отсылок к музыке, которые были включены в литературное произведение. Типы апелляций могли быть следующие²¹:

- 1) к семантике,
- 2) к синтактике,
- 3) к прагматике музыки.

Но специфика любого произведения искусства заключается в том, что оно может как принять в свою структуру интермедиальные элементы (т. е. включать в себя средства других видов искусств), так и само стать источником подобных медиа для других творений. В этом плане необходимо разграничивать *прямую* и *обратную* интермедиальные структуры/связи.

Прямая структура — это включение интермедиальных элементов в произведение, т. е. внутренние связи любого вида искусств с другими видами. В то время как обратная интермедиальность предполагает то, что элементы произведения, относящегося к какому-либо конкретному виду искусств, включаются в систему другого художественного произведения, принадлежащего к другой сфере искусств. Это — внешнее взаимодействие.

Рассмотрим это на примере литературного текста. А. С. Пушкин создаёт стихотворение «Царскосельская статуя». В данном случае происходит включение в сферу литературы средств искусства скульптуры, это — прямая интермедиальная связь в стихотворении, прямая интермедиальная структура для литературы как вида искусства в целом. По сути, здесь происходит внутреннее структурирование на основе интермедиальной связи.

С другой стороны, собственно статуя в Царском Селе создана по мотивам литературного произведения. Данное творение мастера декоративной скульптуры русского классицизма П. П. Соколова в Царском Селе иллюстрирует элементы сюжета басни Лафонтена «Молочница». Это — пример обратной по отношению к литературе интермедиальности, т. е. структура образует внешнюю интермедиальную связь.

Также отметим: в рамках разработок М. Маклюэна одна из особенностей методологии интермедиального анализа заключается в том, что исследователю необходимо рассматривать произведение как образованное несколькими информационными источниками семантическое поле.

Развивая данную теорию, добавим, что информационные источники акцентируют заданную тему в художественном пространстве с помощью разных средств, медиа, подобно записи на различных каналах. Благодаря этому приёму создаётся особая объёмная картина мира, идейное содержание которой существует на нескольких плоскостях, взаимодополняющих друг друга, но при этом подчинённых одной общей теме — это можно обозначить как «семантический стереофонизм». Чтобы объяснить этот приём, обратим внимание на то, что художественное произведение как высказывание является источником различного рода информации: и лингвистической, и культурологической, и исторической и т. п. В своих исследованиях Ежи Фарино отмечал, что высказывания, рассматриваемые как объекты, целесообразно определять источниками, а то содержание, которое они в себе несут,

²⁰ Scher St. P. Verbal Music in German Literature. — New Haven, 1968.

²¹ Крауклис Р. Г. Типология литературно-музыкальных корреляций // Филологические записки: материалы герценовских чтений: Сб. ст. / Ред.-сост.: канд. филол. наук А. М. Новожилова; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2005. — С. 17.

как информацию²². В свете теории этого учёного семантика произведения имеет свойства информационного пространства:

во-первых, вычленяемость элементов из общего потока,
во-вторых, дискретность,
в-третьих, дифференцированность и некоторая неопределённость вычленяемого, которая преодолевается с помощью раскрытия принципов организации объекта.

Развивая эту теорию, отметим, что организация текста происходит на разных языковых уровнях. В то же время в самом тексте могут быть задействованы и элементы других семиотических кодов. Данные элементы-знаки в текстовой иерархии выступают равноправными источниками информации по сравнению с основным материалом, т. е. словесным. С одной стороны, это также лингвистическим образом выраженные элементы, но с другой — они участвуют в ином эстетическом пространстве в качестве не только словесных обозначений, но и как части другого искусства, другого источника информации. Например, название картины — это и определённое выражение, составленное из слов, в то же время и обозначение объекта живописи, знак невербального искусства. Участвуя в вербальном контексте, этот знак становится особого рода субъектом, требующим обращения к тому художественному миру, который он представляет. Картина как произведение искусства — также источник информации, который вводит свою линию в общую семантическую сферу произведения, становится структурирующим моментом. Данное взаимодействие основывается на принципах интермедийных связей и приводит к эффекту семантического стереофонизма.

Все семиотические коды, включённые в текст, направлены на формирование некой тематически единой семантики. Это не многозначность или семантический полифонизм, но образование смыслового единства в рамках одной заявленной темы, представленной в разных плоскостях, т. е. воспроизводимой из разных информационных каналов. Наиболее актуальный термин для обозначения такого художественного феномена это — семантический стереофонизм.

Смысл произведения формируется, будучи записанным и воспроизводимым из различных информационных источников. Картина, музыкальное произведение, скульптура и т. д. — также являются информационными эстетическими структурами, разница между которыми — в средствах, в медиа, с помощью чего передаётся смысл. Таким образом, участвуя в одном художественном пространстве, разные по средствам организации источники информации создают общий смысл, организуют объёмную семантическую сферу в рамках одного дискурса. Семантический стереофонизм возможен только при наличии интермедийных связей. Данный приём лежит в основе организации структуры произведений многих авторов.

В целом можно говорить уже о сложившихся интермедийных традициях в русской литературе за прошедшие три века. В частности, в диссертации Д. В. Ларковича об авторском сознании Г. Р. Державина упоминается особенность творческой манеры автора — интермедийная основа некоторых его произведений²³.

В рамках традиции, т. е. устоявшихся и развиваемых литературных составляющих, представляется возможным выделить ряд следующих интермедийных категорий:

- интермедийный элемент — как наименьшая составляющая литературного текста, созданного во взаимодействии искусств (например, название какого-либо музыкального инструмента в литературном тексте);
- интермедийный герой — образ персонажа, представленный в ракурсе нескольких искусств (например, герой-композитор);

²² Фарино Е. Введение в литературоведение. — СПб., 2004. — С. 26–28

²³ Ларкович Д. В. Феномен авторского сознания Г. Р. Державина. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 2012. — С. 32–37

- интермедialная композиция — использование структуры произведения другого вида искусств,
- интермедialный жанр — жанр, который может быть представлен в разных видах искусств.

Именно в контексте данных традиционных составляющих можно рассматривать произведения, образованные на стыке искусств, что позволит увидеть наибольшую семантическую глубину текста.

Электронное учебное издание

Петрова Светлана Андреевна

**СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ:
ТВОРЧЕСТВО ВИКТОРА ЦОЯ
В АСПЕКТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ**

Выпускающий редактор Е. И. Осянина
Подготовка оригинал-макета О. В. Майер
Корректор Э. Ч. Травина

Подписано к использованию 22.04.2022. Формат 60x84/8.
Усл. печ. л. 9,0. Заказ 1522.

Издательство «Бук». 420029, г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.



БУК

ИЗДАТЕЛЬСТВО

www.bukbook.ru

ISBN 978-5-00118-899-5



9 785001 188995