

**Неклассические способы смыслопорождения в песенной поэзии**

*Статья посвящена рассмотрению одного из самых проблемных вопросов современной звучащей поэзии – методах исследования синтетического (песенного) текста. В работе доказывается, что «пропетое» произведение обладает рядом существенных отличий от текста поэзии «бумажной», кроющихся в особых экстралингвистических (но при этом семантически значимых) компонентах, являющихся неотъемлемыми элементами структуры песни. В статье показаны пути возможного анализа синтетического произведения с учетом особенностей всех характерных для звучащей поэзии субтекстов.*

**Ключевые слова:** «звучащая» поэзия, неклассическая композиция, субтексты, омофоны, песенный контекст.

В отношении звучащего текста (главным образом это касается рок-текста) существует два исследовательских подхода: первый заключается в том, что для литературоведения интересен только «бумажный» субтекст рок-поэзии, и сама она должна рассматриваться с позиций классической науки; второй же подход заключается в том, что рок-текстом исследователи называют всю совокупность средств смыслообразования в «звучащей» поэзии: «Семиотическая корреляция <в рок-тексте - В.Г.> состоит в том, что несколько разнородных выразительных рядов ведут к единому плану содержания. Проще говоря, и музыка, и слово, и пластика «работают» на единый смысл»<sup>1</sup>.

Многие исследователи считают обращение к экстралингвистическим аспектам обязательным при изучении произведений поэзии «песенной». Одним из первых, кто попытался проанализировать конкретное рок-произведение как единство текстовых, музыкальных и артикуляционных компонентов, был С.В. Свиридов. Помимо собственно филологического анализа, исследователь немалую часть своей работы посвятил именно «звуковым» особенностям текста: «усиление безударных... никак не является случайным эффектом артикуляции. Оно намеренно, оно есть элемент текста, и, как всякий элемент

---

<sup>1</sup> Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. Тверь, 2002. С. 24.

текста, оно семантически. Здесь следует видеть *звуковой жест*, причем основанный на физическом звуке, а не на воображаемом, как при чтении «бумажных стихов»<sup>2</sup>.

При подобном «расширенном» исследовании «звучащей» поэзии мы неизбежно приходим к следующему выводу: «Рок-текст имеет особую синтетическую природу и поэтому в корне отличен от собственно литературного текста»<sup>3</sup>.

Теперь несколько слов о другой точке зрения (рассматривающей «звучащую» поэзию с позиции классического литературоведения): «Вербальная составляющая рок-текста... не имеет существенных отличий от вербального в собственно поэтическом тексте»<sup>4</sup>. Но может ли подобный «изолированный» анализ раскрыть все семиотические возможности рок-произведения? Чтобы показать некоторые неизбежные сложности, с которыми сталкиваются исследователи, обращаясь к проблеме смыслопорождения в рок-тексте, приведем несколько примеров.

Так, песня Александра Башлачева «Мельница» композиционно состоит из трех смысловых частей: 1. Герой до мистической инициации; 2. Герой во время мистической инициации. 3. Герой после инициации. Нам в этой структуре важна вторая часть, которая выражена невербально. То есть сам процесс перерождения Башлачев облачает в жесткий и продолжительный гитарный проигрыш. А значит, в тексте мы видим «голую» эмоцию, музыкальную экспрессию, «затемняющую» процесс перевоплощения. Башлачев как бы намекает на сакральность процессов, происходящих в поэте, а слова не в состоянии выразить суть божественного откровения. Такой элемент в структуре песни очень важен – он несет существенную семантическую нагрузку. Таким образом, мы видим, что в рок-поэзии музыка порой «семантизирована», потому как если представить ту же «Мельницу» в печатном виде, то значимый второй композиционный элемент попросту исчезнет. Соответственно, исказится и смысл произведения.

Еще одним важным аспектом русской рок-поэзии как синтетического искусства является использование омофонов. Напомним, что «омофония - понятие более широкое, чем омонимия. Оно охватывает все виды единозвучий или созвучий - и в целых конструкциях, и в сцеплениях слов или их частей, в отдельных отрезках речи, в отдельных морфемах, даже в

---

<sup>2</sup> Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. Тверь, 2001. С. 99.

<sup>3</sup> Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. Указанное издание. С. 32.

<sup>4</sup> Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. Тверь, 2002. С. 106.

смежных звукосочетаниях»<sup>5</sup>. Все эти единозвучия (особенно корневого характера) были интересны для рок-поэтов. В их творчестве омофоничными могут являться не только изолированные лексемы, но группы слов речевого ряда. Так, некоторые исследователи приводят пример омофонического осмысления знаменитого кинчевского «мы вместе» Цоем:

Все говорят, что «мы вместе (в месте)»,  
Все говорят, но не многие знают,  
В каком.

Очень интересное употребление омофонов мы находим в песне Башлачева «В чистом поле - дожди». Так начинается произведение:

В чистом поле - дожди косые.  
**Эх, нищета, за душой ни копыя**  
Я не знал, где я, где Россия  
И куда же я без Нея?

Трактовка выделенного отрывка кажется однозначной. Однако приведём последнюю строфу песни:

В чистом поле - дожди косые  
**А мне не нужно ни щита, ни копыя.**  
Я увидел тебя, Россия.  
А теперь посмотри, где я.

В контексте второго отрывка выделенная строка первого приобретает совсем иное звучание: «Эх, ни щита за душой, ни копыя!» вместо: «Эх, нищета, за душой ни копыя!». Здесь Башлачёв обыгрывает две семантически связанные лексемы: с одной стороны «нищета» и «ни копыя» (общая сема - бедность), с другой – «щит» и «копыё» (общая сема: предметы для боя).

Омофоническая синтагматика у Башлачева может граничить с окказиональными образованиями. Например, в песне «Прямая дорога» находим фразу, которая во всех

---

<sup>5</sup> Виноградов В.В. Об омонимии и смежных явлениях // Вопросы языкознания. 1960. - №5. - С. 4.

известных нам печатных источниках представлена в следующем виде: «Что и не снилось нашим-то подлецам». История данной строчки весьма любопытна. Фраза эта «выросла» из знаменитой шекспировской цитаты, где рок-поэт слово «мудрецам» заменил на «подлецам». Однако потом, в «топонимическом» контексте башлачевской метафоры, «подлецам» стало «топодлецам» (от древнегреческого «topos»). Отметим, что два варианта («нашим-то подлецам» и «нашим топодлецам») в звучащей поэзии равноправны, так как произнесенный текст нельзя «увидеть».

Можно ли доказать намеренность употребления двух или более омофонических вариантов? Оказывается, можно: «при омофонии смещения в строении языковых планов выравниваются путем привлечения дополнительного аппарата дифференциации»<sup>6</sup>. Таким дополнительным аппаратом дифференциации в отсутствии письменных средств (во время живого исполнения<sup>7</sup>) является контекст. Прочтение как одного, так и второго «письменного» вариантов омофона в двух семантических потенциалах создает своеобразную парадигму его поэтических значений. Этим достигается не только семантическая многослойность, но и повышенная образность высказывания.

В «непесенной» поэзии обращение к синтаксическим единозвучиям заключалось, как правило, в составной рифмовке: «по калачу - поколочу» (Пушкин); «стремя – с тремя» (Маяковский). Иногда подобное звуковое совпадение в печатной поэзии было использовано и не в качестве рифмы, например, у Цветаевой находим: «Совсем ушел. Со всем - ушел». В общем, это явление для русской поэзии не ново, однако в роке оно выходит на несколько иной (произносительный) уровень. Для поэзии рока характерны более широкие возможности использования единозвучий: например, башлачевское «куполам не накинуть – купола мне накинуть» в напечатанном виде не дает того эффекта, что в произнесенном, где оба варианта сливаются в единое целое: [куполамне накинуть]. Таким образом, самое важное отличие омофонии в рок-поэзии от использования единозвучий и смежных явлений в русской поэтической традиции прошлого заключается в том, что в роке, как правило, не присутствует параллельных рядов – словоупотребление омофона однократно. В печатной же поэзии обязательно столкновение омофонов посредством употребления обоих вариантов.

Иногда понятие «контекст рок-песни» может в себя включать и авторские реплики перед исполнением произведения. Например, чтобы указать на наличие омофона в тексте песни «Бес паники», Константин Кинчев в качестве своеобразного «вступления» (или

---

<sup>6</sup> Языкознание: формы существования, функции, история языка. М., 1970. С. 193.

<sup>7</sup> Мы считаем, что исследовать рок-произведение нужно на основе фонограммы, тогда как печатный текст для рок-поэзии является вторичным.

«эпиграфа»), предваряющего композицию, использует следующие слова: «Да не коснется вас своей поганой метлой танцующий *бес паники*»). В ходе самой песни посредством омофона сталкиваются два слова «без» и «бес», и когда рок-поэт произносит сочетание «бес (без) паники», возникает двусмысленность.

Но чаще именно «внутрипесенный» контекст показывает наличие омофона в рок-тексте:

Эх, налей посошок, да зашей мой мешок -  
На строку - **по стежку**, а на слова - по два шва.  
И пусть сырая метель мелко вьёт канитель  
И пеньковую пряжу плетёт в кружева. (А.Башлачев, «Посошок»).

В данном отрывке «по стежку» фонетически эквивалентно «по стишку». К тому же в литературоведении стих - это термин, обозначающий строку (поэтому и «на строку по стишку»), а «строка» – слово, в одном из значений, имеющее сему «шитье» (как и «стежок»). Таким образом, не только звуковая идентичность, но и семантические особенности двух омофоничных вариантов создают возможность для смысловой многомерности.

Другой пример омофонии встречается в песне того же Башлачева «Перекур»: «Кто-то зевнул, отвернулся и **разом** уснул, **разум** уснул, и поэтому враз развязалось». В фонограммах довольно трудно идентифицировать выделенные лексемы, однако рискнем отобразить цитату на бумаге именно в представленном виде. А доказать это можно привлечением всё того же контекста: во-первых, автор дважды обращается к звукообразу [раз?м] (именно сталкивая две лексемы), во-вторых, в языковом узусе существует близкое к идиоматическому выражение «сон разума» (подтверждение варианта «разум»), в-третьих, цитаты «разом уснул» и «враз развязалось» имеют не только общее значение быстрого однократного действия, но и содержат однокоренные слова «враз» и «разом» (доказательства варианта «разом»).

У Александра Васильева также находим омофон: «Пока ты молод (молот), нужно бить по наковальне». Первые слова отрывка у слушателя в первую очередь вызывают ассоциацию с фразой «пока ты молод». Но затем при появлении в тексте слова «наковальня» происходит резкое смысловое «смещение».

О наличии омофонов в рок-тексте говорят и некоторые исследователи: «Голословно и утверждение, что воспринимаемые на слух омофоны будто бы не передаваемы на письме. В частности, украинская группа «Грин Грей» справилась даже со случаем, когда при

исполнении звучало не то «под дождем», не то «подождем», не то «подождем» – причем по контексту ни один смысл не отпадал. В печатном варианте стояло «под\*\*\*ем»<sup>8</sup>.

Итак, рассмотрев на примерах небывалые возможности «пропетой» поэзии, мы приходим к выводу, что поле живого звука в рок-тексте является пространством для поэтических экспериментов, для создания смысловой многослойности и углубления поэтической перспективы. И уже одна только возможность подойти к рок-тексту с позиций неклассической текстологии говорит об уникальной самобытности такого явления, как рок-поэзия. И даже если в будущем в «рокологии» за основу будет взята «классическая» точка зрения (исходя из которой - невербальные субтексты рока не должны становиться предметом филологического изучения), исследователям все равно придется находить какое-то «прокрустово ложе» для явлений рок-поэзии, не вписывающихся в рамки классического литературоведения (пусть даже эти явления будут рассматриваться как исключения из общего правила).

---

<sup>8</sup> Ступников Д.О. Вид через «дырку от бублика» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. Тверь, 2000. С. 5.