

## **Рок-искусство в контексте исторической поэтики**

**1. Уравнение со всеми известными.** Миф под названием «классика» умер. За ним пришли интерпретаторы, современные Эсхилы, Софоклы, Эврипиды. Обломки классики в лучшем случае становятся универсальным кодом, преодолевая который, читатель новой литературы оказывается в пространстве разряженном, почти «безвоздушном». Современные варвары не признают авторитетов, даже в претекст их не ставят.

Но несмотря на все «вызовы традициям» в современной литературе как бы исподволь проявляется ощущение, что «всё уже написано». Паззл собран. Поэтому единственным выходом кажется компилирование элементов уже собранной мозаики.

Таким образом, основная масса «тела» литературы концентрируется на двух полюсах. С одной стороны – упрощение. «Гениальная простота» становится кичем, а продаваемый кич – искусством. И это искусно-безвкусное, тем не менее, оставляет отчетливо неприятное послевкусие. На другом конце этого «тела» – художественная эзотерика. Правда, закон «воздействия и противодействия» здесь действует по-особому: замысловатые реминисценции и интертексты подобны широко разлитой воде, утратившей свою глубину. Иными словами, попытки создания элитарного искусства (в противовес «ширпотребу») оказываются, как правило, заумными играми «аллюзионистов».

Правда, есть еще и третий тип современных литераторов, которым невдомек, что всё пространство от «Слова о полку...» до всяческих «дырбулщиров» уже засеяно разумным, добрым и вечным. Они с упорством достойным уважения «продолжают традиции классической русской...», а, по сути, топчутся на месте.

Итак, все три этих «сказочных дороги» привели в единую точку – к некоей метафизической стене. Не «переходя на личности», отметим, что крупных поэтов и писателей у нас за последние лет шестьдесят появилось с десятков, а, возможно, и меньше. Конечно, с этим можно не соглашаться, но по стойкому убеждению автора этих строк, литература наша отстала более чем на полвека от общемировой «поступи» (за рядом исключений, которые, как известно, подтверждают правило). Поднимает голову латинская Америка, уверенно захватывает рубежи Азия (в особенности - Япония), да и старушка-Европа не отстает. Дают «плоды» даже традиционно

«нелитературные» страны. Так когда же быстрых разумом Кутзее (Памуков и т.д. - добавить по вкусу) будет и русская земля рождать?

Неужели – тупик? Кто-то, конечно, возразит: стихи, например, можно «конструировать» из обрывков газет, или записывать строки на карточки, а потом соединять их произвольно, также можно создавать книги в виде веб-сайтов с различными ссылками и т.д. Всё это вроде бы интересно и необычно, но... Так литература может стать абсолютно формальной (во всех значениях этого слова). То есть скорлупой – ничего внутри. И понятно, что из подобного выеденного яйца вылупится. Причем процесс «формализации» шел параллельно с процессом эстетизации (в противовес сакрализации) литературы. И она, кажется, на этом пути достигла некоего тупика, уткнувшись в непролазный постмодернизм, полный суррогатов и симуляций (то есть функцию эстетическую доведя до предела).

Так что же делать? Тесать из мрамора безупречные фигуры? Вряд ли в ближайшее время появится поэт, способный здесь соперничать с ваятелем – Бродским. Современному Пигмалиону должно быть уже недостаточно этой холодной «мертвизны». И так, куда же двигаться дальше? Велимир Хлебников как-то сказал: «Тупик – это путь с отрицательным множителем». И слова эти, кажется, оказались пророческими.

**2. В поисках «сисястой девки».** Судя по всему, к началу восьмидесятых, «запах разложения» («Похоже, что где-то протухло большое яйцо») стал очень явственным. Кто-то делал вид, что ничего не происходит, а кто-то всерьез вознамерился «старый мир разрушить». Но, по большому счету, ни первые, ни вторые не размышляли об альтернативе: допустим, разрушим, а что дальше?

В это время в провинциальном Череповце Вологодской области жил молодой человек, звали которого Александр Башлачев. Он существовал в такой же суррогатной действительности, как мог, пытался с ней «бороться» (точнее - высмеивать). И не случилось бы у нас, видимо, ни рок-поэзии (с акцентом на «-поэзии»), ни «рокологии», ни прочих «академических атрибутов», если бы однажды Александр Башлачев не задался вопросом: «Как (а главное - куда) выходить их этого тупика?» И, видимо, ответ будущему рок-поэту подсказала жанровая специфика того искусства (имеется в виду рок-н-ролл), которое так занимало Александра. Именно проблема жанра оказалось той «нитью Ариадны», которая и привела Башлачева к следующему осознанию: «Может, тут, где мы споткнулись, и оглянуться, да поискать сисястую девку нашей российской песенной традиции! Не тот труп, который старательно анатомируют всякого

рода некрофилы от скрипичного ключа, а полудикую гениальную язычницу»<sup>1</sup>.

Свою «сисястую девку» Башлачев отыскал очень быстро (в течение пары лет), найдя ее в древнем корнесловии, окказиональной фразеологии, и, самое главное, в особых способах создания своей художественной вселенной с ее тотальной мифологизированностью и живой реконструкцией сакрального, магического слова. С этим «арсеналом» Башлачев приехал в Москву и Ленинград, произведя небольшую «революцию Слова» в тогдашних рок-кругах. Произошедшая «сакральная детонация» заставила очень многих (а главное – крупнейших!) поэтов русского рока (теперь уже именно поэтов) совершенно иначе посмотреть не только на само рок-творчество, но и на его функцию. А она оказалось очень далека от той «симулятивной игры», которая проникла почти во все сферы литературы конца XX века.

Стоит задуматься: что представлял собой «добашлачевский» Шевчук со своими «Свиньями на радуге»? А Кинчев? Или Летов с его сплошными «добашлачевскими» «Пох...й нах...ями»? Или Янка Дягилева, которая (по воспоминаниям) только благодаря башлачевскому творчеству и взялась за перо и гитару? А Ревякин? Цой? Да и вообще всё «кочегарское братство»? Даже такие вполне сформировавшиеся певцы как Майк и БГ не избежали воздействия поэзии Башлачева (вспомнить хотя бы «Русский альбом» «Аквариума»). И это далеко не все примеры (о Башлачеве чуть ли не с благоговением говорили и бескомпромиссный Борзыкин, и Чиж, и «чайфы»), а «мыслим» ли Константин Арбенин без башлачевских влияний?

Так что же такого нового в рок-искусство внес Башлачев, а затем и все остальные рок-поэты «постбашлачевского» периода? Почему современные исследователи выделяют русский рок в особую сферу литературного творчества? И, наконец, в контексте каких традиций (направлений, течений и т.д.) нужно рассматривать рок-поэзию?

**3. Путь с отрицательным множителем.** Представляется очевидным тот факт, что в жанровом отношении рок-поэзия не столь богата (по крайней мере, заключена в некоторые рамки), и главной жанровой формой в рок-искусстве становится песня. Этот нехитрый, на первый взгляд, вывод открывает исследователю очень интересную перспективу, ведь если обернуться назад и окинуть взором всю многовековую историю поэтики, то окажется, что самой древней жанровой формой литературного творчества становится как раз песня (конечно, понятие «литературное творчество» здесь употреблено с

известной долей условности). И, несмотря на то, что эпоха синкретизма отдалена от нас тысячелетиями, в современной науке уже почти априорно постулируется тот факт, что «самыми древними и первичными являются обрядовые жанры, сохраняющие **синкретическое единство с действием** <выделено нами – В.Г.> (календарные, свадебные, похоронные песни и т.д.)»<sup>2</sup>.

В принципе, и этот вывод представляется не новым, многие исследователи говорили о близости рок-искусства древним ритуальным формам. Однако развить эту мысль пока еще никто не решался, а ведь в случае обнаружения достаточного количества факторов, сближающих синкретическое искусство (первой стадии поэтики) и рок-искусство, мы можем не больше не меньше говорить о новом этапе в развитии поэтики! Но с другой стороны, «каждая литература переживает состояние, типологически родственное тому, что мы называем синкретизмом»<sup>3</sup>. Так каково же на самом деле место рок-искусства (или уже – рок-поэзии) в истории поэтики?

Начнем рассмотрение данной проблемы с субъектной сферы. Известно, что первой стадии поэтики была свойственна особая форма авторства. И, оказывается, что сейчас только в рок-искусстве автор подвергается если не полной редукции, то, по крайней мере, рок-поэзия обладает особой типологией авторства. Рок-произведение, конечно, не обладает фольклорной анонимностью, но очень часто становится объектом присваивания. Например, песни на стихи И. Кормильцева, часто соотносятся именно с личностью (точнее – со «сценическим мифом») В. Бутусова, который их исполняет. То есть здесь мы сталкиваемся с «комбинированным авторством», когда у рок-песни как бы два создателя: автор и исполнитель. Понятно, что при непосредственном исполнении песни (а это, напомним, единственная «естественная среда» бытования рок-текста) авторство как бы «смещается», то есть у неискушенного слушателя возникает ощущение, что автор рок-композиции именно исполнитель. А следовательно, можно предположить, что в рок-поэзии мы сталкиваемся с **другой** формой авторства (здесь же можно вспомнить всяческие римейки или «перепевки» чужих песен рок-авторами). Таким образом, присвоение целостного чужого текста и включение его в свой метатекст возможно лишь в рок-искусстве с его расширенными рамками авторства.

К тому же в роке очень частотным становится отождествление автора и героя (то есть, по Корману, лирического субъекта). Для большинства рядовых поклонников рок-искусства нет различия между героем «сценического мифа», лирическим субъектом и самим певцом (а, как мы отмечали, текст может и вовсе не принадлежать исполнителю). Такой «субъективный синкретизм» (термин С.Н.

Бройтмана) проявляется в рок-искусстве и в других аспектах, например, в «неустойчивости» категории лица, отсылающей нас к древнейшим формам творчества. Например, у Егора Летова в песне «Про дурачка» происходит немотивированный переход от первого лица к третьему и наоборот:

Ходит **дурачок** по лесу,  
Ищет **дурачок** глупее себя.

**Моя** мертвая мамка вчера **ко мне** пришла,  
Всё грозила кулаком, называла **дураком**.  
Предрассветный комар опустился в мой пожар,  
Захлебнулся кровью из моего виска.

Похожий пример находим и у Яны Дягилевой в песне «Про паучков»:

**Пауки** в банке  
Смотрели в небо  
До края было полчаса  
Почти полсилы  
А **наше** время истекло.

Конечно, подобные архаичные формы не так частотны в рок-поэзии (и могут присутствовать не только в рок-поэзии), однако само их наличие здесь тенденциозно.

Теперь несколько слов о доминантной функции рок-поэзии. Рок-искусство ввиду своей субтекстуальности (имеется ввиду особая акционность рока: соединение слова, музыки и «театра») очень близко древним ритуальным формам с их установкой на магическое слово, позволяющее вступать в контакт с потусторонним. Наиболее заметна эта тенденция в творчестве Александра Башлачева, где прямое коммуницирование со Всевышним, с неким Абсолютом является попыткой познания Истины, попыткой исихазма. Этот аспект поэтики рок-певца был подробно рассмотрен С.В Свиридовым, например, в статье «Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год»<sup>4</sup>. Башлачев создавал миф в его изначальной (по Потебне, в «непоэтической») сути. И это именно тот миф, о котором говорил А.Ф. Лосев: «Обыкновенно полагают, что миф есть басня, вымысел, фантазия. Я понимаю этот термин как раз в противоположном смысле. Для меня миф - выражение наиболее цельное и формулировка наиболее разносторонняя того мира, который открывается людям и культуре, исповедующим ту или иную мифологию»<sup>5</sup>. Как и в архаичном искусстве произведение у Башлачева было равно его автору (по

крайней мере, такова была установка самого автора): «Можно песенку **прожить** иначе». Очевидно, что рок-поэт пытался преодолеть «неслянность» автора с лирическим субъектом. И попытка такого преодоления была предпринята многими поэтами русского рока, особенно теми, чье творчество представляет собой авторский миф. Установка на магичность рок-композиции присутствует, разумеется, не только у Башлачева. Ярким примером здесь можно считать песенное наследие Гребенщикова, который несколько раз в своем творчестве обращается, например, к буддийским мантрам (причем они входят в структуру рок-альбома, а, значит, становятся рок-текстом).

В аспекте субъективного синкретизма важно и то, что рок-поэзия – это всегда песня<sup>6</sup>, как отмечал С.Н. Бройтман: «Сам феномен пения – порождение субъективного синкретизма»<sup>7</sup>. И принципиальная «новизна» синтетического (то есть песенного) рок-искусства заключается в том, что здесь «вовсе нет дилеммы “или-или”... что здесь говорит и герой, и автор сразу»<sup>8</sup>.

Опираясь на исследования Н.Я. Марра и М.М. Бахтина, С.Н. Бройтман отмечает, что слово в эпоху синкретизма было многозначным (даже «сверхмногозначным»), и, возможно, изначально в языке было только одно слово («почти Слово»), имевшее универсальное значение. В рок-поэзии также можно отыскать аналог такого сверхслова – это башлачевское Имя Имен, из которого, как отмечал С.В. Свиридов, выросли все остальные слова языка (причем Имя Имен, по мысли исследователя, одновременно является не только «первословом» для Башлачева, но и именем Бога<sup>9</sup>).

Слово в эпоху синкретизма «более контекстуально», то есть его смысл, как отмечал М.М. Бахтин, «принадлежит высказыванию». «Звучащее» слово рока, конечно, не обладает теми семантическими особенностями, которыми обладало архаичное слово, однако его «большая контекстуальность» (в сравнении с поэзией печатной) очевидна. А всё дело в том, что рок-поэзия – явление звуковое, поэтому при ее анализе мы не можем обратиться к графике и пунктуации, что порой «размывает» границы слова, его смысл, восстановить который порой можно только из контекста.

Возьмем, например, такое специфическое для рок-поэзии явление, как омофония. В современных исследованиях отмечено, что «при омофонии смещения в строении языковых планов выравниваются путем привлечения дополнительного аппарата дифференциации»<sup>10</sup>. Понятно, что таким дополнительным аппаратом дифференциации в рок-поэзии становится контекст. Например, у Александра Васильева находим фразу «пока ты [молот]», которая, будучи произнесенной, у слушателя вызывает единственное графическое «толкование»: «пока ты молод», и толкование это

оказывается неверным! Ведь если мы посмотрим на контекст, то смысл «неясного» слова станет очевиден: «пока ты [молот], нужно бить по наковальне».

Похожую звуковую игру находим в творчестве В. Цоя. Прежде чем обратиться к самому примеру, отметим, что в конце восьмидесятых, пожалуй, самой популярной цитатой, принадлежащей творчеству К. Кинчева, был лозунг «Мы вместе» (так, к слову, называлась одна из его популярнейших песен, где данная фраза являлась рефреном). Вот как обыграл В. Цой эту фразу: «Все говорят, что мы [вместе], / Все говорят, / Не немногие знают, в каком».

Что же касается внутренней формы слова, то в рок-поэзии к ней внимание особое. Некоторые поэты русского рока (например, А. Башлачев, Д. Ревякин, в какой-то степени Е. Летов, Я. Дягилева и т.д.) стремились восстановить живую связь означаемого с означающим, целью их поэтических поисков становились древнейшие корни, а «итогом» таких поисков стала окказиональная лексика и фразеология. Причем здесь мы сталкиваемся не с литературной игрой, а, что очень важно, с попыткой восстановления древнего сознания в его изначальном отношении к слову.

Самой древней стадией развития образа, является (по определению С.Н. Бройтмана) кумуляция, заключающаяся в последовательном «наслоении» или «накоплении» членов художественного высказывания. Для иллюстрации данного типа образа С.Н. Бройтман приводит древнюю австралийскую песню: «Развивающиеся волосы / семена травы треугольный клин / звезда / белый кристалл носовой кости»<sup>11</sup>. В русском роке присутствуют типологически близкие образования, чаще всего их можно обнаружить в творчестве Егора Летова: «Распаленная апатия / Грозная демократия / Роковое освинение / Наповал приговоренных // Изощренные мутации / Широта дебилизации / Диктатура вырождения / Поздравляю с наступающим! («Энтропия растет»); «Замедленный шок, канавы с водой / Бетонные стены, сырая земля / Железные окна, электрический свет/Заплесневевший звук, раскаленный асфальт» («Он увидел солнце»).

Еще один важный аспект рок-поэзии – неклассичность вариантообразования, обусловленная жанровыми особенностями рок-искусства. Правда, здесь мнения исследователей разделились: с Ю.В. Доманским (первым обратившимся к проблеме вариантообразования в рок-поэзии и рассмотревшим его с неклассических позиций) не согласился С.В. Свиридов. Суть данной дискуссии в том, является ли каждое новое исполнение песни новым вариантом (точка зрения Ю.В. Доманского), либо медиальность в рок-поэзии классическая – позднее исполнение «отменяет» более раннее (С.В. Свиридов).

Чтобы показать сложности, с которыми неминуемо столкнутся исследователи при рассмотрении вариантообразования в рок-поэзии, приведем один пример: у Е. Летова в зависимости от альбомного контекста песня «Следы на снегу» приобретает совершенно различный смысл. В контексте альбома «Мышеловка» эта песня звучит как протест против политического строя. Дело в том, что как раз в период работы над этим альбомом Летов был объявлен во всесоюзный розыск (за антисоветскую агитацию). Поэтому ключевой рефрен песни «Меня бы давно уж нашли по следу // Но я не оставляю следов свежем снегу» звучит «диссидентски». Второй раз песня появляется у Летова через несколько лет на альбоме «Сто лет одиночества». В это время правоохранительные органы Летова уже не разыскивали, а сам рок-поэт ушел в другое подполье - трансцендентальное. Егор обратился к мистическим, эзотерическим темам - так и возник альбом «Сто лет одиночества». В нем уже нет ни тени социально-политической проблематики, тексты абстрактны, метафоричны, построены на изоциренных авторских ассоциациях. Одним из главных состояний, изображаемых в альбоме, становится посмертное бытие лирического субъекта. В этом контексте песня «Следы на снегу» приобретает посмертно-трансцендентальное звучание: субъект не оставляет следов на снегу именно потому, что он мертв, а не потому, что он (как это было на альбоме «Мышеловка») неуловим для КГБ. Таким образом, два варианта находятся в диахронических отношениях, при этом они равноправны, но не равны в смысловом плане.

Так что, на наш взгляд, неклассичность вариантообразования в рок-поэзии очевидна, ведь еще Ю.М. Лотман утверждал: «Обычно предполагается, что техника печатания... привела к исчезновению вариантов литературного текста. Это не совсем так. Стоит только записать на ленту чтение одного и того же стихотворения различными чтецами, чтобы убедиться, что печатный текст дает лишь некоторый инвариантный тип текста (например, на уровне интонации), а записи - его варианты»<sup>12</sup>.

Таким образом, если каждое новое исполнение одной и той же песни не равно предыдущему (образует новый вариант), то и слова этой песни каждый раз будут обладать совершенно особой «контекстуальностью». А это опять же отсылает нас к первому этапу поэтики.

Итак, два самых сильных места в наших доказательствах близости рок-поэзии древнему синкретичному искусству – это жанровая специфика рока (песня) и его установка (сакральная функция). К сожалению, мы ограничены рамками научной работы, поэтому подробно проанализировать функцию творчества

большинства видных рок-поэтов мы не сможем. Однако достаточно определенно «вырисовывается» установка песен Башлачева, Ревякина, Летова, Кинчева, Гребенщикова, Калугина, в какой-то мере Дягилевой, Борзыкина, Озерского и т. д. на прямое коммуницирование с трансцендентным, сакральным. Правда, рок-поэзия далеко не всегда – это творчество, ориентированное на выражение чего-то «сверхчувственного», но данная функция видится одной из важнейших (если не самой важной). А как отмечал С.Н. Бройтман: «И в гораздо более поздних, уже весьма изоциренных словесных текстах сохранится синкретизм, в том числе и родовой, до тех пор, пока в них ведущей будет сакральная функция»<sup>13</sup>.

Конечно, из массива приведенных фактов каждый в отдельности вполне может показаться случайным, но в своей совокупности они образуют достаточно интересную систему, явно не вписывающуюся в контекст второго подэтапа третьей стадии поэтики. Имеем ли мы дело с третьим (постнеклассическим) ее подэтапом, или же это этап четвертый? А, быть может, «размытые» рамки постмодернизма настолько широки, что безболезненно «поглотят» и рок-поэзию (то есть «вберут ее в лоно» второго (неклассического) подэтапа поэтики художественной модальности)? Ответить на эти вопросы позволят, видимо, дальнейшие фундаментальные исследования, без которых поставить «окончательный диагноз» не представляется возможным.

---

<sup>1</sup> Башлачев А.Н. Интервью, данное Б. Юханову. Ленинград, 1986 г. // <http://www.bashlachev.net/inter3.shtml>

<sup>2</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. С. 56-57.

<sup>3</sup> Там же. С. 18.

<sup>4</sup> Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. Тверь, 2000.

<sup>5</sup> Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. С. 71.

<sup>6</sup> «В структурном отношении шум является таким же аккомпанементом, как и музыка. Даже полная редукция музыкального ряда, до нуля, является *значащим* отсутствием. Важно не то, что музыки нет, а то, что есть ее структурное место в *песенном*, синтетическом тексте». Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. Тверь, 2003. С. 29.

<sup>7</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 29.

<sup>8</sup> Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. – М., 1993. С. 156.

<sup>9</sup> Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 68.

<sup>10</sup> Языкознание: формы существования, функции, история языка. М., 1970. С. 193.

<sup>11</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 40.

<sup>12</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. С. 63.

<sup>13</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 76.