

В. А. Гавриков

Песенная
поэзия
vs
печатная
поэзия



Москва
Берлин
2021

УДК 801.61
ББК 83.011.8
Г12

Рецензенты:

Д. И. Иванов — канд. филол. наук, проф. Института русского языка
Сианьского университета иностранных языков;
О. Р. Темиришина — д-р. филол. наук, проф. Института
международного права и экономики имени А. С. Грибоедова;
А. М. Цукер — д-р иск., проф. Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

Гавриков, В. А.

Г12 Песенная поэзия vs печатная поэзия / В. А. Гавриков. —
Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2021. — 388 с.

ISBN 978-5-4499-2764-4

Настоящая книга — плод многолетних изысканий профессора В. А. Гаврикова в сфере поэтической песенности. Это первый филологический труд, покушающийся на создание специальной песенно-поэтической теории на базе литературоведения с привлечением междисциплинарного подхода. Цель исследования — ответить на вопрос: чем звучащая художественная словесность отличается от литературы — «бумажной словесности». Это попытка сравнить два объекта по ключевым литературоведческим параметрам: онтологической сущности, композиционному построению, циклизации, субъектности и др. Кроме того, речь идет о стиховедении и текстологии песенно-поэтического текста и ряде других вопросов.

Книга адресована филологам, культурологам, искусствоведам, музыковедам и другим ученым, занимающимся объектами смешанного семиозиса, а также широкому кругу любителей поэзии.

УДК 801.61
ББК 83.011.8

ISBN 978-5-4499-2764-4 © Гавриков В. А., текст, 2021
© Издательство «Директ-Медиа», оформление, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо введения: краткая история русской песенной поэзии.....	5
Глава 1. Субтексты.....	36
Аудиальные субтексты: теоретические подходы и классификация.....	36
Визуальность в песенной поэзии.....	57
Классификация визуальных субтекстов	72
Опыт полисубтекстуального анализа интермедиального текста	78
Глава 2. Композиция	95
Композиционные особенности песенно-поэтических произведений	95
Паратексты	113
Система паратекстов через призму циклообразования.....	123
Глава 3. Циклизация	138
Циклообразующие связи в песенной поэзии.....	138
«Дециклизация» и «метациклизация»	150
Классификация циклических форм и структура цикла	160
Глава 4. Варианты и инварианты песенно-поэтического произведения	176
Вариативность имманентная и эстетическая.....	176

Инвариантообразование.....	186
Глава 5. Лирический субъект	203
Артикуляционная субъектность	203
Вариативность и изоморфизм субъектов.....	220
Глава 6. Ритм и метр.....	235
Взаимодействие субтекстов	235
Метризация интермедiallyно-стихового ритма.....	248
Разрушение метрической схемы в песенно-стиховом тексте.....	265
Интермедiallyная рифма	273
Строкоделение и строфоделение.....	283
Глава 7. Парадигматическая вариативность вербального субтекста	293
Эстетическая омофония.....	293
Вторичное членение	313
Глава 8. Изобразительно-выразительные средства	328
Звуковой жест.....	328
Интермедiallyльные средства выразительности.....	346
Заключение.....	357
Библиография.....	361
Фонография	378
Альбомы, концертные альбомы	378
Записи, концерты	382

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ: краткая история русской песенной поэзии

В настоящей книге я попробую порассуждать о коренных различиях песенной поэзии и печатной. А они действительно коренные. Когда я входил в эту тему, то не предполагал, насколько непохожи эти две ветви. Песенную поэзию можно назвать не просто новым «жанром», но и даже особым «родом» художественной словесности (хотя теоретически обосновать этот «четвертый род» было бы, наверное, весьма непросто). И всё же я уверен, что перед нами именно — четвертая словесность, нечто такое, что по ряду важных параметров стоит в стороне от привычной литературы, которая есть художественное письмо (то есть песенная поэзия, строго говоря, литературой не является).

В настоящей книге я, конечно, не смогу объять необъятное: покажу лишь наиболее показательные аспекты, в которых поэтическая песенность и литература не совпадают. Но здесь будет далеко не всё, что мне открылось¹. Например, я не буду подробно

¹ Так, я не погружаюсь в особенности интертекстов, см. об этом: Гавриков В. А. Типология заимствований в песенной поэзии: интермедиаальный («синтетический») ракурс // Русская рок-поэзия: текст и контекст <далее в книге — РРТК>. Екатеринбург, Тверь, 2020. Вып. 20. С. 29–43 (общетеоретическая работа); Гавриков В. А. Альбом «Театр» Ольги Арефьевой в зеркале интертекстов (Данте, Шекспир, Коллоди, Кэрролла, Ломоносов, Радищев, Тредиаковский, Пушкин...) // Art Logos (Искусство слова): научный журнал. 2018. № 1 (3). С. 115–126 (частное исследование). Не погружаюсь в теоретическое осмысление связей песенности с другими видами интермедиаальной словесности, см. об этом: Gavrikov V.A. Nonlinearism: The Paradigm That Replaced Postmodernism. On the Materials of Song Poetry and Cyberliterature. Acta Universitatis Sapientiae, Philologica, 11, 1 (2019) 35–48.

касаться лингвофизиологии. Как показывают исследования, за пение и чтение с листа отвечают разные полушария мозга, то есть даже физиологически песенная поэзия — особое явление¹. А значит, у песенности другая онтология, другая функциональность, иные рецептивные особенности... Словом, широкий простор для лингвиста, культуролога, искусствоведа, музыковеда и представителей других наук. Очевидно, что без подключения этих отраслей знания трудно указать на все принципиальные различия между песенной поэзией и литературой. Кроме того, у меня есть интуитивное ощущение, что те аспекты «несовпадения», которые я увидел, есть лишь верхушка айсберга.

Не стану я подробно разбирать все исследования, посвященные интермедальности русской песенной поэзии. Об этом можно почитать в специальной работе². Скажу лишь, что на сегодняшний день можно назвать две целостных концепции, претендующих на многоаспектное исследование интермедальности в русскоязычной песенной поэзии. Первая из них, литературоведческая, принадлежит автору этой книги. Наиболее полно она отражена в монографии 2011 года: «Русская песенная поэзия XX века как текст»³. В настоящей работе примерно половина материала — из той книги, конечно, этот материал переработан и «осовременен».

Вторая интермедальная концепция, культурологическая, принадлежит Д. И. Иванову: я в первую очередь имею в виду его двухтомник 2018 года «Теория синтетической языковой личности»⁴. Если моя монография претендует на интермедальное описание такого феномена, как русскоязычная песенная поэзия (от Вертинского — через «бардов» и «рокеров» — к новейшей поэтической песенности), то объектом интермедального исследования Д. И. Иванова является «синтетическая языковая личность»,

¹ Подробнее об этом см. мою монографию: Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011.

² Гавриков В. А. Русскоязычная песенная поэзия: история интермедальных («синтетических») исследований // РРТК. Вып. 18. Екатеринбург; Тверь, 2018. С. 264–279.

³ Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст.

⁴ Иванов Д. И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. Иваново, 2017.

сформировавшаяся в рамках русскоязычной рок-культуры (в первую очередь это советский рок).

Книга Д. И. Иванова очень насыщена, отсылаю читателя к моей рецензии на двухтомник¹. Здесь лишь остановлюсь на одной из глав данного исследования — это третья глава второго тома, которая посвящена визуализации в роке. На мой взгляд, это самый прорывной и новаторский фрагмент двухтомника Д. И. Иванова, так как до него никто так масштабно не рассматривал визуальные субтексты песенного текста. Конечно, их структуру и функции автор преломляет через концептуальную призму синтетической языковой личности. Визуальные коды разделяются на несколько групп, это: перформативно-декорационная имиджевая подсистема (оформление сцены), перформативно-масочная имиджевая подсистема (сценический костюм, грим и т. д.), перформативно-кинетическая имиджевая подсистема (движения тела, мимика и т. д.), иллюстративно-графическая имиджевая подсистема (в первую очередь — это обложки рок-альбомов). Каждая из этих систем широко рассматривается на конкретных примерах.

В целом же Д. И. Иванов на протяжении всех двух книг хотя и говорит о логоцентризме, всё же акцент делает на слове как таковом (по сути, не отличимом от традиционного печатного стиха), но почти не касается звучащей природы словесного компонента. Артикуляционный субтекст, я это еще покажу, в плане смыслообразования обладает мощнейшим потенциалом, который мне видится чуть ли не главной лакуной песневедения, работающего с интермедийными песенно-поэтическими образованиями. Поэтому «вторым крылом» концепции Д. И. Иванова, помимо «синтетической языковой личности» могла бы стать «синтетическая речевая личность», которая бы развела «на разные полюса» печатное слово поэзии традиционной и звучащее — песенной. Словом, двухтомник открывает очень широкие горизонты для дальнейших исследований, о чем

¹ Гавриков В. А. Синтетическая языковая личность в современной песенно-поэтической культуре. Рецензия на книгу Иванова Д. И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. Иваново: ПресСто, 2017 // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 318–322.

говорит и сам автор. Некоторые открытия Д. И. Иванова будут использованы и в настоящем исследовании.

Теперь, очертив теоретический контекст настоящей книги, хочу несколько слов сказать о материале исследования — то есть о том, что же такое, собственно, песенная поэзия, о ее основных параметрах. Во-первых, она должна быть полисубтекстуальной (быть соединением ряда выразительных рядов, среди которых основные: музыка и голос-вокал). Во-вторых, авторской (на поэтическом и исполнительском уровнях). В-третьих, она должна фиксироваться в формате как минимум аудиозаписи, позволяющей многократно возвращаться к звучащему тексту¹ в его первоизданном виде. В-четвертых, в сфере авторского внимания находится только русскоязычная песенность.

По моему мнению, на данный момент есть только два крупных песенно-поэтических направления, удовлетворяющих требованиям заявленного выше материала: авторская песня (или «бардовская») и поэзия русского рока, а вот рэп, эстрада, шансон — пока слишком маргинальны с литературоведческих позиций, хотя они также изредка попадают в фокус внимания филологов да и других ученых². Также я не касаюсь фольклора, ведь это песни с неавторским исполнением (за некоторыми исключениями), а также авторских моноспектаклей (например, Гришковца) или непесенной эстрадной поэзии (Евтушенко, Вознесенский и т. д.). Последняя, кстати, вполне может составить с песенной поэзией «двойчатку»: многие процессы, о кото-

¹ Здесь и далее термин «текст» я понимаю с семиотических, а не лингвистических позиций.

² О диссертационном изучении рока и рэпа см. мою работу: Гавриков В. А. Рок-культура в отечественном диссертационном изучении // Художественная культура. 2019. Т. 2. № 3 (30). С. 426–437. В этом же контексте может быть интересна и такая статья: Гавриков В. А. Кого чаще цитируют в российских рок-диссертациях? (Библиография для начинающего роковеда) // РРТК. Тверь, 2013, Вып. 14. С. 369–386. Диссертации о Высоцком (с полным на тот момент перечнем защищенных работ) проанализированы в следующем труде: Гавриков В. А. Диссертационные исследования о творчестве Высоцкого 2010-2014 годов: критический анализ // Вестник РУДН. Серия литературоведение и журналистика. Вып. 4. 2015. С. 162–172.

рых я пишу на материале песенной поэзии, происходят и в эстрадной. Здесь также есть циклизация, есть исполнительский, речевой аспект, может происходить субъектообразование за счет голосовых модуляций, заметную роль играет импровизация и т. д. Таким образом, для ученых, занимающихся акционными искусствами, сверхзадача — построить общую теорию интермедиально-словесного искусства, в которую может быть вписана не только песенная и эстрадная поэзия, но и «звучащая проза» (вспомним о тех же моноспектаклях).

Теперь немного об основных терминах настоящего труда. «Авторская песня» и «бардовская песня» часто употребляются как синонимы. На наш взгляд, использовать второй термин нельзя без особой оговорки, обусловленной известной исторической его закрепленностью¹. Поэтому в дальнейшем я сохраняю указанную выше синонимию, однако, чтобы указать на вторичность термина «бард», буду заключать его в кавычки. Кроме того, часто под «авторской песней» подразумевают более широкое понятие — любое песенное образование с авторским исполнением². Существует и другой термин — авторская песенность с такой же семантической закрепленностью³. Однако в нашем случае уместнее использовать термин «песенная поэзия», так как, во-первых, речь шла именно о поэзии (очевидно, что не всякая авторская песенность интересна литературоведению), во-вторых, чтобы избежать терминологической

¹ В начале 60-х журналистка Алла Гербер «обозвала певцов-неформалов бардами, будто они кельты какие-то». Ревич В. Несколько слов о песнях одного художника, который заполнял ими паузы между рисованием картин и сочинением повестей // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997. С. 355. (Далее при ссылке на сборники «Мир Высоцкого: Исследования и материалы» — МВ).

² «Понятие “авторская песня” в искусствоведении употребляется в двух значениях: широко, как антипод анонимному песенному творчеству, и узко, как условное название конкретного песенного направления второй половины XX века, оформившегося в целостное художественное явление в городской любительской среде бывшего СССР и стран социалистического содружества». Різник О. О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1992. С. 2.

³ Свиридов С. В. Русский рок в контексте авторской песенности // РРТК. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007. С. 7–22.

омонимии. В выше приведенной номинации нет указания на двойное авторство (креативистское и исполнительское), однако этого, в общем-то, и не требуется: равно как мы говорим «поэзия Манделштама», а не «авторская поэзия Манделштама», так же не требуется и уточнять, что перед нами «авторская песенная поэзия Окуджавы». Более широкий термин «звучащая поэзия» неаутентичен нашему объекту, так как меня в гораздо большей степени интересует не авторская декламация, а полисубтекстуальное авторское исполнение с применением неартикуляционных выразительных средств. То есть звучащая поэзия и песенная поэзия соотносятся как общее и частное.

Для обозначения рассматриваемого вида художественной деятельности используются и номинации «магнитофонная литература», «гитарная лирика», «стихопесни». Последнее название встречается у В. И. Бахмача, который так называет авторскую песню, поясняя, что «эта дефиниция больше соответствует природе классической авторской песни, поскольку подчеркивает в ней преимущество художественного слова перед музыкальным оформлением и не позволяет смешивать с эстрадной песней, в которой слово, как правило, вторично. Термин “стихопесня” позволяет отличить стихи, предназначенные для публикации (т. е. “письменную” поэзию), и стихи, предназначенные для пения (т. е. “устную” поэзию)»¹. Однако «стихопесня»² — это всё-таки номинация единичного художественного произведения, а не конгломерата таких произведений. Для обозначения всей парадигмы требуется общий термин, например «стихопесенность». В принципе он может употребляться наряду с «песенной поэзией», однако второй вариант представляется терминологичней, поэтому в настоящей работе будет использоваться именно он.

¹ Бахмач В. И. Взгляд на «стихопесню» В. С. Высоцкого «Наводчица» // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка (філологічні науки). 2006. № 5. С. 122.

² Термин «стихопесня» употреблялся и ранее, но не применительно к песенной поэзии, например в словаре Квятковского, см. параграф «Верлибр»: Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 76.

Что же касается рок-поэзии, то этот термин употребляется довольно часто. Правда, понимание его не стало пока конвенциональным: «Что касается дефиниции *рок-поэзия*, то она, на наш взгляд, точнейшим образом фиксирует путаницу в нашем осмыслении рок-текста. Данный термин может пониматься и как “*вербальная составляющая рока*”, и как “*единый поэтический текст рока*”, и иным образом; в результате с ним все согласятся, но станут мыслить под ним разные вещи. Вместо единого термина мы получаем пучок омонимов»¹. В дальнейшем рок-поэзия будет пониматься как семиотический текст, в котором поэтическая составляющая соединена с музыкой и, условно говоря, с исполнением (все эти термины будут уточнены в свое время).

Итак, *песенную поэзию я определяю как образование с сингулярным авторством: на уровне поэтического текста (вербальный субтекст), сочиненной музыки, исполненной музыки (музыкальный субтекст) и устного исполнения (артикуляционный субтекст)*. В особо оговоренных случаях эти параметры могут уточняться, но основными

являются авторство песенно-поэтического текста и авторское (преимущественно — вокальное) исполнение. Попробую же определить свое понимание авторской песни и рок-поэзии, основываясь на проведенных на данный момент исследованиях.

Авторская песня. Ее историю начать, судя по всему, нужно с Александра Вертинского², первого поэта, получившего широкое

¹ Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 14.

² Влиянию Вертинского на творчество Галича, Высоцкого, Окуджавы и авторскую песню в целом посвящен ряд исследований, например: Вдовин С. В. «Не надо подходить к чужим столам...»: «Случай» В. Высоцкого и «Желтый ангел» А. Вертинского // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 287–301; Кулагин А. В. «Сначала он, а потом мы...» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 335–356; Лианская Е. Я. А. Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: Взгляд музыканта // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 2. С. 390–399; Сафарова Т. В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2002. С. 37; Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 92–93; Тарлышева Е. А. Вертинский и барды шестидесятых // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 2. С. 400–403 и т. д. Влиянию Вертинского на русскую рок-поэзию посвящены работы: Капрусова М. Н. Владимир Высоцкий и рок-поэзия: О некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии //

признание в качестве исполнителя своих стихов-песен. В интервью изданию «Новое русское слово» Вертинский говорит: «Последователей у меня не может быть потому, что нужно сразу соединить в себе четыре главных качества: быть поэтом, композитором, певцом и артистом»¹. Многие из «рокеров» и «бардов» впоследствии будут обращаться к наследию своего предшественника², что симптоматично. Таким образом, предтечей русскоязычных песенных течений, по общему мнению, является Александр Вертинский, чьи «авторские песни» стали популярными ещё во время Первой мировой войны. Вот как это формулирует А. В. Кулагин: «Мысль о том, что Вертинский оказался предтечей авторской песни, давно стала общим местом: ее можно встретить и на страницах авторитетнейшего литературоведческого справочника, и в эссе известного критика, включенном в сборник его работ о бардах³. Да и сами барды считали так. Галич назвал Вертинского “родоначальником русского шансоньерства”, а Окуджава (выслушавший в начале пути немало тех же упреков, что выпали на долю Вертинского: в отсутствии композиторского мастерства, профессионального вокала и т. п.) — “создателем жанра современной авторской песни”»⁴. Тот же А. В. Кулагин исследует и творческое наследие Сергея Кристи, Алексея Охрименко и Владимира Шрейберга, которые также стояли у истоков авторской песни. Правда, их композиции, бывшие популярными в конце 40-х — начале 50-х, воспринимались как анонимные, как «городской фольклор»⁵.

Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001. С. 4–17; Она же. От А. Вертинского к «Агате Кристи»: Лики постмодернизма // РРТК. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 113–120.

¹ Вертинский А. Н. За кулисами. М., 1991. С. 187.

² В этом смысле показательны альбом Бориса Гребенщикова «Песни Александра Вертинского» (1993), совместная концертная программа Александра Ф. Скляра и Глеба Самойлова «Прощальный ужин Ракели Меллер», составленная из песен Вертинского; его композиции перепевали многие покоящие поэты: Владимир Высоцкий, Андрей Макаревич...

³ Аннинский Л. Предтеча // Аннинский Л. Барды. Изд. 2-е, доп. Иркутск, 2005. С. 17–27.

⁴ Кулагин А. В. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна, 2010. С. 6–7.

⁵ См. об этом статью в указанном выше сборнике: Кулагин А. В. Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи — А. Охрименко — В. Шрейберг. С. 33–48.

«Когда же родилась авторская песня? — Задается вопросом Вл. Новиков. — Соблазнительна возможность точно указать “первую ласточку” жанра: кто предлагает в этом качестве “Бригантину” Павла Когана и Георгия Лепского, кто напоминает о Вертинском, а кто видит первого “барда” в Денисе Давыдове... Если увлечься подобными ретроспективными поисками, то в конце концов можно добраться и до древнегреческой поэзии, исполнявшейся, как известно, под аккомпанемент кифары (предшественницы гитары). Но здесь необходимы разумные пределы. Песня, как таковая, предшествовала рождению всех поэтических жанров и является их общим источником. А тот тип песни, о котором у нас идет речь, сформировался именно в годы так называемой “оттепели” и отчетливо противопоставлял себя песням другого типа»¹.

Таким образом, если Вертинский и был предтечей, то вряд ли его следует полноправно вписывать в парадигму — всё-таки это было особое явление русской песенной культуры. Большинство исследователей сходятся в том, что бурный рост «самодеятельной песни» последовал в 50–60-е годы XX столетия. И вызвано это было широким распространением аудиозаписывающей аппаратуры. С точки зрения тематической в авторской песне можно выделить две базовые линии, условно говоря, неоромантическую и неореалистическую. Соответственной им была и функционально-идеологическая направленность, через призму которой авторскую песню можно определить как: *романтико-реалистически ориентированную субкультурную систему в центре с рефлексивной личностью, резко не выделенной из массы («одним из нас»)*.

Авторская песня соотносится, хотя, конечно, не в точности, с соцреализмом, где также можно выделить две доминанты: романтическую и реалистическую. Только официальный советский романтизм был громким, пафосным, революционным, а вот романтизм авторской песни можно было бы оксюморонно назвать «тихим романтизмом», соотносимым с обиходной «романтикой». То есть если в авторской песне речь и идет о борьбе, то это борьба со стихией, с самим собой, а не классовая борьба.

¹ Новиков Вл. И. Владимир Высоцкий // Авторская песня: Книга для ученика и учителя. 3-е изд., испр. и доп. М., 2000. http://www.ksp-msk.ru/page_219.html

Иным оказывается двоемирие, иными — интенционально-рецепционные отношения... Реализм авторской песни тоже специфический, идущий скорее от традиции «царской» классики: Бунина, Л. Толстого, Чехова — без черно-белой идеологической палитры. В отличие от этого подхода, соцреализм часто предлагал упрощенные образы, жесткое деление на «хороших» и «плохих», отсутствие полутонов в прорисовке характеров и т. д. В этом плане авторская песня была более чуткой к внутреннему миру человека, к его психологизму, сторонилась (за исключением, пожалуй, только А. Галича) острой политической проблематики.

Что же касается хронологических рамок авторской песни, то начало ее это 50-е годы, а вот окончанием рискну назвать 1980 год — смерть Высоцкого, хотя продлить «бардовскую эпоху» можно и до 1991 года. Доводом в пользу 1980 года является в какой-то степени и развитие советского рока, который именно в это время начал давать первые поэтические образцы. Кроме того, рок хотя генетически и не является продолжателем авторской песни, всё-таки в известной степени занял нишу, в которой она некогда существовала (вероятно, не всю нишу, но заметно потеснил предшествующую традицию в плане общественного интереса).

Что касается региональной составляющей, то, конечно, традиционно выделяется два центра авторской песни: Москва и Ленинград. На роль «третьей столицы» могут претендовать, например, Новосибирск или Екатеринбург. Так, именно в Новосибирске состоялся первый всесоюзный фестиваль (авторской) песни — в 1968 году. По воспоминаниям Льва Зонова, на фестивале группа свердловских «бардов» громко заявила о себе: «Если до Новосибирского фестиваля говорили, что где, дескать, хорошо развита самодеятельная песня — это в Ленинграде и в Москве, то после фестиваля стали добавлять — и в Свердловске. И мне было очень приятно это слышать, потому что в этом был вклад нашей делегации»¹. Правда, из той делегации только Александр Дольский получил всесоюзную известность².

¹ Московский Центр авторской песни. URL: http://ksp-msk.ru/page_387.html

² См. мою специальную статью о Свердловске-Екатеринбурге как об одном из центров отечественной песенной поэзии: Гавриков В. А. Свердловско-

Теперь несколько слов о персоналиях — о советских «бардах» первого ряда. Например, в одной из первых книг, посвященных «самодельной» песне, среди ее лидеров называются такие авторы, как Б. Окуджава, В. Высоцкий, Н. Матвеева, Ю. Визбор, Ю. Ким, С. Никитин, А. Дулов, А. Дольский¹. Перед нами — взгляд из 80-х. В девяностые «первый ряд» в восприятии исследователей меняется мало. Одни из наиболее авторитетных специалистов в области авторской песни А. В. Скобелев и С. М. Шаулов в 1991 году среди ключевых представителей течения называют следующих поэтов: Высоцкий, Окуджава, Галич, Визбор, Ким, Долина, Клячкин, Кукин, Городницкий, Дольский, Розенбаум².

Что касается нулевых, то и здесь показательна обзорная диссертация И. Б. Нечипорова, который пытается рассмотреть сущность авторской песни в контексте творческого наследия 12 основных ее представителей, среди таковых: Окуджава, Визбор, Н. Матвеева, Клячкин, Городницкий, Дольский, Анчаров, Высоцкий, Галич, Ким, Тальков³. Во введении диссертант оговаривает: «Отбор писательских имен для подробного изучения обусловлен в первую очередь степенью эстетической, литературной значимости данного художественного мира»⁴.

Рок-поэзия. Возникновение рок-культуры, по мнению Д. М. Давыдова, «не означает исчезновения культуры бардовской, более того, не означает и деградации этой культуры»⁵. А с начала 90-х герметичность «барда» и «рока» нарушается как за

екатеринбургская музыкально-поэтическая школа // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 20. № 1 (172). С. 47–65.

¹ Андреев Ю. А., Вайнонен Н. В. Наша самодельная песня. М., 1983. URL: http://www.ksp-msk.ru/page_366.html

² Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Воронеж, 1991.

³ Нечипоров И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи»: дис. ... докт. филол. наук. М., 2008.

⁴ Там же. С. 35.

⁵ Давыдов Д. М. Рок и / или шансон: пограничные явления (заметки по одному спорному вопросу) // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 135.

счет взаимопроникновения¹ (широко используется термин «бард-рок»²), так и посредством притягивания разнородного песенно-поэтического материала со стороны³. При этом рок-искусство, подразделяющееся на бесчисленное число ответвлений (начиная от фолк-рока и заканчивая хэви-металом⁴), по своей плюральной структуре способно вбирать практически любой музыкально-поэтический материал.

Наука об отечественном рок-искусстве в самом начале своего развития попыталась обозначить историческое место и хронологические рамки исследуемого феномена. Речь, помимо этого, шла также о стадийности русскоязычного рока: сегодня наиболее обоснованной видится концепция трех или двух (когда объединены первая и вторая) стадий. Первая связана с подражанием западным образцам (60-е — конец 70-х гг.), вторая — субкультурная (конец 70-х — середина 80-х), третья — контркультурная (середин-

¹ «В последние годы начинают появляться музыканты, которые постепенно образуют некую “четвертую” ветвь АП <авторской песни. — В. Г.>. Их творчество сложно отнести к бардовской песне или русскому року и уж тем более к “блатняку”. Эти авторы либо находятся между ними, сочетая в своих песнях элементы того и другого, либо находятся совсем в стороне». Румянцев Д. В. К вопросу об авторской песне в современной ситуации // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 40.

² Термин, судя по всему, введен С. С. Бирюковой: Бирюкова С. С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: дис. ... канд. искусств. М., 1990. Подробнее об этом см.: Доманский Ю. В. Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001. С. 110.

³ О развитии музыкальных субкультур в девяностые и двухтысячные см. диссертацию Е. М. Куликова (Куликов Е. М. Музыкальные предпочтения как дифференцирующий и интегрирующий фактор российской молодежной субкультуры: дис. ... канд. социол. наук. Ставрополь, 2004), в частности параграфы «Социокультурные изменения в российском обществе 1990-х гг. и развитие молодежных субкультур» (С. 49–66); «Песенное творчество как социокультурное явление современного российского общества» (С. 67–87).

⁴ Подробнее о традициях-«субязыках» русского рока см.: Козицкая Е. А. Субязыки и субкультуры русского рока // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 169–189; о направлениях русского рока см.: Куликов Е. М. Музыкальные предпочтения как дифференцирующий и интегрирующий фактор... С. 96–99; о направлениях англо-американского рока см.: Лисица И. В. Рок-поэзия Великобритании: прагматический и лингвокультурологический аспекты (на материале текстов рок-групп 1960–1970-х годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2009. С. 8–12.

на 80-х — 1991 г.). Началось всё с 60-х годов, с субкультурных явлений, подобных «стилягам». Молодежная субкультура разговаривала на сленге, полном англицизмов, первые советские рок-группы выступали преимущественно на танцплощадках. Эти команды копировали стиль популярных западных исполнителей или советских ВИА. До конца 70-х годов рок-коллективы не стремились к созданию собственных русскоязычных песен. Пока в конце 70-х не стала популярной группа «Машина времени», которая сочетала исполнительский рок-стиль с оригинальными текстами на родном языке. Популярность команды А. Макаревича, а впоследствии — «Аквариума», «Зоопарка» и ряда других команд, стала стимулом для молодых людей уйти от англоязычных текстовок. И тогда в советский рок пошли одаренные поэты такие, как Александр Башлачев, Юрий Шевчук и некоторые другие. Отечественный рок довольно быстро создал свой выразительный язык, который был мало похож на язык западного, в первую очередь англоязычного рока: «Все тяготы борьбы и неприятия выпали на долю совсем другой рок-музыки, которая была плоть от плоти частью нашей жизни, нашей советской культуры. Ее “похожесть” на зарубежные образцы состояла не более чем в освоении устойчивых, архетипических свойств жанра, позволявших этой музыке являться или именоваться роком. В остальном же она не имела прямых зарубежных аналогов. На этапе своего становления отечественная рок-музыка была фактически “обречена” стать непохожей на западный рок: у нее не было материальных возможностей ему подражать»¹.

Рискну обозначить окончание советской «рок-парадигмы» именно 1991 г. по двум причинам. Во-первых, 1991 год — точка «советского распада», а значит, и та социально-идеологическая система, которая породила классический (не побоюсь этого слова) отечественный рок, ушла в прошлое. Художественный продукт неминуемо становился другим, хотя бы уже потому, что изменился «образ врага» — фактор для контркультуры определяющий.

¹ Цукер А. М. От Даниила Хармса к Сергею Курехину // Цукер А. М. Музыковедение и жизнь: сб. ст. Ростов-н/Д, 2014. С. 324.

Вторая причина — смерть нескольких ключевых фигур советского рока в конце 80-х — начале 90-х. В первую очередь я говорю об Александре Башлачеве и Викторе Цое. Первый — по общему мнению — лучший поэт советского рока, второй — самый «кассовый» советский рокер, который до сих пор — как это ни удивительно — является самым популярным представителем отечественной рок-культуры! По крайней мере, об этом свидетельствуют современные исследования. Так, «Кино» лидирует в рейтинге 10 лучших рок-групп, составленном специализированным музыкальным интернет-изданием topstens.ru, аналогичная ситуация в рейтинге сайта 100bestalbums.ru¹⁰, только здесь анализировалось 100 исполнителей.

На стыке десятилетий ушли из жизни еще две важные фигуры отечественного рока: Михаил (Майк) Науменко и Яна (Янка) Дягилева. Кроме того, Борис Гребенщиков и Егор Летов, лидеры двух весьма популярных рок-групп «Аквариум» и «Гражданская оборона», на сломе эпох распустили свои музыкальные коллективы.

Правда, существует мнение, что отечественная рок-поэзия просуществовала до начала нового столетия. Д. И. Иванов отмечает, что новый «тип дискурса начинает формироваться в конце девяностых годов XX века, его можно назвать серийным дискурсом, так как он создан по постмодернистской модели»¹.

Вообще ситуация с советским роком весьма похожа на то, что некогда происходило с русским модернизмом. Да, многие его представители жили и творили и после «окончания эпохи», однако, по мнению большинства исследователей, черту под Серебряным веком подвели смерти, пожалуй, наиболее авторитетных на тот момент представителей символизма и акмеизма: Александра Блока и Николая Гумилева в 1921 году. Тогда же, кстати, оформилась новая государственная формация, то есть был окончательно «сломан старый мир». И вот эти две точки — гибель империи и гибель ключевых поэтов — обозначили уход

¹ Иванов Д. И. Рок-композиция Ю. Шевчука «Победа»: к вопросу о формировании русской языковой личности в рамках «героической эпохи» русского рока // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2010. № 3. С. 69.

как Серебряного века, так и «Бронзового века» российской словесности. Последним можно считать советскую поэтическую песенность в составе авторской песни и советского рока.

Однако прежде чем двигаться дальше, прежде чем заглядывать за рамки 1991 года, необходимо определиться с ключевыми терминами. Что же такое рок-поэзия и рок-искусство? *Под рок-поэзией я понимаю пласт песенных (иначе — полисубтекстуальных, интермедиальных) произведений высокого литературного качества, соответствующих функционально-идеологическим основам рок-эстетики.*

В приведенной дефиниции понятно всё, кроме собственно самой этой «рок-эстетики». В двух словах определить ее не представляется возможным. Отмечу лишь то, что эта эстетика эксплицируется в каждом из выразительных рядов интермедиального рок-текста. На вербальном уровне — это использование особых тропов, особой композиционной структуры текста (например, обилие рефренных «столбцов», мантрообразные элементы), особых субъектных форм и т. д. Обо всём этом следует говорить отдельно и подробно, чтобы действительно добраться до специфики рок-искусства.

Второй важный уровень — музыкальный (ритмо-мелодический). Здесь рок-эстетику также определяет множество факторов: от использования специфических музыкальных инструментов (например электрогитар) до композиционного построения песен и специфики отдельных ее элементов, типа, гитарного соло.

Третий уровень — назову его пока условно — визуально-имиджевый. Рок-эстетика эксплицируется в мимическом, кинетическом, проксемном и т. д. текстах. Макияж рокера, подбор одежды, света, цвета — всё это и многое другое работает на идентификацию визуально-имиджевого текста как принадлежащего року. Данные уровни, конечно, далеко не всё, что определяет рок-эстетику, но это, без сомнения, ее ядро.

Всегда ли рок-эстетика есть признак рок-поэзии? Несомненно. Все ли песенно-музыкальные продукты, обладающие рок-эстетикой, являются рок-поэзией? Разумеется, нет. Интересные не только социологам или культурологам, но и литературоведам плоды русскоязычная рок-песенность дала на второй и третьей

своих стадиях. Таким образом, первый ученический этап советского рока не может быть назван рок-поэзией, так как поэзией — в основной своей массе — не является. Поэтому следует разделять понятия: рок-н-ролл (рок), рок-искусство, рок-поэзия. Эти три термина поглощают один другой: не каждый песенный продукт с элементами рок-эстетики может быть назван рок-искусством, не каждый продукт рок-искусства может быть назван рок-поэзией (здесь можно назвать хотя бы инструменталы, где нет вербального текста, а значит, и поэзии как таковой, но инструментал может быть виртуозно исполненным и это, бесспорно, рок-искусство).

Теперь что касается определений при слове «рок». Если мы классический отечественный рок ограничиваем 1991 годом (что, кстати, делаю не только я, но и некоторые рок-классики, например Шевчук), то и речь должна вестись о феномене по имени «советский рок». И если мы всё творчество Ахматовой, Есенина, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой называем «Серебряным веком», то и всё творчество Борзыкина, Гребенщикова, Дягилевой, Кинчева, Ревякина, Шевчука это «советский рок». Этот вывод кажется парадоксальным, но его можно убедительно обосновать (чем я пока заниматься не буду).

Всё то, что появилось на «рок-поприще» после 1991 года, тогда, продолжая эту логику, следовало бы назвать «русским роком». А что же тогда такое «русский рок»? Сумма: «советский рок» + «русский рок». Хотя... может быть и складывать-то нечего? Есть ли он вообще — «русский рок»?

С. В. Свиридов некогда сказал: «В эстетическом пространстве рок-песенность ориентирована на модернистскую парадигму художественности»¹. Попутно, ученый полемизирует с М. Н. Капрусовой, которая «исходит из заведомого убеждения в постмодернистском характере русской рок-песенности». При этом, как подчеркивает С. В. Свиридов, «“модерность” рок-песенности скорее типологическая, опосредованная, нежели заимствованная»². Исследователь указывает целый ряд типологических сходств рок-песенности с русским модернизмом. Бег-

¹ Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 12.

² Там же. С. 14.

ло назовем их: преобладание мистического над социальным; мифотворчество; архетипизация с апелляцией к «трансцендентным денотатам»; склонность к гротеску, экспрессии, демонстративной чрезмерности; культурно-историческая альтернативность.

Помимо пяти названных С. В. Свиридовым признаков типологического сходства между рок-поэзией и русским модернизмом можно было бы назвать и ряд других. Например, представление о поэте как о медиаторе между потусторонним и посюсторонним; напряженная рефлексия по отношению к тексту (метапоэтика); внимание к внутренней форме слова (паронимическая аттракция, анаграммирование...); соединение художественной практики и метавысказываний, чаще всего «мистагогических» (манифесты модернистов — «идеологические» интервью Башлачева, Летова, Гребенщикова и др.); мифологизированный (архаизированный) пространственно-временной континуум и вообще — миромоделирующие координаты; повышенное внимание к архаическим субъектным формам (вплоть до появления таких реликтов, как субъектный неосинкретизм); особый отбор тропов, обслуживающих «инобытийно ориентированный» поэтический текст; специфическая тематика... Разумеется, речь идет о доминантах: советский рок как художественное явление имеет столь широкую амплитуду, что здесь можно обнаружить всё что угодно. Но ядро остается ядром: *в функционально-идеологическом плане советский рок есть трансцендентально ориентированная система в центре с медиумом-мистагогом*. Всё остальное — лишь производные от такой установки.

Откуда же «выплыли» все эти модернистские особенности, которые, и здесь я согласен со Свиридовым, прямо не восходят к Серебряному веку? Вероятно, первейший фактор — специфика западного рока, в котором наиболее притягательным для советской молодежи было именно «иномирие», погружение в прекрасную грезу, столь контрастирующую с унылой советской реальностью. А двоимирие по горизонтали (условно говоря, географическое) — прямой путь к двоимирию вертикальному, где надстройка — это потусторонний мир. Конечно, не следует сбрасывать со счетов и трансцендентальную составляющую западного рока, однако, думается,

и без нее напряженное взыскание «несоветской экзотики» привело бы советскую молодежь к различным философским и религиозным системам. Собственно, советский рок и был в немалой степени квазирелигиозным образованием.

Кроме того, советские поклонники западного рока, который был под фактическим запретом в СССР, могли продуцировать свое отношение к одному «запретному плоду», на другой — религию. То есть логика была такой: раз это не поддерживается советской властью, значит, мы это будем поддерживать. Отсюда, как мне кажется, интерес многих советских рокеров — на уровне моды — к различным религиозным направлениям: от православия до дзен-буддизма, которые также обусловили функционально-идеологическую специфику советского рока.

Теперь что касается регионального аспекта. Традиционно в советском роке выделяют четыре центра, это: Ленинград, Москва, Свердловск и Сибирь. Характеризуя московскую школу, И. Кормильцев и О. Сурова отмечают: «Первые авторы, создавшие полноценные поэтические тексты на родном языке в рамках начавшей складываться рок-эстетики, Андрей Макаревич (“Машина времени”), Константин Никольский, Алексей Романов (“Воскресение”) появляются среди групп, использовавших английские и макаронические тексты. Их особая роль на фоне этой традиции была не очень заметна, тем более, что пение по-русски не отвечало ожиданиям публики»¹. Москвичи были ближе к авторской песне, у них не было такого жесткого тяготения к англосаксонскому песенному «изводу» — к субкультурному сленгу, к англицизмам в текстах, к цитированию и переработке англоязычных рок-источников. «Топосы бардовской лирики этого времени — дорога, путешествие, романтика походов, костров, палаток в лесу, туманов, рассветов и т. д. Макаревич, Никольский и Романов следуют по преимуществу этому течению», — продолжают исследователи². Правда, вскоре в Москве появляются такие самобытные группы, как «Звуки Му» и «Крематорий» (в первую очередь), а еще «Бригада С», «Ва-

¹ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 9.

² Там же.

БанкЪ», «Браво», «Черный обелиск» и многие другие. Те же «Звуки Му» Петра Мамонова — очень необычная, можно даже сказать авангардная команда, с экспериментальным звуком и поэтическими текстами, уже очень далеко ушедшая от эстетики авторской песни.

Ленинградский рок — по общему мнению, самое мощное поэтическое течение внутри отечественной рок-школы. Большое влияние на его формирование оказали западные рок-группы, в большей степени, наверное, поэзия Боба Дилана, а еще очень сильны влияния «Битлз», Джима Моррисона («Дорз»). Некоторые исследователи говорят о своеобразном русском переводе англо-американского рока, осуществленном первыми ленинградскими рок-поэтами. «Первые стихотворные опыты ленинградской субкультуры (1974–1975 гг.) оставляют впечатление ошеломляющей новизны. Все ранние тексты “Аквариума” и Майка Науменко ощущаются, в отличие от московской рок-бардовской школы, как совершенно особый мир, который выделяется многообразием и специфическим колоритом. Это совсем иной пласт культурных аллюзий, другой ассоциативный ряд. В то время как Макаревич посвящает свои песни Высоцкому и Галичу, Гребенщиков скорее следует Блоку и Вертинскому. Если Романов и Никольский используют литературный язык, расхожий поэтический штамп, то тексты Майка Науменко и Б. Гребенщикова насыщены сленгом, языком, на котором говорили в Системе, в “Сайгоне” — т. е. языком того культурного сообщества, о котором и для которого писались песни», — отмечают Кормильцев и Сурова¹.

Дилан действительно оказал, наверное, определяющее влияние на лидера «Аквариума». Этому вопросу посвящен цикл статей, размещенный в «Живом журнале» неким *desolate_man*. В первой части цикла исследователь указывает: «Попытаемся для начала создать некую классификацию “случаев” интертекстуальной связи между песнями БГ и Дилана по формальному, внешнему, структурному принципу “частотности”, “масштабности” и “плотности” дилановского “присутствия” в творчестве БГ.

¹ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 12.

Самый частный их этих случаев — присутствие отдельных образов (как правило, выраженных одной-двумя строчками) из песен Дилана в песнях БГ, причем в обеих песнях соответствующий образ встречается лишь единожды. При этом иногда БГ буквально “цитирует” Дилана, а иногда выстраивает свой образ по аналогии с дилановским. Примерами могут служить такие пары, как “железнодорожная вода” и “railroad gin”, “теперь я вижу чистое небо, и мне не нужен прогноз погоды” и “you don't need a weather man to know which way the wind blows”, “здесь темно, словно в шахте, но ушли все, кто мог что-то рыть” и “it's dark as a dungeon way down in the mine”, “они съедят твою плоть как хлеб, и выпьют кровь как вино” и “she said that all the railroad men just drink up your blood like wine”, “многие здесь считают жизнь шуткой, но это не наша судьба” и “there are many here among us who feel that life is but a joke. But you and I, we've been through that, and this is not our fate...”¹. Я оборвал предложение: примеров приводится гораздо больше.

Как отмечает исследователь далее: «Второй — наиболее пространственный — случай интертекстуальной переключки связан с присутствием в песнях БГ рефренов и заглавных строчек, заимствованных из песен Дилана, в структуре которых они занимают столь же заметное место (это могут быть завершения куплетов, припевы или заглавные строчки)». «К третьему случаю интертекстуальной переключки можно отнести те песни БГ, образный строй которых в своей целостности или существенных фрагментах напоминает соответствующие дилановские песни; при этом, чем более глубоким и всеобъемлющим является такое сходство, тем меньше оно проявляется на уровне отдельных образов». «Четвертый случай интертекстуальной связи между творчеством БГ и Дилана включает в себя те песни БГ, в которых можно усмотреть значительное присутствие нескольких песен Дилана, проявляющееся на разных уровнях — от отдельных образов до построения композиции и целостного поэтического ряда»².

Далее идет разбор конкретного материала, которого я не буду касаться. Важно то, что работа БГ, особенно раннего БГ, с тек-

¹ Desolate_man. «Если бы не ты»: БГ и Боб Дилан (часть I, раздел I) // <https://ru-aquarium.livejournal.com/1438967.html>

² Там же.

стами Дилана действительно похожа на то, о чем говорят нам структуралисты и их продолжатели: на выстраивание своего художественного мира из осколков чужого. При этом англоязычные макаронизмы буквально пронизывают всю языковую ткань песенной лирики Гребенщикова, особенно раннего.

Еще более отчетливые следы англоязычных заимствований обнаруживаются у Майка (Михаила) Науменко (группа «Зоопарк»), гребенщиковского друга и соратника. Вот что отмечает американский исследователь Э. Дж. Куэлин: «Как и Гребенщиков, Науменко заимствовал и музыку, и слова у англоязычных музыкантов, только Науменко это делал намного чаще и использовал значительно больше материала из оригиналов»¹. Ученый продолжает: «Заимствования носят различный характер от чуть ли не дословного перевода песни Мика Джаггера и Кита Ричардса “My Dear Doctor” (“Милый доктор”), спетого под почти идентичную мелодию, до песен, к которым нужно пристально прислушаться, чтобы услышать якобы позаимствованный проигрыш или уловить пару строк, может быть, содержащих цитату...»². В нашем контексте гораздо интереснее первые случаи — переводов-«подстрочников». Хотя такие примеры, как показывает Куэлин, почти всегда содержат что-то «майковское»: произведения в точности почти никогда не совпадают, всегда есть некая актуализация чужих смыслов.

Ленинградскому року удалось создать свой музыкально-поэтический язык, который со временем все более отдалялся от англоязычных претекстов. Основные легенды советского рока — ленинградцы, либо по праву рождения (Гребенщиков, Цой, Науменко...), либо по праву пребывания (Башлачев, Шевчук...). И с поэтической точки зрения именно Ленинград — столица советской рок-поэзии (с акцентом на поэзии).

Стало общим местом называть Свердловск — «третьей столицей русского рока». Причем это касается не только публикаций в СМИ или беллетризованных изданий, но и научных статей, диссертаций. Например, в бюрократической преамбуле

¹ Куэлин Э. Дж. Майк Науменко и английские рок-тексты // РРТК. Екатеринбург, Тверь, 2013. Вып. 14. С. 110.

² Там же.

к диссертационному исследованию Т. Н. Невской указывается: «Географически материал не ограничен тремя признанными рок-столицами», среди которых названы Москва, Санкт-Петербург, Свердловск¹.

Необходимо отметить, что ученые говорят о Свердловске и как о крупном диссидентском центре в СССР. Более того, иногда звучат мысли о том, что рассматриваемая территория — «третья столица» советского протестного движения. Например: Урал, «этот крупнейший промышленный регион страны, во всех документах КГБ и ЦК КПСС в связи с распространением диссидентского движения всегда назывался вслед за Москвой и Ленинградом как крупнейший»². Собственно, главной чертой рок-искусства часто называют контркультурность, протестность, поэтому логично, что один из диссидентских центров страны обладал и мощной рок-сценой.

В статье Кормильцева, Суровой отмечается: «Говоря о свердловской школе и провинциальных рок-бардах (уфимец Шевчук, Башлачев из индустриального Череповца), возникает ощущение, что они действительно могут быть восприняты как “голос народа” по сравнению с замкнутой, элитарной ленинградской школой. Они возвращаются к авторской песне, но на этот раз — к социальной ангажированности и сатире Галича и Высоцкого»³. Эти слова являются, вероятно, своеобразной саморефлексией Кормильцева, который выступает здесь и как «объект» (текстовик группы «Наутилус Помпилиус»), и как «субъект» исследования. Удивительно, но в большой и обстоятельной статье о русском роке Кормильцев ограничился парой высказываний, а не дал хоть сколь-нибудь подробной картины происходившего на Урале.

Наиболее подробно о поэтике свердловского рока пишет Ю. Э. Пилюте. В диссертационной работе она выделяет несколько тематико-стилевых особенностей свердловского рока⁴. Но те-

¹ Невская Т. Н. Эволюция рок-культуры в России: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2009. С. 6.

² Мельник М. Р. Региональные особенности диссидентского движения в СССР, середина 60-х — 70-е гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 2000. С. 28.

³ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре... С. 24.

⁴ Пилюте Ю. Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия: проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2010. С. 141–151

зисы исследовательницы кажутся слишком общими. В целом же даже при беглом взгляде на творчество основных представителей свердловского рока, убеждаешься, что последний — «плоть от плоти» советского рока: он работает в тех же стилевых и тематических координатах, более того — имеет те же внутренние течения: от «авангардного» (группа «Водопад имени Вахтанга Кикабидзе») и «балладно-декадентского» («Агата Кристи») до «реалистического» («ЧайФ») и «романтического» («Nautilus Pompilius»).

Остается констатировать, что сегодня специфика свердловского рока не определена. Чтобы понять целое, нужно хорошо изучить его составляющие — творчество конкретных свердловских рок-поэтов, рок-групп. В этом направлении кое-что сделано, хотя складывается ощущение, что многие ученые не слышат друг друга: исследуя группы уральского региона, не ссылаются на статьи коллег.

Всего же в свердловском рок-клубе было порядка 30 групп, а часть коллективов, существовавших в 80-е, находилась вне «мейнстрима». Поэтому говорить об особенностях поэтики свердловчан следовало бы на основании анализа широкого спектра рок-групп. Пока же в исследовательской обойме — пять-шесть коллективов. Наиболее изученным сегодня видится творчество выходцев из «Наутилуса» — Кормильцева и Бутусова. Их творчеству посвящено немало статей, среди которых выделяется многолетний цикл работ, написанных Е. В. Исаевой (ранее — Корнеевой)¹.

¹ Исаева Е. В. Женские образы в текстах группы Nautilus Pompilius (подступы к теме) // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2008. Вып. 10. С. 253–260; Исаева Е. В. «Возьми меня, возьми на край земли»: альбом группы «Nautilus Pompilius» «Человек без имени» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2010. Вып. 11. С. 108–116; Исаева Е. В. «Я хочу быть...»: апология смерти? апология любви? в тексте группы «Nautilus-Pompilius» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2011. Вып. 12. С. 162–166; Исаева Е. В. Циклообразующие связи в альбоме группы «Nautilus Pompilius» «Титаник» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 180–187; Исаева Е. В. Альбом группы «Nautilus Pompilius» «Ни Кому Ни Кабельность» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16. С. 113–119; Корнеева Е. В. Система мотивов в альбоме группы «NAUTILUS POMPILIUS» «Яблокитай» // РРТК. Тверь, 2000. Вып. 4. С. 132–137; Корнеева Е. В. Система мотивов в альбоме группы «NAUTILUS POMPILIUS» «Крылья» // РРТК. Тверь, 2001. Вып. 5. С. 70–78.

Ряд статей частично или полностью посвящен и другим свердловчанам: группам «Чайф»¹, «Агата Кристи»², «Водопад имени Вахтанга Кикабидзе»³. Однако всё это — единичные образцы, поэтому о сформированном свердловском направлении в «рокологии» пока говорить не приходится.

Сибирский рок более маргинальный, пассионарный и, если так можно выразиться, революционный. Заметное влияние на развитие отечественной рок-культуры оказало творчество трех сибирцев: Егора Летова (основной проект — «Гражданская оборона»), Яны Дягилевой (Янки), Романа Неумоева («Инструкция по выживанию»). Эти творческие проекты начинались как остро контркультурные, затем, с распадом СССР, перешли в иную, условно говоря, трансцендентальную плоскость (за исключением Дягилевой, которая погибла в 1991 году). В творениях сибирцев много эксперимента, часто они наследуют поэтическим практикам русского авангарда.

Что касается основных имен, то самым одаренным поэтом русского рока считается Александр Башлачев. На мой вкус, вторым по качеству поэтического текста является Юрий Шевчук, многие произведения которого на бумаге не проигрывают спетым «инкарнациям». Чего не скажешь о Борисе Гребенщикове: перед нами действительно «интермедиаальный поэт», многие произведения которого, воспринимающиеся как шедевры рок-искусства, с листа не смотрятся. В последнее время всё большее внимание исследователи уделяют творчеству Егора Летова — тоже интересного художника слова, творчество которого я бы в первую очередь связал с русским авангардом. Если говорить о необычных поэтиках, то весьма самобытными авторами мне видятся Петр Мамонов («Звуки Му») и Дмитрий Озерский («АукцЫон»), однако это тоже авторы «интермедиаальные» — их

¹ Садовски Я. Две воды познания: о переключке текстов Владимира Шахрина и Бориса Гребенщикова // РРТК Тверь, 2003. Вып. 7. С. 226–230.

² Бабченко Н. В. Нарушения лингвистического закона как поэтический прием в лирике «Агаты Кристи» // РРТК Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16. С. 137–142; Третьяков А. В. Постмодернистская рецепция декадентской поэтики в клипе рок-группы «Агата Кристи» «Два корабля» (1996) // РРТК Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16. С. 128–136.

³ Доманский Ю. В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // РРТК Тверь, 2000. Вып. 4. С. 217–232.

гораздо интереснее слушать (во втором случае — в исполнительской «огласовке» Леонида Федорова), чем читать. Очень необычен также Дмитрий Ревякин, идущий от хлебниковских традиций. Повторю, что самый популярный рокер — это всё-таки Виктор Цой, здесь я думаю, речь идет о мощнейшей харизме и интереснейшем биографическом мифе, которые привлекают уже не одно поколение поклонников. Нельзя забыть и о таких легендарных личностях, как Михаил (Майк) Науменко, Константин Кинчев, Яна (Янка) Дягилева, Михаил Борзыкин. Есть еще связка Кормильцев-Бутусов и ряд других имен...

Третья песенность. Оговорю сначала, что тот вопрос, который я буду поднимать, разумеется, не может быть решен в рамках данного историко-теоретического очерка. Здесь нужны многие и многие исследования — глубокое погружение, рассмотрение самых разных аспектов... И тем не менее я попробую обозначить контуры проблемы, имя которой — «Третья песенность».

Этим предварительным термином я называю современную русскоязычную поэтически ориентированную песенность (подчеркну, что ориентация на поэзию не есть собственно поэзия). Время существования рассматриваемой парадигмы: 1991 год — конец 10-х годов XXI века. То есть, как мне сейчас представляется, эта эпоха не завершена (если, конечно, происходящее можно обозначить как «эпоху»). Таким образом, Третья песенность уже практически достигла «смертного возраста» советского рока — четверть века. Разумеется, граница 1991 года относительна: есть ряд авторов — «родом» из советского рока, типа Сергея Чигракова или Ольги Арефьевой, которые раскрылись в 90-е годы. Хронологически они должны быть отнесены к Третьей песенности, однако они стоят как бы на стыке двух традиций, унаследовав от них те или иные черты. То есть я хочу сказать, что на границе двух течений есть «переходные формы», однако, это не значит, что между советским роком и Третьей песенностью — в большой перспективе — отсутствуют принципиальные различия.

К Третьей песенности, пожалуй, следует отнести и «как будто бардов» Михаила Щербакова и ростовчанина Геннадия Викторовича Жукова (так совпало, что в том же Ростове-на-Дону

есть второй Геннадий Жуков, только шансонье). Первый, на мой вкус, в поэтическом мастерстве не уступает нашим лучшим «бардам» — Высоцкому, Галичу, Анчарову, хотя, повторю, Щербаков уже всё-таки отходит от авторской песни, усвоив и роковые потенции: например, богатую музыкальную инструментовку, оформление материала в альбомы и т. д. То есть перед нами скорее просто поющий поэт, для которого «рок» и «бард» — предшествующие традиции. Кстати, Жуков и вообще называл себя представителем «бард-рока»: он также использует объединение материала в альбомы, порой «дополнительную инструментовку» (есть у него, например, «Электрический альбом»).

Отдельный непростой вопрос — включения в Третью песенность представителей советского рока. Сегодня мне представляется, что включать этих авторов в позднюю парадигму не стоит: они — наследники предшествующей традиции и должны рассматриваться в ее координатах. Что, конечно, не означает музыкально-поэтической стагнации классиков советского рока, многие из которых последовательно эволюционируют после 1991 года. Однако радикального изменения идиопозитики почти никогда не происходит, что, по-моему, говорит о развитии эстетики советского рока в новых исторических условиях, а не о переходе классиков рока к новой парадигме.

Чем же с точки зрения поэтики и эстетики характеризуется Третья песенность? Главное — широкая как никогда в русской песенной культуре амплитуда течений и стилей. Третья песенность усвоила все предшествующие традиции, особым образом их переработала, чтобы выдать крайне «разношерстный» художественный продукт. Если раньше в песенных течениях преобладали интеграционные процессы: как представители рока, так и авторской песни устраивали крупные фестивали, объединялись в клубы и т. д., то 1991 год стал своеобразной «точкой бифуркации», то есть расслоения и разделения на мелкие группы «по интересам».

Важным видится и отношение представителей Третьей песенности к авторской песне и советскому року как, во-первых, к классическим, во-вторых, к усвоенным, пройденным, даже уста-

редлым традициям. Соответственно, черты «рока» и черты «барда» причудливо перемешались в новой песенности, да так, что не всегда можно определить, к какой из двух традиций тяготеет тот или иной поющий поэт (возьмем тех же Арефьеву или Теуникову).

Более того, ряд традиций, некогда считавшихся в рок-среде и авторской песне чуждыми или, по крайней мере, смежными, теперь полноправно вошли в обойму представителей Третьей песенности. Я говорю об эстетике эстрадной песни (попсы), рэпа, «блатного» шансона, традиционного фольклора и т. д. При этом Третья песенность всё-таки обнаруживает устойчивые реликты именно авторской песни и советского рока как базовых предшествующих традиций.

Герметичность «блатного» шансона, рэпа, эстрадной песни, по большому счету, не нарушаема: они существуют в четких и ясных функционально-идеологических координатах. Иными словами, творческие продукты рэпа, шансона, поп-музыки четко выполняют присущие им эстетические функции и являются носителями вполне определенной художественной идеологии. И, соответственно, атрибутируются без особых сложностей. А вот Третья песенность еще более «всеядна», чем например русский рок: она может обладать элементами любой эстетики, причем не только пародировать (травестировать) иные традиции, но и мимикрировать под них.

Таким образом, советский рок, авторская песня, рэп, попса, шансон и т. д. — в той или иной степени закрытые традиции, а Третья песенность — открытая, хотя она и выросла из рок-н-роллового и «бардовского» субстратов. Соответственно, невозможно четко обозначить стилевые, тематические и т. п. рамки Третьей песенности, потому что зоны «смежности» и «пограничья» здесь весьма широки. Главное: это превалирование «реликтов» рока и «барда» — традиций, от влияния которых не свободно подавляющее большинство современных авторов, поющих свои стихи.

В свете всего сказанного понятно, что типологизация Третьей песенности — сложнейший вопрос, который требует особого разговора. Но уже сейчас можно сказать, что здесь выявляются

как минимум два проблемных места. Первое: по какому основанию проводить типологизацию: по особенностям музыкального субтекста (панк, хардкор, фолк, фанк, регги и т. д.) или вербального субтекста (неоромантизм, авангардизм, «почвенничество» и т. д.)? А, быть может, следует объединить то и другое?

Второе проблемное место: многие представители Третьей песенности, в отличие от авторской песни и советского рока, со временем радикально меняют направления, в которых работают — эстетику и поэтику. Кроме того, нередко распадаются музыкальные коллективы и их участники создают другие, а то и участвуют в нескольких проектах одновременно. Конечно, и в советском роке это случалось, но не было настолько распространено. Поэтому одна творческая личность с разными проектами может попасть в разные разделы новейшей песенности.

Важной чертой Третьей песенности становится музыкально-поэтический стилевой плюрализм — игровой (имитационный) или ироничный (травестийный). Что же касается функционально-идеологической направленности, то *Третья песенность может быть обозначена как игровая (постмодернистская) система в центре с иронизирующим или разыгрывающим нечто квазисакральное шоуменом.* «Выход из подвалов» и коммерциализация заставили большинство представителей Третьей песенности (даже панков, леворадикальных бунтарей) работать в рамках, заданных шоу-бизнесом. Это, кстати, не значит, что ныне здравствующие классики советского рока свободны от данных тенденций — они работают в тех же условиях. Но речь сейчас не о классиках.

А вот *определяющей чертой Третьей песенности является, по моему мнению, профанность дискурса.* Советская идеологическая система квазирелигиозного типа породила и соответствующие интенционально-реципиентные установки, определявшие специфику советского рока, поэтому сакральный стержень здесь является ключевым. С авторской песней всё сложнее, но, по крайней мере, неоромантическая линия здесь также обладает явным сакрализационным потенциалом. В Третьей песенности всё иначе: автор может даже примерить маску гуру или рок-героя, однако она будет нерелевантна его внутренним установкам. Третья песенность — пространство с весьма ослабленными аксиологическими «скрепами».

Приведу в этой связи лишь один пример. Пожалуй, наиболее сакрализованное событие советского рока, которое, по общему мнению, обозначило «начало конца», стала смерть Башлачева. Если в классическом советском роке эта тема стала точкой наивысшего онтологического пафоса, то Третья песенность интерпретировала гибель лучшего рок-поэта в свойственном ей постмодернистском ключе. Показательна в этом смысле песня «Выпадая из окна» К. Арбенина, балансирующая на грани трагедии и травестии («стёба»): «Выпадая из окна, / Посмотри по сторонам, / Если кто-нибудь внизу, / Есть опасность, что спасут».

Новое общественное сознание, возвращенное на фоне рыночной экономики, стремительного развития информационных технологий и главенства постмодернистской эстетики, просто не способно «веровать» новым песенным лидерам, в полной мере («адептически») разделять проповедуемую ими идеологию. Рок из образа жизни превратился в профессию, а, значит, переродился в нечто иное. Например, нынешние «квазипанки» типа «Короля и шута» или «Ленинграда» — вполне уважаемые особы, далекие от «панк-идеалов» того же Андрея Панова («Свина»).

С точки зрения тематики Третья песенность осталась в рамках рока и «барда», даже расширила эти рамки. Однако существенно купированы героическая (пафосная) линия, а также оппозиционная, антивластная линия (в большей степени свойственная року). И даже какие-нибудь «Пусси райот» видятся мне просто креативным коммерческим проектом, политическая составляющая здесь второстепенна. Кроме того, из активной сферы ушли религиозные мотивы («духовные искания»), столь важные и для советского рока, и для некоторых представителей авторской песни (А. Галич, поздний Высоцкий, где-то Анчаров и др.).

Язык Третьей песенности гораздо беднее языка советского рока с его экспериментами и «чрезмерностями», а также авторской песни с ее литературностью, ориентацией на классические литературные образцы. Например, в советском роке было разработано сильное авангардное направление с пристальным вниманием к внутренней форме слова (поздний Башлачев, «АукцЫон», «Калинов Мост»), которого сейчас, судя по всему, нет. Здесь, наверное, сказывается коммерческая

ориентация новой «волны». Если же продолжать авангардную линию, то востребованной в Третьей песенности оказалась традиция, идущая от обериутов, что показательно в связи с постмодернистским кодом, о котором речь пойдет дальше.

Третья песенность гораздо более нейтральна в выборе выразительных средств, почти нет тяготения к «высокой литературности». И как итог — выхолощенность поэтической составляющей, переход от стихов к «текстам». На мой взгляд, за последнюю четверть века в русскоязычной песенности появился лишь один автор, который вполне вписывается в эстетику Третьей песенности и при этом мог бы органично войти в «академическую» поэзию — Константин Арбенин. Да и то первые свои песни он написал еще в СССР. Такие исполнители, как Михаил Щербаков, Геннадий Жуков, Андрей Машнин или Сергей Калугин, находятся на стыке советского рока / «барда» и нового течения. Собственных же авторов, которые могли бы по уровню поэтического дарования сравниться с классиками песенной поэзии, Третья песенность пока, кажется, не дала.

Пожалуй, главной проблемой дефинирования Третьей песенности как некоего целостного явления является то, что она теоретически не автономизирована (на уровне манифестов) и даже не осознана самими ее представителями, которые нередко называют то, что они делают «русским роком» или еще как-то. Это позволяет вообще не выделять современную песенность в некую парадигму, посчитав парадигмальными явлениями лишь авторскую песню и советский рок. Если бы не «бардовская» составляющая, которая невычленимо растворена в Третьей песенности, то последнюю можно было бы назвать «российским роком» или даже «построком». Третью песенность при желании можно обозначить как «бард-рок», указав не на смену парадигмы, а на интеграцию двух главенствующих песенно-поэтических парадигм. Посмотрим, к чему будут склоняться исследователи «в большом времени» — для точек над *i*, конечно, нужна историческая дистанция.

Подводя черту, рискну заключить, что современную песенность нельзя назвать роком, хотя большинство авторов здесь и использует внешние (не затрагивающие функционально-идеологическую основу) элементы рок-эстетики. Что же касает-

ся современных певцов, ориентированных на традицию авторской песни, то большинство из них не свободны от «памятования» о советском роке. Главное, что функционально-идеологически советский рок, авторская песня — с одной стороны, и современная песенность — с другой, суть разные феномены. Тот факт, что сегодняшние исполнители работают в одном информационном поле с классиками советского рока и «барда» (часто выступают на одной сцене), не должен смущать исследователя: символисты и акмеисты долгое время существовали параллельно, тоже выступали на одной сцене.

Таким образом, смена парадигмы, как мне кажется, в 1991 году произошла, а вот продукт этой смены можно было бы назвать «песенным постмодерном», так как постмодернистская эстетика мне видится наиболее важной традицией, определяющей специфику современной песенности. Для того, чтобы это подробно обосновать, конечно, требуются масштабные исследования. Но даже навскидку заметно, что Третья песенность обладает всеми ключевыми чертами постмодернизма, среди них: неклассическая вариативность и отсутствие канонического текста; фрагментарность и принцип монтажа; борьба с традиционными ценностными системами; тотальная ирония; отсутствие глубинного психологизма; смешение стилей; рецепиентная ориентированность и присущая ей театральность; метатекстуальность и т. д.

ГЛАВА I

СУБТЕКСТЫ

Аудиальные субтексты: теоретические подходы и классификация

История вопроса. Как уже говорилось, песенный текст является одним из типов интермедиального текста. Отмечу, однако, что сам термин «интермедиальный текст» не стал конвенциональным, не менее употребим и другой — «синтетический текст» (см. труды С. В. Свиридова, Д. И. Иванова). Системы смешанного семиозиса, одной из подсистем которых является вербальная, называются еще *поликодовыми*: «К поликодовым текстам в широком семиотическом смысле должны быть отнесены и случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т. п.)»¹.

Распространен и другой термин: «Креолизованные <выделено нами. — В. Г.> тексты — это тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)»². Произведение песенной поэзии может быть названо «*интерсемиотическим текстом*» (Ю. М. Лотман)³, «*полисемиотическим*»

¹ Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: В 2 ч. М., 1974. Ч. 1. С. 107.

² Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 180.

³ Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 тт. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 142–147.

(С. В. Свиридов¹), «полиполярным» (Т. В. Цвигун²), «интермедиальным» (Н. В. Тишунина³) и т. д.

Термином «синкретический текст» пользуется В. Н. Сыров: «Характерная особенность рока — это изначальный синкретизм выразительных средств, нерасчленимость музыкального и поэтического, вокального и инструментального, композиторского и исполнительского»⁴. Эту же точку зрения поддерживает О. Р. Темиршина: «Гораздо более уместным будет заменить термин интермедиальный текст другим термином — “синкретический текст”. Слово и музыка в процессе порождения <рок-текста. — В. Г.> едины, и основой этого единства становится “нерасчленяемая” стихия смысла»⁵. Единство музыки, слова и действия названо синкретичным в диссертациях Е. В. Мякотина⁶, Т. В. Сафаровой⁷ и т. д.

Данный тип текста является сложным образованием, состоящим из нескольких субтекстов. Как правило, исследователи сходятся на троичной модели: слово, музыка и действие (перфоманс). Это разделение песенного интермедиального текста «лежит на поверхности», ведь и синкретичное праискусство, и многие более поздние образования подобного рода были организованы тремя названными подсистемами: «Отношение к синтезу слова и музыки позднеантичное музыкознание заимствовало от воззрений архаичных времен, когда музыка представляла собой неразрывное

¹ Свиридов С. В. Пикник на обочине. Песня как таковая в современном высочковедении // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 168.

² Цвигун Т. В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 104.

³ Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. СПб., 2001. С. 149–154.

⁴ Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Н. Новгород, 1997. С. 94.

⁵ Темиршина О. Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 66.

⁶ Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусств. Саратов, 2006. См., например, С. 13.

⁷ Сафарова Т. В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого. См., например, С. 36.

триединство слова, пения и танца»¹. В современной науке при рассмотрении авторских песенных образований уже предприняты попытки создать более разветвленную классификацию субтекстов. Наиболее полными, на наш взгляд, являются концепции С. В. Свиридова и Д. И. Иванова.

Свиридов под *вербальной составляющей* (1) понимает «литературную составляющую, которая имеет устную природу»², *музыкальной ряд* (2) представляет собой «аккомпанемент, мелодию, вокал»³, в *пластический ряд* (3) входят «“артистизм“, театральная составляющая интермедийного текста: в основном пластика голоса»⁴ (плюс — «пластика тела»), *визуальный ряд* (4) «в тексте звучащей поэзии отсутствует как специализированный субтекст. Он сводится к зрительной составляющей пластического ряда. Но гораздо богаче он развит в том метатекстовом пространстве, которое обобщенно называется словом “шоу“»⁵.

Данная концепция субтекстов в песенной поэзии стала первой попыткой так подробно разложить на составляющие классический «триумвират» (музыку, слова и действие). Неудивительно, что в дальнейшем исследователи брали разработку Свиридова за основу; кто-то, как М. Б. Шинкаренкова⁶, не меняя названных рядов, кто-то, как Д. И. Иванов⁷, корректируя их. Шинкаренкова, кстати, данное единство субтекстов рассматривает как мезоуровень (основной) дискурсивной системы рок-поэзии. Два других уровня: внешний (здесь — визуальный ряд: обложка и вербальный ряд: названия фестивалей, рок-коллективов, альбомов и текстов), ядерный (поэтические тексты рок-авторов)⁸.

¹ Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 52.

² Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 19.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

⁷ Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008.

⁸ Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира... С. 22–28.

Однако вернемся к концепции Свиридова. Помимо субтекстуальной составляющей, он называет и метатекстуальную: *шоу, видеоклип, дизайн обложки альбома*. Кроме того, исследователь отделяет необходимые, конститутивные элементы интермедиального текста (собственно текст) от необязательных, хоть и тесно примыкающих к нему (метатекст)¹.

Концепция Свиридова вызывает несколько вопросов. Так, исследователь разводит по разным субтекстам вокал и пластику голоса, хотя, по сути, это одно и то же. Дело в том, что вокал (по определению С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой²) — это «певческое искусство». Что же касается пластики, то те же ученые дают ей такую дефиницию: «1. Совокупность искусств, создающих объемные формы (скульптуру) (спец.). 2. Искусство ритмических движений тела. 3. То же, что пластичность (по 1 знач. слова пластичный). П. жестов. 4. Общее название методов пластических операций (спец.), а также (разг.) сама такая операция»³. Очевидно, что в нашем случае слово «пластика» использовано во втором значении как «искусство ритмических движений <голоса>» (ср. вокал — «певческое искусство»).

Понятно желание Свиридова указать на то, что голосовая составляющая участвует и в «музыкаобразовании», но, на наш взгляд, с этой целью вряд ли стоит артикуляцию «расщеплять» на вокал и пластику голоса. Достаточно указать на разные функции артикуляционного ряда. О главном принципе разделения — функциональных особенностях — исследователь четко не говорит (употребляется расплывчатое сочетание «онтологическая структура»). Удивляет разделение «музыкальной составляющей» у С. В. Свиридова на аккомпанемент, мелодию и вокал. С вокалом мы разобрались. А в чём принципиальная разница между двумя другими «подвидами»? Не всё ясно с пластическим рядом. Свиридов пишет: «В пластический ряд входят “артистизм”, театральная составляющая интермедиального текста: в основном *пластика голоса* <выделено мной. — В. Г.>. К этому

¹ Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 21.

² Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. Изд. 4-е. М., 2003. С. 94.

³ Там же. С. 521.

ряду принадлежат все поэтические средства, *материалом* <выделено мной. — В. Г.> которых служит человеческое тело»¹. Материальной фиксацией мимики и жестов действительно служит тело, а вот пластика голоса инкарнируется через акустический образ (материальная же фиксация ее «в контексте» тела — положение голосовых связок).

Отдельно выделенный «визуальный ряд» включает «зрительную составляющую пластического ряда». Но ведь «пластика тела» — явление *только* визуальное. Что же тогда от «пластики тела» остается «пластическому ряду», если «зрительная составляющая» данной пластики отправлена в «визуальный ряд»?

Несмотря на отмеченные недочеты, разработка Свиридова является важным шагом в осмыслении субтекстуальности песенной поэзии, открывшим исследователям перспективу для дальнейших изысканий. Главным плюсом концепции, на наш взгляд, является попытка (пусть и нереализованная) развести субтексты по двум основаниям: материальному воплощению и функции: «Для “звучащей” поэзии естественная форма — певческое исполнение. Уже по определению она существует в единстве *двух разнородных материальных рядов* <выделено мной. — В. Г.>. Но *онтологическая структура* <выделено нами. — В. Г.> и здесь несколько сложнее, чем кажется...»² (на самом деле «материальных рядов» три, а не два — есть еще шумовой субтекст, но о нём — ниже).

Дополнил и несколько видоизменил концепцию С. В. Свиридова Д. И. Иванов, вот как выглядит его концепция: «Рок-текст в эпоху “героических восьмидесятых” составляют следующие уровни: *субтекстуальный; пограничный и метатекстуальный*»³. Оба ученых дифференцируют ряды, организующие интермедialное произведение, на субтексты и метатексты (у Иванова есть еще и «пограничный уровень»). Но вправе ли мы называть некоторые из рядов метатекстами или лучше — *только* метатекстами? Ведь в образовании, где составляющие выстроены *парадигматически*, каждая из них уже является метатекстом (тек-

¹ Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 20.

² Там же. С. 19.

³ Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст... С. 175–176.

стом иного порядка или «текстом о тексте»). И разве, например, музыка «метатекстуальней», чем шоу — по отношению к поэтическому тексту? Или разница лишь в степени обязательности (о гетерогенности шоу я пока не говорю)? Но ведь конституитивность не тот критерий, которым должно разделять текст и метатекст.

На мой взгляд, *структура каждого песенного произведения открыта к новым субтекстам*, так как песенная поэзия обладает особым вариантообразованием, отличным от классического. Например, Высоцкий некоторое время читал свой «Памятник» как стихотворение, и перед нами — завершённый текст. Потом певец дополнил данное вербально-артикуляционное образование музыкальным субтекстом. Прежде чем я попытаюсь сформулировать свое представление о субтекстуальной структуре интермедialного текста, нужно подойти к дефиниции субтекста. Итак, *первичный субтекст — это авторский или авторизованный гомогенный текст, принадлежащий любой сфере семиозиса и влияющий на смысл интермедialного текста вследствие взаимодействия с поэтическим текстом* (мое определение адаптировано к нуждам литературоведения).

Особо выделяю в данной дефиниции сочетание «авторских или авторизованных». Например, стихотворение Высоцкого «Я дышал синевой...», которое положил на музыку и исполнил Константин Кинчев, в целом является вторичным образованием по отношению к бумажному произведению первоисточника. Как угодно мы можем иллюстрировать и видоизменять стихотворение Высоцкого, но самого его текста (в авторской формопорождающей интенции) мы не затронем, просто будем плодить новые неавторские образования, «вариации на тему». А вот если бы, предположим гипотетически, Высоцкий спел «Я дышал синевой...» на мелодию, написанную Кинчевым, то (посредством реализации авторской воли) музыка была бы присвоена авторской поэтикой, то есть стала бы субтекстом интермедialного текста Высоцкого.

Возвращаясь к разработкам Свиридова и Иванова, отмечу, что обе они строятся на функциональной основе, при этом в одном субтексте оказываются разноприродные образования.

Классификация будет более полной, если разделять субтексты по основаниям: *по манифестированности* (то есть материальной выраженности) и *по функции*.

Классификация субтекстов по происхождению. В аудиальном произведении есть только три проявленных (имеющих материальное воплощение) субтекста: *музыкальный, шумовой и артикуляционный*. Есть еще два имплицитных субтекста: *вербальный и нотный* (можно придумать третий, например индексальный — для «записи» шумов). Первая группа и вторая между собой соотносятся так же, как и члены дихотомии «язык — речь» (иначе говоря: слово как таковое — конкретный его акустический образ, записанный на тот или иной носитель). В фокусе внимания филолога должен быть в первую очередь имплицитный вербальный субтекст в его отношении с другими субтекстами: музыкальным, шумовым и артикуляционным. Поэтому, по моему убеждению, исключать вербальный субтекст из субтекстуальной системы интермедиального произведения не стоит. А вот нотный для литературоведения, видимо, неинтересен и может игнорироваться.

Песенно-поэтический текст (артикуляционно-вербальная составляющая) слагается из значений знаков трех семиотических систем, среди них: *первичная — язык* («надличностный», нехудожественный), *вторичная — имплицитно-вербальная* (лингвоментальный «образ» песни), *третичная — интермедиальная* («исполнительский язык»). Второй уровень — имплицитен, в известной мере лишен манифестированности. Нельзя сказать, что вторичная знаковая система песенной поэзии абсолютно неманифестирована (в противном случае она не была бы знаковой). Дело в том, что поэтический текст песни и музыка уже сотворены, они обладают определенным набором неразрушимых констант, чего нет во «внутреннем языке» — грамматически неоформленных ментальных «импульсах».

Знаки вторичной системы для поющего поэта — это инвариантный ресурс, к которому он обращается при каждом исполнении той или иной песни; это тот ментальный материал, который каждый раз по-новому (но в рамках некоей заданности) перекодируется знаками третичной системы. Эти знаки — зву-

чащие слова (или звучащая музыка и неартикуляционный шум, если мы возьмем невербальные уровни). При этом эксплицированные субтексты оказываются образованиями парадигматическими, то есть субпарадигмами по отношению к интермедиальному тексту (третичной семиотической системе). Внутри каждого субтекста (субпарадигмы) могут быть свои ярусы (субсубтексты), например, несколько инструментов образуют негомогенный музыкальный ряд (по сути — музыкальный интермедиальный текст).

Однако при анализе факта песенной поэзии как точки соединения трех рассмотренных семиотических систем я вынужден интермедиальный текст перекодировать знаками четвертой семиотической системы — графики. Тем самым, во-первых, мы преобразуем художественный материал в более устойчивую, конвенциональную форму, и, во-вторых, делаем его доступным для классического литературоведческого инструментария, ориентированного на литературу, то есть на художественное письмо.

Очевидно, что артикуляция обладает смыслопорождающими особенностями: речевой акустический образ слова приходит на ступень лексической идентификации уже утяжеленным разного рода информацией. Причем эта информация может быть как качественной, так и качественно-количественной (имеем в виду распадение одного звукообраза на два равноправных лексических «прочтения», что наблюдается при омофонии¹). Как раз этот дополнительный смысл (около- и невербальный) и является *уточняющим* по отношению и к абстрактному вербальному субтексту, и к абстрактному поэтическому тексту. Первый из них представляет собой всё созданное посредством речевого аппарата (песенная поэзия знает различного рода паратексты, оговорки, песенные междометия и т. д.), второй — более узок и более абстрактен, так как вычленяется из первого.

¹ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, мы рассматриваем омофон как акустически материализованную фоногруппу, то есть как образование звучащее (в противоположность определению, согласно которому омофоны — печатные слова с разным буквенным составом, при потенциальном «живом» произнесении создающие единый звукообраз).

В этом параграфе в основном речь идет об аудиальных субтекстах песенной поэзии. Иначе их можно назвать *конститутивными*. Подчеркну, что подавляющее большинство композиций как в русском роке, так и в традиции авторской песни существует только в аудиозаписях, правда, сегодня намечается смещение в сторону видеоконтента. Исходя из этого понятно, что к визуальному ряду исследователь может обратиться далеко не всегда, поэтому видеозапись (клип, «видеоконцерт») превращается в пусть и дополнительно субтекстуализованный, но всё же *факультативный* способ существования песенного интермедиального текста.

Итак, вот моя версия системе аудиальных субтекстов, организующих произведение песенной поэзии:

1. Музыкальный;
2. Шумовой;
3. Артикуляционный;
4. Вербальный.

Еще раз подчеркну, что данная структура является открытой. В будущем, возможно, появятся новые субтекстуальные формы песенной поэзии. Да и из существующих явно названы не все: правомерно, например, выделение в отдельный гетерогенный субтекст *сайта группы* в Интернете; *концептуальных выставок* различных артефактов, вписанных в структуру поэтики того или иного поющего поэта (летовские проекты «Коммунизм» и «Гражданская оборона» обрели благодаря подобной выставке иную художественную экспликацию); *интервью* исполнителя, особенно если речь идет о его метавысказываниях (так, некоторые беседы с Башлачевым можно назвать «литературными манифестами», посвященными специфике смыслопорождения в его поэтической системе и вступающими в сложную корреляцию с ней); *обонятельным субтекстом* становятся воскуриваемые благовония (что бывает на концертах Бориса Гребенщикова¹)...

¹ В 2007 году «Аквариум» давал в Брянске концерт. Когда зрители были допущены в зал, он был заполнен дымом от возжигаемых благовоний. Насколько удалось определить, был воскурен белый лотос, цветок, по преданию, отпугивающий злых духов. Соответственно, весь восточный эзотерический «интертекст», стоящий за этим ароматом, оказался вписан в структуру концерта...

Теперь несколько слов о *материальном взаимоотношении субтекстов*. Каждый звуковой ряд в интермедиальном произведении имеет свой ярус на парадигматической оси, сам же субтекст («внутри себя») разворачивается во времени, на синтагматической оси: «В системах аудиальных знаков в качестве структурного фактора никогда не выступает пространство, но всегда — время в двух ипостасях — последовательности и одновременности»¹. Это в терминологии О. Р. Якобсона — оси селекции (одновременность) и комбинации (последовательность).

Материальное взаимодействие объектов по синтагматической линии может быть названо корреляцией, по парадигматической — соположением. Дело в том, что, прослушивая интермедиальный текст, мы одновременно воспринимаем несколько субтекстов, при этом их полного смешения не происходит: мы всегда можем определить, где голос, а где аккомпанемент (правило *материального несмещения субтекстов*). По модели «артикуляция — музыка» строится большинство интермедиальных текстов песенной поэзии, однако есть случаи, когда помимо двух названных ярусов присутствует еще и третий (шум). Этот дополнительный звуковой ряд не сливается ни с артикуляцией, ни с музыкой и существует на своем уровне. Поэтому с осторожностью нужно подходить к нижеследующим и подобным им высказываниям ученых² и артистов: «Иногда тембр, музыкальный оттенок заменяет слова»³. Ведь нужно помнить, что «вербальный знак не может быть замещен знаком иного типа»⁴.

Тем не менее материальное слияние голоса и музыки всё-таки встречается. Так, в песне «Флейта»⁵ Ольги Арефьевой¹ после

¹ Якобсон Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации. С. 323.

² Например: «Звук <в данном случае — гитарные вставки. — В. Г.> начинает превращаться в слово, точнее его заменяет». Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст... С. 119.

³ Высказывание Юрия Шевчука. URL: www.ddt.ru/25/

⁴ Цвигун Т. В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии... С. 105.

⁵ Кон-тики // Ольга Арефьева и «Ковчег», 2004. Здесь и далее, если звуковое явление присутствует только на конкретном альбоме / концерте, в сноске я буду называть и соответствующую фонограмму. Указывается дата написания альбома, а не дата его выпуска (ведь и в печатной поэзии произведение датируется не

фразы «и флейта сказала: “люблю”» мы можем услышать голосовую имитацию звучания флейты и одновременно — инструментальную адаптацию данного звучания к высокому классическому вокалу певицы таким образом, что два звука (флейта и голос) сливаются в нечто единое.

Похожее сплавление голоса и музыки можно отыскать и в песне Михаила Борзыкина «Случайно»²: после ключевого слова, вынесенного в заглавие, вокал и электрогитара доходят до такой степени взаимопроникновения, что уже не поддаются дифференциации на слух.

У Бориса Гребенщикова в песне «2-12-85-06»³ есть эксперимент другого рода: гитара стремится «фонетически» передать высказанное исполнителем, который приказывает: «Гитара — чух-чух!»; «Гитара — ха-а!»; «Гитара — ерхой-лабадай!». Причем в последнем случае уже артикуляция приспосабливается к гитарному риффу, который действительно звучит очень похоже на «ерхой-лабадай».

Бывают случаи, когда автор стремится при помощи музыкального инструмента имитировать какой-то немusикальный звук, однако случаи полного и нераспознаваемого замещения мне неизвестны (хотя и они в принципе могут существовать). Таким образом, термин «синкретизм» не подходит для обозначения материальной гетерогенности современной песенной поэзии еще и потому, что мы не имеем дело с нерасчлененным музыкально-артикуляционным актом, материализованные

годом выхода в свет, а годом написания). Правда, иногда альбом может быть записан в одном году, а сведен — в другом. В этом случае ставится дата сведения.

¹ В музыкальных коллективах, где несколько человек участвует в порождении интермедийного текста, его автором здесь и далее (кроме особо оговоренных случаев) мы называем автора поэтического текста. Обоснование этого см. в главе об авторстве.

² Мечта самоубийцы // Телевизор, 1990.

³ Дети декабря // Аквариум, 1985. Ряд проектов, в которых участвовал Борис Гребенщиков, на официальном сайте группы «Аквариум» даны под заголовком «Естественные Альбомы Аквариума и БГ». Здесь и далее данный массив записей мы будем считать созданным группой «Аквариум». Тем не менее в строгом смысле это не всегда верно. Например, на обложке альбома «Лилит» (имеем в виду российское его издание) написано БГ, а не «Аквариум».

субтексты всегда имеют свою плоскость «существования», которая фактически непроницаема. Однако, мы убедились, что при наличии интенции на функциональное слияние двух материально гетерогенных рядов в единое целое (то есть если они совпадают в единой функции, например мелодической), наблюдается и их материальное сближение. Происходит это благодаря тому, что каждый субтекст может выполнять как свойственную, так и несвойственную своей материальной природе функцию.

Выше я говорил о том, что субтекст («внутри себя») содержит подъярусы, то есть является структурой парадигматически дискретной. Получается, что между субтекстами разница носит качественный характер (у каждого из них — свое материальное выражение), а между *субсубтекстами*, находящимися внутри субтекста, — количественный (ведь у них одинакова природа образования: музыкальный инструмент, голос).

Наиболее ярким примером количественных изменений на уровне *артикуляционного субтекста* является феномен наложения голосов (двух и более). Особенно — если голоса хорошо различимы (например, используется мужской вокал и женский).

Музыкальный же субтекст в плане изменений количественных очень разнообразен, так как число одновременно звучащих музыкальных инструментов в композиции может варьироваться от нуля до фактически бесконечности (даже полная какофония может быть использована в том же рок-искусстве, которое, по сути, не ограничено никакими «классическими рамками»¹). При внимательном прослушивании полиинструментальной композиции реципиент чаще всего может без особого труда разделить музыкальную составляющую на несколько субсубтекстов: ударные, гитару, флейту, металлофон и т. д. То есть внутри музыки не происходит полного смешения звука каждого из инструментов.

Редко присутствует наложение двух шумов, тогда мы можем говорить о количественных изменениях на *шумовом уровне*. Кстати, во всех трех материализованных субтекстах количественные

¹ Достаточно прослушать композицию «Четыресполовинойтонны» с одноименного альбома: Четыресполовинойтонны // Федоров Л., 1997.

изменения носят в некоторой степени и качественный характер (звук гитары качественно не равен звуку флейты), однако амплитуда этой «качественности» ограничена материальными рамками конкретного субтекста. То есть в моей классификации под качественными изменениями подразумеваются отличия межсубтекстуальные.

Что же касается *вербального субтекста*, то он не имеет изменений количественных. Правда, в песенной поэзии мы можем найти случаи, когда два разных вербальных текста читаются / поются одновременно. Однако для лексического восприятия в этом случае предназначен только один словесный ряд (его мы можем расслышать), другой же уходит в область аккомпанемента, то есть выполняет ту же функцию, что и музыкально-шумовая подложка¹. Если же оба вербальных ряда даются с одинаковой громкостью, что ведет к невозможности их восприятия, то такую корреляцию мы можем отнести в разряд артикуляционного инструментала.

Классификация по функции. Важнейший для литературоведа субтекст — *вербальный* — является имплицитным, его основная функция находится в области языковой семантики и поэтического смысла. Функция *артикуляционного субтекста* — *материальное оформление вербального ряда с аудиальными, а следовательно, и смысловыми уточнениями последнего; музыкальный субтекст* — *создает мелодию; шумового субтекста* — «*иллюстративная*». Три субтекста, за исключением шумового, выполняют еще и *ритмообразующую функцию*. То, что музыка и вербальная составляющая (имеем в виду стиховой метроритм) выполняют данную функцию, очевидно. А вот о ритмообразующих возможностях артикуляции говорит хотя бы тот факт, что при помощи речевых приемов исполнитель может прозу «переозвучить» на манер стиха. Об этом будет подробно сказано в главе о ритме.

Для литературоведа, который исследует поэтический текст песенной поэзии, далеко не безразлично, как артикуляционно исполнен этот текст, то есть как выглядит «живой» акустический образ. А дело в том, что в ведении артикуляции: воплощение вер-

¹ Пример: песня «Ессе homo» Михаила Щербакова с альбома «Заклинание» (1997).

бального субтекста, особенности интонации, паузы (в том числе — строко- и строфоразделительные, «пунктуационные»), громкость произнесения, темп произнесения, различного рода артикуляционные жесты (начиная от материализации пропеваемого и заканчивая интермедialным ассонансом), субъектная организация (например пение одним исполнителем «на несколько голосов»), артикуляционные интертексты (пародирование чужой манеры говорения), валентность в интермедialном тексте (серьезная песня, исполненная в ироничной манере, меняет валентность), рифмообразование, ритм, «вокальность» (то есть «мелодиеобразование») и т. д. И всё это — влияет на смысл поэтического текста, что я еще покажу на примерах.

Как уже говорилось, *субтексты могут выполнять несвойственные им функции*. Остановимся на этом вопросе подробнее.

Артикуляция в роли шума. Пример использования артикуляции в роли шума находим в песне Сергея Калугина «Убить свою мать»¹. Здесь на фоне китайской речи звучит ее русский перевод:

«Горный Китай, монастырь Чжоан Чжоу. Год от Рождества Христова 853-ий. Некто спросил Линь Цзы: “Что такое мать?” “Алчность и страсть есть мать, — ответил мастер, — когда сосредоточенным сознанием мы вступаем в чувственный мир, мир страстей и вождедений, и пытаемся найти все эти страсти, но видим лишь стоящую за ними пустоту, когда нигде нет привязанностей, это называется — убить свою мать!”».

Таким образом, артикуляция выполняет функцию «антуражного шума», соотнесенного с китайской традицией. Кроме того, в песенной поэзии авторы часто пользуются артикуляционными звукоимитациями, эксплицируя различные шумы: сдувание шарика, капание, шум ветра и т. д.

Артикуляция в роли музыки. Музыка, говоря наиболее общо, может выполнять две функции: ритмообразующую и «мелодиеобразующую». Те же функции — у *вербального субтекста музыкальной функциональности*. Нередко исполнители в промежутках между припевами (или куплетом и припевом) песни используют

¹ Оглашенные, изыдите! // Оргия праведников, 2000.

«артикуляционный проигрыш» — распев какого-либо песенного междометия или их сочетания (как озвученный Евгением Леоновым Винни Пух в известном мультфильме: «Пум-пурум-пурум...»). Реже используется синхронное наложение песенного междометия на вербально-поэтический текст (для этого нужны либо два певца, либо техническое соединение фонограмм одного исполнителя). *Всё это — случаи образования мелодии за счет средств артикуляционного субтекста (вокала).*

Приведем примеры. В песне «Про дурачка»¹ Егора Летова функцию музыки выполняет многократно произнесенное песенное междометие «пам-пара-пам...», исполненное на два голоса. «Поверх» же этих междометий идет артикуляционно-поэтический текст. Замечу, что инструментальный ряд здесь полностью замещен артикуляцией (на фонограмме нет ни музыки, ни шума). Нечто похожее встречается в треке «Рождество»² Юрия Шевчука. Только в отличие от летовского текста, здесь функции музыки выполняет хоровой распев одного звука. То же можно сказать и о «Жажде»³ Бориса Гребенщикова. Правда, церковное хоровое пение сопровождает только часть трека⁴. Излишне говорить, что подобная идеологизированная подложка задает ракурс «прочтения» поэтического текста (в данном случае, фраза «вода, очисти нас еще один раз», на фоне которой звучит церковный хор, есть явная отсылка ко второму крещению).

Артикуляционный звук особого рода — свист. Он моделирует мелодию и чаще всего является «альтернативой» словам, так как певец не может одновременно петь и свистеть.

Вербальный субтекст «в роли» артикуляции. Иногда вербальный шум может быть главным смыслообразующим элементом песни, и тогда не так важно, что произносится, гораздо важ-

¹ Прыг-скок // Егор и о... вшие, 1990.

² Единочество: В 2 ч. // ДДТ, 2002. Ч. 1.

³ Дети декабря.

⁴ «Последние слова (“Вода, очисти нас...” и т. д.) скандируются на фоне записи церковного хора — трудно разобрать слова, но, кажется, поют “Богородице Дево, радуйся” какого-то известного русского композитора XIX в., из тех, что превращали богослужение в полуторачасовой концерт оперной музыки». Иеромонах Григорий (Лурье В.М.). Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 67.

нее — как. Такие композиции можно назвать артикуляционно ориентированными, то есть перед нами «голая артикуляция», практически свободная от словесной семантики (упор делается на интонационную выразительность). Основной артистизм этих произведений лежит за пределами вербального субтекста, это что-то вроде знаменитого высказывания дырбулшир. Но от печатного слова такая глоссолалия заметно отличается своей иной знаковой природой.

Возьмем, например, песню Анатолия Крупнова «Алкарель»¹, вот ее бумагизированный текст (насколько его можно восстановить на бумаге):

Диржимыляфусенбюу ржбомбель.
Каракатундер бум, эх.
А штундель-маштундель, пошли на фиг, ха.
А-а!

Чем больше нас, тем меньше их!

Бяубюу сенлень.
Морголокупер-морголосупер, о-о-о.
А-а!
Такуда-саганда.

Чем больше нас, тем меньше их!..

У Гребенщикова есть подобные «артикуляционные песни», например «Лой быканах», «Сварог».

Музыка в роли шума. Музыка выполняет функцию шума в инструментальной композиции Юрия Наумова «Кошка на раскаленной крыше»². Во вступлении автор говорит: «А сейчас я буду мяукать на гитаре», и звук действительно оказывается очень похожим на мяуканье. Отмечу, что в цикле — это единственная «невербальная песня», однако ее влияние на макроконтекст (соответственно — и на поэтический текст каждой из «вербальных песен») очевидно.

¹ Я остаюсь // Черный обелиск, 1994.

² Первый акустический концерт // Проходной двор, 1988.

В песне Сергея Калугина «Туркестанский экспресс»¹ ударными инструментами имитируется стук колес поезда. Причем этот блок является одним из смысловых сегментов композиционного построения.

В песнях Шевчука «Звезда»², «Родина»³, Гребенщикова «Рок-н-ролл мертв»⁴ (и список этот явно не исчерпан) ударными имитируется сердцебиение. В этих случаях данный инструментальный шум жестко коррелирует с поэтическим текстом. Словом, любая музыкальная звукоимитация немusикального является интересным нам явлением.

Шум в роли музыки. Шум иногда бывает ритмизированным (и, соответственно, ритмизирующим). Например, в песне Михаила Борзыкина «Лают»⁵ мы слышим ритмизированный лай (один и тот же «отрывок» собачьего лая повторяется многократно и упорядоченно). Он вступает в смысловые отношения как с названием песни, так и с ее поэтическим текстом:

Ночью
Собаки лают,
Им страшно:
Они знают,
Что ночь больше,
Что ночь старше.
Им очень
Страшно.

Ритмизированное пиление и забивание слышится на фоне поэтического текста в песне «Город сАД»⁶ Д`ркина. Здесь тоже присутствует смысловая связь между поэтическим текстом и шумом: мы слышим, как строится «город сАД».

¹ Оглашенные, изыдите!

² Пропавший без вести // ДДТ, 2005.

³ «Шевчук для создания настроения тревоги, трагической, роковой предопределенности для отдельного человека подключает звуки биения сердца в начале песни «Родина». Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. С. 160.

⁴ Радио Африка // Аквариум, 1983.

⁵ Путь к успеху // Телевизор, 2001.

⁶ Всё будет хорошо // Д`ркин В., 1997.

Итак, открытость интермедиального текста для новых субтекстов (и, соответственно, открытость их классификации) является важным принципом, который может быть применен для анализа самых разных интермедиальных текстов — не только песенной поэзии. Рассмотрение рядов, составляющих интермедиальный текст, с двух позиций — функциональной и материализационной — представляется нам достаточно продуктивным подходом при исследовании полисубтекстуальных образований, так как позволяет исследователю идентифицировать тот или иной ряд в двух «системах координат».

Субтекстуальный гротеск. Известно, что «литературное произведение есть <...> не материал, а отношение материалов»¹. В нашем случае под особым образом организованным материалом мы можем понимать субтекст (за исключением имплицитного вербального, все субтексты имеют материальную, «вещественную» природу). В этой связи из двух аспектов гротеска — преувеличения и контраста² — для меня важнее второй. Поэтому субтекстуальным гротеском далее я буду называть смысловую конфронтацию (несоответствие) валентности субтекстов в интермедиальном тексте. Конечно, можно было бы это же явление назвать субтекстуальным контрастом, но я хочу подчеркнуть именно несовпадением валентностей в субтекстах.

Чаще всего субтекстуальный гротеск — это снижение пафоса одного из субтекстов за счет другого, столкновение серьезного и комичного. Из этого можно вывести что-то наподобие *правила субтекстуального гротеска*: если в интермедиальном тексте хотя бы один из субтекстов снижен, комичен, то сниженным становится и весь текст. Так, в песне Егора Летова «Красное знамя»³ поэтический текст является как будто пафосно-патриотическим:

Кому знаменосцем не хочется стать,
Горячее знамя, как факел, поднять?

¹ Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120.

² «Гротеск. 1. в виде чрезмерного преувеличения, карикатурного искажения, к-рые могут достигать границ фантастического; 2. в виде композиционного контраста, внезапного смещения серьезного, трагического в плоскость смешного». Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 3. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le3/le3-0282.htm>

³ Хорошо!! // Гражданская оборона, 1987.

Нет вещи почетней у наших бойцов,
Чем красное знамя дедов и отцов.
<...>
Кому знаменосцем не хочется стать,
До дальней планеты рукою достать?
Со знаменем красным пройтись по Луне,
Не знаю, как вам, но не терпится мне.
<...>
Кому знаменосцем не хочется стать?
Для этого надо не только мечтать:
Учись и работай, участвуй в борьбе,
И красное знамя доверят тебе!

Без музыкального и артикуляционного субтекстов данные строки Легова легко принять за «чистую монету»: поэтический текст прекрасно вписывается в советский идеологический канон. Однако прослушивание не оставляет никаких сомнений: леговский интермедиаальный текст — это «стёб», сатира на песни советской эпохи. То есть субтекстуальный гротеск создается средствами музыкального и артикуляционного субтекстов: «грязный», «га-ражный» электрогитарный звук соседствует с таким же пейоративным вокалом (говоря проще — певец «орет дурным голосом»).

Таким образом, песенная поэзия, не трогая собственно поэтического текста, может производить с ним радикальные метаморфозы, отображать смысл «с точностью до наоборот».

У Михаила («Майка») Науменко есть весьма известная в рок-кругах песня (это один из первых шлягеров русского рока) — «Бути-вуди каждый день». Через десять лет после создания ее перепел Федор Чистяков (группа «Ноль»). Певец взял представленный ниже текст Науменко, но положил его на мотив известного революционного гимна «Варшавянка» («Вихри враждебные веют над нами...»)¹:

Субботний вечер. И вот опять
Я собираюсь пойти потанцевать.

¹ Концерт во Дворце Молодежи. Ленинград, 1 марта 1990.

Я надеваю штиблеты и галстук-шнурок.
Я запираю свою дверь на висячий замок.
На улице стоит ужасная жара.
Но я буду танцевать буги-вуги до утра.
Ведь я люблю буги-вуги,
Я люблю буги-вуги,
Я люблю буги-вуги, я танцую буги-вуги каждый день...

Трудно себе представить менее героический текст, чем «Буги-вуги каждый день», при его соотнесении с революционной мелодией, несомненно, возникает комический эффект. Однако основной «смеховой центр тяжести» находится не в точке конфронтации неких «абстрактных» революции и дискотеки, а при конкретизации первой из них. А именно: после начального куплета песни мы слышим музыкальный проигрыш, который отсылает нас к предельно героизированной песне одного из главных «рок-бунтарей» Константина Кинчева «Время менять имена». Причем Чистяков узнаваемую в рок-кругах мелодию исполняет на «разгульном» баяне (в оригинале Кинчева — фанфары), что тоже является компонентом гротеска. Эпиграфом к этой ситуации может служить фраза из другой песни Чистякова — «Блуждающий биоробот»: «Революция <добавим — рок-революция — В. Г.> закончилась, а теперь — дискотека!». Перед нами фраза, явно апеллирующая к известному анекдоту о Ленине с аналогичной концовкой.

Отмечу также, что версия Федора Чистякова исполнена в 1990 году, когда романтический ареол вокруг рок-движения уже постепенно стал рассеиваться, рок-герои становились легендами, которые либо предельно мифологизировались, либо становились предметом десаκραлизации. И у Федора Чистякова, находившегося в «промежуточном положении» между рокерами первой волны и второй, русский рок нередко служил объектом иронии, особенно лидер группы «Ноль» любил высмеивать борьбу (или «борьбу») рокеров с советской властью¹.

¹ Песня «Этот русский рок-н-ролл»: «Грозный, страшный и могучий, / Ты гоняешь в небе тучи, / Грозный, страшный и свирепый, / Приносящий смерть совдепам, / Рок-н-ролл, / Рок-н-ролл, / Этот русский рок-н-ролл».

Примечательно, что субтекстуальный гротеск может возникать не только на стыке субтекстов, но и дополнительно — на композиционном уровне: «Интересно обыгрываются традиции советской рок-песни 80-х годов в песне “Вернись” <группы “Ляпис Трубецкой”. — В. Г.>, где практически один и тот же текст <имеется в виду поэтический текст. — В. Г.> принимает форму пародии в первой части и поется совершенно серьезно во второй, что достигается только за счет интонации»¹.

Субтекстуальный гротеск, разумеется, может возникать и на стыке визуальных субтекстов, визуального и звучащего и т. д. — пример: пение пафосной песни человеком, одетым в клоунский костюм. Гротеск может возникнуть и на стыке графическо-вербального субтекста обложки и изображения. В этих случаях



действует всё тот же «закон снижения»: если есть хоть один «смеховой» субтекст, то и смысл корреляции оказывается также «смеховым». Вот так выглядит «агитационный плакат», созданный группой «НОМ».

Итак, смысловое взаимодействие субтекстов в интермедialном тексте весьма разнообразно: начиная от синхронизации поэтического текста, артикуляции и музыки (наиболее распространенный вариант) и заканчивая их конфронтацией. Замечу, что наличие субтекстуального гротеска (в отличие, скажем, от той же синхронизации) требует от исследователя обращения не только к печатному тексту песни, но и обязательно — к фонограмме. Без этого смысл ин-

¹ Хабибуллина Л. Ф. Функция пародии и игры в текстах группы «Ляпис Трубецкой» // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 56.

термедиального (и что для литературоведа важно в первую очередь — поэтического) текста будет неясен.

Визуальность в песенной поэзии

Жесты, мимика, клипы, кинематограф. Использование мимики и жестов для достижения каких-то выразительных целей так же старо, как и первоначальная нерасчлененность искусств. Однако каждая эпоха предлагала свою «трактовку» пластики тела как специфического когнитивного языка, например, «для русских футуристов жест связывался не только с внешней театрализацией поведения, рассматривался не только как физический, действенный аккомпанемент поэтической речи или изобразительного языка, но выступал в качестве “преэстетического” феномена, своеобразного знака зарождения самой ситуации творчества»¹.

Тем не менее жестово-мимический комплекс чаще всего является своеобразной «иллюстрацией» к пропеваемому поэтическому тексту. Данные составляющие пластики тела в большей степени, нежели, например музыка, зависят от поющего вербального текста. Ведь на пафосную мелодию можно положить ироничный текст, а вот изобразить голосом страдание, а мимикой — удовольствие непросто. Хотя и такую субтекстуальную конфронтацию нельзя исключать. В целом же мимика и в первую очередь — жест могут заметно видоизменить смысловую структуру вербального высказывания, актуализировать некоторые его скрытые потенции, даже вторгаться в поэтический текст. В этом смысле примечательно исследование Л. Г. Кихней и О. Р. Темиршиной, которые отмечают, что в «Двух письмах» Высоцкого, несмотря на «эпистолярность жанра», присутствует ряд «жестовых реплик» («мне вот тут уже дела твои прошлые», «на-кось выкуси»), явно апеллирующих к «наглядности» устного исполнения².

¹ Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангардное поведение. СПб., 1998. С. 52.

² Кихней Л. Г., Темиршина О. Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 90–91.

Вторая функция данных пластических рядов — коммуникативная, это один из каналов установления контакта между исполнителем и залом (или исполнителем и потенциальным зрителем, если запись происходит в студии). Особую роль играет «жестово-мимический перформанс», заключающийся в некотором сюжетном действе во время исполнения песни.

Сейчас можно констатировать только то, что адаптация жестового и мимического текстов к литературоведческому инструментарию — дело будущего. Первые изыскания в этой области уже проведены, но их явно недостаточно. Отмечу исследование О. Р. Темиршиной, которая, рассматривая концертный жест Джима Моррисона, приходит к выводу: «Мифологическая схема, свернутая в жесте, полностью разворачивается в нескольких текстах»¹ (имеются в виду субтексты интермедийного текста песни). В работах Д. И. Иванова, как я уже говорил, немало об этом, но автор всё же позиционирует себя как представитель культурологии. Хотя и в его филологических штудиях есть фрагменты, где анализируется связь жеста и поэтического текста: «Ю. Шевчук показывает, как изменяется сознание лирического субъекта под влиянием системы (“я” — это “мы”): во время исполнения композиции поэт-человек, находящийся на сцене, начинает склоняться. С каждой новой строкой он “сжимается”. Система-Перестроище-змей подавляет, подчиняет человека. Далее, когда автор говорит о том, что герой теряет человеческий облик и превращается в пластуна-змея, человек на сцене опускается на колени. При этом он водит перед собой рукой, пытаясь определить, где он. Возникает ощущение, что <...> он ослеп и поэтому не может ориентироваться во времени и пространстве»².

Перформанс — некое действие, которое разыгрывают певец и участники его музыкального коллектива на сцене, в этом смысле «такой жанр рок-искусства, как рок-концерт, близок к постмодернистским жанрам перформанса, хеппенинга, инсталляции»³.

¹ Темиршина О. Р. Мифопоэтика жеста (о песне Джима Моррисона «The End») // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 259–271.

² Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст... С. 139–140.

³ Жогов С. С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 190.

А вот для авторской песни данная «театрализация» менее характерна. Хотя и тут есть некоторые исключения (можно здесь вспомнить некое подобие видеоклипа, в котором Высоцкий, исполняя песню «Утренняя гимнастика», делает ряд гимнастических этюдов).

Рок-музыкант более раскрепощен на сцене, иногда во время выступления рок-коллектива могут разыгрываться целые спектакли, дополняющие и обогащающие смысл произведений. Так, музыкальный коллектив «Ковчег» Ольги Арефьевой часто выступает при поддержке перфоманс-группы «Калимба»; вот что о выступлениях группы сказано на сайте певицы: «У нас слов нет, у нас — тела и стихии: огонь, вода, ветер, пространство. Мы не даем конкретные расшифровки каждого образа. Зритель сам поймет, сам сделает какие-то выводы из этого и придумает сюжет. Но идеи, которые мы развиваем — не какие-то наши фантазии — это сила, которая вошла в нас»¹. Кстати, здесь «рок» парадоксальным образом пересекается с эстрадной песней, где «подтанцовка» — явление системное.

Среди коллективов с наиболее развитым перформативным началом отмечу группы «АукцЫон» (особенно примечательно сценическое поведение Олега Гаркуши) и «АВИА», а также Петра Мамонова («Звуки Му»). «Группа “Авиа” — иронически-пародийное шоу с участием небольшого оркестрика, физкультурников, марширующих по сцене и строящих пирамиды в духе агитпропа 20-х годов, — откровенное издевательство над живучестью анахронизмов советского массово-агитационного искусства от казенной помпезности инсценировок “Синей блузы”, до велеречивой риторики советской массовой песни или бесконечного молодежного задора и бодрчества, повальной юношеской спортивности заполонивших профессиональную эстраду ВИА»².

Замечу также, что эта «театрализация» далеко не всегда отчетливо сюжетна, то есть интенционально сопряжена с классическим театральным искусством: «Единичные случаи костюмированных шоу на рок-концертах (презентация альбома

¹ URL: <http://www.ark.ru/ins/ovo/index.html>

² Цукер А. М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 2 (9). С. 14.

“Крылья” группы “Наутилус Помпилиус” в феврале 1996 г. в концертном зале “Октябрьский” в Москве <КЗ “Октябрьский” находится в Санкт-Петербурге. — В. Г.>, концерты группы “Пикник” с программами “Дикие игры”, “Тень вампира” и др.) имеют больше сходств не собственно с театром, а с карнавалами и массовыми обрядами (например, древнегреческими дионисиями)»¹.

Самая важная и сложная проблема — определение авторской интенции на уточнение поэтического текста при помощи феерических и декорационных средств. Думается, что решить ее можно лишь одним способом: признать все субтексты авторизованными, если автор так или иначе согласился с их включением в контекст концерта. Например, оформление сцены может остаться от предыдущего мероприятия², тем не менее смысловое взаимодействие с авторскими субтекстами оказывается реализованным, если поэт-исполнитель не стал настаивать на изменении декораций.

В качестве примера, который показывает значимость визуального ряда в песенной поэзии, рассмотрю запись (квартирный концерт 1986 года, записанный дома у Бориса Гребенщикова) Александра Башлачева. Разберу лишь один жест: поднятые глаза к небу, покажу, насколько важно это небольшое движение для смыслообразования. Возьму песню «Вечный пост», где этот молитвенный жест повторяется 11 раз (гораздо больше, чем в остальных песнях концерта).

Начну с того, что перед нами «курсив», который по-особому выделяет некоторые фрагменты. Но от курсива он всё-таки существенно отличен своей молитвенной сутью, связью с верхней зоной онтологической вертикали. Уже на первых словах Башла-

¹ Никитина О. Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: На материале русского рока: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 82.

² Такие примеры мне тоже известны. Например, когда Борис Гребенщиков в 2007 году приезжал в Брянск, то во время концерта сцена была украшена воздушными шарами. Среди поклонников «Аквариума» было много разговоров о «магическом коде», «тайном смысле» данного декорирования. В итоге же оказалось, что воздушные шары просто не успели убрать после проведения в этом зале другого мероприятия. Получается, что неавторская формопорождающая интенция была авторизована (Гребенщиков всё-таки согласился с включением сцениграфического субтекста в контекст своего концерта).

чев — не подберу другого слова — проникновенно, то есть с молитвенным упованием поднимает глаза к небу: «Засучи мне, Господи, рукава!» Поэт опускает их на втором стихе: «Подари мне посох на верный путь!». Но когда аналогичная строка появляется в тексте во второй раз (после «Уронила кружево до зари»), глаза снова подняты к Небу.

Третий и четвертый эпизоды явлены в строках «Раскрошу да брошу до самых звезд, / Гори-гори ясно! Гори...». Не все слова здесь сопровождаются поднятием глаз, но жест дан и в одной, и в другой строке. И если мы вспомним мистические, потусторонние звезды из «Ванюши», то и здесь жест, вероятно, свидетельствует о том, что речь не о наших, «земных» звездах. А о чем-то другом (о чем — см. песню «Тесто»: «Собрать с неба звезды, / Смолоть их мукою / И тесто для всех замесить»). И снова подчеркну: на версию о «других звездах» можно выйти только, если опереться на движение глазами.

Очень любопытен и следующий пример: глаза подняты на слове «гостей» следующей строки: «Не собрать гостей на твои огни». Конечно, всё равно не ясно, кто они, эти гости. Не думаю, что Башлачев в точности следует здесь евангельской притче о званых и избранных, но и ее не надо сбрасывать со счетов. Зато жест сужает сферу трактовок: по этому маркеру ясно, что речь идет о неких инобытийных сущностях, причастных Небу. Святых? Ангелах? Поэтах-прооках?

Интересно отметить, что данные огни, которые должны собрать этих мистических гостей, тоже, вероятно, что-то запредельное, трансцендентальное. Скорее всего — это снова те «вторые звезды», которые из потустороннего мира. То есть жест связывает, с одной стороны, звезды, с другой, гостей и приготовленные для них огни в сцепку. А эти гости — уж не сбившиеся ли волхвы из «Имени Имен», которые ищут мессию? Они ведь тоже связаны со звездой, но не вифлеемской, а, по Башлачеву, горячей «в небе синем».

Поднятые глаза на строках: «Храни нас, Господи!» (дважды), «Не суди ты нас!» прочитываются довольно просто: коммуникация со Всевышним. Более-менее всё понятно и с фразой «завяжи мой влас песней на ветру», выстраивается цепочка: душа-птица-полет-ветер-песня. Зато подобное же выделение слова «яблони»

(«сердце, летящее с яблони») весьма интересно. Считается, что яблоня у Башлачева аналог мифического мирового дерева — и тому есть доказательства. Но вот этот жест как будто не подтверждает данную гипотезу, если только не считать, что поэт намекает на связующую с Небом роль этого дерева. Однако скорее речь идет об инобытийной яблоне; яблоне, растущей в божьих пределах, а значит, это райское дерево. Дерево жизни? Дерево познания? Или всё вместе? А отрыв от яблони — грехопадение? Вкушение запретного плода? Вон сколько версий порождает один лишь жест! Главное, что он недвусмысленно указывает на мистическую, небесную природу этого даже не дерева, а именно что дерева.

Еще интереснее порассуждать о жесте глазами во фрагменте: «серебро в ведре». Эта фраза в первую очередь наводит на образ: «Как присело солнце с пустым ведром» из той же песни. Значит, наше светило не дает мистического «серебра», а что-то (но что или кто?) это «серебро» дает. И мне кажется, речь здесь о втором солнце, мистической звезде (см. песню «Спроси, звезда»), свет которой открыт избранным. Его не видят даже «сбитые с толку волхвы», но оно, это второе солнце, уже взошло: «в небе синем опять, и опять, и опять запекает звезда» («Имя Имен»). И это скорее всего новое солнце — небо ведь синее! Ночная звезда горит в небе черном. А ведь Христа в церковной традиции называют «Солнцем правды»...

Жест глазами присутствует и во фразе «на Руси любовь» — тут всё понятно: Бог есть любовь. Хотя это не пустое повторение уже заявленного в слове смысла: ведь перед нами любовь небесная, несмотря на то, что «на Руси любовь испокон сродни всякой ереси». Таким возвеличиванием до Небес любви-ереси Башлачев словно говорит: как бы ни было у нас плохо, как бы ни было тесно в нашей землянке, какой бы ни была наша «заповедная дурь», но страстная вера нашей души и сила нашего покаяния способны преобразить даже такую любовь-ересь, поднять ее до небесной любви, до агапэ.

И последний пример тоже очень показателен: «небо с общину», а лучше написать: «Небо с общину». Тут в полной мере реализуется соборный пафос Башлачева — блаженная поэтика общего делания. Верхний мировой ярус есть еще и чаемое един-

ство, апогей Башлачевской соборности, в которой маячит что-то оригеновское, связанное с концепцией апокатастасиса, то есть всеобщего спасения. В интервью и в песнях звучит мысль о том, что в итоге «люди станут добрыми», «всё будет хорошо».

Симптоматично, что жест глазами не сопровождает все фразы с семантикой верха. Например фраза: «Если все вершины на свой аршин» не получает этого молитвенно-мистического жеста: это не божьи вершины, это вершины самости, противостоящей Башлачевской соборности, поэтому здесь полагается глаза опустить. Или вовсе закрыть. В песне есть и такие эпизоды, например, поэт закрывает глаза на середине фразы: «Кроют сваты в тёмную, в три бревна». Темнота буквализуется, но и одновременно, выделяется, тем самым как бы онтологизируется: перед нами мрак греха.

Не лишне добавить, что я рассмотрел лишь один, пусть и ключевой, из череды Башлачевских жестов, сопровождающих эту песню. А ведь есть еще сжатые зубы и веки, это сопровождается быстрым «отрицательным» движением головы — жест боли, лихости и неистовства (см., например, фразу «всякой ереси»). А еще сколь многомерен этот переход от улыбки — к оскалу — гримасе боли. В некоторых эпизодах Башлачев и плачет, и смеется одновременно! Местами это просто улыбка («храни нас, Господи» — и таинственно улыбнулся), а местами именно сцепка смеха-боли. Есть еще жест недоумения — поднятое левое плечо, есть еще акцентный удар по струнам на фразе: «покуда не грянет Гром», а еще сбрасывание с лица невероятно длинной челки, а еще легкий кивок подтверждения («пусть пребудет всякому по нутру» — то есть сомнений нет: именно что пребудет!), а еще такт, отбиваемый левой ногой (что это? Имитация сердцебиения? «Сердце, летящее с яблони?»)...

Отдельный вопрос: работа с гитарой, она то поднимается, то опускается, пальцы бегают по грифу, резко скользят, создавая звуковой эффект который я не знаю, как назвать. Но ясен смысл этой перебивки: он нагнетает тревожность, волнение. Нельзя забыть и особенности мелодии, аранжировки. А еще «сценический костюм»: это и колокольчики на шее; и непонятный широкий «закрылок» рукава, не знаю, откуда уж взявшийся на футболке Башлачева — поистине крыло; распахнутый, как будто

разорванный ворот (типа: душа нараспашку, а еще вспоминается: рвануть тельняшку на груди)... Сложный и до мелочей продуманный спектакль, где важно всё: от аттракций и аллитераций до аксессуаров!

Видеоклипы. Теперь несколько слов о клипах. Существует мнение, что визуальные образования находятся вообще за пределами филологического исследования: «В научной работе рассматривать видеоклип как некое смысловое дополнение к музыкальному произведению в принципе не имеет смысла, поскольку клип, как правило, не является творческим продуктом авторов песни, а представляет собой ее особое прочтение другими людьми, прежде всего — сценаристом и режиссером»¹. Не соглашаясь с категоричностью автора этих строк, замечу, что определение «степени атрибутированности» такого художественного целого, как песенно-поэтический клип, является краеугольной проблемой литературоведческого исследования: если клип не связан с авторской формопорождающей интенцией, то как он может повлиять на авторскую поэтику?

Но даже работая с видеоклипом, согласанным с замыслом автора песни или легитимированным им, мы не всегда можем констатировать привнесение в поэтический текст новых потенций за счет подобной визуализации. Например, Е. Э. Никитина, проведя подробное исследование смыслового взаимодействия видеоряда и поэтического текста песни «Выпить море» (автор Г. Самойлов), приходит к такому выводу: «Несмотря на то, что клип “Выпить море” является отражением авторского мировосприятия, он не привносит ничего нового ни в само произведение, ни в понимание песни слушателем, поскольку в данном видеоролике нет ничего, чего не было бы в самой песне»². Опять же не согласимся с категоричностью исследовательницы — всё-таки видеоряд не способен в точности воспроизвести песенно-поэтический текст хотя бы по той причине, что это разные семиотические образования. Однако уточнение поэтического визуальным, даже при авторской визуализации, может быть

¹ Никитина Е. Э. Попытка открыть шкатулку Лемаршана, Или видеоряд как иллюстрация песенного материала // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005. С. 136.

² Там же. С. 141.

действительно несущественным. Важно здесь то, что клип снимается на уже готовую песню, случаи, когда музыкальная композиция «выросла» уже из изначально заданного видеоролика нам неизвестны (мы не имеем в виду монтаж прецедентных кадров в некое новое образование, то есть «видеоцитирование»). Да и вряд ли они возможны. Соответственно, клип — видеоряд вторичный, как правило, всецело подчиненный поэтическому тексту песни. Видеоклип можно сравнить с динамичной иллюстрацией в книге: существенно ли влияние работ, например, Александра Агина на бытование текста «Мертвых душ» в авторской поэтике Гоголя?

Интересная нам «динамическая иллюстрация» может иметь различное выражение. О типах клипов в рок-тексте говорил в своей кандидатской диссертации Д. И. Иванов, выделяя сюжетный, портретный, сюжетно-портретный видеоклипы, записи концертных выступлений рок-музыкантов с элементами видеомонтажа¹. От себя добавим еще два типа: песня, вырезанная из концерта без каких бы то ни было вставок, и мультипликационный видеоролик. Все эти клипы, на наш взгляд, нужно разделить на три группы: *концертные, кинематографические и мультипликационные* (возможна, правда, и комбинация фрагментов трех типов). Очевидно, что для анализа каждой из этих групп потребуется особый исследовательский подход. И если концертная визуализация (особенно — у «бардов»), как правило, не обладает широким смыслообразовательным потенциалом, то кинематографический или мультипликационный фильмы являются автономными художественными текстами («значимыми в себе»), обладающими сюжетом, специфическими выразительными средствами и т. д.

Взаимодействие между выразительными рядами клипа бывает различным: кинематографический текст может конкретизировать какие-то потенции поэтического текста, или наоборот — обобщить, «онтологизировать» его, два текста могут быть связаны опосредованно («метафорически»)… Словом, для выработки некоей методики, способной преломить клиповый текст через литературоведческие константы, потребуется крупное исследование с привлечением разнородного материала.

¹ Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст... С. 65–66.

В рамках данного параграфа можно лишь сформулировать проблему и наметить возможные пути ее решения.

Песенность и кинематограф, мультипликация. Наверное, существует три типа такой корреляции: «иллюстрирование» фильма или мультфильма¹ композицией, написание поэтом песни (т. н. «саундтрека») к конкретной ленте, двустороннее взаимодействие. Очевидно, что первый тип (готовая песня «иллюстрирует» фильм) наименее интересен литературоведу. В самом деле: как кинолента «Сталкер» Андрея Тарковского видеоизменила присутствующее в ней стихотворение Арсения Тарковского (имеем в виду изменение на уровне авторской поэтики)? Думается, что никак, все дополнительные коннотации, которые возникают на стыке стихотворения и кино, относятся к смыслу самого фильма, это его текст, точнее, часть текста, тогда как для стихотворения кинолента — лишь производный текст, что-то вторичное. Таким же образом происходит корреляция песни и фильма. Например, когда Сергей Бодров включает в киноленту «Сестры» песни уже умершего Виктора Цоя, он просто «иллюстрирует» готовыми (формально замкнутыми) произведениями свое творение. Вряд ли кто-то станет изучать творчество Арсения Тарковского, объясняя какие-то его нюансы через призму сюжета «Сталкера», так же трудно себе представить и попытку «вывести» смысл некоторой песни из такого вторичного образования, как «иллюстрированный» данной музыкальной композицией фильм. Тем не менее в современном литературоведении есть немало рецепционных концепций, вступающих с моим подходом в некоторую конфронтацию. В этой связи замечу, что я не ставлю задачу «уничтожить» рецепцию, я лишь говорю о ее неаутентичности моим базовым методологическим установкам.

Второй тип взаимодействия с кинематографом — написание песни специально «под сценарий», то есть создание «саундтрека». Особенно часто такой творческий «симбиоз» наблюдается

¹ См. об этом специальную работу: Гавриков В. А. Рецепция песен Высоцкого в мультипликации // В поисках Высоцкого: Науч.-популяр. период. изд. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, сентябрь 2015. № 20. С. 72–82.

у «бардов»¹. Достаточно вспомнить песни Окуджавы, написанные для фильмов «Белорусский вокзал», «На ясный огонь», «Великая Отечественная», «Из жизни начальника уголовного розыска», «Женя, Женечка и “катюша”», «Белое солнце пустыни», «Станционный смотритель», «Звезда пленительного счастья» и т. д.; ряд «кинопесен» Высоцкого — начиная от «Песни о госпитале» из кинофильма «Я родом из детства» и заканчивая «Куплетами Бенгальского» из «Опасных гастролей»; Юлия Кима — для фильмов «Человек с бульвара Капуцинов», «Обыкновенное чудо», «Двенадцать стульев» и т. д.

Конечно, в каждом случае нужно подробно разбираться: писалась ли песня под конкретный сценарий, либо же автор отдал для киноленты уже готовое произведение. Во втором случае, несмотря на хронологическую «однонаправленность» взаимодействия, песня всё-таки будет обогащаться неким «смысловым отголоском» киноленты. Раз автор нашел возможным «проиллюстрировать» данной песней данный фильм, значит, он нашел их по крайней мере художественно созвучными.

Итак, первое, с чем нужно разобраться исследователю, это со временем и условиями создания песни: писалась ли она для «иллюстрации» сюжета фильма, или же — для отображения его образной, героической канвы («вариации на тему»), или песня рождалась во время съемок фильма (если поэт, например, сам снимался в ленте), либо для кинокартины взята уже готовая песня... Отдельно стоит вопрос авторского / неавторского исполнения композиции в фильме. Словом, без специфического нефилологического инструментария «пройти» первый этап представляется делом трудновыполнимым.

Лишь на втором этапе филолог может рассмотреть теоретические наработки литературоведения в их приложении к смысловой корреляции поэтического текста с сюжетом фильма, его изобразительно-выразительными аспектами, характеристиками персонажа/персонажей и т. д. Причем, как правило, работать придется на стыке эпоса (кино — это чаще

¹ См. об этом: Левина Л. А. Три этюда на темы Булата Окуджавы // Окуджавы. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 6 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2002. С. 138–154.

всего образование с эпическим базисом) и лирики (если песня «лирична»), что тоже усложняет задачу.

Отдельная проблема — создание киноленты под конкретным поэта-исполнителем, в которой он играет если не самого себя, то по крайней мере — героя автобиографического мифа. Конечно, таких примеров немного. Вспомним кинокартину «Игла», в которой главную роль сыграл Виктор Цой. В данной ленте совпало сразу три «эманации» Цоя: романтический герой автобиографического мифа, лирический субъект поэзии певца (благодаря звучащим в фильме песням Цоя) и его актерское амплуа (всё тот же романтический герой). Очевидно, что на пересечении этих трех ипостасей будет находиться некое художественное «сверх-я» Виктора Цоя.

Интересная визуальный текст предлагает, например, группа «Громыка», чья эстетика как будто восходит к традициям обериутов, что не мешает этой петрозаводской команде выработать собственный узнаваемый стиль, который самими музыкантами назван так: «тяжелый психоделический твист». В творчестве группы важнейшую роль играют многообразные — и в первую очередь визуальные — апелляции к советскому «дискурсу» периода «кремлевских старцев»: то есть конца 70-х — начала 80-х. Как поясняют сами участники коллектива, их вдохновляет советская геронтократия и люди из политбюро, которые «без пяти минут Деда Морозы»¹. На выступлениях группа вывешивает портрет принопамятного советского Громыко, который Андрей Андреевич (то есть на одну букву название группы и советский деятель все же различаются).

Участники команды одеты в специфические костюмы и шапочки а-ля политбюро, щеголяют наведенными (брежневскими) бровями. Ведут себя степенно, немногословны в комментариях, в общем, солидные и уважаемые люди — не рок-шпана. Вот как характеризует эту команду Д. О. Ступников: «Идея совместить в рамках концептуального рок-проекта отвязный панк и партийный официоз витала в воздухе давно. Здесь приходят на ум и емкий термин “политбюрок”, и калам-

¹ Программа З. Прилепина «Соль», эфир от 24.12.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=83OwNH2eXQ0>

буры на тему Леннона и Ленина, и знаменитая футболка, изображающая того же Ильича с факом и ирокезом <...> “Громыка” — понятие очень емкое и включает в себя не только советские политические реалии, но и комплекс понятий “громко”, “гром”, “гроза” — и даже “горемыка” где-то там маячит на периферии. Впечатления от песен вполне исчерпываются двумя словами — весело и страшно»¹.

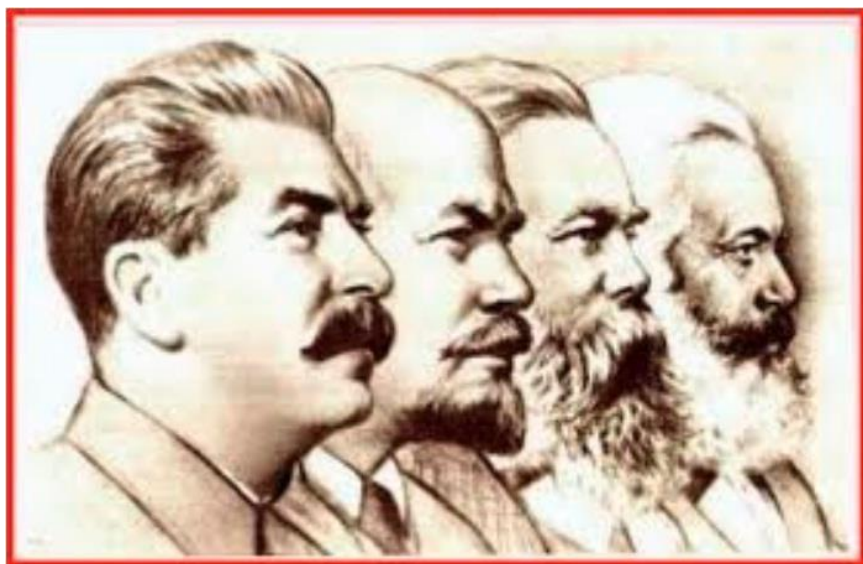


То есть «громыкинские» костюмы, визуальный текст весьма специфичен. Например, альбом «Фюнф» (см. картинку) оформлен в узнаваемой «советской профильности» (кстати, с преобладанием красного цвета), сравним с сакраментальной портретной композицией времен «культы личности»²:

Лидер коллектива, насколько я понял, это Максим Валерьевич Кошелев, он же пишет поэтические тексты (кстати, члены группы обращаются друг к другу исключительно по имени-отчеству, ведь статус обязывает). Максим Валерьевич в коллективной фотографии для альбома «Фюнф» занимает заглавное (сталинское) место.

¹ <https://www.km.ru/muzyka/2016/03/18/persony-i-sobytiya-v-mire-muzyki/773707-gromyka-gromyka>

² Фото с сайта: <http://badumka.ru/lenin-stalin-profil/>



О чем же поет группа «Громыка»? Вопросы поднимаются исключительно важные и серьезные, например, темой песни может стать «отсутствие мимических мышц у белых медведей» («Твое электронное табло»), или находящийся «в Сахаре Тур Хейердал» («Водоканал»), или информация о том, как осуществляется «метание копьем» (одноименная песня в «поддержку непопулярных видов спорта»).

Песни часто адресованны: «В философских разговорах кого кладешь навзничь?» («Мирный атом»), «Лежнем не лежи — / Запусти частицу» («Пожалей мое желе»), последняя композиция — с припевом на мелодию песни «Nostalgie», исполняемой Хулио Иглесиасом, где на известную музыку (самые первые аккорды) положена фраза: «Пожалей мое желе». Если мне, конечно, правильно удалось идентифицировать фрагмент.

Еще одна музыкальная цитата — из саундтрека к мультфильму «Чип и Дейл», только вместо «Чип, Чип, Чип, Чип, Чип, Чип и Дейл / К нам спешат» звучит «Тес, Тес, Тес, Тес, Тес, Тестерон / Выйди вон». Эта примечательная мантра повторяется долго, до отвращения долго, зато видеоряд к этой песни весьма примечателен, вот один из фрагментов, который комментария не требует:



Таким образом, не только поэтическая «подложка», но и музыка, визуальный ряд у «громых» — это пространство интертекстов, знаковых культурных кодов и сакраментальных имен (среди таковых всплывают: Пушкин, Шишкин, Мышкин из песни «Пушкин», Шаляпин (одноименная песня), космонавт Леонов и т. д.).

Подведем итоги. Рассмотренные типы визуализации (мимика и жестикация, сценическое действие, клип, «кинопесенность» и т. д.) являются факультативными, но дополнительно семантизированными «форматами» бытования песенной поэзии. Как правило, главными проблемами при их рассмотрении в литературоведческом разрезе являются выявление механизмов авторизации неавторских субтекстов и анализ корреляции визуальных субтекстов с поэтическим текстом. Возможно, для их решения литературоведению придется обращаться к киноведению, театроведению, кинесике, физиогномике, сценографии, проксемике (науке об организации пространственной среды) и другим. И в завершение замечу, что еще два способа визуализации — *оформление обложки и сценический имидж поющего поэта* — я рассмотрю в другом контексте: при исследовании циклизации и субъектной организации песенной поэзии.

Классификация визуальных субтекстов*

В рамках концертной визуализации актуализируется специфическая система исполнительских визуальных элементов. По мнению Ю. В. Доманского, к ним можно отнести, «в-первых, всё то, что, так или иначе, связано с оформлением сцены (если речь идет о рок-концерте), то есть декорации, цвет, свет, интерьер, те или иные детали; во-вторых, расположение исполнителей на сцене; в-третьих, внешний вид исполнителей — грим, костюм, музыкальный инструмент»¹.

Триумвират, выделенный Ю. В. Доманским, можно скорректировать. Во время концертного исполнения перед зрителем разворачивается пять базовых субтекстуальных пучков, то есть

* Параграф написан в соавторстве с Д. И. Ивановым.

¹ Доманский Ю. В. Рок-поэзия: исполнительский визуальный субтекст // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2014. Вып. 15. С. 38.

многослойных текстов (в семиотическом понимании текста), которые далее будут называться сверхтекстами:

1. Статическое оформление сцены (декорации).
2. Динамическое оформление сцены (как правило, видеоряд, выведенный на монитор или спроецированный на «задник» сцены).
3. Жестово-мимический комплекс.
4. Внешний вид исполнителей.
5. Зрительское пространство.

Каждая из представленных подсистем наделяется особыми семантическими, концептуальными свойствами, они генетически связаны не только между собой, но и с другими элементами рок-текста, реализующимися за рамками концертного перформанса, в первую очередь — с содержанием песен. Таким образом, концертная визуализация — это смысловое образование, которое состоит из пяти сверхтекстов (негомогенных текстов) и множества субтекстов (гомогенных текстов). Рассмотрим же структуру каждого из этих шести субтекстуальных пучков.

Начнем с того, что все сверхтексты (и, соответственно, субтексты) можно разделить по двум основаниям: статические — динамические, а также постоянные (сопровождающие весь концерт) — эпизодические. По большому счету, каждый из сверхтекстов (за исключением, пожалуй, зрительского пространства) может быть как статическим, так и динамическим, как «накрывающим» весь концерт, так и лишь меняющимся во время представления. Другое дело, что некоторые сверхтексты очень редко оказываются динамическими (не часто встречаются движущиеся декорации), а некоторые почти никогда не меняются в ходе выступления (например, внешний вид исполнителя). Тем не менее — бывает всё. Рассмотрим же каждый из выделенных нами сверхтекстов в субтекстуальной проекции, то есть с позиции их составляющих.

Статическое оформление сцены. Декорации, участвующие в порождении визуальных смыслов, можно разделить на плоскостные изобразительные (живопись, фотография и т. д.) и объемные архитектурные (столы, стулья, скульптуры, кадки с цветами и т. д.). Отдельную группу внутри последних составляют музыкальные инструменты — со всеми особенностями их

оформления. Причем объемные элементы могут быть подвижными, хотя это бывает и не часто. Например, еще в Средние века использовались металлические фигурки (например, драконы), которые подвешивались на проволоку, по которой они двигались, влекомые инерционной силой, образующейся при горении некоторых веществ. Такое огнедышащее существо, проносящееся над головами зрителей, вызывало ужас у средневекового человека и, в общем, было чудом «древней визуализации». Надо ли говорить, насколько разнообразны современные технологии?

Плоскостной декорационный свертхтекст могут составлять пейзажи (хотя это более актуально для традиционного театра), плакаты, схемы, карты, фотографии, рисунки, портреты политических деятелей, рок-музыкантов, различные флаги, логотипы рок-групп и прочее.

Определенную роль при оформлении сцены играет свет, который может не меняться в течение концерта, а может трансформироваться с разной степенью интенсивности. Кроме того, в действо могут быть инкорпорированы другие — нередко световые — и относительно динамические составляющие, например, фейерверк или дождь из конфетти, мишуры и т. п., лазерное шоу. Эти элементы можно условно назвать феерическими. Важно, что сценографический текст во многом определяется характеристиками самого зала или стадиона — не всякое оборудование и не всякая декорация может быть использована.

Динамическое оформление сцены. Существует три способа динамизировать плоскостное пространство: механически (с использованием механического сценического оборудования), проекторное (когда движущееся изображение выводится на плоскость при помощи, условно говоря, лучей), мониторное. Второй и третий тип связаны с различными визуальными видами искусств. На экран могут выводиться всё те же статические картинки, которые перечислены выше (фотографии, рисунки, логотипы и т. п.), а могут — динамические видеоряды. Классификация последних такая же, как и классификация видеоклипов к песням, то есть они могут быть: концертные, кинематографические и мультипликационные (возможна и комбинация фрагментов трех типов). Концертные также делятся

на две группы. Первую условно можно назвать — «прямым включением», когда происходящее на сцене транслируется на большие экраны. Вторая группа — концертные записи прошлых выступлений этой группы или даже какой-то другой. Что касается кинематографической визуализации, то здесь деление может быть основано на принятой в кинематографе классификации: художественный фильм — документальный фильм. Первый — это постановочная, игровая видеозапись, второе — сцены из реальной жизни, записанные на видеокамеру.

Интересным примером экранной динамической визуализации стала серия концертов группы «ДДТ» 2016 года под названием «История звука». Шевчук сотоварищи возил по городам России специальное световое, телевизионное и проекторное оборудование, что позволяло на разных площадках воплощать единый сценографический текст. Начнем с того, что на сцене были как мониторы (по бокам), так и выводилась, условно говоря, «диапроекция» на сценический задник. Материал динамической визуализации был самый разный: и мелькание фото (умершие рокеры), и документальные фрагменты из жизни группы, и документальная черно-белая хроника, записанная во времена Советского Союза, и мультипликационные клипы (песня «Не умирай, твой потолок отправляется в небо...»), и происходящее на сцене в данный момент.

Жестово-мимический комплекс. Жестово-мимическим комплексом занимается кинесика. Определяя объект данной науки, Г. Е. Крейдлин замечает: «Иногда кинесику отождествляют с техникой тела, включая в нее также незнакомые движения. Однако всё же подавляющее большинство исследователей склоняются к более узкому пониманию кинесики, считая ее учением о жестах, прежде всего жестах рук. Кроме того, объектом кинесики являются мимические жесты, жесты головы и ног, позы и знаковые телодвижения»¹. Таким образом, рассматривая «семиотику телесного», мы должны выделить четыре группы субтекстов. Первый: мимические кинемы (изменение выражения лица рок-поэта за счет кинетических манипуляций губ,

¹ Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2004. С. 43.

бровей, лба, носа, щек, рта, подбородка). Второй: пластико-динамические кинемы (движения, рук, ног, головы, повороты тела и т. д.). Третий: позы. Четвертый: пространственно-динамические кинемы (особенности перемещения рок-поэта по сцене во время концерта, не связанные с сюжетно-перформативными установками).

Некоторая сложность может возникнуть при автономизации этого и предыдущего сверхтекстов. Жестово-мимический комплекс может стать подсистемой сюжетно-перформативного, как впрочем, составляющей частью последнего могут являться декорации или предметы на сцене. Но главное различие в том, что во время большинства концертов театрализации (сюжетного действия) нет, а есть лишь жестово-мимический комплекс, обслуживающий процесс исполнения, но не создающий отдельного сверхтекста (условно говоря, альтернативной сюжетной линии).

Таким образом, жестово-мимический комплекс чаще всего является своеобразной «иллюстрацией» к пропеваемому поэтическому тексту. Данные составляющие пластики тела в большей степени, нежели, например музыка, зависят от поющего вербального текста. Ведь на пафосную мелодию можно положить ироничный текст, а вот изобразить голосом страдание, а мимикой — удовольствие непросто. Хотя и такую субтекстуальную конфронтацию нельзя исключать.

Внешний вид исполнителей. Этот сверхтекст делится на две большие группы субтекстов. Первая условно может быть названа «костюм», вторая — «оформление тела». Составляющими костюма оказываются: одежда, обувь, головные уборы, специфические сценические аксессуары (кольца, браслеты, напульсники, значки, цепи, пирсинг, амулеты и т. д.). Оформление тела — грим, прическа, татуировки и т. д.

Важно, что каждый из этих элементов семантически насыщен и часто несет на себе отпечаток той или иной субкультуры. Например, панковская субкультура предполагает большое количество металлических аксессуаров (цепи, значки, браслеты и т. д.), кожаную, обычно рваную, куртку — «косуху», как правило, рваные же джинсовые штаны, вызывающие татуировки (кости,

череп, всяческие уроды и т. д.), прическу в виде «ирокеза», окрашенную в «недолжный цвет» (зеленый или красный). Всё это призвано, с одной стороны, шокировать зрителя, с другой, особым образом «оттенить» смысл пропеваемых композиций.

Иногда группа может не просто использовать особые («рокерские») костюмы, но и устраивать костюмированные шоу. О таких рок-представлениях речь шла выше.

Зрительское пространство. Зрительный зал также вписан в структуру концерта. Особенно, если речь идет о рок-искусстве, где зрители и музыканты часто оказываются в едином смысловом пространстве. Кроме того, часто именно рок-группа отвечает за организацию зрительской сферы. Известны, например, случаи, когда Виктор Цой просил организаторов своих концертов загодя вынести из зала стулья — во избежание «порчи имущества». Или другой пример: концертный зал во время выступления «ДДТ» в Брянске в марте 2017 года был разделен на три зоны: сцена, танцпол, сидячие места. Понятно, что техническая организация зрительского пространства влияет на атмосферу концерта, поведение фронтмена и музыкантов.

Нередко участники рок-группы призывают к каким-то действиям публику (поаплодировать, поднять руки, потанцевать и т. д.). Но и зрители участвуют в выстраивании общих смыслов: могут зажигать «фаеры», вращать в такт мелодии поднятой вверх горячей зажигалкой, даже бросать из зала на сцену предметы. Лет десять назад в Брянске выступала группа «Крематорий», ее лидер Армен Григорян известен своей характерной шляпой с полями. И вот время концерта кто-то из зрителей «запустил» на сцену такую же шляпу, что и у фронтмена. Эта «несанкционированная акция» всё же вписалась в общий смысл концерта. Есть немало примеров «ухода в зал» рок-исполнителей, даже «ныряния в людское море», когда зрители на руках несут певца и т. п. Таким образом, участие зрителей также не следует исключать из составляющих концертной визуализации.

В целом же визуализация остается одной из самых неисследованных сфер песенной поэзии. Возможно, данная классификация позволит увидеть те направления, по которым необходимо двигаться дальше на пути к изучению данного

вопроса. Ведь понимание целостного феномена невозможно без учета всех составляющих его элементов.

В завершение главы попробуем посмотреть, как аудиальные субтексты интермедиального текста работают сообща.

Опыт полисубтекстуального анализа интермедиального текста

Литературовед, работая с песенной поэзией, не может рассмотреть интермедиальное произведение во всей его полисубтекстуальной полноте. Но это не значит, что он не может подступить к этому анализу, в котором речь идет не о всеаспектной корреляции субтекстов, а об уточнении поэтического пара- и экстралингвистическим. Для этого можно применить следующий алгоритм.

Сначала филолог должен познакомиться с вербальным субтекстом интересующего его интермедиального произведения / текста. Лучше воспользоваться авторским списком. Если такового не имеется, то необходимо тщательно вслушаться в фонограмму, максимально отразить вербальный субтекст.

На *втором этапе* исследователь может задействовать весь имеющийся у него опыт анализа и интерпретации «бумажных» стихов. Так как мы часто имеем дело с неклассическим (разреженным) поэтическим синтаксисом, не все традиционные способы смыслообразования в поэзии здесь сработают. Однако многое всё-таки установить удастся, главное — понять, какие традиционные приемы смыслообразования использованы в поэтическом тексте.

На *третьем этапе* требуется найти опорные точки вербального субтекста, в которых конденсируется смысл. То есть определяем основные корреляционные семы (пока только вербальные). Если нужно, подключаем широкий контекст.

На *четвертом этапе* вслушиваемся в фонограмму, соотносим невербальные субтексты с вербальными. Так как структура текста на предыдущем этапе уже очерчена, нам остается только уточнить ее. Возможно появление экстралингвистических сем, но в любом случае они уже будут встраиваться в матрицу, организованную словесными семами.

На пятом этапе рассматриваем смысловую корреляцию сем, подходим к пониманию смысла интермедиального текста. Здесь у исследователя — простор для творчества: можно, например, объединить корреляционные семы в более крупные образования или выделить гиперсему, а от нее вести все дальнейшие изыскания...

Отмечу, что эти этапы могут не быть четко разведены, а «прорасти» друг в друга — всё зависит от воли исследователя. Какой-то из этапов (подэтапов) анализа может быть выведен на первый план. Например, при особой важности межтекстового (циклического) контекста семы могут согласовываться в первую очередь с ним. При наличии в песне субтекстуального гротеска семы должны рассматриваться через призму обратной валентности. Семы, минимальные «кирпичики смысла», могут объединяться в более крупные образования... Словом, алгоритм этот достаточно схематичен, в каждом конкретном случае он может быть подстроен под ту или иную особенность звучащего поэтического произведения.

А теперь попробую применить указанный метод к конкретной фонограмме, в качестве материала возьму песню «Немой» (стихи Дмитрия Озерского) с альбома «Жопа» группы «АукцЫон». Интересный нам альбом был записан и выпущен в 1990 году. В это время активно шел процесс распада советской системы, и одновременно с ним рок-поэзия переживала контркультурный этап развития. В рок-кругах того времени считалось модным быть антикоммунистом, критиковать существующий строй. Возможно, именно в связи с данными контркультурными веяниями альбом «АукцЫона» столь насыщен песнями тоталитарного и околототалитарного характера, обратим внимание на их названия: «Колпак» (вполне возможно — намек на «железный занавес»¹), «Пионер» («Я старый пионер — / Много знаю. / Тех, что были до меня, — / Закопали»), «Боюсь», «Ябеда», «Вру», «Выжить», «Убьют». Пожалуй, главной героиней ипостасью всего творчества группы «АукцЫон» является юродивость. Поэтому тот, кого другой автор (например Галич) мог бы назвать «стукачом», у Озерского назван «по-детски» — ябеда. Общий настрой альбома емко характеризуется его названием — «Жопа».

¹ Например, см. песню Игоря Талькова «Дядин колпак».

Однако «тоталитаризм» в интересном нам цикле не нужно понимать слишком прямолинейно: дело в том, что «Аукцы-он» — это группа, чье творчество чаще всего ориентировано на «выражение» чего-то мистического, трансцендентального. Этот контекст заметно расширяет рамки рассматриваемой тоталитарности, представляя последнюю в виде некоей иррациональной, инфернальной силы.

Вот поэтический текст песни:

Нынче —
Милый,
Строгий.
Он не молчаливый — он немой.
Милый
Кинул
Ноги.
Он не молчаливый — он немой.

Страна
Слова и дела.
Страна
Духа и тела.
Только
Нужно быть красивым, как живой.

Жопа!

Завтра —
Речи,
Люди,
Только
Нужно быть красивым, как живой.
Дети,
Съемка
Будет:
Нужно быть красивым, как живой.

Страна —
Что ты ни делай:
Стреляй,
Пой или бегай,

Толку —
Что дробить свой маленький двойной.

Жопа!

Ты
Станешь звездой
Или водой.
А я хоть молчаливый,
Зато живой.

Ты
Будешь светить
Или бурлить.
А я хоть молчаливый,
Но буду жить.

Ты
Станешь звездой
Или водой.

А я —
Живой!
А я —
Живой...
А я —
Живой...
Живой...
Живой...

Текст «Немого» содержит ряд «тоталитарных» сем: *страх, злорадство, смерть, немота, молчаливость, выживание, симуляция/суррогат, страдание*. Данные семы образуют гибридные образования (мотивы), вот главные из них: на пересечении сем «страх» и «немота» возникает мотив «*страх произнести слово*», на пересечении сем «смерть» и «немота» возникает мотив «*смерть как обретение немоты*», на пересечении сем «выживание» и «молчаливость» — мотив «*выживание вследствие молчаливости*», на пересечении «выживания» и «симуляции» — «*жизнь как симуляция*», на пересечении «злорадства» и «смерти» — «*смерть другого как повод для злорадства*», на пересечении «выживания» и «страдания» — «*выживание в подавляющей личност системе как страдание*».

Мотив «страх произнести слово». Эксплицируется сразу в нескольких «системах координат»: *вербальной* (поэтический текст), *артикуляционной* (*артикуляционный шум, интонация*), *музыкальной, структурно-синтаксической*.

Вербальный субтекст. Страх произнести слово возникает у лирического субъекта из-за боязни быть за него (слово) убитым. Причем страх этот обусловлен участием неназванного персонажа, который, вероятнее всего, был убит за разговорчивость (подробнее об этом — см. мотив «смерть как обретение немоты»). То есть в тоталитарном обществе произнесенное слово может быть чревато смертью, поэтому субъект хранит молчаливость как залог спасения собственной жизни.

Артикуляционный шум. Данный шум наряду с вербализованными отрывками эксплицирует интоналы эмоционально-экспрессивного «субтекста». Начало песни (а это, как известно, сильная позиция) представляет собой «эмоциональное вступление»: мы слышим некие трудно передаваемые на письме артикуляционные игры, «перекатывание» различных звуков наподобие первых детских попыток произнести слово. Главная сема этого вербального шума может быть определена как «затруднение». Именно оно реализуется через с экспрессией «выдавливаемые» звуки.

Замечу также, что использование «бессловесных словес» актуализует не столько название композиции — «Немой», сколько интересный нам мотив «страх произнести слово». Данные артикуляционные «потуги» (за вычетом «чистой музыки») длятся более полуминуты, то есть достаточно долго. В целом же субъект не решается заговорить в течение 1 минуты 16 секунд с начала трека, то есть примерно — четверти всего времени интермедияльного текста.

Интонация. В исполнении достаточно четко проявляются два типа артикулирования: пугливый полусшепот и вскрики, отражающие всплеск того или иного чувства (страдания, злорадства). Первые восемь строк произносятся заискивающе, настороженно, с опаской, но при этом со скрытой радостью, точнее, злорадством:

Нынче —
Милый,

Строгий.
Он не молчаливый — он немой.
Милый
Кинул
Ноги.
Он не молчаливый — он немой.

Нечто похожее на выкрик мы можем заметить только в четвертой и восьмой строках. По такой же интонационной схеме строятся и стихи третьего вербализованного смыслового блока:

Завтра —
Речи,
Люди,
Только
Нужно быть красивым, как живой.
Дети,
Съемка
Будет:
Нужно быть красивым, как живой.

Интонация с коннотацией страха наиболее ярко проявляется в представленных выше отрывках.

Музыкальный субтекст. Смысловая доминанта музыки есть воплощение семы «тревожность». Данная сема реализуется через ряд приемов нагнетания: ступенчатого увеличения количества используемых музыкальных инструментов, увеличения громкости их звучания. Подобное музыкальное решение, кстати, часто встречается в остросюжетных фильмах или в цирке при исполнении захватывающих номеров: чем ближе к кульминации, тем интенсивнее музыка (дробь). Кроме того, в песне присутствует и прием контраста: это либо резкий обрыв звучания, либо акцент ударных (и то, и другое используется после нагнетания). Но мне сейчас важнее всего то, что воплощенная музыкально сема «тревожность» вступает в корреляцию с описанным выше вербальным шумом: полминуты реципиент на фоне музыкального нагнетания слышит какие-то невнятные артикуляционные звуки, лирический субъект мучается, силится что-то сказать. И когда кажется, что он вот-вот заговорит, вдруг «всё

обрывается»: артикуляция и часть музыкальных инструментов исчезает, музыка снова становится спокойной, затаенно тревожной. Через некоторое время вступает поэтический текст. Быть может, такой «обрыв» указывает на то, что далее следует *внутренняя речь* субъекта, который на протяжении всей песни де-факто остается «молчаливым»?

Структурно-синтаксическая составляющая. Наиболее вероятным представляется то, что именно мотив «страх произнести слово» определяет обрывочный или, лучше, растянутый, «расставленный» синтаксис, а также сравнительную скудость лексики (для песни, длящейся 5 минут 22 секунды, представленное количество слов кажется действительно небольшим). Вот как распределен поэтический текст на фонограмме (в скобках дано время его начала и окончания относительно общего времени звучания песни):

Нынче

...

Он не молчаливый — он немой. (1.16–1.28).

Милый

...

Он не молчаливый — он немой. (1.33–1.43).

Страна

...

Нужно быть красивым, как живой. (1.44–1.55).

Завтра

...

Нужно быть красивым, как живой. (2.18–2.30).

Дети

...

Нужно быть красивым, как живой. (2.35–2.46).

Страна

...

Что дровичь свой маленький двойной. (2.47–2.57).

Ты
...
Зато живой. (3.22–3.32).

Ты
...
Но буду жить. (3.38–3.49).

Ты
...
Живой... (3.54–4.20).

Всего — 113 секунд (меньше двух минут звучащего поэтического текста). То есть вербализованные сегменты занимают только около трети интермедиального текста. Понятно, что в песне, одним из важнейших мотивов которой является «страх произнести слово», небольшое количество этих самых слов вполне закономерно.

Мотив «смерть как обретение немоты». Вербальный субтекст. Я уже говорил, что песня названа «Немой» не в связи с особенностями поведения лирического субъекта, а исходя из «характеристик» некоего неназванного персонажа (это о нём строки: «Милый, / Строгий. / Он не молчаливый — он немой»). По фразе «милый кинул ноги» можно понять, что речь идет скорее всего о мертвце (хотя у идиомы «кинуть ноги» есть еще одно значение — отправиться, пойти). То есть смерть случилась «нынче», а вот «завтра» будут похороны:

Завтра —
Речи,
Люди,
Только
Нужно быть красивым, как живой.
Дети,
Съемка
Будет:
Нужно быть красивым, как живой.

Перед нами — данная несколькими емкими штрихами — картина похорон: надгробные речи; съемка (фото- или видео-); люди, пришедшие проститься с покойником; среди них — дети (видимо, дети усопшего). Не требует комментариев фраза «нужно быть красивым, как живой».

Ну и всякие сомнения в отношении гибели персонажа (причем с акцентом на смерти насильственной) снимают последние строки песни:

Ты
Станешь звездой
Или водой.
А я хоть молчаливый,
Зато живой.
Ты
Будешь светить
Или бурлить.
А я хоть молчаливый,
Но буду жить.

Мотив «выживание вследствие молчаливости». Вербальный субтекст. Весь массив размышлений по поводу того, что персонаж погиб из-за «болтливости», а лирический субъект выжил вследствие молчаливости, работает и здесь, поэтому я не стану останавливаться на вербальной экспликации данного мотива.

Артикуляционный шум. Уже говорилось об одном проявлении вербального шума (начало песни), выражающем семы «затруднение» и «молчаливость». Теперь же обратим внимание на окончание композиции, где тоже присутствует вербальный шум, являющийся продолжением, «затуханием» последних слов произведения:

Ты
Станешь звездой
Или водой.
А
Я —
Живой!
А

Я —
Живой...
А
Я —
Живой...
Живой...
Живой...

Живой — значит молчаливый, поэтому постепенный уход исполнителя от слова к артикуляционному шуму, а затем — к молчанию как бы возвращает лирического субъекта к его нормальному «формату бытия». У слушателя может возникнуть ощущение, что субъект скрывается из виду, прячется «в своей норе», чтобы продолжать жить в молчании, вернее, жить *посредством* молчания.

Замечу, что — применительно к артикуляционно-вербальной составляющей — трек имеет рамочную структуру: начинается глоссолалией, ей же и заканчивается. То есть «бессловесные словеса» оказываются в сильной позиции, что в контексте «немоты» и «молчаливости» весьма показательно.

Структурно-синтаксическая составляющая. См. мотив «страх произнести слово».

Мотив «жизнь как симуляция». Вербальный субтекст. Симуляции, фальшь, ложь... — всё это основы отношений между людьми, а также между государством и человеком в тоталитарном обществе. В «круговорот лжи» втянуты и лирический субъект, скрывающийся за маской молчаливости, и даже мертвый персонаж («нужно быть красивым, как живой»), которому симулировать приходится даже в смерти. Да и вся страна тоже находится в кольце бестолковой деятельности (или симуляции деятельности?):

Страна —
Что ты ни делай:
Стреляй,
Пой или бегай,
Толку —
Что дрочить свой маленький двойной.

Глаголы в данном отрывке, судя по всему, характеризуют работу основных «действующих лиц» произведения: имплицитно присутствующего в художественной ткани палача («стреляй»); жертвы, то есть неназванного персонажа («пой»); лирического субъекта («бегай»). Значит, можно предположить, мертвец-персонаж не просто «был разговорчивым» — он был певцом (поэтом?). Данный вывод удачно вписывается в контркультурную направленность как альбома «Жопа», так и всего рок-движения середины — конца 80-х. Дело в том, что многие рок-поэты, выступавшие с критикой существующего строя, находились «под прицелом» контролирующих органов, в частности КГБ. Есть даже случаи бесследного исчезновения рок-поэтов (например, до сих пор неизвестна судьба пропавшего Георгия Ордановского), некоторые из рокеров попадали под прессинг спецслужб, сажались в психиатрические больницы (Егор Летов), случаев же избиений, увольнений и запрещений концертной деятельности поэтов русского рока и вовсе не счесть. В этой связи гибель поющего человека может быть рассмотрена как один из важнейших моментов текста.

Но, пожалуй, самое трагичное — даже не смерть персонажа, а ее бесполезность. То есть в тексте утверждается не романтический идеал «смерти во имя» (в данном случае — во имя творчества), а тотальный постмодернистский скепсис. По сути, мир не амбивалентен, а градуирован: выбирать приходится не между «хорошим» и «плохим», а между «плохим» (бестолковая смерть) и «очень плохим» (бестолковое прозябание).

Технические эффекты. Коннотации иллюзорности, «рассыпчатости» пространства появляются в интермедialном тексте при использовании реверберации (эффекта эха), которая сопровождается артикуляционно-вербальный ряд со следующих слов:

Ты
Станешь звездой
Или водой.
А я хоть молчаливый,
Зато живой...

И так — до последних артикуляционных звуков трека (с эхом произносится в том числе и артикуляционный шум в самом конце).

Мотив «смерть другого как повод для злорадства». Интонация. В треке немало интонационных маркеров, указывающих на то, что лирический герой украдкой радуется смерти «милого, строгого». При этом сема «злорадство» выражена в основном интонационно, хотя для смысла текста она не менее важна, чем другая сема, характеризующая субъекта, — «пугливость». Данные черты вряд ли способны вызвать сочувствие. Если бы субъект с болью или состраданием отнесся к смерти персонажа, то это был бы просто запутанный человек, раздавленный системой (мог бы вызвать даже какую-то симпатию). Злорадность же превращает его в «окончательного негодяя».

Описанные интонационные семы сопровождают первый и третий вербализованные блоки песни (выделены курсивом):

*Нынче —
Милый,
Строгий.
Он не молчаливый — он немой.
Милый
Кинул
Ноги.
Он не молчаливый — он немой.*

*Страна
Слова и дела.
Страна
Духа и тела.
Только
Нужно быть красивым, как живой.*

*Завтра —
Речи,
Люди,
Только
Нужно быть красивым, как живой.
Дети,
Съемка*

*Будет:
Нужно быть красивым, как живой.*

Однако наиболее ярко сема «злорадство» проявляется при артикулировании выделенных строк следующего смыслового блока:

Ты
Станешь звездой
Или водой.
А я хоть молчаливый,
Зато живой...
Ты
Будешь светить
Или бурлить.
А я хоть молчаливый,
Но буду жить.

Отрывок «но буду жить» — это кульминация злорадства, он произносится не так тихо и заискивающе, как предыдущие фразы, а достаточно громко, с придыханием и небольшим смешком.

Рассматриваемая сема манифестируется и через некое «квасислово» («усеченное междометие»), которое встречается в следующем отрывке:

А
Я — Х
Живой!
А
Я — Х
Живой...
А
Я —
Живой...

Данное междометие произносится достаточно кратко, поэтому его можно бумагизировать в виде одного звука — «х». А всё дело в том, что певец после сочетания «а я» делает акценти-

рованный выдох, некий смешок, указывающий на чувства героя, доминантой которых является всё то же злорадство.

Мотив «выживание при тоталитарном строе как страдание». Вербальный субтекст. Данный мотив имплицитно присутствует и в поэтическом тексте: страх, который живет в лирическом субъекте, очевидно, приносит страдание. Однако наиболее яркое воплощение сема «страдание» получает посредством песенных междометий, о которых скажу отдельно.

Нельзя не упомянуть и еще об одном проявлении интересного нам мотива: это вскрик «жопа!», присутствующий после следующих отрывков:

Страна
Слова и дела.
Страна
Духа и тела.
Только
Нужно быть красивым, как живой.

А также:

Страна —
Что ты ни делай:
Стреляй,
Пой или бегай,
Толку —
Что дрочить свой маленький двойной.

Лексема «жопа» в данном контексте используется явно в значении «предел чего-то пейоративного, негативного». Этот предел, судя по всему, наступил именно в стране, о которой идет речь, этим можно объяснить позицию данной «характеристики» в песенной структуре (встречается дважды и только после определенных смысловых блоков, в которых присутствует слово «страна»).

Вскрик «жопа!» произносится на некоем околословесном уровне, звуки несколько редуцированы, «смазаны» так, что их идентифицировать непросто. В интермедийных произведениях, к слову, достаточно часто встречаются подобные «затушеванные»

лексемы, где дифференциально-семантические признаки отдельных звуков теряют свою репрезентативность. Не будем также забывать, что «Жопа» — это название всего цикла. В этой связи примечательно, что данное слово можно найти *только* в песне «Немой», что говорит, во-первых, о ее особом статусе в концептуальной структуре альбома, а, во-вторых, об особом статусе слова «жопа» в самой песне.

Песенные междометия. Именно эти «болевые вскрики» в первую очередь материализуют скрытую в словесном подтексте сему «страдание». Самые яркие из них встречаются в следующих отрывках:

Страна
Слова и дела.
Страна
Духа и тела.
Только
Нужно быть красивым, как живО-о-ой. О-о-о!

А также:

Страна —
Что ты ни делай:
Стреляй,
Пой или бегай,
Толку —
Что дрочить свой маленький *двойн*О-о-ой. О-о-о!

В песне присутствуют междометия внутренние (эмоционально-экспрессивные протяжки звука внутри слова) и автономные. К внутренним относится конечный звук «о» в словах «живой» и «двойной» (точнее, там три «о» — «О-о-о», где первое «о» длинное, второе и третье — короткие). Автономные песенные междометия являются звуковой калькой с внутренних.

Музыкальный субтекст. Кульминационные «болевые» моменты сопровождаются акцентом ударных.

Подведем итоги. Человек, существующий в тоталитарном обществе, по мысли двух создателей песни (поэта и исполнителя), обречен либо на молчаливое пребывание в состоянии страха

(субъект), либо на смерть — после конфронтации с системой (персонаж). И тот, и другой, таким образом, бессловесны: один «молчаливый», другой «немой» (что в контексте значит — «мертвый»). Получается, что слова с узуально близким значением («немой» и «молчаливый») в контексте песни становятся антонимами.

Примечательна субъектная структура текста: *гипотетический повествователь* «проговаривает», возможно, некоторые «внесубъектные» описания (например похорон) и оценки («жопа!»); *лирический субъект* злорадствует по поводу смерти (глупой, по его мнению, и бесполезной) персонажа; а вот *персонаж* (мертвец) является, судя по всему, лишь объектом, на который направлено отношение остальных субъектов. Не стоит забывать и о трансцендентном тексту *двойственном авторе* — эманации и исполнителя (Леонида Федорова), и поэта (Дмитрия Озерского) одновременно.

В тексте нет ярких артикуляционных знаков, маркирующих переход субъектной границы. Следовательно, речевая изоморфность всех названных «лиц» ведет к субъектной нестабильности текста. Кому, например, принадлежат слова: «...толку, что дрочить свой маленький двойной», то есть — кто в песне «главный скептик»? Гипотетический повествователь? Или лирический субъект-молчун? А, может, — персонаж, через смерть обретший «внежизненно активный» статус, то есть из потустороннего мира видящий «всё как есть»? От ответа на этот и подобные ему вопросы во многом зависят характеры субъектов, в конечном счете — их этическая оценка, которая явно наличествует в тексте.

Кроме того, из сделанного анализа ясно, что далеко не все семы могут быть выявлены и аутентично рассмотрены при обращении только к вербальному субтексту (положенному на бумагу поэтическому тексту). То есть, повторю, комплексный подход к несловоцентрическим образованиям, учитывающий особенности всех ярусов интермедialного текста, является не только наиболее приемлемым, но и единственно возможным. В противном случае часть смыслов будет просто утрачена.

В завершение отмечу, что анализ песни «Немой» мог быть более обстоятельным — я практически не выходил на циклический контекст; не была, например, рассмотрена система рифмовки и т. д. То есть я стремился провести *не всеаспектный*, а

межсубтекстуальный литературоведческий анализ; показать, как филолог может адаптировать пара- и экстралингвистическое к своему инструментарию.

Почти одновременно с моей¹ подобная ей концепция анализа поэтико-интермедиального текста была предложена О. Р. Темиршиной². В основе ее исследования — типология Франсуа Растье, согласно которой в связном тексте выделяется два типа сем: родовые и видовые. «Родовая сема в пределах одной области значений сближает лексемы, видовая сема — разграничивает»³. В работе рассматривается взаимодействие вербального субтекста песни «The End» с концертным жестом ее автора Джима Моррисона (он прикрывает глаза ладонью). По мысли О. Р. Темиршиной, данный жест является смысловым инвариантом, на котором сходятся родовые семы. Главный вывод работы заключается в следующем: «Вопрос об отношении между субтекстами может быть переформулирован как вопрос об отношении между родовыми семами, содержащимися в разных субтекстах»⁴.

В заключение отмечу, что методика комплексного (межсубтекстуального) анализа интермедиального текста песенной поэзии требует самой тщательной проработки. В ее рамках возможны и другие способы освоения материала, например *пошаговое соотнесение субтекстов*. В любом случае литературоведческий анализ образований смешанного семиозиса выглядит задачей по крайней мере небезнадежной.

¹ Гавриков В. А. Песня как система смешанного семиозиса: Опыт литературоведческой интерпретации // Вестник ЧГПУ. Челябинск, 2009. № 9. С. 183–196.

² Темиршина О. Р. Мифопоэтика жеста (о песне Джима Моррисона «The End»).

³ Там же. С. 260.

⁴ Там же.

ГЛАВА 2 КОМПОЗИЦИЯ

Композиционные особенности песенно-поэтических произведений

Композиционных форм в песенной поэзии множество. Тем не менее все песенные образования, по нашему мнению, следует разделить на два типа: *куплетно-припевные* (традиционные) и *нетрадиционные* (в пояснении можно написать: «все остальные» — то есть строфические или астрофические стихи, положенные на музыку; образования осложненной, несимметричной композиции, песни с прозаическими вставками и т. д.). Разумеется, моя дихотомия достаточно условна: исследователь песенной поэзии без труда может выделить немало различных подтипов, например по отношению к первому типу, где обнаруживаются — собственно куплетные и рефренные. Однако в основе нашей классификации лежит в первую очередь статистический фактор: чаще всего песня — это всё-таки куплетно-припевное образование, все остальные типы, вместе взятые, численно уступают традиционному.

Примером классического куплетно-припевного композиционного построения может служить известная песня Виктора Цоя «Группа крови», основанная на двойном чередовании: куплет — припев — куплет — припев. Еще один пример — «Кони привередливые» Владимира Высоцкого, где в припевах хоть и происходит некоторое варьирование, но оно никак не влияет на их «припевную функцию». Работая с образованиями традиционной структуры, важно понимать, что куплет или припев не всегда являются единым ритмико-смысловым блоком. В тех же «Конях привередливых» припев расслаивается на две автономные части. Одна из них начинается со слов «чуть

помедленнее, кони», вторая — «я коней напою». Разнятся они не только метроритмически, но и мелодически, по темпу произнесения и т. д.

Повторю, что я называю куплетно-припевными и формы с рефреном. Например, песня «Домой» Яны Дягилевой представляет собой поэтическое образование, размежеванное на сегменты криком-рефреном «домой!»:

По этажам, по коридорам лишь бумажный ветер
Забивает по карманам смятые рубли,
Сметает в кучу пыль и тряпки, смех и слезы, горе, радость.
Плюс на минус дает освобождение —

Домой! А-а! <долгий протяжный крик>

От холода и ветра, от холодного ума,
От электрического света, безусловного рефлекса,
От всех рождений, смертей, перерождений, смертей,
перерождений —

Домой! А-а!

За какие такие грехи
Задаваться вопросом: зачем? и зачем? и зачем?

Домой! А-а!

Таким образом, *под куплетно-припевной формой я буду понимать композиционное построение, в котором блоки с разнородным вербальным наполнением (куплеты) чередуются с вербально однородными (припевы)*. Причем я гибко подхожу к понятию «однородность»: припев как вербально, так и музыкально, артикуляционно может варьироваться, сохраняя свою матричную структуру, то есть — оставаясь припевом (песня «Валаам» Евгения Клячкина):

Белые барашки на воде и в небе,
Белый пароход у скал на сером фоне тянется, зевая,
И висят деревья меж землей и небом —
Детская картинка из далекой сказки тут не оживает...

*Бим-бом — катится звон
Между водой и облаками.
Дин-дон — чей это звон?
Что там в воде отвечают камни?*

Ничего не знаем, ничего не помним,
Ничего не надо — не было потерь и нет приобретений.
Только что рожденным незнакома радость,
Но и боль, конечно, тоже незнакома — мы всему поверим...

*Бим-бам — сам Валаам,
Дно прогибая, поднялся грузно.
Дин-дон — да это он —
Видно, как дышит мохнатой грудью...*

Замечу, что в научной литературе уже сделаны первые попытки сгруппировать образования песенной поэзии. Заслуживает внимания классификация, предложенная Е. В. Свириденко, где проводится разделение песен на две группы («рок бардовской традиции» и «рок западной традиции») — по особенностям соотношения и взаимодействия музыки и слова. К песням «бардовской» структуры относятся образования, «состоящие из одного или двух стихотворных размеров», где «текстом является стихотворение, которое легко может быть прочитано», «количество музыкальных тем не превышает трех», «вся песня звучит в одном темпе», используются акустические гитары, схема построения песен — «квадратная». Признаки произведения «рока западной традиции»: «разнородность текста», то есть соединение различных размеров, поэтический текст «ритмически организован музыкой», «наличие более трех <...> музыкальных тем», «темп в течение песни меняется», используются электрогитары и бас, «рифовое» построение песен. В завершение автор отмечает, что «возможна так называемая “промежуточная” группа, куда входят песни, имеющие черты обеих вышеназванных групп»¹.

Конечно, некоторые из представленных критериев выглядят наивно («текстом является стихотворение, которое легко может

¹ Свириденко Е. В. Текст и музыка в русском роке // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 13–14.

быть прочитано»), и произведения, соответствующие всем критериям второго типа, встречаются в русских песенных традициях крайне редко, но в целом подобная концепция в данном или уточненном виде может быть полезна для дальнейших исследований.

Наконец, можно обратиться к наработкам классического музыковедения. Здесь выделяется несколько типов композиционного построения, например: трехчастное (оно, в свою очередь, может делиться на простое и сложное), рондо, свободное, куплетное, вариационное, куплетно-вариационное, сонатное...

Трехчастной называется форма музыкального произведения, в котором крайние разделы (первый и третий) сходные, а средний раздел может либо контрастировать с крайними, либо дополнять их. Третий раздел повторяет первый (в точном или измененном виде), его часто называют репризой. Замечу также, под трехчастной формой нередко имеют в виду цикл из трех разных произведений или, наоборот, три разных фрагмента, объединенных в цикл.

Рондо — музыкальная форма, в которой рефрен, чередуясь с эпизодами различного содержания, многократно повторяется и утверждает основную тему. Структура рондо такова: первый эпизод — рефрен — второй эпизод — рефрен — третий эпизод — рефрен — снова первый эпизод — рефрен — еще какой-нибудь эпизод... Вообще эпизоды могут чередоваться в различной последовательности, но рефрен всегда является сегментом цементирующим.

Свободной называется форма музыкального произведения, не соответствующая типовым структурным построениям. Встречается преимущественно в современной академической музыке, особенно с 60-х годов XX века. Свободная форма пренебрегает законами и закономерностями, принятыми в классический период становления и развития музыкального искусства... Словом, музыковедение уже давно занимается классификацией композиционных форм музыкальных произведений, теория эта тщательно отработана.

Оставляя в стороне рассуждения о том, что литературовед может «потеряться» в чуждом ему инструментарии, отмечу еще одну сложность использования музыковедческой классифика-

ции: одно и то же музыкальное произведение может быть с одинаковой долей вероятности отнесено сразу к нескольким композиционным формам! Например, в увертюре к опере Рихарда Вагнера «Тангейзер» одни склонны видеть сложную трехчастную форму, другие — сонатную, третьи — вариационную... И все эти подходы доказуемы. Такой плюрализм должен насторожить литературоведа, ведь ему предстоит «сочленить» далеко не всегда простую композиционную структуру поэтического текста с подчас не менее сложным и вариативным музыкальным построением. Тем не менее иногда невербальные сегменты могут повлиять на поэтическую структуру: например, песня Башлачева «Мельница» состоит из трех частей, вторая из которых — *поэтически значимый, но бессловесный* гитарный проигрыш.

Однако песня (даже в самом широком ее понимании) — не единственная жанровая форма в песенной поэзии. Число типов текстов здесь заметно возрастает за счет редукции или модификации того или иного субтекста. С. В. Свиридов отмечал, что «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». По Свиридову, такая редукция — это минус-прием¹. Замечу, однако, что музыка не является обязательной при декламации стихотворения или чтении прозы. А поющие поэты достаточно часто «разбавляют» песенные образования иными, то есть в единой циклической системе (альбоме, концерте) нередко сосуществуют разноприродные тексты, каждый из которых строится по своей схеме — субтекстуальной и композиционной.

Встречается в песенных образованиях и соединение в одном произведении пения и речитатива, прозы и поэзии, например, в «Отрывке из репортажа...» Галича прозаическая «партия» комментатора перемежается с песенной — футболиста; прозаическая внутритекстовая вставка есть в песне Городницкого «Марш серых гномов»². Между вторым и третьим куплетами Городницкий вставляет прозаический пояснительный фрагмент: «Гномы, гномы, гномы, гномы — / Не дадим житья чужому, /

¹ Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 29.

² Концерте в Политехническом институте (Москва, 23 мая 2000 г.).

Уведем его от дому / И возьмем на бордаж. / Если ты не пахнешь серой — / Значит, ты не нашей веры, / Если с виду ты не серый — / Это значит — ты не наш. / *Только ты начинаешь бояться, они вырастают прямо на глазах и кидаются в последнюю смертельную атаку с последним куплетом: / Мы борцы-энтузиасты, / Человек — наш враг и баста!..*». Возможно, прозаическую вставку необходимо назвать паратекстом, так как она является продолжением вступления: «Они маленькие, серенькие <...> они нападают только на одиноких путников и только ночью, собираясь в большие такие банды <...> если ты их не боишься, то они остаются маленькими, серенькими и безвредными, но если ты их боишься, они чувствуют твой страх и начинают вырастать на глазах — пропорционально твоему страху». Многие крупные сюжетные произведения строятся по такому же перемежающемуся принципу, например сказка Д`ркина «Тае Зори».

Отдельного комментария требует «инструментал», в узком понимании — это музыкальный трек, не имеющий вербального ряда. В широком понимании инструменталом я буду называть любой интермедиаальный текст (например шум¹), не содержащий вербального, а соответственно, и артикуляционного — субтекстов. Здесь стоит сделать уточнение, что если в подобном образовании присутствуют какие-то звуки голосового происхождения, не имеющие отчетливой словесной семантики (гласолалия или распев какого-то гласного), то такой текст также подпадает под определение «инструментала» (см. композицию «Курсивин»² проекта Федорова, Волкова и Курашова).

Единственным вербальным компонентом инструментала становится название, оно обязательно, так как только номинация дает некоему набору звуков (мелодии, шуму) право называться треком. Чаще всего именно название коррелирует с поэтическим текстом других песен альбома. Например, поэтически бестекстовый трек «Шаги»³ Александра Васильева через название связан со

¹ Как пример здесь можно привести альбом «Великое молчание вагона метро. Стихи» (Звуки Му, 2003), где есть 14 композиций (1, 3, 5, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 28, 30 по счету в альбоме) с одинаковым названием «М». Они представляют собой аудиозапись движения поезда в метро.

² Зимы не будет // Федоров Л., Волков В., Курашов С., 2000.

³ Реверсивная хроника событий // Сплин, 2004.

следующим за ним треком «Лабиринт», представляющим собой некое «поэтическое блуждание по лабиринту». Как правило, если речь идет о песенной поэзии, в цикле встречается не более 1–2 инструменталов, нередко они занимают сильные позиции в альбоме.

Примеров невербализованных образований в русском роке не так уж мало, среди них: «Четыресполовинойтонны»¹ Л. Федорова, «Вальс» М. Борзыкина², аукцЫоновский «Колик»³ и т. д. Есть в русском роке и целые альбомы, в которых композиции не имеют текста (состоящие из т. н. «инструменталов»), например: альбом «Электро Т»⁴ Петра Мамонова, цикл «Без слов»⁵ Бориса Гребенщикова. А вот в авторской песне инструменталы практически не встречаются.

Смысловые блоки. Таким образом, я считаю, что удобнее сегментировать песни, не основываясь на «готовых» жанровых структурах, а безотносительно неких общих схем. Для такого подхода подойдет членение произведения на смысловые блоки. Ведь песня — это чаще всего последовательность некоторых отрезков, каждый из которых характеризуется той или иной степенью автономности. И так, *смысловой блок — это по смыслу и в некоторых случаях формально выделенная часть композиции интермедialного текста.* Возможно, это не очень терминологичное понятие, но пока я не знаю, что еще можно предложить — слишком разнообразные композиционные формы в песенной поэзии.

Интермедialное произведение обладает подвижностью субтекстуальной структуры, а также изобилует разного рода

¹ Четыресполовинойтонны.

² Дым-туман // Телевизор, 1992.

³ Птица // АукцЫон, 1994.

⁴ Электро Т // Звуки Му, 2002. Альбом содержит 16 композиций, и только в одной из них («Смерть») есть вербальный субтекст, точнее — семь однократных фраз: «Зачем ты так взял и неожиданно умер?»; «Не сообщают подробностей»; «Где ты теперь?»; «Куда уехал?»; «Как живешь?»; «Как с пропиской?»; «Поразительная вещь — смерть» (около 10 секунд). При этом общее время звучания композиции — 2 минуты 39 секунд, а самого альбома — 40 минут 19 секунд, то есть вербальный субтекст занимает в цикле 0,004%, что можно списать в погрешность.

⁵ Без слов // Гребенщиков Б., 1993.

звуковыми жестами, так или иначе разрывающими монотонную звуковую ткань. Звуковым жестом может быть и резкий удар по струнам, и переход к шепоту или крику, и какой-то шумовой жест (раскат грома, плеск волн и т. д.)... Однако далеко не всегда такое явление влияет на композицию поэтической составляющей — то есть сегментирует поэтико-интермедиаальный текст. Поясню это на примерах.

В «Песне, посвященной моей матери»¹ («От беды моей пу-
стяковой...») Галича звуковой жест (удар по струнам) является маркером, стоящим на стыке двух поэтически обособленных композиционных частей: светлой грезы и жестокой реальности. То есть художественный водораздел проходит по линии музыкального жеста. У того же Галича в исполнении песни «Облака»² акцентированные удары по струнам, сопровождающие слова «и по этим дням, как и я, полстраны сидит в кабаках», не разделяют интермедиаальный текст на смысловые блоки, а являются лишь выражением экспрессии. В последнем примере интермедиаальный текст как единый блок, являясь смысловым единством, не оканчивается образованием формально гомогенным.

С другой стороны, бывает и наоборот: текст в «синтетике» однороден, а вот поэтически — размежеван. Так, в песне Башлачева «Некому березу заломати» поэтический текст имеет двухчастную композицию. Первая часть (антитетическая) представляет собой противопоставление России и Европы (Запада?):

А наши беды вам и не снились.
Наши думы вам не икнулись.
Вы б наверняка подавились.
Мы же — ничего, облизнулись...

Вторая же часть — «одновекторное» (без антитезы) воплощение русской темы:

Если забредет кто нездешний —
Поразится живности бедной:

¹ МП-3. Разговор с музой.

² МП-3. Песни об Александрах.

Нашей редкой силе сердечной
Да дури нашей злой, заповедной...

Так, на фонограмме апреля 1985 года¹ двухчастность артикуляционно или музыкально не эксплицирована: исполнение представляет собой монотонное нанизывание стихов. Здесь два смысловых блока, являясь образованием формально гомогенным, оказываются размежеванными чисто поэтически (то есть разделение интермедиального текста на блоки происходит на основании имплицитного вербального субтекста). Примечательно, что на самой ранней фонограмме² Башлачев на границе двух частей делает заметную артикуляционную паузу. И хотя это не единственный пример такой экспликации, в абсолютном большинстве случаев при исполнении «Некому березу заломати» смысловые блоки интермедиально не расчленены.

Итак, можно выделить три знака перехода от одного смыслового блока к другому: *поэтическое, то есть поэтико-смысловое разделение* (в фокусе исследователя — только поэтический текст); *наличие демаркационного звукового жеста; переход от одной субтекстуальной структуры к другой*. Наш подход к сегментированию интермедиального текста можно назвать *поэтически ориентированным*, так как второй и третий знаки перехода актуализуются *только в поэтическом тексте* и «легитимируются» на основании литературоведческого анализа.

Однако специалисты других отраслей знания, вероятнее всего, будут подходить к решению нашего вопроса с методологических позиций своих наук. Очевидно, смысловые блоки можно выделять на основе *субтекстуальной* (только при изменении субтекстуальной структуры образуется новый блок), *музыкальной* (в фокусе внимания исследователя — изменения музыкальной структуры, рассматриваемые безотносительно вербального субтекста), *жестовые* (имеем в виду звуковые жесты) и т. д. На блокочленение могут повлиять и визуальные субтексты, особенно — динамические...

¹ Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова. Москва, апрель 1985.

² Концерт («Песни шепотом»). Череповец, осень 1984.

А теперь я покажу, как происходит сегментирование интермедиального текста при помощи артикуляционных изменений. В качестве материала возьму фонограмму песни Геннадия Жукова «Быстрые сны»¹. Отмечу одну особенность этой записи: многие блоки содержат строки, исполняемые протяжно, с повышением громкости и напряжения — это точки эмоциональной кульминации. В печатном тексте данные распевные («протянутые») стихи выделены курсивом. При экспликации знаков препинания я ориентировался на авторский список с официального сайта поэта².

<Первый блок поется медленно, раздумчиво>

1.
Когда мы все уснули и во сне
Друг друга видели, я видел в сновиденьи —
Та женщина лежала на спине
В сиротском платье и в оцепененье.
Я тронул узкую ступню: иди сюда...
Был дом, как жили мы всегда —
Глухой подвал, и капала вода.
И стены облупились, и ступени
Вели во двор; я женские колени
Вдруг обнял и сказал³: ты, сирота!
Я, видит Бог, не знаю, на черта
Ты снишься, лишняя. Ты — лишняя. Взгляни,
Так мирно спят они.

<Пауза. Пение становится чуть громче и быстрее>

2.
У них сегодня было обрученье
Иль что-то наподобие, но в храм

¹ Геннадий // Жуков Г., 1993.

² URL: <http://jukov.tanais.net/songs-text.htm#7>

³ По логике — после двоеточия здесь должен быть знак препинания, указывающий на прямую речь. Однако, как будет ясно дальше, определить окончание прямой речи непросто, поэтому мы остановимся на беспунктуационной бумажизации (тем более, что такой вариант дан и в авторском списке).

*Мы не ходили, шлялись тут и там,
Ты лишняя, и это вне сомненья,
И ты случайно вдруг приснилась нам.*

<Пауза. С третьего блока манера исполнения меняется: пение становится более медленным, «заунывным»>

3.
*И снулый локон сонно теребя,
Я вдруг соврал: ведь я любил тебя
Там, наяву, но, видимо, забыл...
Снег белым был, а я холодным был.*

<Пауза. Несколько ударов по струнам. Средний темп пения>

4.
*Но я хочу помочь тебе — смотри!
Я руки согреваю изнутри,
Я на спину кладу тебе ладонь,
Ты слышишь этот бережный огонь?
Сквозь этот ор, сквозь этот чадный дым —
О, слушай! — мы сейчас взлетим.*

<Пауза. Снова смена пения на более протяжное. Слово «всегда» из первой строки «подсвечено» технической реверберацией. С третьей строки начинается речитатив>

5.
*И мы взлетели ровно, как всегда,
И ровно закатились в никуда,
И кувыркнулись с чертовой кровати,
Пролили чай и сели на полу,
И спали, хохоча, а те в углу
Проснулись и на нас во сне глядели
Так ровно, медленно, так, словно пели.*

<Пауза. Переход к спокойному, «раздумчивому» пению>

6.
*И были взгляды — звуки; и глаза,
Встречаясь взглядами — звенели.*

<Пауза. Переход от спокойного пения к протяжному>

7.
*И дог из дальней комнаты пришел.
И видел дог, что это хорошо.*

<Пауза. Переход к быстрой декламации>

8.
А я сказал: счастливая стезя!
Но я сказал: послушайте, нельзя
Так жить на зависть тем, кто чередой
Стучится в дверь с очередной бедой.
И я сказал: Послушайте! Поэт,
Должно быть, должен жить вослед
Тем, кто идет за ним; народ
Придет, и что ж он разберет
В бреду поэтов, медленно бредущих
По снам былых возлюбленных своих,
Чтобы утешить их во снах грядущих,

<Пауза. Следующие две строки читаются медленно, почти шепотом. Кроме того, используется заметная техническая реверберация>

9.
Чтоб этот вечный плач утих,
Сиротский плач утих?

<Пауза. Переход к быстрой декламации. Последняя строка — медленный распев, «подсвеченный» технической реверберацией>

10.
А он сказал: Должно быть, и во сне
Ты лайб на разухабистой сосне.
Ты хочешь быть любезен, аки тать
Под Муромом, и чувства пробуждать.
А он сказал: Мы бяше не вода
В разливе глаза кровного народа,
И пашалык гугнивого урода
Нам паче чаянья —
И это навсегда!

<Пауза. Медленная декламация шепотом. Снова она завершается медленным распевом>

11.

Она — и я — и ты — всё ты! И кода.
Всё об одном — о собственном сиротстве.
Мы, доки, буки веди два аза,
Мы, буки, веди, брат, но в первородстве —
Из нам и них туку наста песотстве.
И «домелю э ба иён» песотстве —
Слеза... Твоя сиротская слеза...

<Пауза>

12.

Мы веди буки, брат, но в первородстве —
Слеза... Твоя сиротская слеза.

Деление на блоки осуществляется, во-первых, за счет пауз, во-вторых, за счет смены типа артикуляции, а, в-третьих, за счет использования технической реверберации, часто указывающей на завершение блока. Вот схема артикуляционных изменений:

- Блок 1 — пение медленное;
- Блок 2 — пение, средний темп;
- Блок 3 — распев;
- Блок 4 — пение, средний темп;
- Блок 5 — речитатив;
- Блок 6 — пение медленное;
- Блок 7 — распев;
- Блок 8 — декламация;
- Блок 9 — шепот;
- Блок 10 — декламация;
- Блок 11 — шепот;
- Блок 12 — декламация.

Итак, Геннадий Жуков для создания исполнительской полифоничности умело использует лавирование между различными типами артикуляции, которых в исполнении песни встречается шесть: пение медленное (2 блока), пение, средний темп (2), распев (2), речитатив (1), декламация (3), шепот (2). Кроме того, артикуляционная ткань текста становится еще богаче за счет вкрапления в нее «кульминационных распевов», обусловленных в основном поэтическим смыслом — точками эмоционального «взрыва».

Любопытно отметить, что в авторской графике песня делится на пять частей, тогда как строф Жуков делает девять. Причем строфы могут быть двухстрочными — выделенные нами на основе фонограммы седьмая и двенадцатая части оказываются обособленными и в авторской строфике. Большое число блоков в нашем варианте объясняется тем, что исполнитель делает несколько «незапланированных» пауз по сравнению с печатной сегментацией. Однако в целом две композиционные структуры — интермедialная и «бумажная» — оказываются сходными, построенными согласно единой концепции.

Разумеется, деление на смысловые блоки (почему, например, здесь певец переходит на шепот, а здесь — на крик) инспирировано в первую очередь поэтической составляющей. Понять тот или иной выбор типа артикуляции нам позволяет поэтический контекст. Так, переход на быстрый речитатив в нижеследующем отрывке обусловлен в первую очередь перечислением, «чехардой состояний» — многократной сменой яви и сна:

И кувыркнулись с чертовой кровати,
Пролили чай и сели на полу,
И спали, хохоча, а те в углу
Проснулись и на нас во сне глядели...

Логично и то, что очень медленно и негромко автор приносит отрывок, начинающийся такими словами: «Когда мы все уснули и во сне / Друг друга видели, я видел в сновиденьи». Каждое смещение артикуляции так или иначе связано с поэтической составляющей, с «лирической эмоцией».

В ряде случаев блокообразующим может выступать не поэтический текст и не артикуляция, а музыка или шум. В этих случаях данные невербальные сегменты заметно влияют на смысл поэтического текста, его композицию.

Важный вопрос — *связь невербальных смысловых блоков с поэтическим текстом*. Музыкальный (шумовой) сегмент может являться «отсутствующим компонентом» поэтического текста, то есть иначе эксплицированной частью некоего экстрапоэтического или лучше — «сверхпоэтического» смысла. Кое-что я уже показывал на примере песни «Немой», но на практике такие

примеры очень разнообразны. Например, в треке «Туркестанский экспресс»¹ Сергея Калугина невербальный смысловой блок (имитируемый ударными стук колес поезда) жестко вписан в песенную структуру — он заполняет словесную лауну:

...И он сказал: «Будем ждать. Здесь пройдет туркестанский экспресс —

Быть может, первый за век,
За весь этот век!...»

<Пауза. Затем слышится нарастающий шум движущегося поезда>

Он первым прыгнул на буфер, я повис на каких-то штырях...

Если давать песню в печатном варианте без ремарки «слышится шум поезда», то будет непонятно: куда прыгнул герой, почему? На все эти вопросы отвечает шумовой блок. То есть музыка выполняет в первую очередь функцию шума, а уже через него — влияет и на вербальный субтекст.

Еще пример. Песня Башлачева «Мельница» композиционно состоит из трех смысловых частей: лирический субъект до мистической инициации, во время инициации, после нее. Нам в этой структуре важна вторая часть, которая является несловесной. Сам процесс перерождения Башлачев облачает в жесткий и продолжительный гитарный проигрыш (особенно показателен в этом смысле т. н. «Последний концерт»²). То есть в тексте Башлачева мы видим «голую» эмоцию, музыкальную экспрессию, несловесно эксплицирующую процесс перевоплощения. Башлачев как бы намекает на вербальную невыразимость процессов, происходящих в субъекте при инициации, на их сакральную сущность — слова не в состоянии выразить суть божественного откровения. Такой элемент в структуре песни очень важен — он несет существенную экспрессивную, композиционную и в конечном итоге — смысловую нагрузку. Если же представить «Мельницу» в печатном виде, то значимый второй композиционный блок попросту исчезнет.

¹ Оглашенные, изддите!

² Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»). Москва, 29 января 1988.

Иногда невербальный блок нельзя игнорировать даже не по поэтическим причинам, а, если так можно выразиться, по количественным. Например, у Юлии Теуниковой в песне «Август»¹ из более чем пяти минут звучания три — это запись дождя с грозой. Вероятно, так автор эксплицирует мотив смерти, которым завершается артикуляционно-вербальный блок. Итак, мы видим, что в ряде случаев экстралингвистические блоки являются смысловыми сегментами, неразрывно связанными с поэтическим текстом, либо заметно влияющими на композицию интермедиального текста (бывает и то, и то другое одновременно).

Подводя итоги, отмечу, что деление на смысловые блоки представляется универсальным: этот подход позволяет сегментировать любые смешанные образования (где чередуются пение, «чистая» музыка, декламация, шум и т. д.). Более того, блокоделение в какой-то мере может заменить строфоделение в поэтико-интермедиальном тексте — подробнее об этом мы поговорим в главе, посвященной ритму. Таким образом, не создавая разветвленной системы композиционных форм, я ввожу композиционную первоединицу, с помощью которой можно описать структуру любого поэтико-интермедиального произведения во всей его смысловой и субтекстуальной полноте.

У интермедиального произведения помимо собственно текста может быть и околотекстовое окружение: разного рода паратексты и звуковые жесты / фразы, находящиеся в межтекстовом пространстве. Эти элементы хоть и не включены в структуру основного текста, но находятся с ним в смысловых отношениях. Но об этом — в свое время.

Интонации и композиция произведения. Серьезное отличие песенной поэзии от печатной заключается в том, что архитектоника звучащего поэтического текста может испытывать серьезное влияние исполнительства, перед нами не просто линейная блоковая структура, а нечто ярусное. Этот момент я разберу на примере песни Высоцкого — «Я вам мозги не пудрю...» (называю по первой строке). Иначе она именуется «Тот, который не стрелял» (записи М. Шемякина). Я попытаюсь показать, как по-

¹ Таймер // Теуникова и КоМПОзит, 2009.

эт выстраивает логику движения смыслов, их пересечения и перетекания за счет смены интонаций.

Начинается песня спокойно, нейтрально, ролевой героиней будто реализует на практике свое высказывание «уже не тот завод»: переживать, набивать себе цену, баловать изысканной выдумкой он не стремится. Просто сухо констатирует факты. Первые две строфы («Я вам мозги не пудрю...», «Мой командир меня почти что спас...») словно не способны побудить ролевого героя к чувству, будто он рассказывает не о себе, а о ком-то постороннем. Действительно — «не тот завод!» А ведь речь-то идет не о чем-нибудь, а о расстреле! Предположу, что у слушателя может возникнуть диссонанс между спокойным произнесением и тем смыслом, который заложен в словах солдата. Высоцкий будто наносит нейтральную интонационную грунтовку, чтобы потом на нее накладывать краски. И они с третьей строфы начинают проявляться.

«Судьба моя лихая...» — неожиданно (вспомним интонационно нейтральное начало) звучит с горечью и сожалением, а также с некоторым стоицизмом, который можно было бы передать фразой «да гори оно всё огнем!». «Неутомимый наш» — уже горькая ирония, хотя восьмистишие в целом выдержано именно в таких вот «стоических» тонах. Да и следующие строки идут в той же интонационной «палитре».

Волнение героя нарастает. Он, будто бы сам того не желая, погружается в воспоминания, они его всё более захватывают. Восьмистишие, начинающееся со строки «Рука упала в пропасть...», звучит уже с откровенным ужасом. Такой интонационный ход может вызвать удивление: второй раз в песне речь идет о расстреле, но в первый раз героиня была спокойна и безучастна, во второй — наоборот, эмоционален.

Четверостишие: «А врач потом все цокал языком...» произносится уже с иной интонационной окраской, в которой эксплицитно боль, мука. Это дополняется и некоторой растяжкой сонорных, будто бы героиня стонет.

Тоже болезненно, но с меньшим напряжением, Высоцкий артикулирует «процесс выздоровления»: «Я раны, как собака...». Нельзя сказать, что фрагмент совершенно лишен болезненных «коннотаций», но они уже не имеют той силы, что была

ранее. Причем внутри фрагмента об излечении есть и иной интонационный блок: «Ходил в меня влюбленный...» произносится уже с умилением, а во фразе «Эй ты, недострелённый / Давай-ка на укол» — вообще слышится иной голос: истонченный, женский. Это единственный случай, когда говорит не сам ролевой герой, а отчетливо — другой персонаж.

С умеренным пафосом произносится фрагмент: «Наш батальон геройствовал в Крыму...», с хвастовством и каким-то самолюбованием даже — «Я пил чаек из блюдца...». А вот фраза комбата «воюй» никак не выделена (ни хрипом, ни писком...), так что говорить о появлении третьего голоса (по крайней мере, на рассматриваемой фонограмме) не оснований. Конечно, я говорю об интонации, изменении артикуляции, а не о поэтическом тексте, в котором комбат, конечно, имеет свою реплику. При этом герой передает настроение командира: в нескольких строках, которые идут после слова «воюй», слышится явное дружеское участие, братские чувства.

Следующий эмоциональный всплеск — строка: «Я выл белугой и судьбину клял...». Здесь боль не только отчетлива, но, кажется, она даже сильнее, чем во время собственного расстрела («Рука упала в пропасть...»). И — что любопытно и неожиданно — последние две строки песни произносятся подчеркнуто нейтрально, безэмоционально: «Немецкий снайпер дострелял меня, // Убив того, который не стрелял».

С точки зрения поэтического (не произносительного) текста можно выделить в произведении три зоны повышенной эмоциональности, как бы три кульминации:

- 1) первое сообщение о расстреле,
- 2) описание расстрела,
- 3) смерть «того, который не стрелял».

Первая и вторая вершины этой сюжетной «синусоиды» (где говорится об одном и том же) артикулируются на удивление различно. Что касается третьей кульминации, то она внутри себя содержит ту же «разность», «антиномию», что констатируется между кульминациями 1 и 2.

Возникает вопрос: почему в целом эмоциональная песня (с точки зрения интонационного строя) оказывается как бы обрамлена двумя нейтральными блоками? Причем эти блоки вхо-

дят в кульминационную сферу песни... Что это: особенности песенного «пульса» у Высоцкого? Некая жесткая эмоционально-экспрессивная схема, повторяющаяся от песни к песне? Или же эта особенность только данного интермедийного текста, соотносящаяся с логикой движения смысла?

Итак, два главных события песни даются с двух противопоставленных интонационных позиций. Такой двойной контраст можно объяснять разными причинами, но я не стану это интерпретировать. Мне хочется заострить внимание на том, что поэтический («бумажный») текст — это некая матрица, основа, которая часто обуславливает те процессы, которые происходят в интонационной сфере, а иногда, реже, — нет. Если бы всегда одно и второе совпадало — это бы заметно обеднило интермедийный текст песни, ее живое звучание. Думаю, что Высоцкий это понимал. Поэтому и «организовывал» такие вот совпадения. К слову, поэт вообще любил контрасты и неожиданные ходы. Ассоциативно мне вспоминается здесь реплика с тех же шемякинских записей: перед композицией «Гербарий» Высоцкий говорит: «шуточная песня». Да уж, действительно, «веселенькая»... И вот на этом контрасте ожидания песня звучит еще более остро, «выпукло».

Всё сказанное можно представить в виде своеобразного маятника: интонация то максимально приближается, совпадает с поэтическим текстом, то отдаляется от него. Таким образом и без того «объемная» вещь становится еще более разнообразной, если угодно, несимметричной. Причем слушатель рефлексивно и не осознает всего этого, но каким-то внутреннем чутьем, «эстетическим органом» чувствует сложность песни, перед его ментальным взором разворачивается целый спектакль, с действующими лицами, иногда — с авторскими репликами. И всё это «умирает», если мы читаем текст с листа.

Паратексты

Одной из составных частей песенного произведения являются паратексты или иначе — околотекстовое окружение. В песенной поэзии паратекстуальность выражена менее отчетливо, чем в печатной литературе — в связи с отсутствием графики.

Конечно, далеко не все речевые «помарки» по функции метатекстуальны (например, присутствующее и у Башлачева, и у Высоцкого междометие «ну»), и сами по себе они метатекстом не являются. Однако более развернутые конструкции («понятное дело», «марафон — долго, сорок километров, поэтому так долго бегу»), очевидно, находятся за пределами основного текста песни — и в структурном, и функциональном отношении.

Кроме того, далеко не всегда являются паратекстом деформирующие метрическую стиховую матрицу повторы (подобные многократному «бегу» у Высоцкого), так как они лишь умножают некоторую единицу основного текста. Получается, что именно метатекстуальная функция есть основной признак паратекстуальности. Итак, *паратекстом в песенной поэзии, на мой взгляд, следует называть текст, функционально (метатекстуально) и метрически (структурно) отличный от основного текста.*

Паратекстуальность в песенной поэзии уже неоднократно становилась предметом филологических исследований (ряд работ посвящен особенностям паратекстов у В. Высоцкого², А. Галича³, А. Башлачева⁴ и др.). Важные шаги на пути к осмыслению интересного нам вопроса уже сделаны, однако целостной картины пока нет ввиду разнообразия самих паратекстов. В этой связи попытаемся наметить несколько классификационных

¹ Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

² Безрукова А. Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // Слово: Сб. науч. тр. студентов и аспирантов. Вып. 4. Тверь, 2006. С. 48–52; Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. <...> докт. филол. наук. М., 2006. С. 346–379; Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: Авторское вступление как компонент художественного целого песни // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Вып. 3. М., 2003. С. 140–150 и т. д.

³ Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001; Он же. О трех «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105. Июль-сент. С. 313–343; Свиридов С. В. «Литературские мостки». Жанр. Слово. Интертекст // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001. С. 99–128 и т. д.

⁴ Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста... С. 392–405; Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. С. 195–313.

линий, по которым могут быть исследованы около-текстовые элементы песенной поэзии.

По способу «бытования» их можно разделить на два типа: концертные и альбомные (студийные). Разница между ними в различной степени авторской рефлексии. По авторству: произнесенные самим исполнителем — кем-то из слушателей или музыкантов. Как правило, второй тип присутствует на концертах, чаще — на т. н. «квартирниках» с их особой приближенностью исполнителя к публике. В зависимости от положения относительно основного текста: стоящие до, в середине или после основного текста. Рассмотренные нами выше примеры из наследия Высоцкого и Башлачева — это паратексты, находящиеся внутри основного текста¹. Помимо эпиграфов и вступлений, бесспорно, встречающихся наиболее часто, иногда поющие поэты используют и что-то вроде заключения или эпилога к исполненной песне / концерту. По степени обязательности: частые и единичные. Например, на всех трех известных мне фонограммах песни «Молодой пожарный» Вени Д`ркина присутствует эпиграф: «Он умудрялся на бегу / Прописать дырочку в снегу». По включенности в идиопэтику: авторский текст (например автоэпиграф) — интертекст² (соединение паратекста и интертекста). Кроме того, паратексты можно подразделить по функции, коих (функций) оказывается достаточно много: начиная от жанрового определения песни и заканчивая «отвлеченными» отступлениями... Очевидно, выше названы не все возможные основания, однако даже перечисленные свидетельствуют о необходимости комплексного подхода к паратекстам.

Авторские «предваряющие» паратексты в песенной поэзии исследованы достаточно подробно (главным образом, применительно к творчеству ведущих «бардов»). Предприняты уже попытки дать системно-хронологическое толкование всех па-

¹ Вставки внутри песенных текстов рассматриваются среди прочих паратекстов в следующих работах: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого... С. 140–150; Свиридов С. В. «Литературские мостки»... С. 99–128; Ярмо А. Н. Вариативность рок-поэзии...

² Об интертекстуальности в паратекстах см.: Абросимова Е. А. Специфика эпиграфа в бардовской песне // Художественный текст и языковая личность. Томск, 2005. С. 229–234.

ратекстов, предваряющих конкретную песню — Ю. В. Доманский таким образом исследует вступления к композиции Высоцкого «Лекция о международном положении»¹. Я остановлюсь подробнее на менее изученных паратекстах: находящихся в середине и в конце произведения, а также на неавторских репликах. Интересно выяснить, как эти паратексты работают в системе — в авторской поэтике (материалом для данного исследования станет творчество Александра Башлачева).

Начну с того, что Башлачев не умел «петь в пустоту» — ему необходим был контакт с публикой. Однажды поэт чуть не сорвал студийную запись только потому, что не мог петь «для магнитофона» (звукорежиссер вынужден был пригласить в студию зрителей). На другой записи — редкое видео с участием поэта — он просит «дать свет в зал». То есть особая обращенность к аудитории, установка на сотворчество со стороны слушателей была отличительной чертой творческого поведения Башлачева. Поэтому многие околотекстовые элементы у него являются контактоустанавливающими высказываниями.

Наиболее насыщены внутренними паратекстами две песни: «Подвиг разведчика» и «Слет-симпозиум», составляющие микроцикл². В первой из них встречается срединный паратекст, который разрывает трек в «самом злободневном» месте, а именно — тогда, когда речь касается известных событий в Польше:

Из братских стран мне сообщает пресса:
Поляки оправляются от стресса,
Прижат к ногтю вредитель Лех Валенса,
Мечтавший всю Варшаву отравить.

Если в ранних записях³, когда в памяти слушателей эта история была еще свежа, Башлачев не дает к данному отрывку никаких комментариев, то на фонограмме января 1986 года⁴ он

¹ Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста... С. 346–379.

² Подробнее о микроциклизации у Башлачева см.: Доманский Ю. В. Микроциклы в русском роке // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 237–253.

³ Концерт. Череповец, лето 1984; Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»). Москва, 20 октября 1984 и т. д.

⁴ Концерт в Театре на Таганке.

отмечает: «Эта песня очень старая, она написана полтора года назад, поэтому в ней нужно что-то менять, но...» и далее следует вышеприведенное четверостишие с заметным изменением первой строки: «Поляки о... уже оправились от стресса». Поначалу певец хотел произнести привычное «оправляются», но (очевидно, в связи с только что произнесенным паратекстом) трансформирует высказывание.

Реплика Башлачева о неактуальности фрагмента прозвучала лишь однажды, и именно она является «водоразделом» в авторском восприятии текста. Дело в том, что на более поздних записях¹ Башлачев уже не оговаривается о том, что вышеприведенный отрывок сообщает о каком-то давно минувшем событии. На тот момент данное произведение в узких кругах было если не легендарным, то по крайней мере — хорошо известным, поэтому дополнительных комментариев исторического характера к ней уже не требовалось. Мой тезис подтверждает запись августа 1986 года², где часть фраз поется хором, а некоторые из них Башлачев и вовсе не произносит, это за него делают слушатели, следовательно, степень узнаваемости песни была достаточно высокой. И цель исполнения — уже не сообщение нового, а совместный хеппенинг.

Коллективное начало реализуется в песне посредством ряда других внутренних паратекстов: «Тревожно мне, *товарищи*, кушаю свой матрас»³; «Да как же можно, *товарищи*? Ведь висит угроза!»⁴; «*Ведь сами говорили, что ничего страшней угрозы нет!*»⁵; «Да, вовемя я вышел из запоя, *понимаешь...*»⁶

Башлачев обращается к паратексту в промежутке между строками «но ТАСС уполномочен заявить» и «тяжелый смог окутал Вашингтон», причем этот паратекст встречается в 5 из 7 имеющихся записей и представляет собой комментарий, ко-

¹ Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986; Концерт в ДК Ильича. Ленинград, 24 мая 1987.

² Концерт у Д. Винниченко.

³ Концерт у С. Рыженко.

⁴ Слово «товарищи» встречается в данном фрагменте практически на всех фонограммах.

⁵ Концерт в Театре на Таганке.

⁶ Третья столица // Башлачев А., 1985.

торый сообщает о происхождении дальнейшего идеологизированного текста («я читаю газету», «читаю», «читаю я, читаю»). Еще один прием указания на цитатность находим на фонограмме 20 октября 1984 года¹: «А Рейган, — там так написано было, — вор, ковбой и педераст...». То есть автор паратекстуально актуализирует наличие в тексте кавычек (выход из звука в «виртуальную графику»). С этой же целью используется комментарий и в другой песне — «Слет-симпозиум»²:

— Вот, в Тимонице построен институт слюноварения.

Она — товарищ грамотный и в англиском сильна...

Читай!

Читает:

— С поклоном обращается к нам тетушка Ойропа.

И опосля собрания зовет на завтрак к ей...

Интересный паратекст встречается на фонограмме 18 марта 1985 года³: «А так — какие новости? *Сам знаешь...* Тем более, сенсации». Неожиданно в тексте появляется контактоустанавливающая реплика «сам знаешь», обращенная к адресату «ты». Интересна она тем, что в поэтическом тексте данного субъекта нет, а диалог ведется с субъектом «вы», например: «И всё же доложу я *вам* без преувеличения». То есть через паратекст происходит смена адресации и, соответственно, субъектной структуры текста.

На другой фонограмме в одном из эпизодов Башлачев обращается к присутствующему на концерте Юрию Шевчуку⁴: «В общем, много было, *Юра, сам понимаешь*, древних всем известных городов»⁵. Для сравнения дам вариант этой строки с фонограммы апреля 1985 года⁶: «В общем, много было, *товарищи*,

¹ Концерт у С. Рыженко.

² Концерт в Театре на Таганке.

³ Концерт в Ленинградском ветеринарном институте («Кочегарка»). Ленинград, 18 марта 1985.

⁴ «То, что “Юра” присутствует при исполнении песни, усиливает драматургические тенденции текста, приближает песню к сценке <...> Вместе с тем обращение к реальному человеку сближает в этом моменте песни субъекта речи с реальным автором». Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии... С. 167.

⁵ Концерт в Ленинградском ветеринарном институте.

⁶ Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

древних, всем известных городов». В последнем варианте реализуется всё та же отсылка к коллективному реципиенту, а также в какой-то мере актуализируется системный для ранних фонограмм паратекст жанрового характера: произведение называется не песней, а газетным репортажем (отсюда и идеологизированное обращение). Явная же экспликация жанровой преамбулы встречается в следующих строках: «Прополка, культивация, мели... — не помню, как слово пишется, — ...орация»¹; «Событием пренце... нет — принципиального значения»². Мы видим, что поэт посредством паратекста имитирует сам процесс написания газетной статьи³ (то есть здесь, как и в песне «Подвиг разведчика», наблюдается выход из звука в графику). В исполнениях рассмотренных песен есть и менее значимые «помарки», заострять на них внимание не станем.

Многие из проанализированных паратекстов при желании можно назвать и фрагментами основного текста (своеобразными «авторскими отступлениями»). Однако об их паратекстуальном статусе свидетельствует метрическая внеструктурность — если в смысловом плане они достаточно жестко связаны с поэтическим текстом. Бывают и более сложные случаи, связанные со статусом околотекстовых элементов. Например, в песне Высоцкого «Слухи» поэт иногда после строки «шпионы воду отравили» вставляет внеструктурное уточнение «самогоном». Является ли этот элемент паратекстом?

У Башлачева сохранилось несколько паратекстов, произнесенных по окончании выступления. Так, на одной из фонограмм⁴ после исполнения шестнадцатиминутной «Егоркиной былины» певец отказался петь что-либо еще, на просьбу одного из зрителей ответив: «После этого уже ничего нельзя». Данная реплика является указанием на особый статус «былины» в творчестве Башлачева, судя по всему, это произведение было ключевым и в рассматриваемом цикле (стоит в сильной позиции — в конце выступления).

¹ Концерт в Театре на Таганке.

² Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова; Концерт у С. Рыженко.

³ Подробнее об этом см.: Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии... С. 165–166.

⁴ Концерт у Е. Егорова. Москва, 4 октября 1985.

Любопытное «противостояние» поэта и аудитории сохранилась на фонограмме апреля 1985 года¹. После четырнадцатой по счету песни («Лихо») происходит следующий диалог Башлачева с одним из слушателей (явно нетрезвым):

А. Б.: — В общем-то, это всё, что я хотел сегодня спеть.

Слушатель: — А теперь, то, что ты не хотел спеть.

А. Б.: — Из того, что я не хотел спеть, я многое, действительно, не спою, но кое-что придется. Кое-что.

Слушатель: — Но кое-что мы услышим, я надеюсь?

После этого по окончании каждого из исполнений поэт уверяет, что это все песни, и спеть ему больше нечего. Однако зрители настойчиво просят исполнить еще одну. В итоге концерт вместо планировавшихся четырнадцати песен растянулся аж на двадцать одну! В данном случае паратекст (а он следует после «Лихо» и каждой из семи «лишних» песен) становится фактором, объясняющим структуру концерта, в какой-то мере — подбор композиций: в «застольной» атмосфере Башлачев так и не исполнил, например, исповедальный, элегический «Посошок».

У Башлачева есть и еще один любопытный «завершающий» паратекст. Речь идет о стыке песен «Ржавая вода» и «Черные дыры»². Первая из них заканчивается словами: «Время нас учит пить», вторая начинается так: «Учимся пить, но в колодцах замерзла вода». Между ними следует такая реплика: «Попить бы что-нибудь... Попить водички, если можно». Что это: оригинальный ход — обращение художественного факта в бытийный? Или просто удивительное совпадение (именно в этом месте концерта Башлачев действительно захотел пить)? Как бы то ни было — перед нами еще один, пусть и уникальный, но весьма показательный паратекст, влияющий на смысл двух «сцепляемых» песен и синтагматику концерта в целом. А если учитывать важную для поэтики Башлачева установку на «переведение слова в факт» (С. В. Свиридов), то рассмотренный нами случай оказывается встроенным в систему ему подобных.

¹ Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

² Концерт у Е. Егорова.

Теперь несколько слов о *неавторских паратекстах*. Исполнение песен на концерте (особенно квартирном) подразумевает особый контакт певца со слушателями: влияние аудитории на структуру цикла, подбор исполнителем интонации, лексики и т. д. Интересны в этой связи важные реплики из зала, на которые поэт тем или иным образом реагирует (вспомним приведенное выше «противостояние» Башлачева и зрителей). Кстати, подобные «внеструктурные песни» могут появляться не только на «квартирниках», но и на концертах для «широкой аудитории», где общение с залом часто происходит с помощью записок¹.

Концертная запись Александра Башлачева, изданная под названием «Чернобыльские бобыли на краю света»², предваряется вступлением, видимо, одного из музыкантов группы «Алиса», пытавшихся подыгрывать поэту. Здесь неавторский паратекст является преамбулой не к конкретной песне, а к циклу в целом: «Попросили сказать слово, так сказать, вступительное... небольшое... вот... это вот осколки от группы “Алиса”... <неразб. — В. Г.> помогают Саше, и концерт называется “Чернобыльские бобыли на краю света”».

Словом, неавторский паратекст иногда может вторгаться в «пространство» авторской интенции, видоизменять структуру концерта, актуализировать одно из прочтений текста, даже указывать на название цикла и т. д.³. Поэтому исследователю песен-

¹ Примечательно, что автор по просьбе слушателей может не просто исполнить какую-то «сверхплановую» композицию, но и добавить целую концептуальную линию. Например, на концерте Александра Городницкого в Политехническом институте (Москва, 23 мая 2000) между песен Городницкий читает поступающие записки, в одной из которых его просят спеть песню «Не возвращайся, Горький, с Капри». После исполнения автор ассоциативно переходит к теме «эмиграция» (она присутствует и в паратексте) и шире — «дальние края», звучат такие песни: «Не выпрашивай у Бога...» (об эмигрантах), «На восток» (экзотическая), «Канада» (об эмигранте), «Гваделупа» (экзотическая). То есть неавторская реплика спровоцировала появление тематически организованного набора песен, вероятно, не запланированных автором изначально.

² Концерт у Д. Винниченко.

³ Стремление поющих поэтов привлечь слушателей к сотворчеству проявляется иногда весьма причудливо. В этой связи любопытна «песня группы “Сплин” “Феллини”, заглавие которой появилось в результате конкурса на интернет-сайте, а затем сама композиция в одной из аранжировок была доработана: в варианте, исполняемом непосредственно группой “Сплин”, звучит

ной поэзии необходимо работать не только с высказываниями самого автора, но и обращать внимание на атмосферу записи, поведение зрителей и прочие на первый взгляд незначительные элементы, вписанные в структуру цикла.

Система паратекстов через призму циклообразования

Мне не известны исследования, где рассматривается конкретней практики того или иного поющего поэта во всей совокупности смыслообразующих аспектов, в частности, в единстве паратекстов. А ведь двигаться к обобщениям на уровне всей поэтики, допустим Высоцкого, было бы не очень верно, игнорируя концерт как специфическое, самостоятельное явление. Мне удалось найти лишь одно высказывание на эту тему: «Естественный контекст песни Высоцкого — авторский концерт, авторская пластинка, до известной степени — фильм, для которого написана песня»¹. Конечно, помимо указанного есть и записи вне концертов — песни могли возникать и фиксироваться в самых разнообразных контекстах, и всё же правило остается правилом: домашний и публичный концерты, а также студийная запись — основные формы бытования песенной лирики любого поющего поэта, в том числе Высоцкого.

По сути, мегатекст Высоцкого, его поэтика как раз и складывается из таких структурных «кирпичей», как концерты. Конечно, у поэта немало и «бумажных» стихотворений, но основу поэтики составляют всё-таки исполняемые песни, а они полноценно «живут» только в формате фонограмм, то есть в контексте межпесенных сцепок той или иной записи.

Сегодня мы, ученые, почти ничего не знаем о том, какие процессы «протекают» внутри конкретных концертов Высоцкого: как выстраивается и по ходу исполнения меняется замысел, как песни «притягиваются» друг к другу, образуя ситуативные микроциклы, как Высоцкий лавирует на стыке текста и паратекста.

музыкальная тема из фильма Федерико Феллини». Егоров Е. А. Гипертекст Б. Г.: «Под мостом, как Чкалов» // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 108.

¹ Томенчук Л. Я. «...А истины передают изустно». Днепропетровск, 2004. С. 46.

Поразительно, но за четверть века высоковедение так всерьез и не задалось вопросом об имманентных свойствах материала, говоря конкретнее — о синтагматике таких единиц, как концерты. А вообще бы, на мой взгляд, следовало создать целую отрасль внутри нашей науки, занимающуюся циклизацией или шире — контекстностью авторской песни и шире — песенной поэзии. Каковы же отношения между ситуативно объединенными произведениями? Как обогащаются смыслы от соположения текстов? В какие синтагмы они могут включаться? В скольких ситуативных (концертных) микроциклах может существовать песня? Вопросы можно задавать и задавать.

Попробуем же подступиться к пониманию контекстности¹ у Высоцкого на материале фонограмм двух выступлений в Ростове-на-Дону 8 и 9 октября 1975 года. Первый концерт прошел в Ростовской областной санитарно-эпидемиологической станции².

Концерт № 1. Вступительная прозаическая часть. Ее Высоцкий начинает с реплики, относящейся к месту его пребывания — всё-таки санэпидстанция: «Меня совершенно поразило, что вот эта организация может закрыть любой ресторан в любой момент. Тут я был просто подавлен и восхищен».

Очень остроумно обыграл поэт локализацию места выступления, после чего идут фразы о «концертности» данной встречи. Высоцкий говорит: «понимаю всё равно прекрасно, что люди пришли за песнями, и поэтому это будет немножечко лишнее, делать сегодня такую небольшую лекцию».

И всё-таки после второго блока вступительной части следуют не песни, а довольно долгий экскурс в другие творческие ипостаси Высоцкого. Третий блок можно назвать «таганским»: поэт рассказывает о своем театре, о роли Гамлета, о тяжелом театральном занавесе, который нельзя было привезти в Ростов-на-Дону, о своей роли Лопахина в «Вишневом саде».

¹ Более подробно об этом вопросе см. мою монографию: Гавриков В. А. Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого. Монография. Брянск: Брянский центр научно-технической информации, 2016. 108 с.

² Высоцкий В. Концерт в Ростовской областной санитарно-эпидемиологической станции, 8 октября 1975 // http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0400--/0478/0_spisok.html

Четвертый прозаический блок посвящен съемкам фильма «Арап Петра Великого». Вначале поэт жалуется на то, что десять часов без толку просидел «на натуре», так как съемки были из рук вон плохо организованы. Здесь артист либо пытается установить контакт с аудиторией, показать, что он такой же живой человек, со своими проблемами, либо просто накипело. Думается, что перед нами тонкая игра «в своих», попытка установить с залом, по выражению Высоцкого, «домашние» отношения, создать ауру доверительности. Здесь же поэт рассказывает о фильме, о его пушкинских истоках, о споре, возникшем на съемочной площадке: должен ли быть герой негром или «желтоватеньким».

Пятый блок касается очень острой проблемы для Высоцкого — кинематографической цензуры. Теперь всем известно, как запрещали и самого поэта, и его песни, как мучительно приходилось «пробивать» ту или иную композицию, чтобы она попала в киноленту. Но Высоцкий стремится не обострять, понимает, что за каждым его словом со сцены, возможно, следит «личность в штатском». И он, как мне кажется, с горькой иронией, говорит следующую фразу: «Хотя мы предполагали сначала, что я там буду петь, в этом кино. Но так уж я чего-то тут последнее время подумал, думаю, ну что ж я везде пою? Так что надо разграничить. Пусть я пою отдельно, играю в театре отдельно, снимаюсь в кино отдельно». Далее речь идет — вот же парадокс! — о тех шести балладах, что Высоцкий написал для фильма «Робин Гуд» (и где же здесь указанная выше «отдельность»?). Поэт отмечает: «Петь я их буду, наверное, сам вместе с “Песнярами”».

От баллад к «Робину Гуду» поэт ассоциативно переходит к балладам для фильма «Бегство мистера Мак-Кинли». Это шестой прозаический блок. И здесь Высоцкий уже не «политкорректен», словно накипевшее прорывается наружу: «Они сделали большую рекламу этому и написали, что я там играю чуть ли не главную роль и что я там пою все баллады. Это вранье. Я там ничего не играю, потому что полностью вырезан. Там вместо девяти баллад осталось полторы, и те где-то там, на заднем плане». Обратим внимание на фразу «полностью вырезан». Как ее

сопоставить с тем, что было сказано немного выше: мол, я сам решил не петь для фильмов... Что это — указание на истинную причину такого решения? Или прямо на сцене в поэте происходит борьба между одним «Я», которое пытается не обострять отношения с властью, и другим, которое наоборот стремится если не к конфронтации, то, по крайней мере, не хочет безгласно терпеть притеснения?

Седьмой блок. Высоцкий не без юмора открывает слушателям секреты своей творческой кухни: «Песни я пишу ночью, поэтому бужу соседей. Но они уже привыкли, и налаживают магнитофоны, через окна записывают». Эта микросценка могла бы вполне стать поводом к очередной шуточной песне. Затем поэт в очередной раз говорит о том, что по стране гуляет много записей «под Высоцкого», хотя и от них поэт, по примеру Пушкина, не отказывается: «Бог с ним. Люди разберут, что мое, что не мое». Потом Высоцкий настойчиво развивает тезис о том, что «авторская песня — это отдельный вид искусства». Артист не согласен, что она — «второсортна»: за рубежом авторская песня «считается высшим сортом», «это отдельный жанр, никакого отношения не имеющий к жанру эстрадной песни».

Восьмой блок — анонс «пресс-конференции»: «Если вас что-то заинтересует, я с удовольствием отвечу на ваши вопросы». Потом, как обычно, оговаривается, что не следует лезть в его личную жизнь, он ведь не интересуется, сколько раз был женат кто-то из зрителей. После этого Высоцкий говорит: «А сейчас я прямо начну, если позволите». Но, опять вопреки сказанному, продолжает говорить, а не петь.

Девятый блок. Открывается словами о военных песнях, потом — по ассоциации — переходит к теме надоедливых «магнитофончиков», которые мешают выступать. И лишь после этого артист начинает петь, тем самым опровергнув тезис, высказанный в самом начале, о том, что он не будет «делать такую большую лекцию». Как видим, «лекция» всё-таки состоялась.

Концерт № 1. Песенная часть. Начинается всё с песни «Всю войну под завязку я все к дому тянулся...», после чего следует реплика «еще одна военная песня», которой оказывается «Я вам мозги не пудрю...».

Затем Высоцкий отмечает: «Так, ну что ж, теперь, пожалуй, перейдем немножечко поближе сюда...», эта фраза явно маркирует смену тематики, а значит, завершение военного микроцикла. Показательна фраза поэта, предвещающая эту далеко не шуточную песню: «Я потом буду перемежать с шутками, так что и поулыбаемся». То есть Высоцкий понимает, что три серьезных песни выдержать непросто, однако просит аудиторию «потерпеть», анонсируя скорое «облегчение» тематики. Поэтому «Я не люблю» имеет очень интересное положение в структуре концерта: с одной стороны, она явно «отстегнута» от двух военных песен, с другой — имеет с этим ситуативным диптихом некоторую связь, которая будет оборвана с появлением шуточных вещей. Таким образом, первый блок я всё-таки сделаю двучленным, со встроеным военным диптихом.

Потом артист поет микроцикл легких спортивных песен, которые предвщаются сообщением о том, что поэт планирует создать «большую программу из спортивных песен», по количеству видов спорта в «Спортлото». Высоцкий исполняет: «Вход глубокий, руки шире...», «Что случилось? Почему кричат?», «Я бегу, бегу, топчу, скользя...», соединяя их в цикл в том числе посредством паратекстов (например: «еще одна спортивная песня»). Блок два.

Третий блок состоит из одной песни — это протяженная и непростая для восприятия «Баллада о детстве» (сам артист подчеркивает: «Она длинная, приготовьтесь. Но я ее люблю, поэтому уж вы потерпите, да?»).

Четвертый блок — две песни, каждая из которых предвщается авторским определением «шуточная»: «Кто верит в Магомета, кто — в Аллаха, кто — в Иисуса...», «Я счас взорвусь, как триста тонн тротила...».

Пятый блок тоже очевиден при «межевании»: «Послушайте одну дорожную песню. Так что я сейчас спою серию дорожных песен, песен вроде бы о дороге». Далее исполняются «Я вышел ростом и лицом...», «Произошел необъяснимый катаклизм...», «Чтоб не было следов — повсюду подмели...».

Шестой блок — снова шуточный, причем еще и телевизионный: «Жертва телевиденья», «Диалог у телевизора».

В конце Высоцкий говорит о том, что не поет «на бис», что даже перевыполнил план на сегодняшний концерт... И — очень интересный момент (если речь, конечно, идет о ростовском зрителе): «Я думаю, что это будет, к сожалению, единственная встреча, потому что времени нету совсем». Но оказывается, что уже завтра у Высоцкого снова будет выступление, о котором я буду говорить ниже.

Концерт № 1. Структура и связующие «скрепы». Итак, концерт делится на две разноформатных части: прозаическую и песенную. Первая состоит из порядка десяти тематических блоков, которые можно объединить в следующую структуру:

- Локализация и жанровая преамбула;
- Рассказ о Театре на Таганке;
- Рассказ о кино, о песнях для кино;
- Об авторской песне и своем творческом кредо.

Песенная часть:

- 3 серьезных (диптих военных + «Я не люблю»);
- 3 спортивных шуточных;
- 1 «Баллада о детстве», серьезная;
- 2 шуточных;
- 3 автодорожных (серьезные, вторая — скорее шуточная);
- 2 телевизионных шуточных.

Во второй части выступления мы видим явную «аритмию»: перемежение серьезных вещей и легких, шуточных. В начале идет «зарядка», заканчивается концерт — смеховой «разрядкой». Заметна явная «нарезка» концерта на тематические серии — ситуативные микроциклы, которые скрепляются в том числе и авторскими комментариями.

Концерт № 2. Вступительная прозаическая часть. Второй концерт состоялся 9 октября 1975 года в спортзале завода «Гранит»¹. Высоцкий начинает с того, что сразу задает жанр выступления: это не творческая встреча, а именно концерт. Поэтому он говорит, что мог бы рассказывать о работе в театре и кино, но не станет этого делать: «вы пришли за песнями, а не за какими-то там

¹ Высоцкий В. Концерт в Ростове-на-Дону в спортзале завода «Гранит», 9 октября 1975 // <http://vv.uka.ru>

рассказами». Таким образом, начало концерта — своеобразная жанровая преамбула, задающая некие рамки слушательского восприятия.

Тем не менее, несмотря на это высказывание, Высоцкий, как будет показано ниже, всё-таки достаточное время уделил театру и кино, что свидетельствует о спонтанности этого блока. То есть изначально артист хотел почти сразу перейти к песням, но увлекся, тем самым изменив вероятный первоначальный замысел.

Замечу, что у Высоцкого иногда в качестве жанрообразующей выступает первая песня: нередко поэт «врывался» на концерт и «с порога» без всяких «вступлений и прелюдий» пел какую-нибудь бодрую, «разогревающую» песню. Часто это была композиция «От границы мы землю вертели назад...».

Далее в нашем концерте следует фраза: «Если вас интересует, в конце нашей встречи с вами я отвечу на вопросы». То есть Высоцкий указывает на то, что мероприятие будет проходить в двухчастном формате, где часть № 2 — своеобразная «пресс-конференция». Это высказывание важно тем, что оно показывает степень авторской «энтропии» при выстраивании концепции выступления. Я имею в виду то, что некоторые события, произошедшие во время концерта, заметно повлияли на его жанровую природу: второй части не было. Почему Высоцкий не стал устраивать «пресс-конференцию» (которая, к слову, была обещана и не состоялась и днем ранее)? Возможно, тому виной поведение зрителей (дважды по ходу выступления артисту приходилось делать замечание «лазающим людям», например: «Хватит лазить там. Ну чего вы там лазаете? Ну, сядьте да сидите!»). Конечно, есть вероятность, что часть в формате «вопрос — ответ» просто не попала на фонограмму. Однако завершающие слова всё-таки свидетельствуют об обратном: «Вот. Если я приеду еще раз сюда в Ростов по каким-то делам, я к вам с удовольствием приеду. Вот и всё. Еще раз вам спасибо».

Любопытно, что даже свои межпесенные комментарии Высоцкий рассматривает как элементы общего замысла. После фразы о вопросах, он отмечает, что во время «пресс-конференции» надеется на интерес к своему творчеству, а не к личной жизни. А далее следует сегментирующая выступление фраза: «сделав такое глубокомысленное вступление, я сразу к делу».

Удивительно, но «делом» оказывается не само песенное наследие, а повествование о театре и далее — кино, беседы о которых, как мы помним, быть не должно. Итак, второй композиционный блок концерта: рассказ о Театре на Таганке. Тут явная заготовка, вероятно, «обкатанная» на других выступлениях. Артист пытается привлечь интерес слушателей, тех из них, кто еще не знает о таганском театре, к гастролям коллектива в Ростове-на-Дону. Рассказывает очень красочно, завлекательно — о декорациях, костюмах, ярких зрительских впечатлениях и т. д. А потом как бы сам себя одергивает: «Вот жалко, что вы все не сможете побывать на спектаклях»: немногим ранее Высоцкий говорил о том, что билет и в Ростове-на-Дону, и в Москве на «таганцев» достать трудно.

Потом идет третий смысловой блок, вероятно, экспромт — по ассоциации с театральной тематикой Высоцкий переходит к наболевшему: «мы находимся на хозрасчете, мы должны сами <...> себя обеспечивать, сами зарабатывать. Поэтому мы должны играть сорок спектаклей в месяц для того, чтобы сами себя окупать». И, как бы опомнившись (мол, сказал нечто лишнее), оговаривается: «Вот я так предполагал, что я сегодня буду мало разговаривать, потому что... ну, это можно очень долго про театр говорить <...> лучше отдельно сделать такую встречу, чтобы я рассказал о театре». Тем не менее остановиться он не может: следует рассказ о «Гамлете», «Вишневом саде». Получается, Высоцкий борется сам с собой, точнее — со своей установкой, озвученной в начале, а значит, демонстрирует, во-первых, очертания первоначального замысла, во-вторых, обнажает импровизационные вставки (или «как бы импровизационные»).

Следующий блок прозаического вступления — рассказ о кино, о съемках фильма «Арап Петра Великого».

Потом следует первый шаг в направлении собственно цели сегодняшнего концерта: речь переводится к сути самой авторской песни. Этот фрагмент можно назвать своеобразным метавысказыванием о специфике авторской песни как своеобразного литературно-музыкального явления. И если предыдущие фрагменты являются паратекстами, то есть текстами «около текста», то данный блок уже тяготеет к понятию «метатекст». Итак, Высоцкий о своих и подобных песнях отзывается

следующим образом: «Мне кажется, что это отдельный вид искусства». Далее следует еще одно важное высказывание: «это у меня никакое не хобби совсем». И потом он поднимает ряд тем, связанных с творчеством: говорит о своей кропотливой работе над песнями, о том, что другой певец не справится с их исполнением и т. д.

Затем Высоцкий делает второй шаг по направлению к цели сегодняшнего выступления, предваряя последний сегмент своей большой преамбулы характерной фразой: «Теперь я хочу начать». И... артист снова «сваливается» в «повествование»: рассказывает о своих военных песнях, делая ряд обобщений на уровне всего творчества: «меня интересуют люди в крайней ситуации <...> Я люблю, когда они находятся на грани решения, в каждый следующий момент могут заглянуть в лицо смерти». И только после всего этого следует первая песня.

Концерт № 2. Песенная часть. Начальная композиция — «Всю войну под завязку я все к дому тянулся...». А за ней идет тоже военная «Я вам мозги не пудрю...». Таким образом, Высоцкий создает на уровне концерта ситуативный микроцикл, паратекстовый маркер такого соединения — фраза: «Еще одна военная песня».

Понимая, что несколько трагических композиций подряд потребуют от слушателей слишком большого эмоционального напряжения, артист переходит к более легкому материалу. Что и оговаривает в паратексте: «Ну, я так думаю, что немножко юмора». Но перед «облегченным» сегментом следует, по собственному высказыванию Высоцкого, «маленькое предисловие». Он говорит, что «задумал написать целую серию спортивных песен». Завершая разговор о них, Высоцкий позволяет себе, вероятно, локативно-импровизационный фрагмент: «Начну я, посвящая тем товарищам, которые на “шведских стенках” сидят. Спою песню вам, которая называется “Утренняя гимнастика”» (здесь поэт иронично «уколот» мешавших ему «лазающих людей»?). Затем идет композиция «Я бегу, бегу, топчу, скользя...». Следом — еще одна спортивная песня, связанная с шахматами. Ее Высоцкий предваряет такими словами: «Сейчас в моде многосерийные фильмы, а песен многосерийных нету. И поэтому я решил написать многосерийную песню “Про честь шахматной

короны“». Потом следует, по выражению Высоцкого, «вторая серия» этой песни: «Только прилетели — сразу сели...». Обратим внимание, что в концертном сегменте из четырех песен четко проявляется диалогия о шахматах. Очень важный момент: перед нами «матрешка»: цикл — «полуцикл» (4 песни) — микроцикл (2 песни).

Смену циклического образования Высоцкий обозначает фразой: «Сейчас совсем другого сорта песня». И далее следует «Я не люблю фатального исхода...». Обратим внимание, что Высоцкий как бы возвращается к «серьезной тематике».

Потом исполняется «Я вышел ростом и лицом...». Хотя артист и говорит, что сам не знает: «шутка это или не шутка», песня всё-таки кажется далекой от «смеховой» тематики. После этого идет характерное высказывание: «А вторая песня — шуточная песня дорожная. Называется “Песня автозавистника“». Это очень любопытный со структурной точки зрения момент: фраза о том, что «это вторая песня» ярко маркирует появление еще одного концертного микроцикла. При этом песня названа «шуточной и дорожной». А вот следующая — по словам Высоцкого, — просто «шуточная» («Милицейский протокол»). Получается сцепка двух диптихов: «дорожная серьезная» + «дорожная шуточная» и «дорожная шуточная» + «шуточная». Или это триптих с несвязанными между собой напрямую первым и третьим компонентами?

Далее — опять смена «валентности»: переход к композиции «Был шторм — канаты рвали кожу с рук...».

Следующая песня — «Сколько слухов наши уши поражают...», которая предваряется фразой: «Ну что же, я вам грозил в самом начале спеть песенку о слухах, вот, послушайте ее». Это тоже связывающий всю структуру концерта компонент. Дело в том, что в первом нашем «прозаическом» блоке Высоцкий бегло оговаривается о том, что, по слухам, циркулирующим в народе, он воевал, сидел и т. д. И вот теперь та оговорка «всплывает» в другом месте концерта.

К «Слухам» Высоцкий «привязывает» следующую далее композицию «Я самый непьющий из всех мужиков» такими словами: «Еще одна шуточная песенка».

Следующий как бы импровизационный ход — артист замечает: «Я знаю, что в Ростове много альпинистов. Ко мне приходили ребята». И потом поет, по собственному выражению, песню «Расстрелянное горное эхо».

Далее следует еще одно важное структурное высказывание, связанное, вероятно, с тем, что люди невнимательно слушали серьезную песню, ожидая более легких, «хитовых» композиций: «Вот всё-таки вас нельзя баловать шуточными песнями. Вы сразу так... А как серьезная песня — уже трудно воспринимать». Потом идет некоторое количество высказываний по этой же теме, а следом Высоцкий как бы сдается: «Послушайте еще шутку. Она называется “Посещение Музы, или Песенка плагиатора”». Можно предположить, что и здесь планировался микроцикл — на сей раз альпинистской тематики, однако, увидев, что зал не готов, артист переходит к тому, что ждут слушатели — к развлекательным вещам. Косвенным подтверждением нашей гипотезы служит то, что Высоцкий четко рассчитал время своего выступления, в одном месте он оговаривается, что у него еще 20 минут. Значит, опущенная альпинистская песня дала Высоцкому возможность добавить к первоначальному списку одну композицию? И действительно: по просьбам из зала он исполнит еще одну вещь, оговорившись, что на бис никогда не поет и на данной площадке сделал небольшое исключение. Эта песня — известный залу «Диалог у телевизора», предваряющийся словами: «Вот то, что вы просили там сзади так настойчиво».

Концерт № 2. Структура и связующие «скрепы». Подведем некоторые итоги. Начнем с сегментирования первой прозаической части. Условно ее можно разделить на следующие блоки:

- Жанровая преамбула;
 - Рассказ о Театре на Таганке;
 - Рассказ о кино;
 - Об авторской песне и своем творческом кредо;
- Песни концерта можно объединить в следующие блоки:
- 2 военных
 - 4 (2 + 2) спортивных (состоит из двух «просто» спортивных и шахматного диптиха);
 - 1 условно говоря, автобиографическая песня («Я не люблю...»);

- 3 (дорожная — шуточная дорожная — шуточная);
- 1 «экстремальная» («Был шторм...»);
- 2 шуточные;
- 1 «экстремальная» («В тиши перевала...»);
- 2 шуточные.

Обратим внимание, что далеко не всегда то, что у нас объединено в микроцикл, может быть названо им с полным основанием. Например, объединение двух шуточных только на основании их «смеховой валентности» может показаться малообоснованным. Однако Высоцкий сам — через паратекст — устанавливает эти связи («еще одна шуточная песня»), так что игнорировать авторскую волю, как мне кажется, было бы упущением.

Таким образом, межпесенные связи могут быть как стабильными и жесткими (две «шахматных песни», или даже, как говорит Высоцкий, «две серии», то есть части одной песни), так и слабыми — на основании всё той же «смеховой валентности».

Обратим внимание на «межпесенный ритм» концерта, его своеобразную «кардиограмму», используя деление, предложенное самим Высоцким: шуточная песня — серьезная:

- Серьезный блок (2);
- Шуточный (4);
- Серьезный (1);
- Шуточный: даже в большей степени «серьезно-шуточный», так как «Я вышел ростом и лицом» — всё-таки далеко не «смеховая» песня (1+2);
- Серьезный (1);
- Шуточный (2);
- Серьезный (1);
- Шуточный (2).

Обратим внимание, что шуточные песни идут блоками из 2–4 вещей, а вот серьезные только вначале — две подряд. Правда, на стыке третьего и четвертого блока появляется соприкосновение двух серьезных вещей, и если предположить, что Высоцкий хотел прицепить к предпоследней альпинистской еще одну такую же, то в структуре концерта было бы три крупных сегмента серьезных песен: в начале, середине и конце. Однако из-за поведения зрителей поэт вынужден был закончить выступление на

«веселой ноте», так что весь основной «серьезный акцент» ушел в первую часть. С другой стороны, как бы импровизация с «Диалогом у телевизора», как бы разрешение зрителям вставить в структуру концерта желаемый ими компонент может быть лишь уловкой артиста. Дело в том, что накануне, выступая на другой площадке в том же Ростове-на-Дону, Высоцкий последним спел тот же «Диалог...». Да и вообще многие песни, шутки и отступления на двух записях повторяются.

Сравнение двух выступлений. Очень интересно сравнить два выступления, между которыми пауза в сутки. В прозаической части наблюдается весьма сходная картина: совпадают не только ключевые тематические блоки, но и даже их порядок. Высоцкий неизменно начинает с жанровой преамбулы, затем рассказывает о Театре на Таганке, лишь потом переходит к кино, а в завершение касается авторской песни и своей творческой «кухни». Мы видим, что здесь расставлены очевидные приоритеты: главное — театр, потом — кино, потом — авторская песня в целом, а уж о себе — в самом конце. Это позволяет говорить о том, что поэт имеет четкую структуру прозаической части, даже лучше сказать — четкий ее скелет, матрицу, на которую наращиваются уже конкретные размышления. Они могут варьироваться, так, в первом выступлении звучат нотки досады и критики существующих в киноискусстве порядков.

Очень похожи и песенные части двух выступлений. Из полутора десятка песен совпадает примерно половина: 8 композиций. Среди них: «Всю войну под завязку...», «Я вам мозги не пудрю...», «Я бегу, бегу...», «Я не люблю», «МАЗ», «Песня автозавистника», «Посещение Музы», «Диалог у телевизора». Драматургия концертов тоже схожа: от начальных серьезных военных вещей (2 к ряду) к спортивным. Потом, третьим блоком, идет, условно говоря, песня о себе (автобиографическая): в одном случае это «Баллада о детстве», в другом — «Я не люблю». Эдакая песенная «визитная карточка». Потом идет блок шуточных песен. Реакция зала, видимо, помешала Высоцкому в ходе второго выступления четко выдержать линию по смене серьезного и шуточного блоков, пришлось делать упор на легких произведениях (кстати, недолжным образом ведущие себя зрители, вероятно, предопределили и отсутствие «Баллады о детстве»).

Тем не менее поэт все-таки не идет полностью на поводу у публики и хоть одной серьезной композицией, но все-таки разбавляет череду веселых. Финальная точка одинакова — «хитовая» песня «Диалог у телевизора».

Мы увидели, что такой специфический песенный цикл, как концерт, живет совсем «иной жизнью», чем цикл печатный. Он имманентно вариативен, причем импровизации реализуются в рамках некоей опытно выработанной стратегии общения со зрителем. То есть все спонтанные элементы могут быть разделены на «чистую» импровизацию и стабильные квазиимпровизиационные формулы. На стыке этих двух «элементов» возникает вариативность выступления, которая находится в сложных отношениях с первоначальным планом концерта. Иными словами, здесь действуют две циклизующие силы: замысел и его адаптация к условиям выступления.

И вторая важная мысль: концерт (по крайней мере — у Высоцкого) это сложно организованный иерархический текст, в котором есть как вертикальная «проекция», так и горизонтальная. Первая из них — это те метавысказывания, рассуждения о каких-то творческих моментах, которые могут быть рассмотрены как некая «надстройка» — метатекст. То есть перед нами явление парадигматическое, «вертикальное». Вторая «проекция»: паратекст и собственно текст, разворачивающиеся «по горизонтали». Как мы убедились, и тот, и другой обладают своим внутренним делением — на своеобразные синтагмы (микроциклы).

В целом же слабая изученность концерта в песенной поэзии как специфического лирического цикла не дает нам пока возможности понять, как же существует песня в большом контексте. Ясно, что процессы, происходящие в песенности, не похожи на то, что нам известно о печатных лирических циклах, которые не обладают таким потенциалом воспроизводимости. Например, у Высоцкого на сегодня известно о 900 концертов, и знатоки говорят, что нет двух выступлений — одинаковых по составу песен. То есть перед нами 900 уникальных циклов, каждый из которых обладает своей драматургией. И для понимания конкретной песни нужно знать особенность ее бытования в контексте этих «лирических циклов» — в том числе нужно понимать связки с другими песнями. А пока мы смотрим на произведение в основном как на

нечто застывшее, существующее в некоем обобщенном «языковом варианте», тогда как «речевые варианты» остаются без рассмотрения. Это не позволяет нам добраться до обобщения на уровне всех исполнительских ипостасей данного произведения. Но тут еще полбеда. Главное, мы не понимаем, что происходит в цикле, который является «кирпичиком» исполнительской летописи того или иного поющего поэта. А ведь, напомню, именно живое звучание — естественная среда бытования такого текста; печатная выжимка есть переводение текста на другой семиотический язык. И именно они, эти «кирпичики», складываются в целостное здание идиопэтики. Не песни ее составляют, хотя и они тоже, не фолианты с «бумажными подстрочниками», а именно циклические контексты! О них мы и поговорим в следующей главе.

ГЛАВА 3 ЦИКЛИЗАЦИЯ

Циклообразующие связи в песенной поэзии

История вопроса. За последние полтора десятилетия появилось уже несколько работ¹, чьи авторы пытаются осознать цикл в роке (как правило, речь идет об альбоме), поднявшись до масштабных обобщений. И на определенном этапе у ученых сложилось впечатление, что о циклизации в рок-поэзии сказано если не всё, то основное — базовые методологические «столпы» вбиты. Так, к сожалению, думал и я, но, как теперь мне представляется, ошибался. И дело вот в чем...

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

Не собираясь вмешиваться в решение теоретических вопросов «печатной» циклизации, замечу лишь, что циклообразующих связей выделяется множество. Они обобщены, например, в

¹ Доманский Ю. В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке. С. 217–232.

Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 99–122.

Орлицкий Ю. Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке // РРТК Вып. 5. Тверь, 2001. С. 6–11.

Прохоров Г. С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003. С. 45–49.

Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003. С. 13–45.

Ступников Д. О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // РРТК Вып. 5. Тверь, 2001. С. 36–44.

диссертации О. А. Чехуновой, где среди «цементирующих» цикла признаков называются: «целостность мотивно-образного комплекса, ключевые метафоры, лексические символы (Л. Я. Гинзбург, И. В. Фоменко, М. И. Дарвин), сравнения, фоника и музыкальные способы организации, аллитерации, поэтика заглавий (А. С. Коган, Р. А. Щиглик), топосы и архетипы, пространственно-временные отношения (хронотоп) (С. Ф. Нарсулаева), полиритмия, символика цвета (В. А. Скрипкина), автобиографизм (Д. М. Магомедова, Н. А. Богомолов), композиционное решение цикла (И. В. Фоменко) и т. д.»¹.

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

Итак, в 1999 году, рассуждая о возможных тенденциях ее развития, Ю. В. Доманский выдвинул тезис, которому затем суждено будет стать сакраментальным²: «Основным способом бытования рок-культуры является альбом»³. Через год, в статье

¹ Чехунова О. А. Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2012. С. 55–56.

² Особенно категоричен здесь Д. О. Стушников: «Основной способ бытования рок-композиции — альбом, имеющий много общего с лирическим циклом в литературе. Эта мысль, убедительно доказанная Ю. В. Доманским, не подлежит сомнению». Стушников Д. О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // РРТК Вып. 6. Тверь, 2002. С. 43, в диссертации Д. И. Иванова тезис Ю. В. Доманского дается также в качестве аксиомы: «альбом — это основная форма бытования рока». Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008. С. 63; «Важнейшим аспектом циклизации в рок-поэзии становится альбом». Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007. С. 38; похожая мысль звучит в работах Кижеватова Т. Н. Сказка в русском роке: опыт построения типологии // РРТК Вып. 14. Екатеринбург, Тверь. С. 61, Пилоте Ю. Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия. Проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2010. С. 202 и др.

³ Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения Ю. В. Доманский // РРТК Вып. 2. Тверь, 1999. С. 33.

посвященной циклизации, исследователь логично скорректировал свою мысль: «Одним из основных способов бытия рок-культуры, наряду с концертным исполнением и видеоклипами, является альбом»¹. Но, к сожалению, второе высказывание осталось незамеченным! Поэтому дальнейшие исследования циклизации в роке латентно или эксплицитно пошли по пути «альбомному». Инерция оказалась столь сильна, что седьмой выпуск сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» оказался практически полностью посвящен исследованию альбомов. А вот концертные циклы были вытеснены из сферы внимания рок-ологов.

С каких методологических позиций исследовалась песенная циклизация учеными? В статье 1999 года Ю. В. Доманский, ссылаясь на работу И. В. Фоменко, замечает, что «по крайней мере четыре <пятая — полиметрия. — В. Г.> циклообразующих <связи> (заглавие, композиция, пространственно-временные отношения и изотопия) “работают” в альбоме»². Через год этот тезис Ю. В. Доманским будет скрупулезно переложен на рок-материал. При этом ученый делает оговорку, которой также суждено «уйти в народ»: «мы не будем касаться такой циклообразующей связи, как полиметрия <...> это стиховедческий аспект, а рок, как известно, явление синтетическое, и рассмотрение стиховых особенностей невозможно без привлечения музыки...»³. В дальнейшем исследователи вслед за Ю. В. Доманским всячески от полиметрии пытаются «отделаться»: игнорируют ее или прямо⁴, или косвенно — просто не беря в расчет (таких работ подавляющее большинство).

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

¹ Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке... С. 99.

² Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения... С. 34.

³ Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке... С. 101.

⁴ Как сделала, например Е. В. Корнеева (ныне — Исаева), оговорив, что полиметрии она касаться не будет. Корнеева Е. В. Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет» // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003. С. 162.

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

Много ли у нас озаглавленных концертов? Нет, чаще всего они получают название, когда издаются по альбомному принципу, пример: концерт-альбом «Аквариума» «Визит в Москву». Редко концерт озаглавляется еще до того, как он сыгран. Так, концертная запись Александра Башлачева, изданная под названием «Чернобыльские бобыли на краю света»¹, предваряется вступлением, видимо, одного из музыкантов группы «Алиса», пытавшихся подыгрывать поэту: «Попросили сказать слово, так сказать, вступительное... небольшое... вот... это вот осколки от группы “Алиса”... <неразб. — В. Г.> помогают Саше, и концерт называется “Чернобыльские бобыли на краю света”». Но это всё — редкие исключения.

Что же получается? Что квазионимом («фантомным названием») концерта является его локативно-темпоральный маркер, например: выступление Высоцкого в московском доме культуры «Коммуна» 27.03.1980? Однако почти такой же маркер нередко присутствует и после опубликованного (на бумаге) стихотворения: написано тогда-то и там-то. Данные сведения очень редко «бумажными» поэтами выносятся в заглавие (как правило, это дата), а значит — этот локативно-темпоральный квазионим концерта не может считаться названием цикла. Итак, в песенной поэзии заглавие должно быть исключено из обязательных признаков цикла. Однако его специфика заключается в том,

¹ Башлачев А. Концерт у Д. Винниченко.

что, будучи факультативным, оно всегда репрезентует цикл: если есть общее авторское название, обнимающее всю совокупность песен, то перед нами — непременно цикл.

Композиция. Под ней (применительно к печатному лирическому циклу) И. В. Фоменко понимает последовательность текстов, которая «особенно важна, потому что это главный и, в сущности, единственный способ композиционного строения цикла / книги»¹. То, о чём говорит Ю. В. Доманский в статье 2000 года, является, по сути, не собственно композицией-последовательностью, а разными способами концептуализации песенного цикла. В принципе любой набор песен, даже интенционально бессистемный, будет последовательным, а значит — иметь какую-то свою логику движения смысла от песни к песне. Таким образом, понятие «композиция» очень общо.

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

Второй подход — широкий: цикл — это авторский или авторизованный набор песен. Такая позиция мне кажется более приемлемой, потому что концептуализация — «вещь» слишком неуловимая. Предположим, что некий автор на конкретном концерте исполнил максимально неконцептуальный набор песен, будет ли это означать, что перед нами не цикл? Не будет — если автор своей волей соединил песни в некий набор — он создал цикл, а насколько связи внутри него ослаблены — уже не так важно: их не может не быть в принципе. В этом смысле, на мой взгляд, по ложному пути пошел Д. О. Ступников, разделивший все рок-альбомы (а в эту концепцию, соответственно, могли бы уложиться и концерты) на серийные и циклизированные. Первые обозначаются также невнятным термином «антициклизация». Для отличения одних от других предлагаются такие зыбкие основания, как: «заглавие выполняет функцию безликой марки-

¹ Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С. 37.

ровки», «песни расположены в произвольном порядке» (а что есть «не-произвольный порядок?»), «присутствует либо монотонное, либо трудно обосновываемое повторение одного и того же мотива, либо полная эклектика» (повторение мотива — не концептуализирующий ли фактор?)...

Итак, я считаю, что *некая подборка песен — концерт или альбом — будет считаться циклом, если он выстроен в соответствии с авторской волей* (автором в данном случае может выступать как конкретный поющий поэт, так и музыкальный коллектив). Есть ли видимые исследователю концептуализирующие факторы, или он их не нашел — всё равно речь идет о цикле. Таким образом, к слову «композиция», вынесенному в название этой подглавки, нужно добавить определение «авторская или авторизованная»; то есть композиция есть заданная автором последовательность песен. Что касается авторизованности, то в структуру концерта может быть инкорпорирован какой-то первично неинтенциональный элемент, например, на «Последнем концерте»¹ Башлачева третьей по счету должна была стать, судя по всему, «Ржавая вода», однако по ходу музыкального проигрыша из зала слышится реплика «про Абсолютного вахтера», после чего певец меняет мелодию и исполняет требуемую песню. Раз Башлачев согласился с внедрением незапланированного элемента в структуру концерта, значит — тем самым — он его авторизовал. Или структура концерта была изначально неприципиальна для автора.

Изотопия. Многое из того, что было сказано выше, относится и к изотопии. Да, она нередко присутствует в песенном цикле, но ведь ее можно и не обнаружить (особенно — если захотеть). Причем в связи с особенностями песенной поэзии именно здесь изотопия гораздо более ослаблена, чем в поэзии печатной. И если альбом всё-таки тяготеет к лирическому циклу в его традиционном, «бумажном» понимании, то концерт — дело совсем другое. Он строится по другим законам, нередко не предполагающим изотопической концептуализации. Это может быть набор «хитов», «срез» всего творчества, свежие песни и т. д. Кстати, и альбом в принципе может быть просто подборкой

¹ Башлачев А. Концерт у М. Тимашевой.

недавно написанных композиций (объединенных только временем создания), о чём, кстати, упомянул и Ю. В. Доманский в своей статье 2000 года¹. Поэтому данный фактор может считаться факультативным, иногда присутствующим в циклах песенной поэзии, а иногда — трудно выявляемым. Его я предлагаю считать одним из видов концептуализации.

Пространственно-временной континуум. По замечанию И. В. Фоменко (цитирую по работе Ю. В. Доманского), «всё многообразии конкретных отношений между стихотворениями сведется в конечном счете к трем основным разновидностям: единство события, обуславливающее соотносимость стихотворений; вариации на тему; со-противопоставленность»².

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

¹ Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке... С. 99.

² Фоменко И. В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 54.

«пространственно-временной континуум песенного цикла», мы лишь порожаем терминологическую полисемию.

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

Умозрительное пространство-время есть тоже один из способов концептуализации. Более того, я не вижу существенных отличий между изотопией и заимствованными у И. В. Фоменко «вариациями на тему», поэтому, на мой взгляд, художественный пространственно-временной континуум должен быть сведен к «единству события». Что в приложении к песенному циклу должно быть названо сюжетностью или событийностью, о чем я скажу ниже. Таким образом, исторический пространственно-временной континуум и художественный хронотоп должны быть четко разделены, второй из них — один из множества способов концептуализации. И не более того.

Полиметрия. Незаслуженно забытый фактор. В песенной поэзии в подавляющем большинстве случаев мы видим различие метрической организации входящих в цикл песен. Здесь я,

конечно, говоря о текстах в их лингвистическом понимании, то есть перенесенных на бумагу с фонограммы. Хотя я с трудом представляю, как сделать при помощи музыкальных или даже речевых модуляций, например, из ямба хорей. Это весьма затруднительно, не говоря уже о превращении двухсложника в трехсложник. А уж чтобы с десятков полиметрических песен вогнать в единую жесткую структуру — об этом и речи быть не может. Далее будут представлены примеры артикуляционной метризации изначально метрически негармонизированного печатного текста, но это происходит так редко, что может быть списано в погрешность. И чтобы уже совсем избежать всяческих придирок, можно написать не просто «полиметрия», а «полиметрия графически эксплицированного артикуляционно-вербального комплекса».

В общем-то, цикл в редких случаях бывает мономеричным (венок сонетов), но это стоит вывести за скобки общего правила. Тем более — в песенной поэзии. Стоит особо подчеркнуть, что полиметрией может обладать не только цикл, но и какое-то конкретное произведение. Поэтому полиметрия не может быть названа фактором, стопроцентно свидетельствующим о возникновении цикла.

Самостоятельность входящих в цикл произведений. Из всех предлагаемых учеными признаков цикла именно этот мне показался достаточно важным. Кажется, первой его назвала Л. Е. Ляпина¹. Конечно, точно отразить и объективировать эту «самостоятельность» — дело непростое. Пауза между песнями цикла, конечно, наиболее твердый «опознавательный знак», однако не стопроцентный: внутри произведений также могут быть паузы. Второе — смысловые границы текста: всё-таки отграниченность одной песни от другой, если следить за логикой движения мысли, почти всегда видна. Третье — особенности метроритма, которые также могут дифференцировать два разных произведения. Четвертое — название, данное в паратексте и

¹ Ляпина Л. Е. Проблема целостности лирического цикла Л. Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977.

т. д. Ну и последняя — публикация текстов песен, где разделение на произведения очевидно.

А теперь можно уже и подойти к рабочему определению нашего ключевого понятия, поскольку без хотя бы общего понимания сущности песенного цикла двигаться дальше невозможно. Итак, в качестве рабочей дефиниции цикла в песенной поэзии можно предложить следующее: *это организованная автором совокупность автономных полиметрических текстов, имеющая пространственно-временную общность при манифестации.*

Одним из ключевых слов здесь является лексема «текстов». Перед нами именно конкретный текст, понимаемый как записанный на аудио- или видеоноситель полисубтекстуальный (как правило, музыкально-артикуляционный) комплекс. Проще говоря, текст есть конкретная фонограмма или видеозапись в противоположность произведению, которое оказывается совокупностью этих текстов-манифестаций. Не будем же мы называть отдельным произведением каждое исполнение «Песни о друге»? При этом каждый раз, когда Высоцкий пел ее, он создавал новый уникальный музыкально-артикуляционный текст.

Однако я не отказываюсь здесь от теоретического аппарата, разработанного для традиционного («бумажного») цикла. Ведь в случае с Высоцким перед нами два типа лирических циклов: песенный (его мы описали) и печатный (традиционный для литературоведения как науки о графически эксплицированном тексте). Например, сугубо печатным является триптих «Из дорожного дневника»¹. А есть циклы, которые подпадают сразу под оба типа. Например, диалогия «Два письма» является и песенным микроциклом (когда полисубтекстуальные тексты произведений идут друг за другом в программе конкретного концерта), и традиционным печатным (когда они помещены в сборник стихов).

¹ «Что касается цикла “Из дорожного дневника”, то он как раз представляет собой собственно литературный (эти стихи не стали песнями) лирический цикл, составленный автором для печати». Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 101.

Выводы. На данный момент худо-бедно, но заложены теоретические основы для исследования рок-альбома — во всём массиве рок-песенности выбрано только одно из явлений. Ладно, если оно анализируется «в себе», так ведь появляются уже работы¹, пытающиеся «узким» инструментарием, то есть «рок-альбомным», взять «широкое», то есть концерты, которые, как мы говорили, превосходят альбомы как минимум количественно (кроме того, альбом имманентно аудиален, а вот концерт — всё-таки тяготеет к видеовизуализации, театральности). Таким образом, современной науке о песенной поэзии следует, наконец, подняться до обобщений на уровне всей парадигмы.

На мой взгляд, все признаки цикла в песенной поэзии нужно разделить по двум основаниям: свидетельствующие / не свидетельствующие о возникновении цикла, обязательные / факультативные признаки (циклообразующие связи).

Таблица 1

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

¹ Язвикова Е. Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы Е. Г. Язвикова // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. тр. Самара: изд-во СГУ, 2006. Статья, на наш взгляд, является переложением на творческое наследие В. Высоцкого идей Ю. В. Доманского (который, в свою очередь, использует инструментарий И. В. Фоменко).

Таблица 2

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

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

В завершение бегло укажу на возможные типы циклов.

Макроцикл:

– Объединение двух и более циклов. Например, два «Единчества» Ю. Шевчука, два концерта, объединенных общностью времени-места.

– Цикл, в который вошло несколько десятков песен и нередко имеющий подразделы. Например, у Высоцкого есть ряд исполнений песен, изданных под названием «Записи Михаила Шемякина»¹.

¹ Я долго пытался узнать, является ли авторской концептуализация «циклов» на шемякинских записях, либо же кто-то сгруппировал эти сборки «вместо Высоцкого», и здесь нет авторской воли. Твёрдо узнать мне это не удалось, а ответ, как оказалось, лежал на поверхности: в первом концептуализированном наборе песен есть, скажем так, неудачный дубль, где Высоцкий забыл слова одной из песен. То, что это не вырезано, говорит о невмешательстве со стороны в структуру «цикла». А перед последней по счёту песней в первой части Высоцкий говорит: «Последняя песня серии “Поколение”». Эти два фактора свидетельствуют, что, во-первых, порядок композиций, вероятно, не нарушен; во-вторых, что запись не подвергалась «цензуре» и дана со всеми авторскими «помарками». Таким образом, больше оснований считать, что перед нами всё-таки сгруппированный автором макроцикл, где каждая из семи частей имеет явные следы авторской циклизации (что, конечно, тема для отдельного исследования).

Цикл:

- Концерт.
- Студийная запись (неальбомного типа).
- Альбом (магнитоальбом, пластинка, оптический диск и т. д.). Как правило, отличается от концерта наличием заглавия. Обычно альбом состоит из 10–20 песен. Конечно, есть и исключения: альбом «Звуков Му» «Великое молчание вагона метро» содержит 36 композиций, но почти все они очень коротки, половина треков — меньше минуты, и общее звучание — менее часа. Поэтому перед нами — всё-таки цикл, а не макро-

– Цикл имплицитный («несобранный»). Очень редкий тип. Таковым может быть названа подборка песен, создававшихся, например, для какого-то фильма, спектакля и т. п., но в итоге (как правило, волею цензуры), туда не вошедших. Опять же — при подобном сборе «несобранных» должны быть четкие доказательства того, что здесь присутствует авторская воля, а не концептуализирующий произвол кого-то стороннего.

Микроцикл:

– Микроцикл концертный. Это ряд песен, жестко связанных тематически и спетых друг за другом. Например, «Триптих» Башлачева, посвященный Высоцкому. Песни этого микроцикла никогда не пелись отдельно друг от друга.

– Попурри. Смешение двух и более песен в одну. Егор Летов иногда срачивал песни «Как в мясной избушке помирала душа» и «Русское поле экспериментов» в нечто третье.

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

«Дециклизация» и «метациклизация»

Для лучшего понимания циклизации в песенной поэзии, нужно остановиться на нескольких любопытных процессах, которые еще не осмыслены теоретически. Я рассмотрю их на ма-

териалах циклизации у Высоцкого. Что же такое «дециклизация»? Этот процесс связан, во-первых, с размежеванием, расщеплением «собранных» циклов, во-вторых, с подвижностью их компонентного состава.

Исследователи уже обратили внимание, что, например, две «Охоты на волков» при видимой взаимной «циклизованности» обнаруживают и явные следы намеренного «расподобления». Категорично это сформулировал Д. И. Кастрель, приводя множество доводов в пользу того, что единство «Охот» только видимое. Исследователь резюмирует: «Последний вопрос хотелось бы нанести по пункту полного согласия в том, что перед нами диалогия: вот если в двух произведениях разные персонажи действуют в разных ситуациях — это диалогия? Мы не путаемся в терминах? Может быть, тут связь свободнее — например, по принципу “А вот еще был случай...”. По такому принципу сложен, к примеру, “Декамерон” — безусловно цикл. Но надо согласиться, что двучленность — слишком малое пространство для реализации столь крепкой связи (диалогия) при столь отдаленном созвучии (про охоту)»¹. В некоторой степени с Д. И. Кастрелем соглашается С. В. Свиридов: «“Охота” 1968-го и “Охота” 1978-го оказались слишком различными и по характеру героя, и по выраженным в них авторскому сознанию и системе ценностей, чтобы быть спетыми на одной сцене, одним голосом, под одну гитару»².

А вот мне бы хотелось отметить, что как минимум те же циклические связи (а они, безусловно, есть), что установлены между «Охотами», могут быть обнаружены между первой «Охотой» и произведением «Прошла пора вступлений и прелюдий...». Например, на записи, сделанной у Петра Леонидовича Капицы³, шестнадцатой по счету песней стала — по первой строчке — «Рвусь из сил и из всех сухожилий...», а семнадцатой Высоцкий спел «Прошла пора вступлений и прелюдий...». Вот он — реализованный в рамках конкретной записи микроцикл,

¹ Кастрель Д. И. Волк ещё тот // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 111–112.

² Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 191.

³ Высоцкий В. Концерт у П. Л. Капицы, Москва, Воробьёвское шоссе. 23 декабря 1971.

объединенный не стандартными связями, а особой межпесенной сюжетностью. О связи охот со «Вступлениями и прелюдиями» говорилось неоднократно, а вот о том, что из-за подвижности компонентного состава перед нами вариативный цикл (или цикл и метацикл, если представить, что третья песня «надстраивается» над связкой двух других) — об этом сведений я не припомню.

Нестабильность компонентного состава циклов встречается у Высоцкого относительно часто. Да и вообще специфическая черта песенной поэзии — при множественности манифестаций произведения — «подвижность контекста», в который они могут быть включены. Тематически одинаковые циклы могут образовываться путем рекомбинации песен, то есть иметь подвижный компонентный состав. Например, у Высоцкого на одном из концертов¹ друг за другом следуют: «Поездка в город», «Горизонт», «Дорожная история», «Песня автозавистника». При переходе к пятой песне цикла — «Чужой колее» — следует реплика: «Это тоже такая автодорожная песня». Примечательно, что на другом концерте², Высоцкий поет блоком те же: «Песню автозавистника», «Чужую колею» и «Поездку в город», при этом из микроцикла выпадают «Горизонт» (вторая позиция в ранее рассмотренном микроцикле) и «Дорожная история» (третья позиция). Получается, что внутри большого цикла (концерта) могут образовываться маленькие циклы, а внутри последних в принципе могут скрываться и микроциклы. Получается своеобразная «матрешка» или — если назвать этот процесс терминологичнее — метациклизация. Конечно, не всегда так просто расцезать концерт на циклы, и приведенные выше примеры, быть может, не самые удачные (они тяготеют к тематической серийности), однако я хотел показать возможности циклообразования у Высоцкого.

Отношения цикла и метацикла могут быть более замысловатыми, если подключить широкие контексты: «Первичными внетекстовыми структурами по отношению к рассматриваемым

¹ Высоцкий В. Концерт в ДК «Коммуна». Москва, 27 марта 1980.

² Высоцкий В. Концерт в клубе «Импульс» НИИ ЭВМ, Северодонецк, 25 января 1978.

песням <“Баллада о Любви” и “Баллада о борьбе”. — В. Г.> выступают, во-первых, весь песенный цикл “Стрелы Робин Гуда” и, во-вторых, одноименный кинофильм. Но эти внетекстовые структуры, в свою очередь, являются художественными единствами более высокого порядка, чем интересующие нас песни»¹.

А теперь поговорим о подвижности компонентного состава микроциклов. Я уже писал, что некоторые общепризнанные микроциклы Высоцкого, в общем-то, могут быть рассмотрены как системы с разветвленной структурой. То есть Высоцкий к своим циклическим образованиям иногда делает своеобразные «пристежки», создавая вариативность на уровне цикла. Здесь я рассмотрю такую же «пристежку» к микроциклу «Очи черные». Однако прежде чем перейти к конкретным фонограммам, необходимо уяснить, насколько жесткими являются смысловые связки между нашим диптихом и некоторыми песнями со сходной мотивной структурой и даже, возможно, с подобным матричным сюжетом. Сразу отмечу, что написано об интересном нам микроцикле немало. Среди работ можно назвать труды Н. М. Рудник (см., например, ее кандидатскую²), Л. Я. Томенчук (см. ее книгу «Но есть, однако же, еще предположение»³), А. В. Скобелева, М. Н. Капрусовой, О. Ю. Шилиной и некоторых других.

Часто исследователи соотносят сюжет микроцикла с волшебной сказкой. Вот что, например, отмечает Н. М. Рудник: «сюжет цикла традиционен для фольклора и литературы: это путь героя волшебной сказки»⁴. О. Ю. Шилина присоединяется к этому мнению: «Здесь Высоцким использована фабула, традиционная для русской волшебной сказки: герой, ищущий “лучшего места”; дорога через дремучий лес; опасности, которые он преодолевает с помощью коней, и, наконец, “дом на пути”, перед которым он оказывается»⁵. Не вполне согласился с этим

¹ Шевяков Е. Г. «Баллада о любви» и «Баллада о борьбе» как коррелятивные художественные единства // МВ. Вып. 5. М., 2001. С. 321.

² Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого: дис. ...

³ Томенчук Л. «Но есть, однако же, еще предположение...». Днепропетровск, 2003.

⁴ Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 40.

⁵ Шилина О. Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Образная система // МВ. Вып. 2. М., 1998. С. 73.

мнением А. В. Скобелев, «здесь мы видим не просто “путь героя волшебной сказки” <...>, а лишь его фрагмент, двучлен, обозначенный главами совершенно четко: 1 — “Погоня”, 2 — “Старый дом” (или “Странное место”)»¹.

Нередко образы микроцикла толкуются обобщенно. Так, есть мнение, что то, что было до «дома», — первая половина жизненного пути; «Чужой дом» — вторая: «Начало 1-ой части дилогии <...> позволяет легко реконструировать то, что было до этого. Был путь от кабака к кабаку (недаром не забыт штоф, недаром позже старый дом покажется привычным, но сейчас ненужным кабаком), была бездумная жизнь и попытка уйти от себя и проблем <...> Но в жизни каждого человека бывает момент, о котором сказал Данте: “Путь жизненный пройдя до половины, / Опомнился я вдруг в лесу густом...”»².

А вот выйти за пределы посястороннего мира никто из исследователей не решался (разве что — в сказку, о чем я говорил). Ближе всех к этим «запредельным рубежам» оказалась М. Н. Капрусова: «Герой совершает не физическое путешествие в пространстве, это метафизическое путешествие, путь души. Судьба сохранила героя (кстати, отождествление судьбы с конем распространено в фольклоре и литературе), произошло отрезвление, но пока не очищение. Образ старого дома, на наш взгляд, имеет двойную семантику. С одной стороны, это душа героя, где давно не наводился порядок, где грешные, материальные мысли и агрессия обрели плоть. В результате герой ужаснулся сам себе»³.

Мне тоже хочется перевести текст Высоцкого в метафизический регистр, только я собираюсь пойти дальше, по большому счету, аллегорического толкования М. Н. Капрусовой (у нее — метафизическое пространство — сознание героя). Мне кажется, что метафизика путешествия здесь кроется не во внутренних борьбе и движении, а в выходе за пределы посястороннего мира. Такое толкование могло бы показаться натяжкой, если бы не

¹ Скобелев А. В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999. С. 109–110.

² Капрусова М. Н. Владимир Высоцкий и рок-поэзия: о некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии // Владимир Высоцкий и русский рок: сб. ст. Тверь, 2001. С. 15–16.

³ Там же. С. 16.

стабильный мотив смерти как «конного движения» у Высоцкого. В таком контексте к рассматриваемому диптиху могут быть «пристегнуты» такие песни, как «Кони привередливые», «Райские яблоки» и даже «Я из дела ушел...».

Остановимся на последней вещи. Я думаю, что вся эта песня — о собственной смерти. Конечно, любое художественное произведение подразумевает полифонию трактовок, и всё же... Приведем некоторые цитаты: «Ничего не унес — отвалился в чем мать родила» (как известно, «у гроба карманов нет»), «Я по скользкому полу иду, каблуки канифолю, / Подымаюсь по лестнице и прохожу на чердак» и далее:

А внизу говорят — от добра ли, от зла ли, не знаю:
«Хорошо, что ушел, — без него стало дело верней!»
Паутину в углу с образов я ногтями сдираю,
Тороплюсь, потому что за домом седлают коней.

Мы видим здесь бинарную оппозицию верх/низ, которая может быть прочитана через мифологическую семантику жизни/смерти. Если сказать проще: то лирический субъект ушел вверх (на чердак, то есть в смерть), а оставшиеся радуются его исчезновению (что вполне «рифмуется» и с некоторыми биографическими коллизиями Высоцкого).

Недаром я привел и две последние строки: на «чердаке» есть образа, то есть иконы, которые запутаны в паутину. Сразу вспоминаются строки «косо висят образа», а также — через окольные ассоциации — «ангелы поют такими злыми голосами», «огромный этап» перед воротами рая (или «рая», ведь «пред очами не райское что-то»). То есть — мотив утраченной веры, профанации сакрального, столь важный для поэтики Высоцкого.

И вместе с «чердаком» как выразителем потустороннего мира возникает образ коней. Вообще, если вдуматься, то странно как-то получается: лирический субъект поднялся на чердак и... поскакал. Кони что — стояли в воздухе на уровне чердака? В самом деле: «Я взлетаю в седло, я вступаю в коня — тело в тело, — / Конь падет подо мной, — но и я закусил удила!».

Важным фактом, свидетельствующим, что поэт связывал эту песню с тематикой смерти, является подсказанная мне А. В. Скобелевым фраза самого Высоцкого, который отмечал,

что рассматриваемая композиция написана в одно и то же время и под тем же настроением, что и «Песня о фатальных датах и цифрах». Кроме того, А. В. Скобелев мне подсказал, что фраза «я вступаю в коня — тело в тело» имеет также прямое отношение к смерти: в архаических культурах «мертвец есть конь, но он же обладатель коня»¹.

Кони, увозящие лирического субъекта из жизни в смерть — устойчивый образ, развернутый в «Конях привередливых» и «Райских яблоках»², о чём подробно уже и без меня сказано (да и без комментариев понятно, что это за лошадки: «ударит душа на ворованных клячах в галоп»). Однако, кажется, я первый, кто связал этих коней с теми, что везли лирического субъекта в «Погоне», и с теми, которые потом его несли от «домакабак» к действительно райским обителям («и где люди живут, и как люди живут»). Этот истинный рай мог бы прийти к Высоцкому тоже в образе дома, «где поют, а не стонут, где пол не покат». Или в образе града, подобного Китежу, что в принципе соотносимо с раем. Но не пришел.

Получается, что у Высоцкого странная архитектоника мироздания, состоящая из трех частей:

1. Этот мир.
2. Первый загробный уровень (что-то вроде ада или чистилища).
3. Рай.

О «третьем мире» у Высоцкого почти ничего не сказано. Страна, где «как люди живут», могла бы стать третьей частью микроцикла «Очи черные», но осталась за пределами текста. Получается, что лирический герой позднего Высоцкого болтается между двух миров, оба из которых враждебны:

Зря пугают тем светом,
Оба света с дубьем:

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 173.

² А. Б. Семин указал на то, что эта ситуация будет частично повторена В. Высоцким в «Райских яблоках»: в черновиках присутствует строка «Жаль скакать по овсу, но пора закусить удила». См.: Семин А. Б. О «Райских яблоках» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012–2013. Воронеж, 2013. С. 192. (благодарю А. В. Скобелева за наведение на этот источник).

Врежут там — я на этом,
Врежут здесь — я на том.

Второй уровень, если следовать православной традиции, можно назвать еще «воздушными мытарствами». После смерти человек проходит 20 бесовских «застав», на которых его испытывают на наличие некоего конкретного греха. Преодолевший все эти бесовские КПП оказывается в раю. Так что «тот свет» у Высоцкого весьма похож на воздушные мытарства, где, согласно святоотеческой литературе, действительно происходят «испытания»¹.

Таким образом, логическим продолжением последних картин «Чужого дома» могли бы стать начальные строки «Коней привередливых», «сшивка» получилась бы следующей:

И из смрада, где косо висят образа,
Я, башку очертя гнал, забросивши кнут,
Куда кони несли да глядели глаза,
И где люди живут, и — как люди живут.

+

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю
Я коней своих нагайкою стегаю — погоняю...

Причем кони могут увезти и в «воздух» (о чём сказано), и дальше — в рай:

Если ж конь под тобой — ты домчи, доски, —
Конь дорогу отыщет, буланый,
В те края, где всегда бьют живые ключи,
И они исцелят твои раны...

(«Если где-то в чужой незнакомой ночи...»).

¹ См., например, в «Слове о исходе души» св. Кирилла Александрийского: «Держится убо душа от святых Ангел, воздухом проходящи, и возвышаема, обретает мытарства, хранящая восход, и держаща, и възбраняюща восходящим душам: коеждо бо мытарства своя их грехи приносит <...> каяждо страсть душевная, и всякий грех своя мытари иматъ и истязатели». Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/put/shagi/rose_sad06.htm

...и даже — назад в жизнь (через своеобразное «воскресение», почти, как в «Памятнике»):

Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок
Я тебе привезу: ты меня и из рая ждала!

Это конское преодоление смерти, кстати, соотносится и с коллизией песни «Пожары», там тоже скачка, и тоже своеобразное воскресение (после того, как ветер «с костей сдул мясо»):

Доверчивую Смерть вокруг пальца обернули,
Замешкалась она, забыв махнуть косой, —
Уже не догоняли нас и отставали пули.
Удастся ли умыться нам не кровью, а росой?

То есть кони у Высоцкого — универсальные медиаторы, способные преодолевать границы между мирами в разных направлениях (выходить за «трансцендентальные флажки»).

Конечно, то о чём я говорю, может вызвать некоторые возражения. Например:

Скисли душами,
Опрыщавели,
Да еще вином
Много тешились, —
Разоряли дом,
Дрались, вешались.

Откуда на мытарствах «образа»? Какой там «щавель» едят? Я хотел лишь показать многомерность текста Высоцкого, и, конечно, вариантов интерпретации может быть множество. Тем не менее те мотивно-сюжетные связи, о которых речь шла выше, достаточно устойчивы, они образуют некий метасюжет, что может быть рассмотрен с привлечением более широкого контекста, типа: кони-тройка-Русь: «грязью чавкая, жирной да ржавою...» (единение «конской» души поэта и «конской» Руси) или конь-пегас-творчество: «Седок — поэт, а конь — Пегас» (единение «конской» души поэта и «конского» творчества)...

Что же касается конкретных реализаций нашего гипотетического разветвленного цикла, то среди выступлений не так много случаев, когда наши «конские тексты» образуют нечто похожее на микроцикл. Например, в 1975 году на одном из концертов¹ друг за другом идут «Во хмелю слегка...» и «Я из дела ушел...». В Канаде² Высоцкий спел «Вдоль обрыва...», а затем «Во хмелю слегка...». На мексиканской записи³ блоком идут три «конских» произведения: «Вдоль обрыва...», «Мы — верные испытанные кони...», «Во хмелю слегка...». Наиболее интересный случай сочетания рассматриваемых песен находим на парижских записях М. Шемякина⁴. В последней тематической серии (раздел № 7) подряд идут песни: «Я из дела ушел», «Погоня», «Чужой дом», «Кони привередливые». Причем первой песней раздела является «Я из дела ушел», а последней — «Райские яблоки», то есть эти произведения оказываются в сильной позиции, а это — тоже жесткая связка.

Таким образом, можно утверждать, что хотя у Высоцкого разные песни о лошадях с «трансцендентальной подложкой» системно не были объединены в единый метацикл («ветвящийся» цикл), но иногда они могли сопрягаться в концертном или студийном (что особенно важно!) контексте. Записи Шемякина — это авторская песенная «хрестоматия», подведение творческих итогов, поэтому сопряженность рассмотренных текстов, создание здесь ситуативного микроцикла говорит о жизнеспособности моей версии. Кстати, в этом же седьмом разделе есть и другие микроциклы: две «Охоты на волков», две «любовных» песни: «Недолюбил», «Баллада о любви», две песни о смерти: «Памятник», «Райские яблоки». Словом, Высоцкий мыслил не только циклами, но и микроциклами, поэтому исследование его творчества в этом ключе не только правомерно, но и необходимо.

¹ Высоцкий В. Концерт и интервью Ф. Пляйтгену для телеканала WDR (телевидение ФРГ) на даче у Ю. Д. Королёва, Московская обл., Переделкино, ул. Довженко, д. 26, 12 декабря 1975 // <http://v-vysotsky.com/>

² Высоцкий В. Концерт Les Studio Morin-Heights, Quebec, Canada, 2 сентября 1976 // <http://v-vysotsky.com/>

³ Высоцкий В. Концерт Мехико, Мексика, студия «13 Canal Television», июнь-июль 1977 // <http://v-vysotsky.com/>

⁴ Высоцкий В. Записи М. Шемякина в Париже, 1975–1980.

Итак, генетическая общность образа коней (их медиальный инобытийный статус), мотива пути на лошадях в микроцикле «Очи черные» и текстах «Кони привередливые», «Райские яблоки», «Я из дела ушел», на мой взгляд, очевидна. То есть Высоцкий, с одной стороны, может нарочито присоединять не очень близкие по сюжету, тематике, субъектной организации и т. д. произведения, в рамках концерта создавая «ситуативные микроциклы»; с другой, ряд произведений, обнаруживающих очевидные циклообразующие связи, могут быть «отторгнуты» друг от друга, то есть поэт используется своеобразную «дециклизацию», чтобы актуализировать новые смыслы, возникающие в «межпесенном» семантическом пространстве. Ну и разумеется, к этим двум процессам присоединяется традиционная циклизация и микроциклизация.

Классификация циклических форм и структура цикла

Вообще «циклостремительность» — одно из базовых свойств лирики: здесь «гораздо чаще, чем в других родах литературы, отдельные произведения как бы тянутся друг к другу, вызывая в нашем читательском восприятии ощущение своей связанности и единства»¹. Однако в песенной поэзии цикличность уже не скрыто имманентная, но явная — в связи с тем, что каждый концерт поющего поэта есть так или иначе концептуализированный и завершенный набор треков², обладающих как минимум единством места и времени записи. Как показывает специальное исследование, «за исключением вопроса о заглавии можно со всей определенностью сказать, что концерт по всем признакам подходит под определение лирического цикла»³.

¹ Дарвин Н. М. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 16.

² Например, Владимир Высоцкий «не просто слагал песню за песней, а продуманно подходил к программе каждого выступления, выстраивая определенные смысловые ряды». Бахмач В.И. О драматургии поэзии В. С. Высоцкого // Наукові записки Харківського державного університету ім. Г. С. Сковороди. Харків, 1997. Вип. 3 (8). Серія «Літературознавство». С. 80.

³ Язвикова Е. Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 99.

Вторым основным форматом цикла является студийная запись (это, как правило, альбом), где локативное и темпоральное единство выдержано уже не столь строго, зато присутствует другой «цементирующий» фактор — название, являющееся системным компонентом. Даже отдельно издающийся трек — сингл — может рассматриваться как «одночленный цикл», так как при издании часто оформляется подобно альбому.

А вообще существует *пять типов объединения интермедийных текстов одного автора: альбом* (имеющий авторскую номинацию), *студийная запись* (не имеющая таковой), *концерт* (имеющий авторскую номинацию), *концерт* (не имеющий таковой), *сборка* (лучшие песни, песни одной тематики, «неизданное», бутлеги, кавер-версии¹, ремейки, ремиксы и т. д. — как правило, неавторского происхождения). Такое разделение важно потому, что при неавторском назывании (или лучше — при назывании, не согласованном с авторской интенцией) заголовков цикла оказывается вне авторской поэтики. Замечу также, что все концерты можно разделить на два типа: *исполняемые на сцене* (в театре, цирке, ДК, на стадионе...) и *квартирные* (т. н. «квартирники»), последние часто по структуре, набору песен, атмосфере, заметно отличаются от выступлений для «широкой аудитории»².

Кроме того, могут существовать как концертные, так и альбомные объединения песен, принадлежащих разным авторам и исполняющихся ими (чаще всего — это фестиваль или сборный концерт), либо же песен одного автора, исполняющихся разными певцами (альбом «Кинопробы» — «перепевки» песен Цоя разными исполнителями), либо же — такое бывает на мемориальных и юбилейных концертах — песни одного автора («виновника» мероприятия) вперемешку с собственными

¹ «Если песню заново перепевает “законный” исполнитель <то есть автор интермедийного текста. — В. Г.>, то это будет называться ремейк, если же кто-то другой — то кавер-версия». Ступников Д. О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре. С. 33–34.

² «Тема выбора Высоцким песен для публичных выступлений чрезвычайно любопытна. Были у него песни, которые не пелись на публике. А были, так сказать, повседневные». Томенчук Л. Высоцкий и его песни: Приподнимем занавес за краешек. Днепропетровск, 2003. С. 67.

песнями гостей-исполнителей... Стоит отметить, что названные типы концертов достаточно редки.

Бывают случаи, когда в концерте участвуют два исполнителя, поющие свои песни либо по очереди (по одной композиции), либо вначале со своей программой знакомит слушателей один певец, а затем уже другой. Иногда такие сборные концерты носят единое название (например, одна из совместных записей Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко называется «Все братья — сёстры»¹).

Главное отличие концерта («живого концерта») от студийной записи — степень импровизированности. При записи альбома возможны дубли, из них автор выбирает те, которые ему самому нравятся, то есть в интермедialном тексте реализуется авторский замысел во всей его субтекстуальной полноте. На концерте, где дубли не предусмотрены, исполнитель может допустить ошибку, что-то забыть, взять не ту интонацию, сфальшивить и т. п. Иногда авторы намеренно используют «концертацию» студийных записей в качестве особого художественного приема: «“LV” <альбом группы “Зоопарк”. — В. Г.> — студийная работа, но оформленная как запись концертная перед небольшой аудиторией, на что указывает “Увертюра”, обращенная к якобы сидящей в зале публике, или “реплики из зала” в “Песне Гуру”»². Концертный антураж за счет фонового шума из зала создается на фонограмме песни «Ябеда»³ «АукцЫона», шум слышится в начале и в конце песен альбома «Шабаш» Константина Кинчева.

Для русского рока важным концептуальным объединением песен является альбом, представляющий собой триединство *музыкальных треков*, выстроенных в некую структуру, *заглавия* и, как правило, авторского или авторизованного *оформления обложки*, тоже участвующей в смыслообразовании. Для авторской песни подобное триединство представляется несистемным (несмотря на наличие у многих «бардов» концептуальных песенных подборок, иногда даже озаглавленных), во-первых, в связи с несчастным

¹ Все братья — сёстры // Гребенщиков Б., Науменко М., 1978.

² Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке. С. 104.

³ Жопа // АукцЫон, 1990.

использованием авторского или авторизованного оформления обложек, во-вторых, в связи с отсутствием жесткой установки на организацию песен именно в циклы (студийные): «Для АП <авторской песни. — В. Г.> классического типа альбомная циклизация нехарактерна, АП усвоила ее лишь в позднюю пору своей истории, под влиянием музыкального рынка»¹.

Причем в виде экспериментов рок-поэзия может избавляться от традиционных принципов циклизации, возможно, тяготея к циклообразованию по типу старой авторской песни (но уже на новом витке): «Из арсенала “Центра” в последние годы практически полностью исчезает такое понятие, как альбом. Свежие работы Шумова (“Пластикозаменитель”, 2000 г.; “Курс \$”, 2001 г.) существуют исключительно в виртуальном варианте (на сайте www.centromania.com), и их издание не планируется вообще. Соответственно, к ним не предусмотрено никакого художественного оформления, комментариев, различных пометок к песням и текстам самих песен»².

Несколько слов о «сильнейшем» вербальном компоненте цикла — его названии. В принципе любая изданная совокупность песен имеет заглавие либо *локативно-темпорального* характера (например: концерт Юлия Кима в клубе «Восток». Санкт-Петербург, 23 февраля 2009 года), либо дополнительно — *художественного* («квартирник» Александра Башлачева «Чернобыльские бобыли на краю света», свое название получивший паратекстуально — в начале записи). Фонограмма может, например от издателя, получать какое-то название, однако эта номинация, повторяя, находясь вне авторской интенции, должна исследоваться с оговорками.

Название альбома может воспроизводить название группы («Звуки Му»³), название одной из песен («Экспедиция»⁴ А. Градского, «Жэлез»⁵ А. Машнина; «Заклинание»⁶

¹ Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 43.

² Ступников Д. О. Рок-альбом как продукт серийного мышления. С. 36–37.

³ Звуки Му // Звуки Му, 1989.

⁴ Экспедиция // Градский А., 1990.

⁵ Жэлез // МашнинБэнд, 1997.

⁶ Заклинание // Щербаков М., 1996.

М. Щербакова). Циклообразующая песня в независимости от ее расположения является ключевым произведением всего цикла. Дать название альбому может и какая-то фраза одной из песен, либо же номинация будет являться смысловой «выжимкой» из межпесенного контекста. Впрочем, иногда установить какую-то связь заголовка с содержанием цикла весьма непросто, например, по прослушивании альбома «Любимые песни Рамзеса IV»¹ Бориса Гребенщикова и соратников можно задаться резонным вопросом: причем здесь Рамзес IV (ибо никаких указаний на Египет и прочие ожидаемые «атрибуты» в цикле не обнаруживается)? В этой связи показательно, что весьма спорными видятся попытки С. Ю. Толоконниковой «привязать» образы и мотивы альбома к древнеегипетской мифологии². Ни в одной из песен не вербализуется и название альбома «Лилит»³; правда, специальное исследование показывает, что заголовок пусть имплицитно, но всё-таки укоренен в поэтическом тексте Гребенщикова⁴.

Особого типа номинацией, специфической для рок-искусства, является название группы, которое обогащает все текстуальные уровни: начиная от конкретной песни и заканчивая циклом: «В песенной рок-культуре особые смыслы могут рождаться в системе звучащего (тексты песен) и незвучащего (сильные позиции) <имеется в виду название альбома и группы. — В. Г.>»⁵.

В целом же заглавие альбома должно рассматриваться с привлечением классического литературоведческого подхода к анализу заглавия в циклических образованиях (лирических цик-

¹ Любимые песни Рамзеса IV // Аквариум, 1993.

² Например, строки: «Науки юношей питают, / Но каждый юнош — как питон, / И он с земли своей слетает, / Надев на голову бидон» исследовательница объясняет следующим образом: «“Юнош” слетает, естественно, в небо, а бидон и питон доканчивают картинку из египетской мифологии. “Бидон” здесь явно оказывается головным убором. Это отсылает нас к изображениям древнеегипетских фараонов Средней династии...». Толоконникова С. Ю. Солнце Б. Гребенщикова в «Любимых песнях Рамзеса IV» // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 216.

³ Лилит // Аквариум, 1997.

⁴ Подробнее об этом см.: Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М, 2010. С. 81–82.

⁵ Майорова Ю. М. Альбом «Белая полоса» группы «Зоопарк»: Сильные позиции // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 90.

лах). Нужно только помнить, что уточняется смысла заглавия не только через межпесенный контекст, но и за счет названия группы, оформления обложки. И второе важное отличие: концерт в момент его порождения является особым хеппенингом, в реализации которого участвуют зрители, а также «местный топос» — особенности концертного зала. То есть концерт — это цикл, который происходит «здесь и сейчас», но, если он записан, к нему можно будет возвращаться многократно во всей его «первозданности» (точнее, в том виде, в котором он зафиксирован на записи). Печатная поэзия такого «здесь и сейчас» не знает, и даже практики эстрадных поэтов — это скорее работа в том же концертном формате.

Структура цикла и параструктурные элементы. Как я уже говорил, любое собрание песен (независимо даже от воли автора) — это некоторая структура, внутри которой происходят смысловые корреляционные процессы уже хотя бы по причине соположения текстов. В традиции авторской песни и в русском роке достаточно примеров (особенно это касается концертных записей), когда трудно выявить какие-то жесткие контекстуальные связи, упорядоченность в структуре подборки. Тем не менее доказать, что их совсем нет — вряд ли возможно.

При этом в песенной поэзии достаточно много примеров, когда альбом / концерт обладает явно выраженной концепцией. Циклообразующие скрепы в песенной поэзии очень разнообразны: они могут появляться и на невербальных субтекстуальных уровнях. В ряде случаев концептуализация возникает за счет использования: шумов, хорового пения, песенных междометий и т. д. Например, циклообразующим становится радиный шум в альбоме «Радио Африка» Бориса Гребенщикова, песенные междометия во многом организуют цикл «Домой!»¹ Яны Дягилевой. Нередко это традиционная и для печатной поэзии изотопия. Так, у Константина Кинчева в альбоме «Сейчас позднее, чем ты думаешь»² встречается повторение мотивов, движущихся внутри двух коррелирующих смысловых полей: «Православие» и «Россия».

¹ Домой! // Дягилева Я., 1989.

² Сейчас позднее, чем ты думаешь // Алиса, 2003.

Особняком при сюжетной концептуализации стоят нарративные лиро-эпические образования: сказка («Свинопас»¹ К. Арбенина), неомиф («Тае Зори»² В. Д`ркина), рок-опера («Эльфийская рукопись» группы «Эпидемия»³).

Часто в сильной позиции, в начале или в конце цикла, стоит какая-то песня, выбивающаяся из общего ряда или своим *размером* (пятнадцатиминутные треки «Русское поле экспериментов» Е. Летова и «Уездный город N» М. Науменко завершают одноименные альбомы «Гражданской обороны» и «Зоопарка» соответственно), или *субтекстуальными особенностями* (открывать или закрывать цикл могут шумовые / музыкальные инструменталы: финал альбома «Регги левой ноги»⁴ Арефьевой — две инструментальные композиции «Не плачь, Ангел Телль» и «Яумба кумана»), или *сугубой важностью для всего цикла* (две версии песни «Крылья» Кормильцева с одноименного альбома⁵ группы «Наутилус Помпилиус» — обычная и симфоническая — стоят в начале и в конце цикла соответственно). Причем «сильной позицией следует признать и начало второй стороны пластинки, правда, не в условиях односторонней записи (на CD или СС с реверсом)»⁶.

Цикл может содержать *микроциклы*⁷. Так, в альбоме Гребенщикова «Гиперборея»¹ присутствует композиция-цикл «Маги-

¹ Свинопас // Зимовье зверей, 1999.

² Тае Зори // Д`ркин В., 1999.

³ Эльфийская рукопись // Эпидемия, 2004.

⁴ Регги левой ноги // Арефьева и «Ковчег», 1999.

⁵ Крылья // Наутилус Помпилиус, 1995.

⁶ Орлицкий Ю. Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке... С. 8.

⁷ Здесь я не касаюсь тех случаев, когда в микроцикл входят произведения, которые не встроены в единый цикл (альбом, концерт). А такое тоже случается: «Мелодия может повторяться либо вообще без изменений, либо с незначительными вариациями (об этом во время своих выступлений говорил и сам Высоцкий, называя для примера песни "Прощание с горами" и "Корабли"). <...> Оба текста вступают в диалог». Евтюгина А. А. Деформация прецедентного текста как конструктивный прием. Екатеринбург, 1999. С. 9–10. А вот что говорит Л. Я. Томенчук о произведениях Высоцкого «У нее всё свое...» и «Песня про правого инсайда»: «Схожесть сюжетных коллизий рождает родство, а иногда и тождественность мелодий песен <...> Несомненно, что, используя этот прием, Высоцкий стремился вызвать в памяти слушателя оба текста, заставляя их вступить в диалог...». Томен-

страль», состоящая из следующих частей-песен: «Увертюра», «Вавилонская башня», «Павлов», «Духовный паровоз», «Интерлюдия», «Однолюб», «Ржавый жбан», «Le Finale Grand». Цикл длится 53 минуты 30 секунд; всего песен — 17; «Магистраль»: время звучания — 20 минут 11 секунд, 8 песен. Даже с точки зрения статистической мы убеждаемся в значимости микроцикла для концепции альбома, этот цикл в цикле — смысловое ядро «Гипербореи».

Замечу, что цикл может не быть формально организованным единством (здесь — я имею в виду артикуляционно-исполнительский аспект): так построен альбом «Nigredo» Сергея Калугина, где несколько декламируемых стихотворений венка сонетов (в альбоме дано четыре первых сонета) перемежаются песнями, составляющими большую часть альбома. Получается, что цикл двухчастен: песенный блок соединен здесь с декламируемым сонетным. К слову, двухчастность² может быть обусловлена и особенностями носителя (пленочной аудиокассеты): цикл «▼»³ («Треугольник», 1981) гребенщиковского «Аквариума» состоит из двух примерно равных частей: «сторона жести» и «сторона бронзы».

Отдельная проблема песенной циклизации — *бонус-треки*, которые являются одновременно и членами структуры альбома, и параструктурными элементами. Чаще всего эти дополнительные песенные компоненты добавляются в цикл, когда

чук Л. Я. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 163.

¹ Гиперборея // Аквариум, 1997.

² Интенционально двухчастные альбомы в песенной поэзии (особенно — в русском роке) периодически встречаются: «Альбом челябинской группы “Бэд бойз” “Гимн (Посвящение ДК и ОК)” поделен на “сторону ‘Бэд’ (Посвящение ДК)” и “сторону ‘Бойз’ (Посвящение ОК)”. Примеры такого рода указывают на композиционную значимость деления альбома на стороны, когда между сторонами могут возникнуть самые разные отношения: противопоставление, соотношение и т. п.». Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. С. 90; «Двухчастность композиции <альбома М. Борзыкина “Двое”. — В. Г.>, отмечена в альбоме серединым “инструменталом” “Бели-берда-микс”, отчетливо проводящим границу между “агрессивной” и “лирической” частями». Никитина О. Э. Субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало альбома Михаила Борзыкина «Двое» // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 44.

³ ▼ // Аквариум, 1981.

тот переиздается: «Не следует путать системные и внесистемные элементы. Песни, добавленные к альбому при его переиздании на CD, в структуру цикла не входят. Даже если издание подготовлено автором, это не меняет дела, если цель дополнения — заполнить объем CD. Закрепившаяся за “дописками” номинация “бонус-трек” означает, в числе прочего, их внесистемность. Добавленные номера особо помечаются на обложке издания. Следует критически подходить к рыночным версиям альбома (например, *американской / британской*). Здесь важен объем и структура отличий нового варианта от исходного и проявилась ли в его создании авторская воля либо требования рынка»¹.

Последнее замечание, развенчивающее ранее высказанный тезис («если издание подготовлено автором, это не меняет дела»), представляется наиболее важным: действительно, если присутствует авторская интенция на изменение альбома, то перед нами новое «исполнение» уже существующего цикла. Иными словами, коль скоро автор включил в цикл дополнительные элементы, значит, мы должны считаться с его волей. Получается, что по отношению к альбому действуют те же законы, что и при перетекстовке песни: если бонус-треки уточняют или видоизменяют первоначальную концепцию, то речь нужно вести об альбомном вариантообразовании. В любом случае пограничный (текст — не-текст) статус бонус-треков не должен быть сведен к лишь внетекстовому: интенциональное добавление треков имеет какой-то смысл, причем смысл, влияющий и на основной текст альбома (пусть даже перед нами «механическое» авторское инкорпорирование треков с целью заполнить все дорожки CD). Если же дополнительные компоненты добавлены не автором, то такое циклообразование находится вне сферы интересов литературоведа, исследующего поэтику конкретного творца.

В некоторых случаях бонус-треки могут даже увеличивать субтекстуальную структуру цикла. Вот как выглядит список

¹ Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 16.

песен альбома «Равноденствие»¹ Гребенщикова (список взят с официального сайта группы, поэтому бонусная часть здесь, бесспорно, авторская):

Иван-чай;
Великий дворник;
Наблюдатель;
Партизаны полной луны;
Лебединая сталь;
Аделаида;
Золото на голубом;
Дерево;
Очарованный тобой;
Поколение дворников;
bonus-tracks:
Поезд в огне (audio version);
Серебро господа моего;
Поезд в огне (video version).

Основной текст (первые 10 треков) аудиален, а вот третий бонус-трек — визуализованное образование (клип). Перед нами — вписывание кинематографического элемента в первоначально аудиальный цикл! Примечательно и то, что в структуре бонус-текста одна и та же песня дана в двух разносубтекстуальных форматах. То есть в бонус-тексте мы фиксируем разрастание смысла по парадигматической субтекстуальной линии (увеличение субтекстуальной «слоености» альбомного текста). А ведь есть еще и взаимодействие основного текста и бонус-текста, «точечные» связи между треками каждого из этих текстов (например, в первой части альбома единственной песней, явно «привязанной» к историческому контексту, является «Поколение дворников», а во второй, бонусной части — это «Поезд в огне», вместе они составляют некую смысловую синтагму)... Словом, взаимовлияние и смысловые «сцепки» основных песен и бонусов могут проходить по разным линиям: структурным, изотопическим, субтекстуальным и т. д.

¹ Равноденствие // Аквариум, 1987.

Мы бегло рассмотрели два циклообразующих фактора, свойственных альбому: трековую структуру и заголовок. Третий из них — оформление обложки.

Оформление обложки. Без сомнения, обложка становится важным смысловым компонентом, исследования которого (в частности — с литературоведческой точки зрения) продолжают¹. Каждый издаваемый альбом или концерт обладает обложкой *авторской, авторизованной* или *неавторской*. Так, у Егора Летова есть цикл песен «Тошнота»², лицевая сторона которого иллюстрируется рисунком самого автора (изображены работающие «безликие» люди — с гладкой поверхностью вместо лица). Это оформление обложки — авторское. Если же поэт использует чужую визуальную работу (фотографию, картину, коллаж и т. д.), то такой тип можно назвать авторизованным. У того же Летова альбом «Невыносимая легкость бытия»³ (обратим внимание и на прецедентность названия) проиллюстрирован полотном Босха. Неавторское оформление практикуется, как правило, после смерти автора: для обложки «Таганского концерта»⁴ Башлачева использованы рисунки его сына — Егора, который родился уже после гибели поэта. Замечу, что неавторское иллюстрирование не имеет отношения к поэтике исполнителя, так как находится вне авторской текстопорождающей интенции.

Оформление цикла тоже является интермедийальным текстом, но не звучащим, а графическо-иллюстративным: «Структура альбомной обложки представляется довольно устойчивой: она содержит разнообразный материал, который условно можно разделить на две составляющие: невербальный компонент и вербальный компонент»⁵. Таким образом, песенный альбом ока-

¹ Войткевич Е. В. Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 26–35; Ворошилова М. Б., Чемагина А. В. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Всё идет по плану» (1988) // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 165–173; Левченко Я. С. Заметки о тиражной графике в поп-музыке // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 12–25; Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира... С. 188–197.

² Тошнота // Гражданская оборона, 1989.

³ Невыносимая легкость бытия // Гражданская оборона, 1996.

⁴ Концерт в Театре на Таганке.

⁵ Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира... С. 189.

зывается сложнейшим когнитивным образованием с несколькими разновидностями кодировки смысла: *имплицитно-вербальной, артикуляционной, музыкальной, шумовой, иллюстративной и графическо-вербальной*. Замечу также, что изображения, иллюстрирующие цикл, могут взаимодействовать не только с аудиальными, но и с визуальными субтекстами, например имиджем певца¹.

Для оформления альбома в песенной поэзии используются самые разные типы изображений: *фотографии* (певца / группы или же кого-то / чего-то еще), *картины / рисунки* или *смешанные образования* (фотографии плюс рисунки). Это основные типы, однако есть ряд подтипов, так или иначе выбивающихся из нашей классификации: коллажи, обложки без фотографий / рисунков (графическо-вербальные) и т. д. Поэтому единый исследовательский алгоритм, охватывающий все типы оформления, выработать непросто (тем более — в рамках литературоведения).

Иногда обложка может не иметь значительного влияния на поэтику цикла, например, оформление альбома Юрия Шевчука «Любовь»² несет минимум информации: на лицевой стороне диска / кассеты расположена фотография лица автора в профиль (на исполнителе — наушники и традиционные для Шевчука очки), а также две надписи в правом нижнем углу: сверху крупнее — DDT (буквы сиреневые в крапину), снизу — ЛЮБОВЬ (красные). Особой укорененности в музыкально-поэтическом контексте альбома его оформление не имеет.

Однако между визуальным и звучащим могут быть и более жесткие смысловые связи: «На обложке альбома группы “Телевизор” “Мечта самоубийцы” изображен человек, загнанный в угол из глухих, высоких, безликих стен, лишь высоко в углу нарисовано маленькое, кривое окно, отражающее голубое небо. В данном тексте невербальные компоненты подчеркивают такие актуальные семы вербального, как “мечта”, “безысходность”, семы, противоречащие друг другу, а ведущей становится именно

¹ О смысловой связи обложек западных групп «Deep Purple» и «Black Sabbath» с имиджем исполнителей см.: Левченко Я. С. К теме «искусство в маске». Классика живописи и индустрия грамзаписи // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005. С. 130–134.

² Любовь // ДДТ, 1996.

сема “безысходность”, так как образ глухой стены доминирует в невербальном компоненте. Таким образом, компоненты данного креолизованного текста вступают в отношения выделительной корреляции»¹.

Графика (в первую очередь — шрифты) также выполняет смыслопорождающую функцию: «Написание <...> названия группы Бориса Гребенщикова — случай особый. Его детище в разные времена называлось и писалось следующим образом: Аквариум; аквариум; АКВАРИУМ; АКВАРИУМ; А́КВАРИУМ; А́КВАРИУМ; А́КВАРИУМ? А́квиум; А́. Написание названия имитировало клинопись, славянскую вязь, готику, арабское письмо, иероглифы, отсутствовало вовсе и так далее, и так далее. Сам Борис Борисович на обложках сольных альбомов фигурировал как — Борис, БГ, Борис Гребенщикова, BORIS GREBENSHIKOV; В. G.; Б. Г., не говоря уже о шрифтах. Вряд ли такое разнообразие начертаний стоит считать случайным»².

То же можно сказать и в отношении графики, эксплицирующей название цикла. Вот как объясняется выбор шрифта на обложке альбома «Swa»³ Ревякина: «“Сва” — древний, огнеобразующий корень, который в переводе с санскрита означает — “эго”, “сущность”. Встречается он во многих русских словах (“свах”, “свадьба”, “сварганить”). На альбоме сами названия песен написаны рунами: в оформлении пластинки использован рунический готский алфавит, мертвый на сегодняшний день язык, который использовался еще в древних апостольских текстах, тот самый, который по преданию Господь дал Адаму в Раю»⁴.

Однако названия альбомов эксплицируются не только словесно: «В некоторых случаях слово может быть заменено графическим знаком, что создает массу дополнительных смыслов при прочтении (альбом группы “Аквариум” “Ψ” — “ПСИ”)⁵. Доба-

¹ Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира... С. 195.

² Горбачев О. А. Формальные и содержательные аспекты ономастической графики русского рока // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005. С. 129.

³ Swa // Калинов мост, 2005.

⁴ URL: <http://www.prijev.ru/Album.asp?Id=2735>

⁵ Войткевич Е. В. Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома. С. 28.

вим, что в качестве названия могут использоваться не только письменные знаки, но и иконические: альбом Гребенщикова и соратников «Треугольник» на самом деле называется «▼». На обложке написано: АКВАРИУМ, а снизу, под названием группы, располагается вышеприведенный знак (черный фон, белая заливка). О значении такой невербальной экспликации можно порассуждать. Например, предположить, что некий потаенный, сакральный смысл альбома лежит в несловесной сфере, слово в цикле — максимально профанированная структура, что выражается в подчеркнута бессмысленных «поэтических опусах» (например: «Сергей Ильич — работник сна, / Одетый в шелк шелестящий волк; / Алмазный МАЗ с колесом из льна / Въехал в дверь, и пришла весна»), вплоть до реверсивного прокручивания декламируемого стихотворения¹. Таким образом, иконическое название, вероятно, служит знаком «невывыказываемости» некоего смысла (или «Смысла»), который воплощен в цикле. Впрочем, версий может быть сколь угодно много — таковы свойства самого материала.

Отдельная проблема — *соотношение внутренних картинок и лицевых*. Дело в том, что многие альбомы оформляются не только снаружи, но и внутри. Причем иллюстрированных вкладок может быть не две (лицевая плюс внутренняя стороны), а четыре, шесть и больше: визуальная составляющая в ряде случаев — это полноценный буклет-брошюра с множеством фотографий и картинок. Очевидно, что для смыслопорождения важнее именно лицевая сторона, но насколько — важнее? Выполняют ли внутренняя и лицевая обложки одинаковую функцию или у каждой она своя?.. Ответить на эти вопросы можно только после системного исследования материала.

Оформление обложки играет определенную роль и при вариантообразовании. Альбом порой выдерживает несколько переизданий, да и в синхронии некий цикл может иметь два издания: обычное и подарочное, последнее сопровождается

¹ И. Кормильцев и О. Сурова полагают, что альбом «Треугольник» «апеллирует к обэриутам». Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре... С. 18.

более развернутым иллюстративным материалом (в стороне мы оставляем «пиратские» копии, оформление которых также бывает далеким от претекста). Получается, что для «полноты картины» исследователю необходимо рассмотреть не только обложку, но и внутреннюю часть буклета, а также все варианты оформления (в песенной поэзии бывают случаи, когда автор при позднем переиздании альбома не только дополняет, но и изменяет его оформление).

Взаимодействие иллюстративного текста обложки с графически эксплицированным заглавием может быть различным: начиная от смыслового «дублирования» и заканчивая субтекстуальным гротеском, когда подпись и картинка резко контрастируют. И, повторю ранее высказанную мысль, смысл изображенного на лицевой стороне и на внутренних обложках альбома взаимодействует не только с названием (в том числе — и с графикой названия), но и с остальными субтекстами цикла. При литературоведческом рассмотрении оформления обложки (согласно принципу словоцентризма) мы должны в первую очередь исследовать поэтический смысл цикла, а уже потом соотносить его с графическо-иллюстративным интермедийным текстом. То есть при анализе визуальной работы «от слова». Ну и конечно — в первую очередь нужно установить, является ли оформление обложки авторским / авторизованным.

В завершение главы отмечу, что «циклизованность» песенной поэзии, а также ее особая контекстность, порожденная особенностями цикличности, видится мне одним из тех параметров, которые делают песенность отчетливо отличной от литературы. Причем эти отличия касаются в том числе и издательской практики, да и вообще текстологии. Например, повторяемость песни в разных циклах делает ее имманентно вариативной, и не всегда среди этих вариантов можно найти окончательный — сообразованный с «последней авторской волей». У Башлачева последняя «Егоркина былина» четко привязана к месту исполнения, и эти переделки текста хотя и были последними в исполнительской летописи, они не могут рассматриваться как «окончательная воля», так как сиюминутны. А песня «Осень»

и вообще имела два варианта: облегченный, почти юмористический — он пелся в «смеховом контексте», а также более серьезный, для другого циклического метасюжета — условно говоря, исповедального. И какой вариант выбрать в качестве основного, если поэт свободно переходил от варианта к варианту, согласуя их с ситуацией «здесь и сейчас»?

ГЛАВА 4 ВАРИАНТЫ И ИНВАРИАНТЫ ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Вариативность имманентная и эстетическая

История вопроса. В некоторых науках, например в опероведении и театроведении, интермедиаальный текст нередко рассматривается как поэтапно разворачивающийся в цепи исполнительско-интерпретаторских прочтений¹. Да и фольклористика нередко работает с вариантами-перетекстовками (намеренным приспособлением «генерального текста» к новым обстоятельствам). Не заимствуя инструментарий указанных наук, мы можем заинтересоваться, по крайней мере, самим подходом к категории вариативности. Ведь мы тоже имеем дело с интермедиаальным текстом, манифестируемым в чередѣ вариантов. Поэтому логичным этапом осмысления вариативности песенной поэзии стала концепция, предложенная Ю. В. Доманским: «Рок-песня при каждом своем исполнении являет собой не повтор некогда созданного варианта, а новый вариант, равноправный относительно всех предыдущих — хотя присутствие в роке медийальности в принципе возможно»². Эту же мысль исследователь разовьет и в своей докторской диссертации: «Авторская или

¹ См., например: Лысенко С. Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского); дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2007.

² Доманский Ю. В. Вариантообразование в русском роке // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 101.

рок-песня, в отличие, скажем, от песни эстрадной, принципиально неповторима, поэтому каждое исполнение является новым вариантом относительно инварианта (которым можно признать первое исполнение песни автором)»¹.

Нельзя только согласиться со «штампованностью» эстрадной песни: некая композиция может одним автором (я уж не говорю о «чужих перепевках») исполняться весьма по-разному. Например, Григорий Лепс поет песню Бориса Гребенщикова «Стаканы» ощутимо неодинаково: можно сравнить запись на музыкальном фестивале «Жара» (2017) с мультипликационным клипом (создан, судя по всему, в 2015 году), чтобы убедиться, что «вариантообразование» свойственно и эстраде — обе записи есть на «Ютубе».

Другую точку зрения на этот вопрос предложил С. В. Свиридов (его позицию можно назвать традиционалистской): «Генетические, диахронные варианты не равноправны, в отношении их действует закон отмены более раннего варианта позднейшим»². В указанной работе Свиридов также замечает: «Тезис о “равноправии вариантов” противоречит базовым понятиям любой текстологии: от догматичного Е. Прохорова до творчески гибкой “критики текста” А. Грищунина»³.

Таким образом, перед нами две крайние позиции: равноправие всех вариантов (Ю. В. Доманский) — отсутствие вариантов (С. В. Свиридов). На самом деле оба исследователя по своему правы. Дело в том, что вариативность интермедiallyного произведения бывает двух типов: *имманентная и эстетическая*. Первая из них генетически присуща (вследствие особенностей материального воплощения песенной поэзии) *каждому* новому исполнению: «Воспроизведение текста субъектом (возвращение к нему, повторное чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи речевого общения»⁴. Однако, как подчеркнул Свиридов, «различие это физического, а

¹ Он же. Вариативность и интерпретация текста... С. 104.

² Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 27.

³ Там же. С. 19.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 284.

не сущностного порядка»¹. Даже если песня имеет лишь одну запись и больше никогда не исполнялась, она всё равно, как это ни парадоксально, является вариантом (только вариантом *манифестационным*). Ведь при любой новой (гипотетической) записи *непрерывно* будет создан другой текст.

Второй тип (эстетическая вариативность) представляет собой использование возможностей вариантообразования в художественных целях, то есть как особый «литературный прием». Эстетический вариант создается, когда автор намеренно «разводит» смыслы двух исполнений одной и той же песни. То есть песенная поэзия (особенно это касается рок-поэзии) оказывается, быть может, даже радикальней вариативно «плюрального» фольклора.

Получается, что Доманский увидел *интенционально-эстетическую* сторону вариантообразования, Свиридов же говорит исключительно об *имманентном* вариантообразовании. Два обширных корпуса аргументов «за» и «против», которыми оперируют оба ученых для доказательства своей правоты, не вступают в прямое столкновение (как бы этого ни хотелось самим оппонентам). Свиридов и Доманский просто в едином объекте нашли и подробно рассмотрели два противопоставленных, но не взаимоисключающих предмета.

Как показывают исследования (в первую очередь это диссертации Ю. В. Доманского² и А. Н. Ярко³), в большинстве случаев вариантообразующие аспекты интермедиального произведения не приводят к заметному изменению смысла претекста, то есть варианты существуют в едином смысловом русле. Однако происходящие от исполнения к исполнению изменения являются не просто случайными огрехами «живого выступления», но трансформацией авторского замысла, пересозданием интермедиального текста. Да и эти «огрехи» (если все вариативные изменения мы охарактеризуем именно так), принадлежа вписанному в концептуальный цикл треку, становятся на уровне этого цикла неотъемлемыми элементами структуры. То есть

¹ Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 27.

² Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста ...

³ Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии...

даже ранний, «сырой» вариант песни, включенный в цикл, должен рассматриваться при анализе этого цикла именно в своем естественном виде.

Кроме того, в песенной поэзии бывают случаи, когда определить первичность / вторичность некоторого варианта поэтического текста невозможно, так как автор «отработанное» ставит по отношению к «основному» в сильную позицию: «Лидер группы “Гражданская оборона” Егор Летов издал на коллекционных CD ретроспективу альбомов “ГО”, поместив на вкладышах точные копии черновых вариантов песенных текстов»¹.

Итак, все исполнительские варианты некоторой песни могут быть кардинально различными, создающими текст-омоним² на базе старого (факты *инвариантообразования*, которое я рассмотрю в следующем параграфе), заметно дифференцированными (*редакции* — в традиционной текстологии), и мало отличимыми друг от друга (*варианты*). Последние два типа в нашей концепции составляют «широкое вариантообразование».

Особняком стоит вариантообразование *на уровне циклических образований*. Для того чтобы показать, как происходят интересные нам процессы в цикле, обратимся к двум на первый взгляд схожим переизданиям альбомов: «Солнцеворот»³, «Невыносимая легкость бытия» Егора Летова и соратников, а также «Отчуждение»⁴ Михаила Борзыкина.

Оба своих альбома Летов (спустя почти десять лет после их выхода в свет) переиздал с другим звуком, утверждая, что в момент первоначальной записи он не смог добиться от аппаратуры желаемого. Однако, хотя первый вариант даже автором считается лишь «черновиком», он представляет собой относительно автономное, завершённое творение с другим звуком, набором песен, оформлением обложки, но самое главное — в переиздании даже названия альбомов заменены перевертышами: «Лунный

¹ Тексты песен группы «Ва-Банкъ». Публикация, вступительная статья и комментарии Д. О. Ступникова // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 239.

² Термин «омоним» («текст-омоним») употреблен с известной долей «допуска»: два исполнения одной и той же песни не могут быть формально идентичными как два языковых омонима.

³ Солнцеворот // Гражданская оборона, 1995.

⁴ Отчуждение // Телевизор, 2005.

переворот» и «Сносная тяжесть небытия»¹. Первоначальная запись действительно была не очень качественной, голос и инструменты звучат глухо. Поклонникам таланта Летова, таким образом, представилась возможность приобрести одни из самых известных песенных циклов рок-поэта с качественным звуком. Но главное — вероятно, дабы увеличить число потенциальных покупателей, Летов устроил не просто переиздание, а переосмысление созданного. Таким образом, альбомы «Лунный переворот» и «Сносная тяжесть небытия» являются вариантами по отношению к своим «прообразам», выпущенным десятью годами ранее, так как смысловая дистанция между двумя инкарнациями циклов существенна.

У Михаила Борзыкина несколько иная ситуация: права на записанный в 1989 году альбом «Отчуждение» автор уступил «третьему лицу». Когда речь зашла об издании работы, продюсер потребовал подписать не устроивший Борзыкина контракт. Альбом так и не был выпущен — запись легла на полку правообладателя. Автор попытался восполнить потерю, выпустив некий «суррогат» — сборку под названием «Концерт в Голландии»², где были спеты песни из невышедшего альбома. Однако этим изданием Борзыкин, видимо, остался не вполне доволен (концертный звук — не чета студийному).

Спустя более чем десятилетие автор всё-таки выпускает «Отчуждение», устроив ему не ремейк, «транскрипцию», а своеобразную «реанимацию». Это мы можем утверждать только по

¹ «Переименовав главные плоды патриотического панк-движения “Русский Прорыв”, Летов фактически дезавуировал заложенный в них пафос сопротивления действующему режиму. Особенно досталось “Солнцевороту”. Мало того, что заглавие “Лунный Переворот” откровенно абсурдно, так еще и с обложки исчез замечательный рисунок Андрея Фефелова — журналиста и редактора отдела культуры газеты “Завтра”. Вместо избиваемого ОМОНовцами смельчака-знаменосца на лицевой стороне обложки появился немощный Иисус Христос кисти Грюневальда. Вместе с героическим названием альбома исчезло и посвящение — “всем воевавшим и воюющим за славное дело Отечества”. Из буклета бесследно пропали копии рукописей песен “Мертвые”, “Дембельская” и “Забота У Нас Такая” с авторскими рисунками. Но вся это “криминальная опись имущества” — сущий пустяк по сравнению со звучанием преобразенной пластинки...». <Автор статьи не указан>. Гражданская Оборона: «Лунный Переворот». URL: <http://go.org.ua/stat/013.php>

² Концерт в Голландии // Телевизор, 1988.

косвенным признакам, так как не имеем возможности обратиться к утерянному претексту. Тем не менее, в цикле есть один очень четкий маркер, который подтверждает нашу версию. Речь идет о сочетании «брежневские прихвостни» (из «Политической песни»), которое кажется явным анахронизмом в 2005 году. Зная нелюбовь Борзыкина к президенту Путину, можем предположить, что если бы речь шла о вариантопорождении, то есть о «перепевке» на злобу дня, то автор непременно бы произнес «ельцинские прихвостни» или, скажем, «путинские прихвостни». Так, к слову, Борзыкин поступает с песней 1987 года «Твой папа — фашист», где в двухтысячные вместо «папа» периодически поется «Путин», а вместо «фашист» — «нашист» (апелляция к движению «Наши»). То есть мы видим, что текст позднего «Отчуждения» интенционально является калькой с работы 1989 года. Перед нами копия, лишенная волей случая оригинала, альбомный «симулякр». Таким образом, вариантопорождение — это процесс бытования не только песен, но и образований более высокого порядка — альбомов. Правда, для последних вариантообразование является случаем несистемным.

Подведем промежуточные итоги. Неклассическое вариантообразование является имманентной особенностью песенной поэзии. Оно характеризуется *единством замысла* разных исполнений при наличии у каждого из них *уточняющих изменений*. Данное смысловое уточнение есть *смещение от варианта к варианту по какой-либо линии*: субтекстуальной, субъектной, паратекстуальной и т. д. Вариативность в песенной поэзии (как и в фольклоре) чаще всего находится под контролем традиции. Только, как правило, в первом случае речь идет о стабилизации внутри идиопоетики, во втором — текст «выравнивается» за счет «узуса», который порождается как сознанием исполнителя, так и сознанием (ожиданием) реципиентов.

Прежде чем переходить к следующей ступени вариантообразования, точнее, к выходу за его пределы — к инвариантообразованию в песенной поэзии — нам необходимо определить понятие «инвариант».

Произведение, текст, инвариант. Как правило, исследователи песенной поэзии не дают четкой дефиниции этим понятиям — термины используются «по наитию» и от случая к

случаю приобретают различное семантическое наполнение. Некоторые филологи, работающие с русским роком и авторской песней, изучают положенный на бумагу вербальный субтекст интермедиального текста. То есть для таких ученых произведение песенной поэзии ничем не отличается от своей «графической выжимки», интермедиальная природа музыкально-поэтической композиции игнорируется. Второй подход свойствен исследователям, работающим с интермедиальным текстом, они называют песней *конкретную фонограмму*. Третьи считают песней только *последнее исполнение*, остальные же «реализации» объявляются редакциями и сводятся к текстологической погрешности. Согласно четвертому подходу, песня — это некий *абстрактный инвариант*, образующийся на пересечении всех исполнительских инкарнаций данного произведения.

Я не атрибутирую эти суждения, так как данные «ипостаси» часто смешиваются, то есть единая терминологическая форма вбирает сразу несколько значений. И ученый свободно переходит между этими вариантами, согласуя семантику термина с контекстом. Однако, как известно, термин должен иметь специфическое значение, а не видоизменяться в зависимости от условий.

На мой взгляд, логично *песней (произведением, композицией)* будем называть *совокупность исполнений, объединенных единством поэтического текста и названия*. То есть произведение есть мега-текст, складывающийся из ряда материальных манифестаций. Такая дефиниция в некотором роде меняет местами привычные для современной науки определения произведения и текста: «Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — поле методологических операций <...> Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке, существует только в дискурсе»¹. Наше определение вызвано самим характером материала (текстопорождения), очевидно, что необоснованно было бы называть отдельным произведением каждую материальную манифестацию, например «Песни о дру-ге» Высоцкого.

¹ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 414.

Отмечу также, что песня (в моем определении) является совокупностью не просто поэтических текстов, а полноценных (полисубтекстуальных) манифестаций со всеми сохранившимися на материальном носителе аудио- и видеорядами. То есть имиджевое «оформление исполнителя», визуальные спецэффекты (например фейерверк) и т. п. — это всё составляющие песни.

Таким образом, если песня — нечто, принадлежащее целостной поэтике певца, то конкретный *интермедиаальный текст* (текст, фонограмма, исполнение, аудиозапись, трек) есть *однократно «проявление» песни, зафиксированное на аудио- (реже — видео-) носителе*. Кстати, в фольклористике нередко записью называется единичная манифестация некоторого произведения («разовый текст»), а текстом — совокупность этих манифестаций. Однако, строго говоря, «запись» тоже является текстом, то есть интермедиаальным текстом, состоящим из ряда субтекстов.

Теперь с учетом сказанного выше поговорим об *инварианте*. В этой связи вспомним слова Свиридова об отмене «более раннего варианта позднейшим». Принцип последней авторской воли в песенной поэзии вряд ли может быть применен в ста процентах случаев, ведь живое исполнение предполагает в том числе и авторские ошибки, которые при диахронном подходе легитимируются. Приведем только один пример: за двадцать дней до гибели Александр Башлачев на «Последнем концерте» исполнил песню «Палата № 6»¹. Поэт в тот день не спел (забыл?) ровно половину поэтического текста: из шести строф прозвучали три. Сбить Башлачева могла сама анафорическая структура песни, то есть отсутствие «связного перехода» от одного четверостишия к другому. Возможно, спутав строку «хотелось закури-ть...» из второго катрена с «хотелось закричать...» из пятого, Башлачев дальше пошел «по накатанной». Кстати, здесь поэтический текст вступает в интересные отношения с паратекстом: возможно, на «Последнем концерте» певец реализует установку, которую он озвучил на другой фонограмме: «Я очень хочу забыть эту <песню>»².

¹ Концерт у М. Тимашевой.

² Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

Примечательно, что в авторском списке января 1988 года¹ (наша фонограмма относится тоже к январю 1988-го) присутствуют все шесть строф. То есть в данном случае мы не можем определить: реализована ли на последнем концерте авторская воля или перед нами «неудачный дубль»; если эта воля на редуцирование трех строф всё-таки присутствовала, была ли она окончательной или же автор при позднейшей бумагизации вернулся к полнокровному варианту (точной датировки авторского списка нет, поэтому мы не можем проследить хронологию по дням). Кроме того, на всех известных фонограммах Башлачев поет «Палату № 6» полностью, и лишь последняя запись стала редуцированной. Не это ли проявление авторской воли? С другой стороны, мы должны исследовать не только то, что якобы хотел сказать автор, но и что он сказал. Таким образом, перед нами два вариантных мегатекста: пучок исполнений (шесть строф) и единственная запись (три строфы). Главное — перед нами два реализованных вариантных замысла.

В некоторых случаях поэт не просто изменяет концепцию произведения и останавливается на новом варианте, но в зависимости от ситуации поет то одну, то другую его версию. Например, песня «Осень» может быть вполне себе элегическим образованием, которое встраивается в линейку других башлачевских «элегий», а может — превращаться в шутку, пафос ее серьезно снижается, если Башлачев добавляет куплет про превращающееся в квас пиво и «небритых дам». То есть я хочу сказать, что это все-таки не традиционные «улучшительные» текстологические редакции, а совершенно иная стратегия работы с материалом.

Материально (при непосредственном пропевании) песня в одной из своих инкарнаций эксплицируется «речевыми словами», а не языковыми. Поэтому при рассмотрении конкретного исполнения как речемзыкального акта мы вправе (должны?) обратиться к наработкам лингвистики, изучающей не только абстрактные (языковые) единицы, но и конкретные, рождающиеся при произнесении. В лингвистике инвариант — это «аб-

¹ Александр Башлачев. Стихи. М., 1997. Цит. по Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. Тверь, 2001. С. 128.

страктное обозначение одной и той же сущности (например, одной и той же единицы) в отвлечении от ее конкретных модификаций — вариантов». То есть вариантами называются «разные проявления одной и той же сущности, например, видоизмененная одной и той же единицы, которая при всех изменениях остается сама собой»¹. Итак, при таком определении инвариант оказывается единицей абстрактной. На абстрактном же понимании инварианта настаивает и Ю. М. Лотман, который пишет, что есть «два различных аспекта коммуникационной системы: поток отдельных сообщений, воплощенных в той или иной материальной субстанции (графической, звуковой, электромагнитной при разговоре по телефону, телеграфных знаках и т. п.), и абстрактная система инвариантных отношений <выделено нами. — В. Г.> <...> При этом очевидно, что, поскольку носителями определенных значений выступают единицы языка, то процесс понимания состоит в том, что определенное речевое сообщение отождествляется в сознании воспринимающего с его языковым инвариантом»².

Однако в лингвистике есть иной подход: «Ряд ученых (Т. П. Ломтев, Л. Е. Холодилова, Е. П. Калечиц) исходит из положения, что инвариант представляет собой определенную синтаксическую структуру. Различные ее модификации рассматриваются как варианты. Инвариант же — своего рода эталон, основной вариант данной структуры»³. Если переложить данную дефиницию на наш объект, то инвариантом окажется «каноническое исполнение».

Подытоживая всё сказанное выше, мы приходим к пяти возможным трактовкам инварианта: 1) инвариантом вслед за Доманским можно считать первое исполнение; 2) инвариантом является студийная запись (например запись в рамках альбома), так как она выверена с учетом авторской интенции: неудачные

¹ Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 80–81.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 25.

³ Шигапова С. М. К трактовке понятия синтаксического варианта в плане решения дихотомии «инвариант–вариант». Вестник АмГУ. Вып. 4. URL: http://www.amursu.ru/vestnik/4/48_4_99.html

дубли не издаются (за редчайшим исключением¹); 3) инвариантом можно назвать запись, наиболее полно выражающую основные смыслопорождающие особенности данного произведения, эталон; 4) инвариант — последнее исполнение песни как воплощение последней авторской воли; 5) наконец, инвариантом можно назвать некоторое абстрактное образование, мыслеобраз, к которому стремится артист при каждом новом исполнении. Последнее определение инварианта кажется наиболее удачным в нашем контексте.

Инвариантообразование

Инвариантообразование в идиопэтике. Вариативные возможности интермедиального текста в своем пределе не ограничиваются рассмотренным выше вариантообразованием. Конечно, в большинстве случаев в песенной поэзии мы имеем дело с неким идеальным (ментальным) инвариантом, с которым согласуются все импровизационные сдвиги, создающие вариативность. К слову, подобный «стабилизационный инвариант», который ограничивает варьирование текста, часто выделяется и исследователями фольклора. Однако в песенной поэзии есть ряд примеров, когда два исполнения одной и той же композиции настолько разнятся, что только особенностями вариантообразования эту разницу не объяснить. В этом случае между двумя вариантами возникает нечто большее, чем просто отношения смысловой взаимодополняемости. Здесь утрачивается то главное, что связывало два варианта текста, — единство замысла: два исполнения не просто расходятся, как два омонима, бывших ранее значениями одного многозначного слова, а разводятся автором *намеренно* и по причинам *эстетическим*. Таким образом, в песенной поэзии помимо вариантообразования есть еще один способ размежевания текста с претекстом — *инвариантообразование* (иногда эта операция называется еще «реинтерпретацией»²).

¹ Рок-поэзия знает и такие раритеты: например, Летов издал альбом «Уникальные редкости и красоты» (1990), куда вошли неудачные дубли его известных песен, сделанные в разное время.

² «В отличие от интерпретации, которая в широком смысле слова являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в

Главное его отличие от вариантообразования в том, что автор настолько отступает от прежнего смысла мегатекста (пучка манифестаций), что создается «текст-омоним», который по ключевым позициям (субъектной, событийной, тропеической и т. д.) разрывает со своим претекстом/претекстами. Иными словами, *инвариантообразование реализуется тогда, когда два текста, сосуществующие в рамках одной песни, в смысловом отношении оказываются разорванными более, чем связанными*. Конечно, механизм установления подобной «разорванности» пока не отработан, тем не менее разница между вариантообразованием и инвариантообразованием очевидна.

Инвариантообразование бывает двух типов (основание — авторство): происходящее *внутри конкретной поэтики*, а также реализующееся посредством *заимствования чужого интермедийного текста*. Во втором случае исполнения различаются еще и сменой артикуляционного субтекста (проще говоря — песню поет другой артист).

В большинстве случаев при переходе от прецедентного текста к «отпочковавшемуся» название композиции и поэтический текст сохраняются, поэтому мы не можем говорить о создании новой песни. В зависимости от типа инвариантообразования поэтический текст манифестационно (формально) может претерпевать как серьезные изменения, так и незначительные (вплоть до различия первичного и вторичного текстов объемом в один «лингвистический звук»).

Судя по найденным фактам инвариантообразования в идиопэтике — они мотивированы чаще всего *контекстуально и обусловлены развитием художественного мировоззрения автора*. Интересным в этом смысле представляется творчество Егора Летова, который часто переосмыслял и по-новому актуализировал смысл своих (да и чужих) произведений.

Начнем наше исследование с песни «Снаружи всех измерений», между двумя интересующими нас исполнениями которой

наличии, реинтерпретация — это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший “точкой опоры” в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению». Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... док. искусств. Саратов, 2009. С. 24.

лежит достаточно большой промежуток времени — 22 года. Впервые данная композиция появилась в альбоме «Поганая молодежь»¹, затем она была перепета в цикле «Зачем снятся сны»². Отмечу, что инвариантообразующими здесь выступают темпоральные и контекстуальные особенности, которые обусловлены логикой развития поэтики Летова. Ранний вариант от позднего отличается в первую очередь статусом лирического героя³. В первом случае речь идет о мертвеце⁴ (или даже о «небытийном существе»), во втором — о «психонавте», человеке, путешествующем по реальностям посредством шаманско-наркотических практик.

Вот как характеризуется лирический герой у раннего Летова (примеры из альбома «Поганая молодежь»): «Я выдуман напрочь» (песня «Я выдуман напрочь»); «Глаза свернулись, как ежи, из горла хлещет кровь, / Всё тело превратилось в дождь» («Не смешно»); «Снег закроет нам глаза», «Мы покинем этот дом, / Мы замерзнем и заснем, / Рано утром нас найдут, / Похоронят и убьют» («Мама, мама...»). В том же 1985 году у летовской «Гражданской обороны» выходит еще один альбом — «Оптимизм», в котором лирический герой тоже либо мертв, либо находится на пороге этого состояния: «Мы были за рамкой людских представлений / И даже представить себе не могли, / Что выше всех горестей, бед и мучений / Мы будем под слоем промерзшей земли» («На наших глазах»); «Я встал и обнаружил, что я мертв» («Кто ищет смысл»).

Совсем иное дело — лирический герой позднего Летова. Переживаемое им состояние — это не смерть, а «кипучее движение игристого ума» («Калейдоскоп»), то есть проникновение в некие «сокровенные тайны» бытия посредством различных (и

¹ Поганая молодежь // Гражданская оборона, 1985.

² Зачем снятся сны // Гражданская оборона, 2007.

³ Здесь и далее термин «лирический герой» используется согласно концепции Л. Я. Гинзбург: «Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса». Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 155.

⁴ «Основной категорией авторского сознания в художественном мире Егора Летова является многогранная категория смерти». Новицкая А. С. «Партизан» и «превосходный солдат»: Лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 161.

главное — прижизненных) способов изменения сознания. В песне «Слава психонавтам» поется гимн «новой алхимии»: «Это наш химический дом / Для печальных жителей земли». Поэтому-то в альбоме и появляются такие мотивы, как: грибы («Кто-то другой»), «чудо-колесо» («Значит, ураган»), могущие быть интерпретированы через сленг людей, употребляющих легкие наркотики. Да и в интервью Летов периодически упоминает о своих наркотических опытах¹. Смена лирического героя приводит к своеобразной «цепной реакции», распространяющейся и на другие смысловые ярусы текста, и когда поэт в 2007 году поет: «Я летаю снаружи всех измерений»; «Я за рамкой людских представлений» — он имеет в виду не посмертные переживания, а видения, вызванные изменением сознания.

Похожий пример — песня «Следы на снегу», которая в зависимости от контекста также радикально меняет свой смысл. В альбоме «Мышеловка» эта песня звучит как протест против тирании советского государства. 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 на свежем снегу» — звучит диссидентски. Усиливает протестное звучание песни и сам контекст альбома, где есть еще несколько явно политизированных треков («ЦК», «Бред»², «Слепое бельмо»). Да и название альбома — «Мышеловка» — подчеркивает ключевой мотив цикла, который можно охарактеризовать как попытку тоталитарной системы уловить в свои сети протестующего художника.

Второй раз песня появляется у Летова через несколько лет в альбоме «Сто лет одиночества». В это время правоохранительные органы поэта уже не разыскивали, а сам он ушел в другое «подполье» — трансцендентальное. Когда перестал существовать СССР (а, соответственно, утратила господство и советская идеология), Летову стало не с кем бороться, поэтому пока у него

¹ «После экспериментов с ЛСД я убедился, что воля человеческая безгранична». Коблов А. «Егор Летов: я — мизантроп, мне больше “импонируют” животные». Цит. по: Летов Е.: «Я не верю в анархию». М., 2003. С. 214.

² Чего стоит только припев этой песни: «Коммунистический бред, / Зловещий всевидящий глаз».

не сформировался образ нового политического «врага», Егор обратился к мистическим, эзотерическим темам — так и возник альбом «Сто лет одиночества». В нём 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 героя (песня «Семь шагов за горизонт»):

Слушай, как под сердцем колосится рожь,
Слушай, как по горлу пробегает мышь,
Слушай, как в желудке распухает ночь,
Как вонзается в ладонь стебелек,
Как лениво высыхает молоко на губах,
Как ворочается в печени червивый клубок...

Таким образом, у Летова в 1989–1990 годах намечается некий «возврат по спирали» к уже рассмотренной концепции «мертвого» лирического героя, свойственной самому раннему творчеству артиста. В контексте «переживаний мертвеца» исполнение песни «Следы на снегу» приобретает посмертно-трансцендентальное звучание: беглец не оставляет следов на снегу именно потому, что он мертв, а не потому, что он (как это было в альбоме «Мышеловка») неуловим для КГБ.

Инвариантообразующим может быть не только контекст, но и смена субтекста. Как правило, в этом случае мы имеем дело с субтекстуальным гротеском. Конечно, такие случаи крайне редки, однако и о них нужно сказать. Примером рассматриваемого явления можно считать исполнение Вячеславом Бутусовым песни «Прогулки по воде» (автор стихов — Илья Кормильцев) на концерте, посвященном 50-летию Бориса Гребенщикова¹. Отмечу, что все гости на этом концерте либо перепевали песни виновника торжества (так, Александр Васильев исполнил гребенщиковскую «Аделаиду»), либо композиции, посвященные юбиляру, с отсылками к его творчеству (Андрей Макаревич). Бутусов не стал отступать от этой традиции: он хоть и спел песню из репертуара своей группы («Наутилуса Помпилиуса»), но

¹ Концерт в Государственном Кремлевском дворце. Москва, 31 октября 2003.

положил ее на музыку композиции Гребенщикова «Старик Козлодоев», что привело к инвариантообразовательному сдвигу. Дело в том, что «Старик Козлодоев» — песня, как принято говорить в субкультурных кругах, «стёбная», то есть травестийная¹, и эта травестия, принадлежащая не только всей композиции, но и отдельным ее субтекстам, транслируется на вторичный интермедиаальный текст по линии мелодии. Отмечу, что песня «Прогулки по воде» посвящена некоторым моментам из земной жизни Христа (хождению по воде, распятию) и апостола Андрея. Однако при соединении с профанным, сакральное профанируется, пафос претекста снижается и вся песня «Прогулки по воде», исполненная на указанном концерте, превращается в некую «шутку».

На еще один пример инвариантообразующего субтекстуального гротеска, здесь — на стыке вербальной и артикуляционной составляющей — указывает Л. Я. Томенчук: «Я знаю две записи “Истомы”, скажем так, с ожидаемыми интонациями. В этих случаях исполнитель как бы сливается (“поет в унисон”) с персонажем, который в песне предстает именно и только “конченным” <...> Мне известна и другая запись, где Высоцкий поет издевательски, насмешливо, а в конце (Пора туда...) так и вовсе смеется...». Однако «двадцать девять записей “Коней привередливых” — при широчайшем диапазоне внешних обстоятельств <...> — демонстрируют тем не менее ясно ощутимый *общий тон*: сиюминутность на “Коней” не влияет»². О рассматриваемом субтекстуальном «диссонансе» говорят и некоторые другие исследователи, например: «Далеко не всегда стих и музыка у Высоцкого синхронизируются по настроению — порой колючий, на грани гротеска текст может звучать в явно контрастных по отношению к нему ритмах, даже подчеркнуто светлых и мягких»³.

¹ Чтобы это понять, достаточно привести две строки: «Ползет Козлодоев, мокры его брюки. / Он стар. Он желает в сортир».

² Томенчук Л. Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 213–214.

³ Молько А. В. Художественная индивидуальность Высоцкого и проблема взаимовлияния видов искусства в культурном сознании XX века // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001. С. 47–48.

Редукция субтекста тоже может быть инвариантообразующей. Так, Башлачев «поет песню... без слов, так как они еще не написаны (будущая песня “От винта!”)»¹. Конечно, данную композицию Башлачева можно проигнорировать (сославшись на то, что просто издан был какой-то черновой вариант, не предназначенный для прослушивания). Однако есть случаи, когда вербализованное и невербализованное исполнения являются частью концептуальных циклов. Например, у Петра Мамонова песня «Спиритизм» (имеем в виду трек с альбома «Транснадежность»²) утрачивает свой вербальный субтекст в альбоме «Набрал хороших на один компакт»³. Инвариантообразовательный смысл такой редукции очевиден.

Любопытный способ инвариантообразования — *контаминацию двух песен* — находим у того же Егора Летова. На концерте, изданном под названием «Музыка весны»⁴, автор сращивает песни «Как в мясной избушке помирала душа» и «Русское поле экспериментов». Примечательно, что сам автор высказал удовлетворение (!) этим образованием⁵, а, например, не назвал его шуткой, экспериментом и т. п. Очевидно, что получившийся гибрид не равен своим изолированным от текстовых вставок «прообразам». А вот Высоцкий нередко соединял не две, а несколько композиций в единое, поющее без пауз целое. Это своеобразное «попурри» складывалось из тематически сходных песен, причем такая «нарезка» могла состоять из полнотекстовых манифестаций некрупных песен и из фрагментов произведений с достаточной протяженностью. Что перед нами — микроцикл? Или инвариантообразовательная перетекстовка прецедентных текстов — соединение их в единое образование?

Инвариантообразование может происходить даже посредством *смены одного звука*. Речь идет о песне Башлачева «Некому

¹ Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 32.

² Транснадежность // Звуки Му, 1991.

³ Набрал хороших на один компакт // Звуки Му, 2000.

⁴ Музыка весны // Гражданская оборона, 1989.

⁵ «Сюда <в сборник “Музыка весны”. — В. Г.> вошла акустическая, наконец-то, удовлетворившая меня самого, версия Русского Поля Экспериментов (с вкраплениями из “Мясной избушки”». Летов Е. Гроб — хроники // Летов Е.: «Я не верю в анархию». С. 64. (в цитате графика и пунктуация — авторские).

березу заломати». На всех известных нам фонограммах, за исключением рассматриваемой, смысловые разночтения можно назвать косметическими. А вот в исполнении¹ на V фестивале Ленинградского рок-клуба Башлачев в первой строке (то есть в сильной позиции!) отчетливо спел слово «трупы» вместо «трубы», посмотрим, как это повлияло на поэтический текст:

Уберите медные *трубы!* / Уберите медные *трупы!*
Натяните струны стальные!
А не то сломаете зубы
Об широты наши смурные.
Искры самых искренних песен
Полетят, как пепел на плесень.
Вы всё между ложкой и ложью,
А мы всё между волком и вошью.
Время на другой параллели
Сквозняками рвется сквозь щели.
Ледяные черные дыры.
Ставни параллельного мира.
Вы нам: то да сё, трали-вали,
А мы даем ответ: тили-тили.
Вы для нас подковы ковали.
А мы большую цену платили.
Вы снимали с дерева стружку.
Мы пускали корни по новой.
Вы швыряли медную полушку
Мимо нашей шапки терновой.
А наши беды вам и не снились.
Наши думы вам не икнулись.
Вы б наверняка подавились.
Мы же ничего — облизнулись.
Лишь печаль-тоска облаками
Над седой лесною страной.
Города цветут синяками,
А деревни — сыпью чумною.
Кру́гом — бездорожья, траншеи.
Что, к реке торопимся, братцы?
Стопудовый камень на шее —
Рановато, парни, купаться!

¹ Концерт, V фестиваль Ленинградского рок-клуба. Ленинград, 3–7 июня 1987.

Хороша студена водица,
Да глубокий омут таится —
Не напиться нам, не умыться,
Не продрать колтун на ресницах.
Да вот тебе обратно тропинка,
И ты петляй в родную землянку.
А крестины там иль поминки —
Всё одно там пьянка-гулянка.
Если забредет кто нездешний,
Поразится живности бедной —
Нашей редкой силе сердешной
Да дури нашей злой, заповедной.
Выкатим кадушку капусты,
Выпечем ватрушку без теста.
Что, снаружи всё еще пусто?
А внутри по-прежнему тесно.
Да вот тебе медовая брага,
Ягодка-злодейка-отрава.
Вот тебе, приятель, и Прага.
А вот тебе, дружок, и Варшава.
Да вот и посмеемся простуженно,
А об чём смеяться — не важно.
Если по утрам очень скучно,
То по вечерам очень страшно.
Всемером ютимся на стуле,
Всем миром на нары-полати.
Спи, дитя мое, люли-люли.
Некому березу заломати.

Мы видим, что в первом случае речь идет скорее о противопоставлении России и Запада. Это, в общем-то, недвусмысленно дает понять и сам поэт вторым названием композиции — «Окна в Европу». «Ставни параллельного мира» образовались именно из этих «окон в Европу», причем чаще всего Башлачев в 12 строке пел «окна параллельного мира» (почти на всех фонограммах¹ спето именно «окна», и только на V фестивале —

¹ Песни шепотом; Концерт у С. Рыженко; Концерт в Ленинградском ветеринарном институте; Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова; Третья столица; Концерт у Е. Егорова; Запись у А. Агеева; Концерт в Театре на Таганке; Концерт у Д. Винниченко; Запись в студии Дома Радио. Ленинград, июнь 1987.

«ставни»). Такое освобождение от слова «окна» есть освобождение от второго (реже употреблявшегося) названия, и, соответственно, связанного с ним интертекстуальными ассоциациями «западного кода». Башлачев, грубо говоря, своими «ставнями» реализует сугубо «русскую тему». Именно в ее рамках становится понятна и замена слова «трубы» на «трупы». Медные трубы — это памятники вождям (в этом почти нет никакого сомнения), поэтому присутствующая в песне антитеза из плоскости «Россия — Запад» переходит в плоскость «русский народ — советская элита». Такое «диссидентское» звучание песни неслучайно: рок-искусство конца 80-х переживает контркультурный этап своего существования, который характеризуется декларативной борьбой рок-поэтов с советским политическим строем¹.

Замена одного звука (точнее, одного дифференциально-семантического признака — звонкости!), таким образом, приводит к цепной реакции в масштабах всего текста. Концепция претерпевает столь существенные изменения, что мы можем говорить о двух равноправных текстах, каждый из которых выражает «свою истину», в корне отличную от «истины оппонента». Пошагово рассматривать произошедшие при инвариантообразовании изменения не стану, мне принципиально зафиксировать сам факт резкого смыслового сдвига.

Отмечу еще одну важную особенность песенной поэзии: иногда интенциональные редакции могут становиться случаями инвариантообразования — всё зависит от угла зрения исследователя. Например, известная песня Высоцкого «Райские яблоки» поначалу представляла собой текст, настолько отличающийся от поздней редакции, что мы вправе говорить о реализованном инвариантообразовании. Однако, в отличие от всех представленных выше примеров, это будет *неинтенциональное инвариантообразование*, то есть не согласованное с авторской волей на создание нового текста. В момент исполнения Высоцкий еще не

¹ «Распространенная версия о том, что рок-культура в СССР возникла как движение молодежного протеста, — это миф позднейшей эпохи, когда рок-субкультура переросла в контркультуру и начался период “героических восьмидесятых” (точнее, конца восьмидесятых)». Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре... С. 15.

знал, что песня подвергнется заметным изменениям, потом же он, может быть, был бы и рад заменить «сырой» вариант на основной, но это было невозможно: фонограмма сохранила именно «черновик». Мы можем считать два исполнения — раннее и позднее — редакциями (в классическом понимании редакции¹) до тех пор, пока не выйдем на уровень макроконтекста. Ведь если рассмотреть раннее исполнение песни как один из элементов цикла (в данном случае — концерта), то работать придется с той записью, что вошла в структуру контекста. Как «из песни слов не выкинешь», так не выкинешь и «сырой» вариант из цикла.

Интертекстовое инвариантообразование. Иначе его можно назвать инвариантообразованием путем заимствования чужого произведения. Отмечу, что далеко не всегда перепетая композиция вступает в жесткое контекстное (а, соответственно, и смысловое) взаимодействие с поэтикой вторичного исполнителя — степень осваиваемости чужого материала различна. Иногда актуализируются мотивы, символы, общие для первичной и вторичной поэтик; бывает и «сцепка» на уровне тематики, сюжетики, субъектных отношений и т. д. Например, песня Науменко «Старые раны» кажется чуждым для поздней поэтики Кинчева элементом. Да и в альбоме «Стать севера»², куда ее включает лидер «Алисы», она не имеет жестких смысловых корреляций с остальными «сугубо кинчевскими» произведениями, которые исполнены православно-патриотического пафоса. Какова же роль этого «чужеродного элемента»? Возможно, здесь мы имеем дело просто с воспоминаниями об ушедшем друге / учителе: «По ритмам Майка, по аккордам БГ я приоткрывал эту дверь» («Рок-н-ролл», последняя песня того же альбома). То есть в этом случае песня Науменко выступает как обработанная цитата из чужого творчества, возможно, выполняет также роль своеобразного «внутреннего эпитафия» как квинтэссенция русского рока восьмидесятых.

О целостном заимствовании говорил Ю. В. Доманский, для которого это является приемом вариантообразующим: «От-

¹ На такой точке зрения настаивает С. В. Свиридов: Свиридов С. В. «Райские яблоки» в контексте поэзии В. Высоцкого // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 1. С. 170–200.

² Стать севера // Алиса, 2006.

дельной проблемой становится и статус автора: новый исполнитель становится как бы соавтором уже известной песни, “при-сваивает” чужой художественный мир, делая его своим»¹. Другие ученые тоже называют целостное заимствование вариантообразующим приемом. Например, О. Р. Темиршина, полемизуя с Доманским в целом, соглашается в интересной нам частности: «Замечу, что мы не утверждаем “равноправное” функционирование всех вариантов какой-либо песни на правах “различных” текстов. Один и тот же песенный текст порождает разные смыслы, только попадая в “индивидуальную структуру смысла” другого автора»². Исследовательница также говорит, что два исполнения одной и той же песни разными авторами «соотносятся между собой по принципу омонимии: тождественная форма, различное содержание»³. Только здесь стоит уточнить, что при подобном повторном исполнении не наблюдается тождественности формы — изменяются как минимум два субтекста: артикуляционный и музыкальный, полностью совпасть может лишь скрытый в артикуляционной оболочке вербальный субтекст (и то далеко не всегда). Однако О. Р. Темиршина в целом верно характеризует процессы, происходящие при встраивании заимствованного произведения во вторичную поэтику: «Попадая в контекст творчества Б. Гребенщикова, эти <заимствованные. — В. Г.> песни теряют свою системную связь с другими текстами того или иного автора (так же, как и цитаты теряют связь, соединяющую их с оригинальным текстом) и “встраиваются” в образные парадигмы Б. Гребенщикова — и, будучи воспринятыми в этом контексте, оказываются наполненными “чужим” смыслом»⁴.

Рассмотрим один характерный случай заимствования целостного текста на примере песни «Туман» (автор поэтического текста — К. Рыжов, музыки — А. Колкер), которую перепевает Летов в альбоме «Сто лет одиночества». Я уже говорил, что этот цикл организован во многом «смертными» и «постсмертными» состояниями лирического героя. Второй важной для нас

¹ Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста... С. 441.

² Темиршина О. Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова... С. 111.

³ Там же. С. 110.

⁴ Там же. С. 109.

особенностью работы становится присутствующая здесь, условно говоря, «военная тема». Дело в том, что мотив «войны» является, пожалуй, самым важным во всём творчестве артиста. Этот мотив в поэтике Летова присутствует всегда, мало трансформируясь (пожалуй, только в позднем творчестве он уходит на второй план). «Война», о которой идет речь, это противостояние художника как выразителя чего-то *настоящего* (одно из любимых слов Летова) и всего профанного, суррогатного, «*ненастоящего*» — начиная от вечно «плохого» политического строя и заканчивая трансцендентальным «злом». То есть для Летова рациональное является прямым следствием и продолжением иррационального («души корешок, а тело — ботва»), и основная-то битва происходит как раз за пределами видимого мира.

Еще одна особенность, о которой нужно сказать: это укорененность мифа о Великой Отечественной войне в поэтике Летова. Именно мифа, так как те события (и их всевозможные вторичные «проявления» в виде военных песен, фильмов и т. д.) поэт преломляет через «трансцендентальную призму». Героизм советских солдат, таким образом, взят Летовым за образец отношения к поэтическим «боевым действиям». Недаром в песне «Свобода» из интересующего нас альбома подвиг Матросова соотнесен (приравнен?) с самоубийством Башлачева: это — «странная смерть, в которой теряется отличие трагической / героической гибели от самоубийства»¹. Получается, что герой Великой Отечественной бросился на реальную амбразуру, поэт же — на «трансцендентальную». В альбоме «Сто лет одиночества», кстати, есть и еще одна песня с характерным названием — «Они сражались за Родину», которое отсылает к известному фильму о войне, поставленному по мотивам одноименного романа Михаила Шолохова:

Они сражались за Родину,
Свирепо целовались на виду у всей вселенной,
Бродили, яко посуху, по шалой воде,
Сеяли зной, пожидали апрель.

¹ Иеромонах Григорий (Лурье В. М.). Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры. С. 82.

Мы видим явную редукцию первоначального кода, связанного с Великой Отечественной, и переводением его в иную трансцендентально-метафорическую плоскость. Таким образом, песня «Туман», попадая в контекст, во-первых, альбома «Сто лет одиночества», во-вторых, всего творчества Летова, заметно меняет свой изначальный смысл. Характерна уже сама манера ее исполнения (то есть музыкальный и артикуляционный ряды): «Песня “Туман” (из старинного черно-белого фильма “Хроника пикирующего бомбардировщика”) в исполнении Егора настолько вязкой получилась, и тяжелой, и мокрой, как будто ее поют не отважные летчики, а ожившие мертвецы»¹.

Теперь остановимся на поэтическом тексте песни:

Туман, туман,
Седая пелена.
Далеко, далеко
За туманами война.
Идут бои без нас, но за нами нет вины:
Мы к земле прикованы туманом,
Воздушные рабочие войны.

Туман, туман
На прошлом, на былом.
Далеко, далеко
За туманами наш дом.
А в землянке фронтовой нам про детство снятся сны:
Видно, все мы рано повзрослели,
Воздушные рабочие войны.

Туман, туман
Окутал землю вновь.
Далеко, далеко
За туманами любовь.
Долго нас невестам ждать с чужедальной стороны:
Мы не все вернемся из полета,
Воздушные рабочие войны,
Воздушные рабочие войны,
Воздушные рабочие войны,
Воздушные рабочие войны.

¹ Агафонов А. Субботняя Газета. Курган, 1992. цит. по Летов Е.: «Я не верю в анархию». С. 108.

Этот текст вписался в поэтику Летова (и, соответственно, альбома) сразу по нескольким причинам. Главная из них уже рассмотрена — «военная» тематика с уклоном в героический код Великой Отечественной. Кроме того, в песне есть еще ряд сквозных для творчества Летова мотивов, таких как: *дом* (трансцендентальное место, некий аналог рая: «Долгий путь домой сквозь облака»¹), *утраченное детство / невинность* («Иваново детство — дело прошлое: / Шел веселый год войны»; «С сорванной резьбой изможденная невинность стонет — я такой же, как и все»), *возможность гибели* (только у Летова — категоричней: «Заранее обреченный на полнейший провал»). Словом, «когда Летов исполняет песню “Туман” из кинофильма “Хроника пикирующего бомбардировщика”, она воспринимается в контексте <...> летовской эстетики и мифологии и поэтому получает совсем иное смысловое наполнение»².

Нередко адаптировал чужие тексты к своим контекстам и Борис Гребенщиков. Например, гумилевский текст «Я верил, я думал...» с его «колокольчиком фарфоровым в желтом Китае» органично входит в гребенщиковскую поэтику, ориентированную во многом на восточные коды. То же говорит А. М. Цукер, но уже о романсе А. Вертинского «Юнкерам»: «Спетый Борисом Гребенщиковым со свойственным ему пронзительным нервом, с типично гребенщиковской интонацией и сугубо личной органикой, романс вписался в бард-роковую стилистику “Аквариума”, прозвучал как совершенно авторское послание и к тому же абсолютно современное»³. Действительно, современниками он воспринимался как посвященный Афганской войне — несмотря на архаические коды этого текста.

В предыдущем параграфе я говорил об инвариантообразовательной контаминации песен, принадлежащих одному авто-

¹ «Лирический герой Летова, появившись на свет, движется сквозь материальный мир к неизбежной и долгожданной смерти, которая может принимать форму телесной — и тогда герой освобождается от материального, вернувшись “домой”, “умерев восвосяи”, — либо форму духовной смерти — и тогда герой остается навсегда в материальном мире». Новицкая А. С. «Партизан» и «превосходный солдат»... С. 161.

² Жогов С. С. Концептуализм в русском роке... С. 198.

³ Цукер А. Русский рок против войны // Музыкальная академия. 2015. № 2 (750). С. 33.

ру. Иногда рассматриваемая трансформация может происходить на базе заимствованного текста при инкорпорировании в него элементов заимствующей поэтики. Так, исполнителем Павлом Фахртдиновым «добавляется большая вставка» в песню Юлии Тузовой, а также «женский род в речи от первого лица последовательно заменяется на мужской»¹. Соответственно, меняется и название (вместо изначального «Убита на войне» — «Убит на войне»), и циклический контекст, и артикуляционный субтекст...

Словом, инвариантообразование путем заимствования чужого текста — это особая авторская стратегия, в которой текст «обретает своего автора в исполнителе»². Похожее отношение к чужому материалу мы можем найти уже у Александра Вертинского — «в его творческом прочтении они <песни, созданные на стихи других поэтов. — В. Г.> как бы авторизовались»³, кроме того, в этом вопросе активность проявляют и некоторые «барды», например Александр Дулов: «В публикациях авторских песен нередко встречается запись “По стихам...”, что означает существенное их изменение по сравнению с сочинением поэта. Ярчайшим примером является песенное творчество А. Дулова. Он относится к тем авторам, которые, сочиняя песню не на свои стихи, как бы “присваивают” себе текст, активно работают с ним»⁴.

Подведем итоги. Инвариантообразование в песенной поэзии может происходить как внутри конкретной поэтики (чаще всего это встречается у представителей рок-поэзии), так и реализовываться посредством интерполяции заимствованного текста во вторичную поэтику. Главным инвариантообразующим механизмом является *изменение контекста*. Кроме того, инвариантообразующими могут становиться: *редукция и замена субтекста*;

¹ Маркелова О. А. Концертная программа как цикл: «Поэма о человеке» Павла Фахртдинова // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 180.

² Жогов С. С. Концептуализм в русском роке... С. 199.

³ Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 7.

⁴ Бельский Л. П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества // Relga: научно-культурологический журнал. № 4 (184) от 10.03.2009. URL: <http://www.relga.ru/Environ/ WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2344&level1=main&level2=articles>

«отсечение» от прецедентного произведения части, получающей статус отдельного текста; контаминация двух или нескольких автономных произведений; замена какого-либо элемента, которая приводит к смысловой детонации, полностью меняющей концепцию текста. Вполне вероятно, что я назвал не все инвариантообразующие приемы.

Получается, что песенная поэзия ввиду особенностей своего «бытования» достаточно сложное образование. Оно обладает несколькими уровнями: уровень абстрактный (ментальный), где помещаются инварианты/инвариант; уровень конкретного исполнения данной песни; первый интегральный уровень, где песня представлена как совокупность своих конкретных инкарнаций внутри одного инвариантного мегатекста, второй интегральный уровень — совокупность всех мегатекстов (произведение). Проблема вариантообразования и инвариантообразования в интермедиальном тексте является еще малоизученной, во многом дискуссионной, поэтому требует дальнейшего исследовательского углубления, возможно, корректировки. Однако необходимость неклассического подхода к изучению вариативных возможностей текстов песенной поэзии представляется очевидной.

ГЛАВА 5 ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ

Артикуляционная субъектность

Автор и исполнитель. Вопрос об авторстве является, без сомнения, одним из самых сложных в интермедиальной теории. Причем решить его можно только в единстве с другим — вопросом о статусе и границах интермедиального текста. Для меня текст — это нечто замкнутое авторской *формопорождающей интенцией*. Так как интермедиальное произведение — это сведение текстов разного происхождения, то сверхцентрическая установка может привести к «расслоению» конкретной песни на несколько «разноавторских» текстов. Происходит это потому, что «рок делает основной творческой единицей группу (ансамбль, бэнд). Даже в рок-группах, где господствует бесспорный лидер, вклад остальных ее членов бывает значителен: аранжировка, исполнение, запись на пластинку, общий баланс звучания, тонус, настроение — всё это плод совместных усилий музыкантов, итог кропотливой работы в студии или репетиций перед гастроями»¹.

Допустим, песню исполняют три человека: вокалист (он же, например, гитарист), клавишник и барабанщик. При условии, что поэтический текст написан певцом, одновременно на сцене возникают три текста: поэтическо-вокально-гитарный (автор 1), клавишный (автор 2) и «ударный» (автор 3). Некоторая (именно некоторая!) авторизация может быть констатирована, если весь музыкальный ряд есть сочинение автора поэтического текста

¹ Сыров В. Н. Рок-музыка и проблемы культурно-стилевой интеграции // Искусство XX века. Уходящая эпоха? Н. Новгород, 1997. С. 107.

(лидера группы). В этом случае неавторское исполнение вызвано невозможностью «в режиме реального времени» играть сразу на нескольких музыкальных инструментах (но и тут есть исключения — соединение гитары и губной гармошки). То есть разноавторское исполнительское начало может нивелироваться единой авторской субтекстообразующей интенцией (проще говоря — когда все ряды интермедиального текста придуманы одним автором). Но ведь такое возникновение «из одного источника» свойственно песенной поэзии далеко не всегда: музыка может принадлежать одному члену группы, поэтический текст — другому (например, в группе «АукцЫон» — как правило, клавишнику Дмитрию Озерскому), вокал — третьему (у того же «АукцЫона» — это в первую очередь Леонид Федоров). Получается, что определить сингулярного, неколлективного автора интермедиального произведения в таких условиях невозможно?

Существует два типа порождения интермедиального текста: *его сочинение и исполнение*. Однако атрибутировать интермедиальный текст только на основании одного из них невозможно — этому противится сам материал, что мы уже показывали на примере инвариантообразования: песня может быть ассимилирована вторичной поэтикой. И всё-таки за основу лучше брать генетический принцип атрибутирования, то есть на первый план выдвигать именно сочинителя, а не исполнителя.

Очевидно, что, например, при искусствоведческом рассмотрении авторского начала в творчестве группы «Ария», словесные тексты для которой пишет преимущественно Маргарита Пушкина, будет востребован и образ вокалиста. Лидером музыкального коллектива долгие годы был солист Валерий Кипелов, и именно с ним в первую очередь ассоциировалась группа «Ария». Его артистизм, вокальные данные являлись не менее важными выразительными средствами, чем музыка или вербальный субтекст.

Что же касается сверхавторского подхода, то он актуален при рассмотрении творчества коллективов, где музыкальные композиции пишутся в перманентном соавторстве или нет четко выделенного сингулярного авторского начала. Так, группа «Воскресенье» некоторое время представляла собой «симбиоз» двух поэтик — Алексея Романова и Константина Никольского

(например, альбом «Воскресенье-2»¹ состоит из нескольких песен обоих авторов, то есть представляет собой концептуальное соединение элементов двух поэтик). В этом случае совокупное творчество группы может быть рассмотрено в сверхавторском ракурсе.

Есть и еще одна сложность. Поющий поэт со временем может поменять название своего музыкального коллектива или же участвовать в двух и более проектах (иногда одновременно). Таких примеров немало: это и группы «Зимовье зверей», «Сердолик» Константина Арбенина, и «Алиса», «Нате!» Святослава Задерия... Причем в последнем случае проект «Алиса» не прекратил своего существования с уходом его создателя, а получил нового лидера — Константина Кинчева. Очевидно, что здесь пути анализа могут быть различными: в центр исследования можно поставить эволюцию группы «Алиса» (автор 1, авторы 1 + 2, автор 2), можно — творчество каждого из ее лидеров в отдельности.

При разных подходах к решению вопроса об авторстве в песенной поэзии в первую очередь нужно ориентироваться на литературоведческие установки. При таком подходе *автором интермедийального текста является создатель поэтического текста*. Очевидно, предметом литературоведческого анализа должна быть поэтика (а не, например, вокальные данные певца) и всё, что «затянуто» в сферу этой поэтики. Последнее дополнение кажется весьма важным, ведь, как мы выяснили, интермедийный текст — это гетерогенное образование, на смысл которого влияют и шоу, разворачивающееся на сцене, и декорации, и костюмы участников группы... То есть множество «неавторских» факторов.

Главный принцип авторизации был уже определен, когда речь шла о субтекстах. Я писал, что все те *формальные изменения* (например добавление субтекста), с которыми согласился автор, являются частью авторского замысла, то есть компонентами произведения. Вспомним, как Борис Гребенщиков не стал изменять оформление сцены (воздушными шарами), оставшееся с предыдущего мероприятия, тем самым вписав эти шары в текст своего концерта. По тому же принципу импровизация

¹ Воскресенье-2 // Воскресенье, 1981.

гитариста в ходе исполнения песни авторизуется создателем поэтического текста. Даже реплики из зала, спонтанное хоровое пение, когда зрители подпевают вокалисту, являются частью авторского текста (автор мог бы предупредить людей, пришедших на концерт, что он будет петь только в абсолютной тишине, или прекратить выступление в связи с репликами из зала). То есть *отсутствие авторской реакции на инкорпорируемые извне формальные элементы является согласием с их включением в интермедиаальный текст*. Получается, что «генеральный» смысл песни задает поэт-исполнитель, а трансформация этого смысла при непосредственном песенном акте уже управляется им в большей или меньшей степени в зависимости от ситуации (чаще всего, конечно, — в большей, так как поэт-исполнитель достаточно прочно контролирует порождение интермедиаального текста, особенно в авторской песне).

Однако механизмы порождения авторства в песенной поэзии достаточно разнообразны — вплоть до полного «коллективизма»: «Авторское начало в их <группы “Би-2”. — В. Г.> поэтическом творчестве минимизировано настолько, что ни на альбомных обложках, ни на сайтах не конкретизируется, кто именно написал <вербальный. — В. Г.> текст той или иной песни. Поэтому творчество групп, подобных “Би-2”, мыслится как обезличенное или коллективное. Такой подход к написанию текстов, в целом, не характерен для русского рока, где личностное начало доминирует над коллективным»¹. Конечно, коллектив «Би-2» (еще можно назвать группы «Ва-банкъ», «Джан Ку», «Zdob si Zdub», «Кирпичи»²) — это достаточно редкие примеры проявления «мертвого авторства» в песенной поэзии. Однако мы видим, что в своем предельном варианте фольклорная анонимность (лежащая в генетическом подтексте любой песенности) может давать в рок-искусстве и интенционально «безавторские» образования.

Итак, *при литературоведческом атрибутировании песни ее автором необходимо признать автора поэтического текста. Если ав-*

¹ Никитина О. Э. Биографический миф как литературоведческая проблема... С. 29.

² Козицкая Е. А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 140.

тор стихов не принимает участие в исполнении песни, то необходимо установить авторскую санкционированность заимствования поэтического текста и характер творческих отношений между поэтом и музыкальным коллективом. Предвидя возможные возражения (мол, например, Исаковский часто писал вербальные тексты для песен, он что — «поющий поэт»?), отмечу: второй тип «песнепорождения» является лишь исключением, и в каждом сложном случае необходимо проводить отдельное исследование. А правило остается правилом: чтобы безоговорочно авторизовать текст, поэт должен быть автором как минимум двух — вербально-поэтического и артикуляционного — субтекстов.

Субъектность в песенной поэзии. Теперь погорим об «эманациях» лирического субъекта в песенной поэзии. Песенная поэзия выработала различные механизмы субъектной организации. Меня в первую очередь будут интересовать те приемы, которые отличают интермедиальный текст от печатного. Но прежде чем обратиться к ним, отмечу, что артикуляционный субтекст в субъектном разрезе имеет следующие составляющие: *тембровую* (принадлежит первичному автору), *субъектную* (лирическому субъекту), *ролевую* (ролевому герою). И именно данные три категории я и положу в основу дальнейших изысканий, понимая при этом, что перед нами понятия разнопорядковые: ролевой герой — лишь одна из эманаций лирического субъекта.

Тембровая составляющая, указывающая на первичного автора, точнее — на «первичного исполнителя», присутствует всегда. Однако сколь безэмоционально человек ни произносил бы нечто осмысленное, всё равно в тексте будет присутствовать отношение к говоримому, то есть нечто помимо тембра. Влияние артикуляционной выразительности на поэтический текст может быть небольшим, однако полностью, до нуля она никогда не редуцируется. Это и есть *субъектная составляющая* артикуляционного субтекста — некое «выражение», которое не образует субъекта, а лишь указывает на него. Артикуляционно эксплицированный *ролевой компонент* представляет собой более артистичное образование: здесь исполнитель говорит от лица персонажа, вживается в некоего «другого».

Замечу, что артикуляционная ролевая составляющая может и не быть проявленной даже при наличии ролевого компонента

в стиховой ткани. Иными словами, ролевой герой может быть выражен только поэтическими средствами — без искривления артикуляции. Это происходит, например, в песне Высоцкого «Тот, который не стрелял»¹: ролевой герой в песне есть, а вот голосового его воплощения нет. С другой стороны, субъект может приобретать ролевой статус за счет антуражной артикуляции: в песне того же Высоцкого «Как по Волге-матушке»² присутствует ряд артикуляционных маркеров «народного сказителя» (например архаизированные окончания прилагательных «берега пология», особое произнесение возвратного суффикса «пробудилиса»). Ролевого героя в его традиционном для литературоведения понимании здесь нет.

Итак, в интермедialном тексте наряду с традиционным поэтическим лирическим субъектом / ролевым героем всегда присутствует артикуляционный лирический субъект и иногда — его «артистическая» разновидность — артикуляционный ролевой герой. Последний играет роль либо артистического дополнения к уже имеющемуся поэтическому ролевому герою, либо, что особенно важно, создает его. Артикуляционный ролевой герой может не только изменить субъектную структуру поэтико-интермедialного текста, но и придать последнему обратную валентность за счет такого приема, как субтекстуальный гротеск (о чём уже сказано). Создаваться артикуляционный ролевой герой может разными приемами: использованием просторечия, антуражного акцента, грассирования, истончением / огрублением голоса, часто применяемыми для гендерного «переключения», использованием «вычурной» и темпорально / локативно маркированной артикуляции и т. д. Поговорим о каждом из них.

Грассирование может быть жестом системным на уровне поэтики (Александр Вертинский, вокалист группы «АукцЫон» Леонид Федоров), то есть являться одним из приемов создания сценического героя. Бывают, кроме того, случаи, когда авторы намеренно используют грассирование для создания особого артикуляционного колорита, как это делал Д`ркин в песне «Моп

¹ Концерт в Вайтмэн Холле Бруклин Колледжа. Нью-Йорк, 17 января 1979.

² Записи М. Шемякина.

amoug» (здесь, кстати, пародируется исполнительская манера Вертинского и есть ряд поэтически воплощенных аллюзий на его творчество).

Достаточно часто авторы для характеристики своего персонажа используют *просторечие* или речевые особенности какого-либо *говора*. Например, в песне Башлачева «Слет-симпозиум»¹ просторечие является своеобразной речевой характеристикой одного из персонажей:

Президиум шушукался. Сложилась точка зрения:
Депеша эта с Запада — тут бдительность нужна.
Вот, в Тимонице построен институт слюноварения.
Она — товарищ грамотный и в англиском сильна...
Читай!
«С поклоном *оброшш*ается к нам тетушка *Ойропа*
И опосля собрания зовет на завтрак к *ей*...»

Мы видим, что переход «ч» в длинный «ш», «перетекание» звукосочетания «ев» в «ой» (на немецкий манер), выпадение начального «н» — все эти приемы подчинены единой задаче: созданию артикуляционной ролевой «надстройки» над вербальным субтекстом. Кроме того, в последних двух строках отрывка присутствует еще и оканье, тоже передающее индивидуальные речевые особенности «Тимоницы»².

Пожалуй, ни у одного поющего поэта нет такого множества примеров речевой «героизации», как у Владимира Высоцкого, чьи песни, «написанные от лица персонажа, всегда социально или профессионально “паспортизованы”. Если в тексте <здесь, вероятно, имеется в виду бумагизированный, поэтический текст. — В. Г.> нет прямого указания на социальный статус героя, мы его легко определяем по разного рода речевым метам, рассыпанным в тексте <здесь, вероятно, в первую очередь имеется

¹ Концерт у С. Рыженко.

² «Субъектно-объектная природа в этом фрагменте песни сложна и неоднозначна: здесь соединяются автор-исполнитель, рассказчик, “Усть-Тимоница” и “Тетушка Ойропа”: в какой-то мере текст будет принадлежать всем им». Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии... С. 168.

в виду звучащий, интермедиаальный текст. — В. Г.»¹. К этому вопросу мы вернемся позже, когда будем рассматривать систему артикуляционных жестов на одной из фонограмм песни Высоцкого «Ярмарка».

Оканье и *яканье* могут выполнять разные функции: от стилизации «под народную песенность» до шутливого ее (песенности) обыгрывания, своеобразной карнавализации. Так, в песне «Беспечный русский бродяга»² Бориса Гребенщикова мы встречаем проявленное оканье и яканье в слове «бродяга» (оно произносится нараспев с некоторым смещением ударения на последний слог). Эта лексема является частью названия альбома, а также самого трека, кроме того, находится еще и в сильной позиции — в начальной строке песни. Получается, что оканье и яканье характеризуют ролевого героя, который, согласно первому треку альбома («Афанасий Никитин буги»), «из Костромы». Словом, интересные нам жесты даются не «от повествователя», а, являясь емким смысловым маркером, характеризует лирического героя всего цикла. Причем выбор такой топонимической принадлежности героя отнюдь не случаен. Чтобы это понять, достаточно обратиться к названию другого гребенщиковского альбома — «Кострома Mon Amour» — и одноименной композиции из этого цикла. Второй раз проявляется интересный нам артикуляционный жест в песне «Беспечный русский бродяга» во фразе «пил в Костроме и в Рязани», где «Рязань» произносится с четким «я». Соответственно, «народный статус» героя получает еще большее подкрепление на артикуляционном уровне.

Любопытно отметить, что в какой-то мере субъектообразующим (и архаизирующим) может даже стать «еканье». Рассмотрим это явление на примере песни «Иного не надо»³ Дмитрия Ревякина:

Обуглены пашни закатом *времён*,
И крылья беды коснулись лиц грубых,

¹ Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи // Вопросы языкознания. 1993. № 1. Январь–февраль. С. 98.

² Беспечный русский бродяга // Аквариум, 2006.

³ Оружие // Калинов мост, 1998.

Луч солнца *рассек* дремучий туман —
Иного ожога не надо нам.

«Е» в слове «рассек» не актуализирован рифмой, поэтому, например при чтении с листа, его можно не заметить — посчитать, что перед нами слово «рассёк», особенно, если в печатном тексте, как это часто бывает, все слова с «ё» написаны через «е». В данном случае выбор варианта с «е» есть явная апелляция к архаико-диалектному коду, и на фоне ёканья в слове «времён» еканье в третьей строке катрена становится особо маркированным.

Иноязычный акцент тоже нередко используется поющими поэтами. Чаще всего это делается для актуализации топонимического колорита. Так, в песне Д`ркина «Миссис Джейн»¹ использование англоязычного акцента является одним из приемов создания американского антуража (в тексте много и лексических «американизмов»: «Оставив свой скальп на узкой тропе Мичигана»). Хотя о герое песни (ковбое) говорится в третьем лице, думается, что повествователь так или иначе «сливается» с ним (героем) посредством англоязычного акцента. Отмечу также, что подобное антуражное артикулирование увеличивает комическое «звучание» песни.

«*Вычурная*» артикуляция также чаще всего является речевой характеристикой ролевого героя. Например, в песне «Старый пионер»² группы «АукцЫон» ролевой герой говорит о себе так: «Я старый пионер». То есть за счет редукации мягкости слово «пионер» получает ряд смысловых оттенков: псевдоутонченность, комизм, быть может, даже архаичность («пионер» всё-таки старый).

У Александра Галича в «Песне о несчастливых волшебниках»³ находим такие строки: «А вокруг шумели парочки — / Пили водку и шинпанскыя». Здесь также, очевидно, высмеивается мешанская псевдоутонченность. Данный звуковой жест, кроме того, отсылает нас к субъектному строю песни: «из-за» голоса певца на мгновение как бы проступает речь персонажей. Примерно по такой же смысловой схеме (певец выражает свое

¹ Концерт в О. К. клубе. Обнинск, 1997.

² Жопа.

³ МП-3. Королева материка.

отношение к произносимому) использовано слово «свѣтский» в песне Башлачева «Верка, Надька, Любка»¹:

...Но всё-таки просто визжали они,
Когда рядом с ритмами *свѣтской* эстрады
Я сам, наконец, брал гитару в клешни.

Иногда поющие поэты в тексте используют целую систему различных приемов, ведущих к единому смыслу. Например, в песне Д`ркина «Устать себя щипать»² помимо явного субтекстуального гротеска (возникающего на стыке комического, даже порой абсурдного поэтического текста и «утонченной», «аристократической» музыки) есть и ряд приемов произносительной выразительности. Ирония заметна уже в первых строках (выделены артикуляционно маркированные слова):

Устать себя *щипать* в *процессе* лобызаний,
Доверия ко сну, как к давешнему льду,
В запрошлую весну, пусть скромных, но желаний,
Наивных притязаний на юную вашу красу...
И пусть я полюблю олдовую клошарку,
Уеду под Рязань выкушивать *портвейн*,
Я стану вам *писать*, что мне немножко жалко,
Что друг наш бросил пить и стал ходить в бассейн.

Не останавливаясь на заметных стилистических колебаниях в сфере лексики, отмечу только артикуляционные жесты. В первых, это произнесение слова «щипать» как «шщипать». Причем певец коверкает слово от «избытка аристократизма», а не от желания ввести в текст просторечные коннотации. По той же причине отчетливо (с оканьем) артикулируется и слово «процессе» (на манер старых романсов). Третий жест — смещение ударения и некоторая протяжка последнего звука в слове «доверия». «Аристократично», с отчетливым «о», произносится лексема «портвейн». Кроме того, Д`ркин использует задушевные, «романсовые» распевы (например в слове «писать»).

¹ Концерт в Театре на Таганке.

² Крышкин дом // Д`ркин В., 1996.

Локативно-темпоральные артикуляционные жесты по своей типологии близки к диалектно-просторечным. Однако, в отличие от последних, стилистическая маркированность у локативно-темпоральных другая: как правило, они требуют пометы «архаичный». Например, в песне «Петербургская свадьба» Башлачев иногда произносит слово «классический» с редукцией мягкости в последнем слоге:

Сегодня город твой стал праздничной открыткой.
Классическѣй союз гвоздики и штыка.

Как отмечает О. А. Горбачев, на трех фонограммах¹ «строка произносится в соответствии со старомосковской нормой произношения»², то есть с твердым вторым «к». Делается это для «большей классичности» контекста. Автор как бы через артикуляционный жест погружает нас в реалии художественно воплощаемой эпохи.

Иногда в тексте присутствует целая система артикуляционных архаизмов. Так, в композиции «Звезды Натании»³ Дмитрия Ревякина историко-топонимический код, актуализованный в таких словах, как Иудея, Натания, Средиземное море, дополняется и системой артикуляционных жестов. Уже в первой строке мы встречаем произнесение лексемы «Иудея» как «Июдея». Поясним: в церковнославянском слово «Июдея» пишется через юс с йотом, то есть перед нами своеобразная «фонетическая цитата» из молитвенного языка. Специфически произносит Ревякин и окончания прилагательных (венчальныя, прощальныя, алыя, древния), что является заимствованием из того же источника.

Субъектообразующая артикуляция может являться интертекстом, апеллирующим к особенностям речи какого-то известного человека — вспомним рассмотренную выше д`ркинскую пародию на Вертинского. Еще пример: «Раздался крик: “Залатать колпак, / Предпринимая необходимые меры”» («Дядин колпак»⁴, И. Тальков). Здесь артикуляционная реминисценция

¹ Запись у А. Агеева; Концерт в Театре на Таганке; Запись в студии Дома Радио.

² Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. С. 47.

³ Swa.

⁴ Концерт в ДК МИСиС. Москва, 30 мая 1991.

зиждется на пародировании тембра голоса Михаила Горбачева и использовании неграмматического ударения (характерная черта «речевой деятельности» последнего руководителя СССР). У Шевчука в песне «Брейк-данс»¹ присутствует артикуляционная отсылка к другому советскому лидеру — Леониду Брежневу. Кинчев, создав песню «Я дышал синевой»² на стихи Высоцкого, один из фрагментов исполняет, копируя хриплый, надтреснутый голос «барда». В песне «Элис»³ Башакова выделенные слова поются с имитацией тембра Юрия Шевчука и Бориса Гребенщикова соответственно:

С нами Юра, с нами Борис,
Они, когда напьются, всегда поют на бис,
А мы им аплодируем, но песни их давно приелись...

Тембр Высоцкого удивительно точно копировал Башлачев⁴. Для образования того или иного типа субъекта в интермедальном тексте не обязательно должна присутствовать его вербализованная «партия». Песенная поэзия знает случаи, когда субъектообразующую функцию выполняет артикуляционный жест, не имеющий лексического «наполнения»! Рассмотрим этот феномен на примере песни «На небе вороны»⁵ Юрия Шевчука:

На небе вороны, под небом монахи,
И я между ними в расшитой рубашке
Лежу на просторе, легка и пригожа,
И солнце взрослее, и ветер моложе.

Меня отпевали в громадине храма,
Была я невеста, Прекрасная Дама,
Душа моя рядом стояла и пела,
Но люди, не веря, смотрели на тело.

¹ Я получил эту роль // ДДТ, 1988.

² Странные скачки // Алиса, Ва-Банкъ, Вячеслав Бутусов и др., 1996.

³ Формула весны // Башаков М., 2002.

⁴ См. об этом: Гавриков В. А. Башлачев и Высоцкий: исполнительские аспекты // В поисках Высоцкого: Науч.-популяр. период. изд. Пятигорск, 2016. № 27. С. 11–17.

⁵ Любовь.

Судьба и молитва менялись местами,
Молчал мой любимый, и крестное зная
Лицо его светом едва освещало,
Простила его, я ему всё прощала.

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

Свеча догорела, упало кадило,
Земля, застонав, превращалась в могилу,
Я бросилась в небо за легкой синицей —
Теперь я на воле, я белая *птица-а-а!*

Взлетев, на прощанье кружась над родными,
Смеялась я, горе их не понимая,
Мы встретимся вскоре, но будем иными,
Есть вечная воля, зовет меня стая.

Песня представляет собой лирический монолог умершей героини, смотрящей со стороны не только на происходящее (в том числе и на свое тело), но и на саму себя — «смеялась я, горе их <родственников. — В. Г.> не понимая». То есть перед нами некая рефлексия второго порядка: героиня смотрит со стороны не только на свое тело, но и на отделившуюся от него душу, чувства этой души. В этом «внежизненно активном» видении уже намечены некоторые предпосылки для появления второго лирического субъекта, однако он всё-таки не в состоянии преодолеть субъектную границу только поэтическими средствами. «Мой любимый», присутствующий в тексте, — это и есть имплицитный второй лирический субъект (прямая эманация автора, так как стихотворение автобиографично). Наличие в интермедийном тексте данного субъекта выдает только песенное междометие, «крик боли» (см. пятый катрен), который явно принадлежит «любимому», а не ролевой героине (она-то как раз боли не испытывает).

Отдельно скажем о таком поэтическом приеме, как создание диалога («микродрам», Х. Пфандль¹). Поющие поэты достаточно

¹ Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 227.

часто используют искривление артикуляции для говорения от лица двух и более героев. Один из самых известных примеров — песня Высоцкого «Диалог у телевизора»: слова Зины поэт произносит с заметным истончением голоса. Похоже исполняется песня «Радуга» Юрия Визбора, представляющая собой беседу между субъектом «он» и субъектом «она». Это — создание диалога *внутри одного артикуляционно-тембрового комплекса*. Но встречаются и «политембровые» образования — пение по ролям. Так спета «гендерная» песня «Орландина»¹, особенность здесь только в том, что женскую партию исполняет Алексей Хвостенко, у которого хриплый (совсем не женский) вокал. Несколько иначе строится «Песня гуру»² Михаила Науменко: реплики самого «гуру», который поучает собравшийся на «лекцию» народ (исполнитель 1), перемежаются выкриками из зала (исполнитель 2):

- Здрасьте! Я родом из Бобруйска.
- Ну, *свой!*
- Я — гуру, по-вашему это будет «учитель».
- Я сейчас вам расскажу о смысле жизни.
- Я, в натуре, профессионал, а не любитель.
- *Да что ты, что ты!*
- Эй, ну ты там, на седьмом ряду, с портвейном!
- *Наливай!*
- Ну чё ты хлещешь из горла? Сейчас дам стакан.
- Вернешь с глоточком, но вообще-то ты бы лучше бы послушал,
- Чё тебе говорят, пока-то не шибко-то пьян...
- Сначала маленький экскурс в историю.
- *Ой ты!*
- А к практике мы перейдем потом.
- Опосля, значит...

Поэтический текст на первый взгляд не очень много теряет от редукции «второго голоса», однако реплики последнего придают песне большую динамику и усиливают комизм.

В завершение замечу, что искривление артикуляции — это не всегда субъектообразующая подвижка. Переход к другому типу пения / говорения может быть инспирирован *внутрисубъ-*

¹ Чайник вина // Хвост и АукцЫон, 1992.

² LV.

ектной динамикой (то есть разворачивающейся внутри одного субъекта). Так, в песне Высоцкого «Рядовой Борисов»¹ ролевой герой ведет диалог со следователем. Их реплики артикуляционно не автономизированы, а отчетливое изменение интонации — начиная со слов «год назад, а я обид не забываю скоро» — маркирует переход от диалога со следователем к внутренней речи субъекта (воспоминанию²).

Итак, изменение артикуляции (крик, рык, писк и т. д.), заикание, антуражный акцент, даже неграмматические ударения³ — всё это меняет субъектные отношения в тексте и может даже придать ему обратную валентность. Следовательно, *искривление артикуляции, как правило, есть смещение по субъектной оси.*

Нетрадиционные типы субъектности. Известно, что художественный текст может быть организован разными субъектами авторского плана, каждый из которых находится в большем или меньшем удалении от первичного автора. Часто такой «герой-автор» является не только инструментом изображающим, но и изображаемым. В песенной поэзии различные субъекты авторского плана могут быть эксплицированы сугубо интермедially: за счет искривления артикуляции. Например, тип, который мы можем назвать «рассказчиком» (по своему удалению от первичного автора подобный лермонтовскому Максиму Максимычу) и «занимающий промежуточное положение между героем и автором»⁴, находим в песне Д`ркина «Шел

¹ Записи М. Шемякина.

² То, что перед нами внутренняя речь героя, подтверждает исследование А. В. Скобелева и С. М. Шаулова, см: Скобелев А. В., Шаулов С. М. «Рядовой Борисов!» // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Воронеж. 1991. С. 36; А. Е. Крылов говорит о возможности другой трактовки: «Если же интерпретировать песню как пересказ событий участником истории, то текст этот «начинающийся со слов “год назад...”». — В. Г.> представляется нам обращенным всё равно к некоему конкретному слушателю» — вроде театрально-го «монолога в сторону». Крылов А. Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников (А. Грин и Высоцкий) // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001. С. 63–64.

³ См. об этом специальную работу: Гавриков В. А. Неграмматическая акцентуация у Высоцкого: диалогизирующая, субъектная, профессиональная // Русский язык в Армении. № 1 (110). Ереван, 2019. С. 33–43.

⁴ Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 236.

трамвай по улице Советской»¹. Вот ее бумагизированный поэтический текст (курсивом выделены отрывки, произносящиеся с «нерусским акцентом»):

*Шел трамвай по улице Советской.
Люди не хотели на работу.
И мужчины терлись возле женщин:
Люди, хоть и люди, — тоже люди.
И была весна начала мая.
И цвели в трамваях контролеры.
Людям компостировали мозги.
И кому-то раздавили яйца.*

*Он вошел с тяжелым пистолетом,
Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Обвязанный пулеметной лентой,
Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
И, махая самурайской саблей,
Он сказал: "Мы едем в Гонолулу!"*

*Середина мая на Гавайях!
На Гавайях морé табака и чая,
И пальмы там, что в Салехарде сосны,
И чище Индигирки океан.*

*Шел трамвай по улице Советской.
И мужчины терлись возле женщин.
Люди не хотели на работу.
Все они хотели в Гонолулу.
Шел трамвай по пику Коммунизма.
Полз трамвай в пустынях Каракума.
Плыл трамвай по водам Куро-Сиво.
И к утру приплыл на Гонолулу.*

*Пассажиры жрали ананасы,
Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Брендем разбавляли камасутру,
Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Были террористу благодарны,
Что он их привез на Гонолулу.*

¹ Концерт («Домашний концерт»). Москва, 6 ноября 1996.

Середина мая на Гавайях!
На Гавайях море́ табака и чая,
И пальмы там, что в Салехарде сосны,
И чище Индигирки океан.
Прощай, Маруся ламповая!
На Гавайях море́ табака и чая...

В интермедийном тексте присутствует диалог двух голосов: одного — со специфическим акцентом (похожим на немецкий или прибалтийский) и второго немаркированного. Причем как первый, так и второй голоса рассказывают об одном и том же событии. Нетрудно заметить, что разделение субъектов проходит по линии куплет / припев.

Остановимся несколько подробнее на акценте, который воплощает рассказчика. Артикуляционные изменения можно объединить в четыре системных явления: *разбивка проговариваемого на слоги* на манер скандовки («Шел-трам-вай-по-у-ли-це-совет-ской»), несколько более *твердое произнесение некоторых шипящих* (например в слове «мужчины», где к тому же не происходит объединения звуков [жч] в [щ]), тенденция к *отвердению некоторых мягких звуков*, хотя полного отвердения не происходит (плюс к этому — певец произносит твердый вариант слова «[тэ]ррористу»), *оканье/яканье* ([гонолулу], [т`а]желым, об[в`я]за́нный). Кроме того, на фонетическом уровне происходят акцентологические изменения, ряд слов исполнитель произносит с неграмматическим, «художественным» ударением: «обвяза́нный», «море́», «лампова́я», «мо́зги», что также придает песне особый «иноязычный» колорит. Причем ударения «путают» оба «авторских голоса».

Иногда субъектная структура усложняется, приобретает «парадигматическую объемность» за счет многоголосия (*использования нескольких вокалистов*). Так, в песне «Тацу»¹ на стихи Ильи Кормильцева, которую исполняет Анастасия («Настя») Полева, присутствуют: лирический субъект авторского плана — повествователь, воин Тацу, его наставник и американец.

¹ Тацу // Настя, 1987.

Все партии «японского характера» (повествователь, Тацу, наставник) произносит сама певица. А вот голос американца — мужской вокал:

Поздно осенью крейсер якорь бросил у скал,
Металлический голос по-английски сказал:
*«Tazu, Tazu, army's gone, the war is over,
Tazu, Tazu, your emperor surrendered, leave your rocks, gotta blow it!»*

Получается, что артикуляционный субъектный «водораздел» проходит по линии: «японская тема» (3 субъекта) — «американская тема» (1 субъект). Это уже приводит к артикуляционному неосинкретическому изоморфизму повествователя и двух ролевых героев, что реорганизует всю субъектную структуру поэтического текста...

Субъектообразующей может становиться не искривление артикуляции, не смена вокалистов, а *изменение типа артикулирования* — переход от пения к декламации. Так, в песне Игоря Талькова «Бывший подьесаул» «в шестой строфе “объективное” повествование прерывается авторским лирическим голосом — в исполнении этот фрагмент выделен особо: текст здесь не поется, а медленно, в тишине проговаривается каждое слово. Этот голос наполнен раздумьями о “последней черте” встречи человека с Богом, видящего весь его земной путь...»¹. Данный «авторский лирический голос» как бы трансцендентально надстраивается над «объективным» повествователем, то есть за счет смены «речевого поведения» удваивается число субъектов авторского плана.

Вариативность и изоморфизм субъектов

Наличие в произносимом поэтическом тексте мет, указывающих на начало прямой речи, не гарантирует, что слушатель сможет вовремя зафиксировать точку ее окончания. При этом

¹ Ничипоров И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции... С. 362. Видимо, имеется в виду запись с концерта в ДК МИСиС.

чаще всего реплики разных субъектов исполнитель произносит без артикуляционного разделения (К. Кинчев, «Печаль»¹):

Дождей невесомую быль
Я знал, но как только забыл,
Ветра постучали в мой дом:
(«) Вставай, мы пришли за тобой,
Оставь этим стенам покой («).
Гроза бьет по крыше крылом («).

Мы вправе задаться вопросом: ветра ли сообщают лирическому субъекту о том, что «гроза бьет по крыше»:

Ветра постучали в мой дом:
«Вставай, мы пришли за тобой,
Оставь этим стенам покой.
Гроза бьет по крыше крылом».

Или же последняя фраза принадлежит самому субъекту (или даже «кому-то третьему»):

Ветра постучали в мой дом:
«Вставай, мы пришли за тобой,
Оставь этим стенам покой».
Гроза бьет по крыше крылом.

А, быть может, это некие «голоса из грозы» зовут лирического субъекта «оставить покой»:

Ветра постучали в мой дом.
«Вставай, мы пришли за тобой,
Оставь этим стенам покой», —
Гроза бьет по крыше крылом.

Исследователь должен будет признать эти варианты равноправными — ни один из них не исключается контекстом. Конечно, для верификации можно обратиться к авторскому списку. Однако на официальном сайте группы «Алиса» (где, очевидно,

¹ Стать севера.

даются выверенные самим Кинчевым бумагизированные тексты песен) пунктуационных знаков прямой речи нет, плюс — поставлены странные запятые после «дождей», «невеселой были»¹:

Дождей, невеселую быль,
Я знал, но как только забыл,
Ветра постучали в мой дом.

Вставай, мы пришли за тобой,
Оставь этим стенам покой,
Гроза бьет по крыше крылом.

Можно порассуждать, почему автор не поставил даже двоеточия перед «прямой речью». Что это: изоморфизм лирического субъекта и персонажей? Или просто игнорирование привычных норм пунктуационной кодификации? Или что-то еще?

Сочетание «постучали в дом» и призыв «вставай, мы пришли за тобой» жестко связаны по смыслу, что позволяет нам атрибутировать высказывание как принадлежащее ветрам. Но только в виде наиболее вероятного предположения.

В нашем примере вариативность возникает за счет отсутствия глагола, указывающего на прямую речь; могло быть, например, так: «Постучали в мой дом и сказали...», тогда осуществить расстановку виртуальных кавычек было бы проще, хотя вариативность последнего знака всё же не исчезла бы:

Ветра постучали в мой дом <и сказали>:
«Вставай, мы пришли за тобой,
Оставь этим стенам покой»».
Гроза бьет по крыше крылом»»).

В песенной поэзии бывают случаи когда, наоборот, наличие глагола при прямой речи (или мнимой прямой речи) может создавать вариативность (В. Высоцкий, песня «Ярмарка»):

Говорил он без сучка да без задорины —
Все мы сказками слегка объегорены.

¹ URL: http://www.alisa.net/disk1/d07_lyrics.htm#pechal

Или:

Говорил он без сучка да без задорины:
«Все мы сказками слегка объегорены».

В первом случае слушателей «слегка» обманывает Кот, во втором — он сам оказывается в числе «объегоренных».

В песенной поэзии такая субъектная неустойчивость может быть не просто эпизодом, но принципом организации текста. В этой связи обратим внимание на песню Юрия Шевчука «Змей Петров» (даем ее без разделения на реплики героев, то есть так, как она воспринимается на слух):

Рожденный ползать получил приказ летать.
Какой летать, я, братцы, неба-то не видел!
Что за базар? С горы видней! Не рассуждать, ядрена мать!
Чтоб завтра были, Змей Петров, в летящем виде!
Приполз домой, а там рыдает вся родня.
Рожденный ползать, папа, он летать не может.
Ах ты, щенок-интеллигент! Что, отпеваеете меня?
Сто грамм для храбрости приму — авось поможет.
Есть установка: всем летать, всем быть орлами.
А тот, кто ползает еще — тот, гад, не с нами.
Летать, наверно, я люблю, не подходите — заклюю,
Начальник всё мне объяснил: я птица, Ваня.
С утра весь в перьях Змей Петров ползет к горе.
Два санитар подтащили к облакам.
Начальство рядом в государственной норе.
Ужом скрутились потроха, тут санитар сдавил бока,
А он курнул и прохрипел: уйди, я сам!
Ужом скрутились потроха, тут санитар сдавил бока,
А он курнул и прохрипел: уйди... а-а-а!!!
Ну что ж, парам-пам-пам-парам со всеми вами!
Эх, мать... — прыжок! И полетел куда-то вниз.
Но вот за что-то зацепился и повис...
Меж валунами облаков пополз, глядите, Змей Петров
И скрылся где-то глубоко под небесами.

В субъектном плане перед нами вполне синкретический текст, где несколько раз происходит переход между грамматическими

лицами. Кроме того, здесь практически нет маркеров начала прямой речи, исключение лишь — «а он курнул и прохрипел: уйди, я сам!» Анализируя эту песню, мы можем утверждать, что в ней присутствует ряд персонажей, однако артикуляционно (то есть за счет изменения голоса) они не выражены. Поэтому не все фразы можно атрибутировать даже на основании скрупулезного анализа контекста, например:

Приполз домой, а там рыдает вся родня.
Рожденный ползать, папа, он летать не может.
Ах ты, щенок, интеллигент! Что, отпеваеете меня?
Сто грамм для храбрости приму — авось поможет.
Есть установка: всем летать, всем быть орлами.
А тот, кто ползает еще — тот, гад, не с нами.
Летать, наверно, я люблю, не подходите — заклюю,
Начальник всё мне объяснил: я птица, Ваня.

Выделенные две строки могут принадлежать, во-первых, лирическому субъекту-повествователю, описывающему происходящее как бы со стороны (его «голос» периодически звучит в песне: «Меж валунами облаков пополз, глядите, змей Петров»), во-вторых, самому Змею Петрову (он всё-таки «впитал» навязываемые ему идеологические клише), в-третьих, начальнику (его реплики тоже в песне имеются: «Чтоб завтра были, Змей Петров, в летящем виде»), наконец, такой «манифест» мог выдать «щенок-интеллигент».

Конечно, не так много оснований утверждать, что автор здесь намеренно использовал субъектный неосинкретизм (как художественный прием). Мы видим, что сама природа материала (отсутствие знаков препинания) инспирирует проходимость субъектных границ.

Атрибутирование субъектов осложняется тем, что в песенной поэзии не всегда присутствует традиционное для субъектного синкретизма колебание между первым и третьим лицом. «Взаимозаменяться» могут первое и второе (А. Башлачев, «Мельница»):

Черный дым по крыше стелется.
Свистит под окнами.

В пятницу да ближе к полночи —
Не проворонь — вези зерно на мельницу!
...
Ближе лампы. Ближе лица белые.
Да по всему видать — пропала *моя* голова!
Ох, потянуло, понесло, светло, смело *меня*
На камни жесткие да прямо в жернова!

Второе лицо («не проворонь — вези»), возможно, употреблено в обобщенно-безличном значении. А, может быть, перед нами реплика субъекта-актанта, обращенная к самому себе? Или это субъект-повествователь «подгоняет» субъекта-актанта? Кроме того, призыв «не проворонить» может исходить от кого-то третьего, например, быть репликой-приметой «черного дыма» (раз дым стелется — пора везти зерно). В какой-то степени стабилизировать субъектную ось могли бы знаки препинания, но заменить их в интермедialном тексте интонация вряд ли способна в полной мере.

Если в рассмотренных выше примерах нужно говорить скорее о «пунктуационном субъектном неосинкретизме», то в песенной поэзии периодически встречаются интенционально неосинкретичные образования, где архаическое неразличение «я» и «другого» выступает в качестве особого литературного приема.

Иной тип изменения субъектных отношений — *за счет хорового пения* — встречается на квартирном концерте Александра Башлачева, изданном под названием «Чернобыльские бобыли на краю света»¹. На фонограмме ряд песен поется хором, иногда зрители заметно корректируют смысл текста, по-своему расставляя смысловые акценты, предлагая новое строкоделение, даже меняя звуковой облик слов. Так, в исполнении песни «Подвиг разведчика» данное ниже двустипшие на всех фонограммах, кроме рассматриваемой, автором произносится так (насколько возможно передать в графике особенности артикулирования):

А Рейган — вор, ковбой и педераст —
Поставил мир на ядерную карту.

¹ Концерт у Д. Винниченко.

А вот как пропеваёт (даже скорее — выкрикивает) это двустигшие один из зрителей, заглушая, между прочим, голос автора:

А Рейган —
Вор!
Ковбой!
И [пидарас]!!!!
<затем следует громкий смех «стороннего певца»>
Поставил мир на ядерную карту.

Если мы обратим внимание на концепцию песни, то увидим, что интересное нам двустигшие (в авторской интенции) является цитатой из советской газеты:

...Но ТАСС уполномочен заявить: <Здесь Башлачев, чтобы подчеркнуть наличие в тексте цитаты, иногда говорил: «Я читаю газету»>

«Тяжелый смог окутал Вашингтон.
Невесело живется без работы
В хваленых джунглях каменной свободы,
Где правит ЦРУ и Пентагон.
Среди капиталистов этих стран
Растет угар военного психоза,
Они пугают красною угрозой
Обманутых рабочих и крестьян.
А Рейган — вор, ковбой и педераст —
Поставил мир на ядерную карту».

Слово [пидарас] не может появиться в статье советской газеты, то есть мы видим, что «чужой голос», вторгшийся в текст, является чуждым не только исполнительски, но и субъектно — в идеологизированное сообщение вносится иноприродная обшценная коннотация. Получается, что над текстом появляется субъектная надстройка.

¹ Здесь и далее мы не используем некоторые специфические для транскрипции знаки (циркумфлекс, аккомодацию и т. д.), чтобы не утяжелять восприятие текста.

В древнем искусстве «хор обращается к публике от имени автора»¹, то есть хор играет роль медиатора. В песенной же поэзии (в основном мы имеем в виду рок-искусство) хор вынесен за пределы сцены — в зал, то есть посредника между зрителем и лидером-певцом нет. Причем хор в современной песенной поэзии — это именно объединение голосов зрителей и исполнителя. Случаи, когда певец-лидер поет песню вместе со всеми присутствующими на сцене членами музыкального коллектива — единичны. То есть зрители участвуют в порождении интермедийного текста, которым (порождением), конечно, управляет лидер-певец. Таким образом, поющая хором с «корифеем» публика на концерте выступает в качестве одного из действующих лиц, как «в древней Греции, где хор выполнял сразу роль и актера, и зрителя»².

Песенная поэзия знает и другой тип полисубъектности, когда за счет искривления артикуляции нарушается граница между лирическим субъектом (повествователем) и лексически выраженным, а не имплицитным, как у Д`ркина, ролевым героем (А. Галич, «Поэма о песочном человеке»³):

Ах, шалман — гуляй, душа!
Дым, как в небо лесенка,
Два ученых алкаша
Кроют матом Лессинга:
— От «Натана Мудрого»,
Рассуждая строго,
Как от пива мутного —
У меня изжога.
Ах, шалман, ликуй, душа,
Лопайтесь, подтяжки,
Работяга не спеша
Пьет портвейн из чашки.
— Лессинг, правильно, мура.
Знаем мы про Лессинга.
Только нынче — не вчера:
Спета его песенка...

¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 100.

² Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 7.

³ МП-3. Русские плачи.

Выделенные слова Галич артикулирует, во-первых, имитируя пьяную речь, и, во-вторых, имитируя «пролетарский выговор». Так, во фразе «кроют матом Лессинга» исполнитель произносит «г» фрикативный (почти «х»), который выводит данное слово из всего предыдущего (нейтрального) стилистического контекста. Подобным же образом фонетически маркируется фамилия философа и в дальнейшем, превращаясь в следующие варианты: [лезинґ], [лезинґа]; так же (от лица персонажа) Галич произносит слово «его», используя речевую «буквизацию»: [йэго].

Лирический субъект не четко отграничен от ролевых героев (как бывает чаще всего), а словно перетекает в них. Слова, принадлежащие «ученым алкашам» (и соответственные им артикуляционные особенности), должны были начаться самое раннее в строке «от “Натана Мудрого”», однако артикуляционный жест появляется раньше, в том месте, где с точки зрения «бумажного контекста» идут слова лирического субъекта (повествователя). Получается интересная «нестыковка», смысл которой, на наш взгляд, можно объяснить авторской интенцией на изоморфность лирического субъекта и ролевых героев.

Кроме того, перед нами некий аналог несобственно-прямой речи, которая возникает не на словесном уровне (как это было бы в печатном тексте), а на субтекстуальном стыке. В представленном выше примере из песни Галича не автор говорит через героя, а герой прорывается поверх авторского высказывания. Таким образом, песенная поэзия знает и парадигматические способы создания полисубъектности.

Очень ярко изоморфизм субъектов представлен в песне «Сколько слухов наши уши поражает...» (парижские записи М. Шемякина). Далее я буду использовать собственную печатную расшифровку, ориентируясь на особенности устного исполнения. Начинается песня с некоего вступления в тему:

Сколько слухов наши уши поражает,
Сколько сплетен разъедает, словно моль!
Например, ходят слухи, будто всё подорожает
(абсолютно!),
А особенно — поваренная соль!

Это своеобразное вступление произносится от лица ролевого героя (РГ-1), речь которого обладает фонетическими особенностями: он произносит мягко окончания глаголов третьего лица (поражает, разъедает), кроме того, искажает слово будто (звучит что-то наподобие «быдто»). Кроме того, Высоцкий использует специфические для своих геройных ипостасей «протяжки»: например, в слове «особенно». Это искривление артикуляции трудно объективировать, можно сказать, что поэт истончает голос, имитируя при этом не очень четкую артикуляцию, соотносимую с антуражной речью пьяного. Ничего подобного в песнях «от автора» не встречается.

Припев исполняется голосом того же РГ-1:

Словно мухи, тут и там
Ходят слухи по домам,
А беззубые старухи
Их разносят по умам!

Здесь речевые особенности субъекта еще ярче: отчетливые «ю» в глаголах «ходят» и «разносят» (а первое слово дано еще и с мягким «т»), четкое «я» в слове «беззубые».

Текстологи при подготовке к изданию этой песни часто используют маркеры прямой речи, чтобы указать на переход от одного субъекта к другому:

— Слушай, слышал? Под землю город строят...

Согласно знакам препинания, следующий субъект появляется начиная со слов:

— Вы слышали? Скоро бани все закроют...

Такой прием вполне логичен, и всё же я откажусь от него, так как в звучащем тексте знаков препинания нет. Строго говоря, разделить речевой поток на реплики не всегда просто, разве что сам Высоцкий сделал это в рукописях. На фонограмме же звучит следующее:

Слушай, слышал? Под землю город строят,
Говорят, на случай ядерной войны!

Да вы слышали? Скоро бани все закроют (повсеместно)
Навсегда, и эти сведенья верны!

В этом четверостишии происходят весьма интересные процессы. Перед нами отчетливая смена субъекта: первая строка произносится более низко, чем это делал РГ-1, и менее распевно (это, допустим, РГ-2). Данный фрагмент соотносится с припевом почти как пение и речитатив. Любопытно, что вторая строка куплета произносится более хрипло, громко, напряженно. Либо РГ-2 «меняет голос», либо, несмотря на продолжение фразы, перед нами уже кто-то третий (РГ-3). Так и будем считать: можно допустить, что РГ-3 «перехватил инициативу» у РГ-2, не дав тому договорить.

Третья строка нашего четверостишия звучит еще более громко, хрипло и напряженно. Опять можно предположить, что либо РГ-3 «вошел в раж», либо появляется РГ-4. Последняя строка — своеобразное «затухание» напряженности, тут уже трудно атрибутировать субъекта: либо это продолжает РГ-4, либо РГ-2, либо Высоцкий готовит речевой аппарат к распевному и менее брутальному РГ-1, поэтому артикуляционное напряжение идет на спад.

Обратим также внимание, что субъекты РГ-1, РГ-2, РГ-3 и РГ-4 представляют собой людей из одной языковой среды. В рассмотренном выше четверостишии встречаются всё те же просторечные маркеры: «строють», «говорять», «закроють», «ети» (вместо «эти»). Кстати, любопытную орфографическую ошибку я заметил в сборниках: публикаторы пишут «строют» вместо «строят», следуя особенностям исполнения.

Второй припев идентичен первому — произносится со всеми речевыми маркерами, типа «бяззубые».

Следующий куплет — родом из того же просторечного «пространства». Слово «знаете» звучит как «знаитя» или даже «знайтя». «Его» произносится с билабиальным (что-то среднее между «у» и «в»). Отчетлив «ё» (без йота) в слове «дебёшь». Сохраняются мягкие согласные в конце глаголов третьего лица: «забирають». Отчетливо (с «ч») Высоцкий артикулирует «что» вместо привычного «што».

А вы знаете? Мамыкина снимают —
За разврат его, за пьянство, за дебош!
И, кстати, вашего соседа забирают (негодяя),
Потому что он на Берию похож!

Что касается интонаций, то здесь выделяется два субъекта, один брутальный, хриплый и напористый РГ-3, второй (3–4 строки) говорит более нейтрально и соответствует скорее РГ-2. Хотя линейку героев можно было бы и продолжить: РГ-5, РГ-6.

Третий припев на удивление схож с двумя другими.

Следующий куплет снова представляет собой обрывочные реплики, с той только разницей, что отчетливого речевого разделения между строками здесь нет. Хотя напряжение опять несколько спадает к концу четверостишия:

Ой, что деется! Вчерась траншею рыли,
Так откопали две коньячные струи!
Говорят, шпионы воду отравили (самогоном).
Ну а хлеб теперь — из рыбной чешуи!

Опять перед нами россыпь просторечных форм: «вчерась», «шпиёны», «таперь», даже «рыбная чешуя». Причем некоторые из них («вчерась», «рыбная») отражены в печатных источниках, другие — нет. А ведь они создают одного и того же субъекта, являясь звеньями общей лексико-фонетической цепи.

После традиционно «выполненного» припева следует интереснейший с субъектной точки зрения куплет:

И поют друг другу — шепотом ли, в крик ли,
Слух дурной всегда звучит в устах кликуш,
А к хорошим слухам люди не привыкли,
Говорят, что это выдумки и чушь.

Первых две строки произносятся совсем не так, как всё остальное в этой песне. Перед нами уже субъект из иной, чем другие, речевой среды. Здесь нет искривления артикуляции, перед нами как бы «авторский голос», но, понятно, что автора в тексте произведения быть не может, поэтому эту лирическую

ипостась мы имеем право назвать повествователем (П-1). Он вещает как бы от лица некоей истины (такая «фокализация» была свойственна средневековой литературе).

Самое интересное происходит в третьей строке: Высоцкий начинает постепенно добавлять в П-1 элементы РГ-1 (или любого другого из РГ). В третьем стихе это еще проявляется на уровне интонации, а в четвертой к ней добавляется несистемная для П-1 форма «ето» (вместо «это»). То есть П-1 постепенно растворяется в РГ! А завершается этот процесс ролевым припевом, на сей раз начинающимся союзом «сопричастия»: «И словно мухи...». Это очень важный маркер — перед нами продолжение предыдущей мысли о «выдумках и чуши», а значит «перетекание» завершается. Союзом Высоцкий как бы фиксирует полное растворение (или лучше — превращение) П-1 в РГ-1.

Такая же субъектная структура встречается и в следующем куплете:

Закаленные во многих заварухах,
Слухи ширятся, не ведая преград.
Вот ходят сплетни, что не будет больше слухов
(абсолютно!),
Ходят слухи, будто сплетни запретят!

Здесь деление на два голоса более отчетливо: первые две строки принадлежат П-1, третья и четвертая — РГ-1, правда, последние три слова катрена интонационно следует отнести к речевой манере П-1. Кроме того, лексемы «ходят», «будет» (третья строка) и «ходят» (четвертая) произносятся с отчетливым мягким согласным в конце («ходить»), а вот «запретят» артикулируется твердо — в манере П-1. Снова изоморфизм субъектов!

Завершается всё припевом, на сей раз открывающимся союзом «но», то есть опровергающим предыдущий тезис о запрете слухов. В этом контексте становится понятно, почему слова «будто сплетни запретят» произносит П-1: если бы Высоцкий остался в «рамках» РГ-1, то получилось бы, что последний сам себя опровергает. Это с субъектной точки зрения было бы не очень убедительно. А так — точку в песне ставит РГ-1, свидетельствуя, что слухи были, есть и будут.

Подводим итоги. В песне четко проявлено как минимум три речевых субъекта: «теоретик» РГ-1 (дает «теорию слухов» с точки зрения обыденного сознания); «практики» РГ-2, РГ-3, РГ-4 и т. д., которые на поверку могут оказаться одним и тем же субъектом, хотя скорее речь здесь нужно вести о «хоровом субъекте» РГ-2+ (воспроизводит собственно слухи); «теоретик» П-1, который наиболее близок к авторской позиции (дает «теорию слухов» развернуто и обоснованно). Причем повествователь выполняет и назидательную функцию: сожалеет о том, что люди привыкли к плохим слухам и не хотят знать хороших.

Второе. Четкое разделение на три типа субъектности имеет выход в архитектуру и даже затрагивает жанр. Так, тот же назидательный вывод П-1 может быть соотнесен с моралью в конце басни, в таком случае перед нами специфический жанровый элемент. Кроме того, три разных «голоса» представляют собой три этапа развертывания «лирического сюжета»: от размышлений о слухах со стороны обыденного сознания (РГ-1), потом — собственно к материалу «исследования» (хоровой РГ), следом — к авторскому высказыванию, подводящему итог. Однако помимо субъектной составляющей есть и еще один важный маркер, связанный с архитектурой звучащего текста: темп мелодии и пропевания. Ровно в середине фонограммы Высоцкий убыстряет музыку, что повышает динамизм, появляется впечатление чего-то нарастающего, «набирающего обороты», как будто материализует то, что «слухи ширятся, не ведая преград».

Третье. Интереснейшим феноменом песенной поэзии оказывается изоморфизм (взаимопроникновение) разных героев и, соответственно, типов сознания. Это не просто дистантный диалог, а подвижная колеблющаяся структура, где лирическое «Я» то отдаляется от авторского, то приближается к нему. Уже писалось о том, что у Высоцкого иногда легитимны полярные точки зрения на одно и то же событие. Он как бы умеет оправдать противоборствующие силы, увидеть и принять мотивировку каждой из них. Следует также сказать, что изоморфизм, стирающий границы между героями, не позволяет с точностью определить, сколько здесь «голосов»: три, семь или более десятка.

Перед нами переливы субъектного спектра, а не четко прорисованные границы каждого лирического «Я».

Четвертое. То, что открылось мне в ходе данного анализа, ранее мне было ясно, но не было понятно. Объясню эту странную фразу: безусловно, на каком-то подсознательном, эстетическом уровне я воспринимал, что песня обогащается за счет смены фокализации — игры с ролевыми «голосами». Я слышал лишь, что песня «гетерогенна», многопланова, «масочна». Но как происходит это обогащение, рефлексивно я смог осознать только после тщательного анализа фонограммы, сопровождающегося постоянным прослушиванием записи. Получается, что решаемый здесь вопрос проливает свет и на такую сложную проблему, как суггестия Высоцкого. Мы видим, что поэт до мелочей продумывает не только лингвистический текст, но и все обслуживающие его паравербальные и невербальные ряды. Работая с интонациями, со звуковысотными характеристиками, с фонетикой, с агогикой и прочими речевыми составляющими, Высоцкий создает «ансамбль смыслов», в котором каждый прием значим и ведет к общей цели.

Таким образом, песенная поэзия — это пространство самых разных субъектных стратегий, где исполнительская (вокально-речевая ипостась) не менее важна, чем собственно вербальный субтекст. Многие произведения с субъектной точки зрения невозможно адекватно проанализировать без обращения к фонограмме. И снова можно говорить о «слоености», «ярусности» песенной поэзии, где помимо имплицитного графического текста, «зашитого в артикуляцию», есть еще тембр, принадлежащий первичному автору (или, если угодно, субъекту авторского плана), есть ролевая субъектная надстройка, которая также может иметь несколько «этажей».

ГЛАВА 6 РИТМ И МЕТР

Взаимодействие субтекстов

История вопроса. Ученые уже пытались подступиться к решению проблемы, вынесенной в заголовок параграфа, — в этой связи особого внимания заслуживает работа С. В. Свиридова¹, нащупавшего некоторые «болевые точки» исследования ритмической организации поэтико-интермедialного текста. Ряд интересных замечаний о ритмической корреляции поэтической составляющей и музыки выдвинула Л. Я. Томенчук², правда, иногда, на наш взгляд, ее доказательствам не хватает развернутости. Возможно, именно поэтому С. В. Свиридов называет выводы исследовательницы спорными³.

Продолжение идей Л. Я. Томенчук находим у О. Ю. Шилиной⁴, кроме того, корреляции поэтического и музыкального посвящены статьи М. В. Каманкиной⁵, Е. Р. Кузнецовой¹ и некоторых других.

¹ Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 5–33.

² Томенчук Л. Я. «...А истины передают изустно». С. 65–70; Она же. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого. С. 152–168.

³ «Логика и выводы ее аналитических опытов весьма спорны». Свиридов С. В. Пикник на обочине... С. 168.

⁴ Под знаменатель «музыкальности» у нее попала и вполне традиционная для печатной поэзии аллитерация, и несколько действительно музыковедческих аспектов. Шилина О. Ю. «Я изучил все ноты от и до» (слово и музыка в творчестве В. Высоцкого) // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 169–177. То же самое, кстати, можно сказать и о статье Е. Р. Кузнецовой, с той только разницей, что здесь «поэтическая музыкальность» заметно превалирует над «музыкальностью музыкальной», см: Кузнецова Е. Р. Слово и музыка в парадигме стихового пространства: Музыкальность лирики В. Высоцкого // МВ. Вып. 5. М., 2001. С. 256–264.

⁵ Каманкина М. В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 225–243.

Однако в работах четырех названных авторов, во-первых, исследуется «двучленная» корреляция (голос плюс гитара), в песенной же поэзии, особенно в рок-искусстве, такая «двучленность» часто дополняется рядом других музыкальных субсубтекстов, а также шумом (который тоже может быть ритмизирован). Во-вторых, даже для исполнения «голос — гитара» механическое соединение сходных (с виду — одинаковых) терминов стиховедения и музыкознания чревато рядом методологических проблем хотя бы потому, что «метры в музыке и стихах всё же имеют различия»². А «слепое» инкорпорирование понятийно-терминологического комплекса, а также инструментария из одной науки в другую по меньшей мере рискованно.

В-третьих, все названные выше работы (включая исследование С. В. Свиридова) носят, если так можно выразиться, «паритетный характер», то есть здесь нет установки на примат стихового метроритма, а значит — перед нами исследования с позиции искусствоведения или даже музыковедения, но не стиховедения. Конечно, может найтись одаренный филолог, в равной степени владеющий стиховедением и музыковедением, но пока такие мне не известны. Зато известны случаи, когда филолог, пытаясь нахватать терминов из музыковедения и как-то соединить их со стиховедческими, терпел неудачу.

В этой связи замечу, что музыковедение уже давно работает с вокально-стиховой составляющей интермедиального ритма, и многие из вопросов в этой области, к которым примеряются «бардоведы» и «рокологи», решены на базе музыковедения. Например, в монографии В. К. Суханцевой приводится обстоятельный разбор корреляции музыкального и стихового ритмов в «Патетической оратории» Г. В. Свиридова, в основе которой лежат поэтические тексты В. В. Маяковского³. Однако я снова

¹ Кузнецова Е. Р. К вопросу о жанровой принадлежности песен В. С. Высоцкого // Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения. Калининград, 2006. С. 111–121; Кузнецова Е. Р. Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б. Ш. Окуджавы // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 6 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2002. С. 98–111; Она же. Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого. С. 178–186 и т. д.

² Она же. Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого. С. 180.

³ Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев, 1990. С. 164–167.

возвращаюсь к мысли, что такой анализ неаутентичен литературоведческому инструментарию в связи с использованием методики музыковедения (специфических категорий, нотной грамоты и т. д.). Среди видных музыковедов, занимавшихся взаимодействием музыкального и стихового («речевого») метроритмов, можно назвать Е. А. Ручьевскую¹, В. А. Васину-Гроссман². Но их работы, очевидно, не могут быть взяты за методологическую основу при литературоведческом исследовании.

Нередко ученые, говоря о взаимодействии музыкального и поэтического, позволяют себе либо какие-то гипотетические построения, которые выглядят спорными. Вот характерное высказывание: «Действие музыкального импульса может оказаться настолько мощным, что в строении слов и фраз, грамматической и синтаксической структуре руководит уже не логическая, а музыкальная закономерность. Обнаруживается новый поэтико-музыкальный язык, новое музыкальное сознание в лирической поэзии»³. Это как? Как в песенной поэзии может «руководить» музыкальная, а не «логическая» закономерность? Как вообще это можно противопоставлять? Понятно желание исследовательницы показать особую смысловую, экспрессивную насыщенность музыкального ряда, но пока нет общего научного песенно-поэтического метаязыка, мы будем вынуждены постоянно что-то такое «изобретать». Полагаю, что и в этой книге найдутся такие фразы, как та, которую я покритиковал. Но как-то ведь нужно двигаться вперед? К слову, укажу на другое исследование Е. Р. Кузнецовой, которое мне показалось очень интересным с теоретико-методологических позиций⁴.

В целом же известные мне попытки выработать комплексную методологию анализа интермедиального метроритма в

¹ См., например, работы: Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966. С. 56–110; Она же. Слово и музыка. Л., 1960.

² Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. М., 1972. Ч. 1. Ритмика; Она же. Музыка и поэтическое слово. М., 1978. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция; Она же. Русский классический романс XIX века. М., 1956.

³ Кузнецова Е. Р. Слово и музыка в парадигме стихового пространства... С. 260.

⁴ Кузнецова Е. Р. Песня В. С. Высоцкого как музыкально-коммуникативное событие // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг.: сб. науч. тр. Воронеж: ЭХО, 2012.

авторской песне или рок-поэзии следует признать как минимум спорными. Притом, что с виду такие построения иногда выглядят вполне обоснованными, например: «В принципе возможны четыре варианта соположения метрических единиц: а) сильной доле <“метра слова“. — В. Г.> соответствует сильный слог <“метра музыки“. — В. Г.>; б) слабой доле — слабый слог; в) слабой доле — сильный слог; г) сильной доле — слабый слог¹. Все они с различной частотой встречаются в синтетическом тексте. Каждый стих вербального ряда может быть представлен как некая комбинация определенной длины из четырех упомянутых позиций. Это своего рода “размер” синтетического текста, который можно назвать *синтактикой*»².

Подобных «интермедиальных размеров» можно выделить бесчисленное множество: многообразие стиховых форм умножено плюральностью форм музыкальных. Но дело даже не в этом. Сравнительно просто расписать по этой четырехчленной классификации исполнение в формате «голос — гитара». Однако при создании интермедиального текста может использоваться несколько музыкальных инструментов (гитара, саксофон, барабан...): такое разделение музыкальной составляющей на несколько разноприродных рядов, подчас выполняющих разные функции (например, ударные создают ритм, духовые — мелодию...), заметно усложняет анализ. Но главное: в интермедиальном ритмопорождении есть и *третий «игрок»* — *артикуляционный ритм*³, который часто находится в конфронтации со стиховым метроритмом!

Важно помнить и то, что разноприродные ритмы далеко не всегда жестко синхронизированы, часто «метр слова и метр музыки совмещаются почти свободно»⁴. Иногда музыкальный субтекст вообще никак ритмически не влияет на вербальный,

¹ Томенчук Л. Я. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого. С. 154–155.

² Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 25.

³ «Поскольку АП <авторская песня. — В. Г.> — песня звучащая, к стиховому и музыкальному метру нужно добавить третий параметр — голосовой (вокальный), показывающий, в сильной или слабой позиции находится данный слог в звучащей песне, то есть акцентирует его автор при исполнении или нет». Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 66.

⁴ Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 25.

если мы имеем дело с неритмизированной интермедиаальной прозой¹, исполняемой под инструментальный аккомпанемент.

Как же решить нашу проблему с позиции литературоведения? Вспомним, что звучащий текст — это поле акцентных, мелодических, интонационных и т. п. процессов, лежащих в области *имплицитного стихового метроритма*, а также *эксплицированных в звуке артикуляционного и музыкального ритмов, обогащенных мелодией*. Два последних сочетают манифестационно-материальную форму (звучащий акустический образ) и имплицитную знаковую (реализующуюся в контексте той или иной знаковой системы — нотной грамоты, языка).

Эта глава написана по материалам моего докторского исследования, где я подробно погружаюсь в стиховедческие особенности песенно-поэтического текста. Однако этот вопрос кажется мне слишком специфическим и сложным, чтобы адекватно изложить его в одной главе. Да, то, что мне удалось накопать десять лет назад, достаточно интересно и необычно. Тем не менее методологию «звучащего стиховедения» должен создавать профильный специалист, коим я не являюсь. Поэтому здесь я буду говорить лишь об общих тенденциях, которые мне открылись тогда. Приведу также ряд показательных примеров, и всё же это будет лишь попытка описать проблему, а не решить ее.

Ученые выдвигали различные гипотезы по поводу взаимоотношения субтекстов в поэтико-интермедиаальном тексте, часто речь идет об управляемости: «Что же касается соотношения ритмики и словесного смысла, то, судя по нашим первым результатам, в отличие от книжной поэзии, где ритмику стиха выстраивает смысл, ритмику авторской песни можно адекватно анализировать только обратившись к нотной записи произведения, так как *поэтический ритм в ней полностью определяется ритмом музыкальным* <выделено мной. — В. Г.>»². Но есть и другое мнение, исследователь авторской песни Л. П. Беленький

¹ Конечно, и в прозе некоторые ученые выделяют ритмические единицы (чаще всего — синтагмы), однако такая ритмизированность в нашем контексте не слишком существенна.

² Абельская Р. Ш. Авторская песня как стихотворная форма: Некоторые особенности строфики и ритмики на примере песенной лирики Б. Окуджавы // МВ. Вып. 5. М., 2001. С. 558.

пишет, что утверждение «доминантой является стихотворный текст, ему подчинены...»¹ — «сомнительно и бездоказательно»².

Тогда, быть может, «управление» есть свойство отношений субтекстов в нередко «музыкацентричной» рок-поэзии? Вот что по этому поводу говорит А. В. Щербенок: «По сравнению с бардовской песней, музыка в роке играет гораздо большее значение. Дело не столько в ее количественном преобладании, в возможности длинных проигрышей, в инструментальном разнообразии, сколько в специфической “управляемости” текста музыкой. Эта “управляемость” ощутима даже в случае чисто гитарного сопровождения»³. Однако, как заметил Д. И. Иванов: «Тезис А. В. Щербенка об управляемости текста музыкой относителен, так как работает не во всех случаях и должен применяться осторожно»⁴. Иванов предложил решать этот вопрос на основании стадиальности русского рока: Щербенок «прав, когда говорит о том, что музыкальный ряд управляет поэтическим текстом <у М. Науменко. — В. Г.>. Но не нужно забывать о том, что в это время <рубеж 70–80-х годов. — В. Г.> поэтический компонент рок-произведения вслед за мелодическим рядом является дубликатом западных образцов рок-стихотворений»⁵.

На самом деле попытки выявить «подчиненного» и «подчиняемого» выглядят умозрительными, так как, во-первых, авторы часто не поясняют, что же это за «мифическая управляемость», во-вторых, не рассматривают проблему на конкретных примерах, ограничиваясь только общими схемами. А ведь чтобы понять особенности субтекстуального «управления» в песенной поэзии — достаточно просто обратиться к материалу.

Посмотрим, например, на функционирование музыкального субтекста (гитарной партии) в произведении *рок-поэта* Башлачева «Грибоедовский вальс»: «При публикации текста песни

¹ Высказывание И. А. Соколовой: «Доминантой <...> является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения». Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 52.

² Бельский Л. П. Авторская песня как особое явление...

³ Щербенок А. В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 7.

⁴ Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст... С. 60–61.

⁵ Там же. С. 60.

“Грибоедовский вальс” в книге Башлачева “Посошок” была предпринята попытка графически передать изменение музыкального темпа. Сон героя — Степана Грибоедова — напечатан курсивом со сдвигом вправо относительно остального текста. На аудиозаписях песни этот фрагмент исполняется в более быстром темпе¹. Итак, мы имеем факт убыстрения песенного ритма, но кто кого «тянет за собой», кто кем «управляет»?

Если убыстрением «руководит» музыкальная составляющая, то при написании песни Башлачев должен был сначала создать музыку. А уже потом на имеющийся ритмический рисунок накладывать поэтический текст. Музыка в этом случае обусловила бы выбор размера и количества стоп в стихе, ее длительность повлияла бы на количество строф, да и минорность мелодии должна была бы определить настроение будущей песни (то есть косвенно указать на ее тематику). Прodelанный нами путь в принципе мог быть пройден и поэтом. Однако гораздо логичнее предположить, что Башлачев, имея рамочную трехчастную структуру поэтического текста (реальность — сон — реальность), просто адаптировал под эту структуру и музыку, а не «подгонял» под имеющееся трехчастное музыкальное образование трехчастный же поэтический текст. Конечно, путь создания песни мог быть более «окольным». Вначале могла быть написана, например мелодия, потом — создан поэтический текст, а затем, согласуясь с его смысловыми особенностями, музыка в нужном месте убыстрена. В любом случае, не зная истории создания песни, хронологии расстановки субтекстов, мы не можем с точностью определить, что чем было обусловлено изначально. Но главное не в том, как это создавалось, а в том, что получилось «на выходе».

Свободное соположение субтекстов. При исполнении все субтексты образуют некое единство, одновременно *выполняя каждый свою функцию*, и тут уже не столь важно, что было придумано первее. Когда автор исполняет песню, ни артикуляция не стремится поспеть за музыкой, ни музыка не подстраивается под речь. На момент исполнения они уже созданы (имеется в виду некий инвариантный тип того и другого, находящийся в сознании исполнителя) и созданы *гармонизированными, взаимообусловленными*.

¹ Доманский Ю. В. Вариантообразование в русском роке. С. 102.

О достаточной автономности двух рядов — музыки и артикуляции — красноречиво свидетельствует следующий пример. У Егора Летова есть песня «Отряд не заметил потери бойца»¹. Музыкальная подложка здесь достаточно примитивна и главное — *однообразна*. При этом на данный однообразный ряд накладываются *разные по размерности и стопности* стихи:

1.
Глупый мотылек
Догорал на свечке:
Жаркий уголек,
Дымные колечки,
Звездочка упала
В лужу у крыльца...
<пауза>

2.
Отряд не заметил потери бойца.
Отряд не заметил потери бойца.

1. Трехстопный хорей:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

2. Четырехстопный амфибрахий:

— — — — —
— — — — —

¹ Прыг-скок.

Подобные примеры не так уж редки в песенной поэзии: в «Песенке о сентиментальном боксере» В. Высоцкого в третьей строфе «происходит смена стихотворного метра, ямб сменяется амфибрахией, но при этом метрический пульс музыкального сопровождения остается прежним»¹. Словом, поющие поэты могут накладывать на одну и ту же мелодию метрически разноструктурные стихи, что также говорит о достаточной ритмической автономности музыкального и артикуляционно-вербального рядов.

Кстати, к похожей схеме соотношения музыкального и стихового ритмов приходит и Л. Я. Томенчук, рассматривающая (скорее с музыковедческой позиции) исполнение «Коней привередливых» Высоцкого: «Ударные звуки в вокале часто не совпадают с таковыми в аккомпанементе (т. е. ритмически сильные доли — с метрическими. При таком вольном ритме не обойтись без крепкой метрической опоры, которая держала бы форму. Каркасом, уравнивающим вольности ритма, в песне Высоцкого является гитарный аккомпанемент, практически всегда воспроизводящий метрическую схему»².

По моему мнению, рассматривая особенности взаимодействия музыки и слова, лучше говорить *не об управляемости, а о взаимодополняемости субтекстов*. Каждый из них существует на своем ярусе, и правило материального несмещения субтекстов в какой-то степени срабатывает и в отношении интермедийного ритма. В этой связи я солидарен с мнением Л. Я. Томенчук, которая отмечает: «Можно ли говорить о подчинении стихотворного метра музыкальному, о возможности “деформации” стиха под воздействием музыкального метра или наоборот? Отношения музыкального и стихотворного метроритмов строятся на другой основе, и такие силовые категории, как вмешательство, деформация, к ним неприменимы. Музыкальный метр не вмешивается в стихотворный, они могут не совпадать — это разные вещи»³.

¹ Кузнецова Е. Р. Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 181.

² Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 58.

³ Там же. С. 67.

Для того, чтобы показать, как музыкальный ритм соотносится со стиховым, приведу один пример. Речь идет о песне Александра Башлачева «От винта!», история создания которой если не уникальна, то по крайней мере — «раритетна». Дело в том, что при первой ее материальной фиксации¹ песня не имела поэтического субтекста, фактически являясь инструменталом, затем же (все фонограммы, кроме первой) на нее был положен поэтический текст.

Для сведения воедино двух ритмов, стихового и музыкального (артикуляционный оставим пока в стороне), сделаем следующий эксперимент: эксплицируем музыкальный ритм вербально за счет подбора стихотворного метра, который по структуре ударных / безударных совпадет с музыкальными сильными / слабыми долями. Нашу задачу упрощает то, что в основе музыкальной составляющей лежит известная частушечная метрическая структура (вспомним у Маяковского: «Мчит Юденич с Петербурга, / Как наскипидаренный»). В музыке присутствуют только два «сильных места», два музыкальных акцента, то есть мы имеем дело скорее с логэдом (анапест плюс пеон?):

Мчит Юде́нич с Петербу́рг<а>.

---' ---'

Правда, в конце рассматриваемого инструментала Башлачев делает «прикидку» стихового метроритма будущего вербального субтекста, напевая обрывки фраз на английском и следующие песенные междометия:

Падабаду́да,
Падабаду́да,
Падабаду́да,
Па́-ра...

¹ Песни шепотом.

Вот, что получилось уже в поэтически текстуализованном варианте¹:

Рука на плече. _
Печать на крыле. _
В казарме проблем — *банный день*,
Промокла тетрадь. _

Там, где я поместил условные стихотворные стопы (_), может находиться если не бесконечный, то по крайней мере достаточно объемный слоговой потенциал. Паузу, следующую после каждой строки, Башлачев в третьем стихе «превращает» в слова, и в звучащем варианте слом матричной метроритмической структуры за счет этих музыкальных потенциалов не замечается, словно перед нами соразмерное, метрически упорядоченное образование.

Итак, изначально Башлачев имел музыкальный частушечный ритм, и логично было бы написать поэтический текст по той же метроритмической схеме (если бы мы говорили об управлении стихов музыкой), но... Если бы поэт стремился встроить стиховой метроритм в музыкальный, то он должен был бы петь примерно так:

А рука́ | а на плече́.
А печатá | а на крыле́...

Но Башлачев произносит фразы «рублено», кратко, так что матричный частушечный ритм в артикуляционно-стиховом мало прослушивается: нет ни цезурной паузы, ни частушечной напевности. Артикуляционно-вербальный текст имеет лишь один выраженный акцент — в конце строки. Перед нами своеобразный интермедийный «пятисложник» с ударением на последний слог: «руканаплече́», причем за счет быстроты произнесения фактически редуцированы межсловные паузы.

Кроме того, артикуляция явно «опережает» музыку, что позволяет Башлачеву вмещать в 3 (или 4) музыкальных «слога» (периода) 5 и более стиховых. Дело в том, что стиховая строка

¹ Запись у А. Агеева.

стандартной длины занимает примерно половину музыкальной строки (поэтому-то частушечный ритм в артикуляционно-вербальном субтексте и невозможен). Вторая половина музыкальной строки голосом, как правило, не сопровождается. Эти бессловесные лакуны являются тем ресурсом, который использует Башлачев для удлинения словесных строк (вспомним избыточный фрагмент «банный день»). Подобных вставок в песне достаточно:

Без трех минут — бал *восковых фигур*.
Без четверти — смерть.
С семи драных шкур —
Шерсти клок.

Иногда избыточный элемент образуется не в месте словесной паузы на стыке строк, а внутри строки:

Наш лечащий врач
Согреет *солнечный* шприц.

Здесь метроритмическую структуру гармонизирует артикуляция: Башлачев в структурную ячейку, предназначенную для одного слога, за счет убыстрения произнесения «втискивает» сразу три. Отмечу, что располагаться этот избыточный элемент может в любой строке и состоять из разного количества слогов, что, однако, не дестабилизирует «интермедиаальный метроритм». Иными словами, песня воспринимается как созданная без «сбоев», как идеально метризованная, и только специальный анализ показывает, насколько далек стиховой ритм от жесткой метрической схемы.

Отмечу также вариативность в четвертых строках четверостиший: там могут встречаться как двухсложные строки, так и трехсложные. Они не вписываются в наш «пятисложник», поэтому имеют особое место в метроритмическом рисунке текста. В ряде исполнений Башлачев недостаток стиховых слогов компенсирует паузой:

И каждая цель
Ближайшей войны

Смеется и ждет
_ Любви.

Есть, однако, записи, где недостающие слоги помещаются
внутри сочетания «лю»:

И каждая цель
Ближайшей войны
Смеется и ждет
Лю-у-у-бви.

Мы видим, что стиховой метроритм имплицитно («на бумаге») заметно деформирован, а восстановлен (приближен к «идеальному метру») за счет ресурсов артикуляции. Причем *артикуляционно-стиховой ритм, уточненный, если нужно, особенностями музыкальной подложки, является собственно интермедialным ритмом*. Очевидно, что при музыковедческом подходе за основу будет браться что-то иное.

Анализируя два исполнения песни «От винта!», я хотел показать, что даже в том случае, когда стихи пишутся на конкретную музыку, ритмически она всё равно не управляет стиховым ритмом. Значит — генетическая (по хронологии создания) обусловленность одного субтекста другим не означает обусловленности ритмической.

Теперь вернемся к артикуляционному ритму. В песне «От винта!» он выполняет несколько важнейших функций: *отвечает за строкоделение (посредством пауз), участвует в гармонизации метрической схемы за счет дополнительной акцентровки, темповых слоговых модификаций* и т. д. Причем для достижения одной и той же цели автор прямо по ходу выступления может выбирать разные артикуляционные приемы: в рассмотренной песне, например, слоговой потенциал редуцированной строки на разных фонограммах может восстанавливаться и за счет паузы (_любви), и за счет распева (лю-у-у-бви).

Всё это приводит к неожиданному выводу: в *интермедialно-стиховом ритме ведущим оказывается артикуляционный ритм!* Поясню: автор создает музыку и стиховой текст, и они существуют в его сознании как гармонизированные величины. Эти

инвариантные метроритмы — образования стабильные, а вот артикуляционный ритм от исполнения к исполнению видоизменяется. Он — «живая стихия» интермедиального текста, которая как гармонизирует, так и энтропирует метроритм.

Артикуляционный ритм оказывается тем началом, которое ведет за собой стиховой ритм, хотя последний преобладает, если так можно выразиться — «количественно», то есть *широкий стиховой (метрический и ритмический) массив со всеми его имплицитными («языковыми») атрибутами — строкоделением, строфикой, визуальными ударениями в словах, рифмами и т. д. — является объектом, испытывающим воздействие, а не воздействующим.*

Метризация интермедиально-стихового ритма

В сознании поэта есть некий метроритмический шаблон, на основании которого строится стихотворное произведение. Маяковский называл этот шаблон ритмическим гулом: «Размер получается у меня в результате покрытия <...> ритмического гула словами <...> контролируемые высшим тактом, способностями, талантом». Кроме того, поэт отмечает: «Ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами»¹. И всё-таки ритм поэзии «бумажной», сколь сложным бы он ни был (например в стихах того же Маяковского), имеет конкретные опорные точки — икты, это те узлы, которые определяются посредством *визуальных словесных ударений*. Второй ритмической подсказкой становится *графика*: разделение на строки, различные отбивки, курсив, повышение регистра и т. п., а также знаки ударения при нетрадиционном или омографичном (му́ка — мука) словесных акцентах. Третьей — *рифма*. Словом, поэт, зная, что его произведение будет читаться, использует дешифруемые через графику способы ритмизации.

У автора поющего задача иная: его реципиент воспринимает не визуальный, а акустический стиховой образ, поэтому ритми-

¹ Маяковский В. В. Сочинения в 2 тт. М., 1988. Т. 2. Поэмы, пьесы, проза. С. 683.

зируется интермедиальное произведение *не от графики, а от звука*. С этим связаны, кстати, утверждения, часто встречающиеся в научной литературе, что читать на бумаге произведения того или иного поющего поэта трудно: в них нет привычного (пусть даже по-маяковски сложного) метроритма, поэтический текст «рассыпается». В подобных случаях правильно расставить ритмические акценты можно только при обращении к фонограмме.

Замечу, что одна и та же песня при многократном исполнении автором может иметь разный ритмический рисунок. Получается, что певец руководствуется неким «внутренним ритмическим планом», меняющимся от текста к тексту. Этот «внутренний метроритм», «абстрактный ритмообраз» хоть и строится на материале стихового и музыкального метроритмов, однако по отношению к ним обладает сравнительной независимостью. Наш таинственный незнакомец есть не что иное, как будущий артикуляционный ритм (или лучше сказать — *проторитм*), который, находясь в сознании певца, является производной ритмической матрицей. Получается, что *эксплицированный в звуке артикуляционный ритм имеет два имплицитных «источника»: стиховой ритм* (образованный узуальными словесными ударениями, количеством «первообразных» слогов и т. д.) и *проторитм* (образованный ментально, в его основе *иногда* лежит *протомер*).

Проще говоря, когда мы не знаем, как поется некий метроритмически нестабильный текст, мы можем — читая с листа — и не понять, как расставить акценты. Перед нами будет некий «хаос». Если же мелодия, особенности исполнения нам известны, то метрически деформированный текст будет как бы звучать у нас в уме. И мы будем видеть не метроритмический «хаос», а упорядоченную структуру, которая, что очень важно, гармонизирована за счет ресурсов живого исполнения, в первую очередь, посредством артикуляции.

Пока у нас нет инструмента, который позволил бы конвертировать артикуляционную составляющую в графику без потерь. Конечно, можно попытаться выработать специфическую азбуку, передающую все особенности исполнения, но, во-первых, она пока не создана (традиционная транскрипция на деле оказывается достаточно схематичным «языком», чтобы описать песенную речь — в первую очередь движения вокала), а,

во-вторых, данная азбука, вероятно, и не может быть создана вовсе, этому противится сам материал: «Характер растягивания гласной в следующей строке: “А под горою ви-и-и-и-и-шня...” — отразить письменно совершенно невозможно: на каждом “и” голос создает особую интонацию»¹. Кто слышал композицию «Моя цыганская» Высоцкого — согласится, что данный распев действительно передать в графике, не используя специфических музыковедческих знаков, кажется труднейшей задачей.

Однако есть несколько базовых речевых операций, отличающих артикуляцию от графики, которые могут быть зафиксированы и проанализированы с позиции стиховедения. Начнем с самых распространенных: «Пропуск <слога. — В. Г.> замещается паузой или долготой соседнего слога»²; «Звучащий текст имеет в сравнении с бумажным еще как минимум две возможности экспликации длины стиха — это паузы и долгота гласных»³. Я уже показывал, как эти приемы реализуются в звучащем тексте, поэтому останавливаться на них не стану. Отмечу лишь то, что помимо *паузы* и *распева гласного* есть и еще одна не менее распространенная операция — *убыстрение артикуляции*, когда певец в ритмическую ячейку, предназначенную для одного слога, «втискивает» два и более: «В реальном ритме это слово <слово “говорят” с “количественно редуцированными до минимума” гласными звуками. — В. Г.> бывает то односложным, то “полудорасложным”»⁴.

Достаточно часто встречаются *усиление безударных* и *ослабление ударных звуков*. Эта особенность ритмического выравнивания также замечена учеными: «Усиление звука достигается за счет не только громкости, но и долготы: “И каждый думал о че-е-рвячке”, “Тугие мочевые пу-зы-ри”. Но, мало того, и девятый слог, должный быть слабым, но расположенный между двумя слога-

¹ Бойко С. С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 346–347.

² Свиридов С. В. А. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 100.

³ Доманский Ю. В. «Ангедония» Янки Дягилевой: Опыт анализа одного исполнения // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 17.

⁴ Бойко С. С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов. С. 348.

ми удвоенной силы (метр + музыка), также усиливается (за счет энергии или долготы), не всегда достигая интенсивности слогов 8 и 10, но заметно отличаясь от других слабых. Он становится, если можно так выразиться, полусильным (и далее будет учитываться наравне с ударными)»¹.

Что касается ослабления гласных, то в рассмотренной записи песни «От винта!» таким явлением был интермедиаальный «пятисложник», где грамматические ударения редуцируются в зависимости от позиции в стихе (иктом, в общем-то, остается лишь ударная константа). Кстати, многое из того, о чём я говорю, знает и фольклорная песенность, где также присутствуют распевы (иногда играющие роль концевых строчных маркеров), паузы, переакцентовка; где ряд слов может образовывать «прозодический период» (А. Х. Востоков), то есть образование из нескольких слов с единым ударением...

Возможности артикуляционной гармонизации столь широки, что она даже может сделать прозу (только за счет голосовых модуляций) структурно и метроритмически стихоподобной. Такую гармонизацию знает церковное пение, где часто происходит превращение прозаических молитв в ритмизированные по некоторой метрической схеме образования. Встречаются подобные модификации и в песенной поэзии. Например, у группы «Агата Кристи» есть песня², являющаяся метризованным стиховым переложением внутренней речи Шарика из повести «Собачье сердце» Михаила Булгакова; похожую метризацию проделали и авторы проекта «Коммунизм» с отрывком³ из повести Леонида Андреева «Красный смех» (в обоих случаях названия повестей совпадают с названиями песен). Последний пример рассмотрим подробнее, вот текст песни, снятый с фонограммы:

Сейчас я только еще схожу с ума
И оттого сижу и разговариваю с вами.
А когда
Разум окончательно покинет меня,
Я выйду в поле,

¹ Свиридов С. В. А. Башлачев. «Рыбный день»... С. 99.

² Коварство и любовь // Агата Кристи, 1989.

³ Благодать: В 4 ч. // Коммунизм, 1994. Ч. 4.

Я выйду в поле,
Я крикну клич,
Я крикну клич
И объявлю войну всему миру!

Веселой толпой
С музыкой и песнями
Мы войдем
В города и сёла,
И где мы пройдем,
Там всё будет красным,
Там всё будет кружиться и плясать, как огонь!

И те, кто не умер,
Присоединятся к нам,
И наша храбрая армия
Будет расти,
Как лавина,
И очистит
Весь этот мир,
Весь этот мир!

Кто сказал, что нельзя убивать, жечь и грабить?
Кто сказал, что нельзя убивать, жечь и грабить?
Мы будем убивать, и грабить, и жечь!
Мы будем убивать, и грабить, и жечь!
Мы будем убивать, и грабить, и жечь!
Мы будем убивать, и грабить, и жечь!
Веселая беспечная ватага храбрецов!
Мы разрушим всё:
Их здания, их университеты и музеи!
Веселые ребята, полные огненного смеха!
Веселые ребята, полные огненного смеха!
Отечеством нашим я объявляю сумасшедший дом!
Отечеством нашим я объявляю сумасшедший дом!
У нас будет красная луна и красное солнце!
И у зверей будет красная веселая шерсть!
И мы снимем кожу с тех,
Кто слишком бел,
Кто слишком бел!

Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая, она немного теплая, но у нее такой веселый красный смех...

А вот так выглядит прозаический претекст в авторской редакции¹ (изъятия из претекста выделены курсивом):

— ...Сейчас я только еще схожу с ума и оттого сижу и разговариваю с вами, а когда разум окончательно покинет меня, я выйду в поле — я выйду в поле, я кликну клич — я кликну клич, я соберу вокруг себя этих храбрецов, этих рыцарей без страха, и объявлю войну всему миру. Веселой толпой, с музыкой и песнями, мы войдем в города и сёла, и где мы пройдем, там всё будет красно, там всё будет кружиться и плясать, как огонь. Те, кто не умер, присоединятся к нам, и наша храбрая армия будет расти, как лавина, и очистит весь этот мир. Кто сказал, что нельзя убивать, жечь и грабить?..

<монолог прерывается описанием палаты>

— Кто сказал, что нельзя убивать, жечь и грабить? Мы будем убивать, и грабить, и жечь. Веселая, беспечная ватага храбрецов — мы разрушим всё: их здания, их университеты и музеи; веселые ребята, полные огненного смеха, — мы попляшем на развалинах. Отечеством нашим я объявлю сумасшедший дом; врагами нашими и сумасшедшими — всех тех, кто еще не сошел с ума; и когда, великий, непобедимый, радостный, я воцарюсь над миром, единым его владыкою и господином, — какой веселый смех огласит вселенную!

— Красный смех! — закричал я, перебивая. — Спасите! Опять я слышу красный смех!

— Друзья! — продолжал доктор, обращаясь к стонущим, изуродованным теням. — Друзья! У нас будет красная луна и красное солнце, и у зверей будет красная веселая шерсть, и мы сдерем кожу с тех, кто слишком бел, кто слишком бел... Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая, она немного теплая, но она красная, и у нее такой веселый красный смех!..

Кратко скажу об отличиях двух вариантов. Исполнитель Егор Летов использует несколько операций по трансформации прозаического текста. Во-первых, *убирает фрагменты*, не

¹ Я ориентируюсь на издание: Андреев Л. Иуда Искариот. М., 2001.

являющиеся составными частями монолога врача и некоторые фразы из данного монолога.

Во-вторых, с целью придания треку «большой песенности» певец *увеличивает число повторов* (например, дважды произносится фраза «весь этот мир», тогда как у Андреева здесь нет повтора, четырежды — «мы будем убивать, и грабить, и жечь», в претексте повтора тоже нет).

В-третьих, для стиховой гармонизации используется *ослабление иктов и*, в-четвертых, *переакцентовка*: например, слово «красно́» у Летова приобретает ударение на первый слог (певец выбирает для этого другую форму: «красным»), что согласуется с метром стиха:

Мы войдём
В города́ и сёла,
И где́ мы пройдем,
Там всё́ будет красным...

— — — (хорей)

— — — (хорей)

— — — (амфибрахий)

— — — (амфибрахий)

Замечу, что ударный «ё» (слово «всё») за счет скандовки перетянул на себя и ударение слова «будет», сделав его в интермедиальном тексте относительным энклитиком: «всёбудет». В предыдущей строке таким же образом отмечено другое местоимение — «где». Помимо этого, строки перекрестно «цепляются» клаузулами (присутствует даже тавтологическая рифма: войдем / пройдем). Такая упорядоченность клаузул не была бы осуществлена, если бы не переакцентовка.

В-пятых, *замена слова*: вместо лексемы «сдерем» для гармонизации ритма используется «снимем»: «И мы снимем кожу с тех, / Кто слишком бел», так Летоу избавляется от затрудняющего метроритм сочетания «сдерём ко́жу».

В-шестых, один из главных приемов стихизации прозы — *разбивка ее на строки и строфы*. Для этого поэт использует паузы и длительные распевы гласных в клаузулах.

И, наконец, в-седьмых, для большей чеканности ритма Летов применяет что-то вроде *скандовки* — речитативное произношение-пропевание. Этот прием способствует образованию достаточно жесткой ритмической матрицы, способной «снимать» узуальное ударение, дополнительно акцентировать служебные части речи и т. д.

Чтобы показать, как эти приемы работают в системе, проанализируем первую строфу интермедияльного текста:

Сейчас | я | только | еще | схожу | с ума

— — ' ' ' — — ' ' ' — —

Во второй стопе Летов за счет паузы и особенностей скандовки добавляет «лишний слог»: местоимение «я» вмещается в период, предназначенный для двухсложной стопы. В основном же первая строка представляет собой ямб.

И от | того | сию | и раз | го ва | рива́ | ю с ва | ми

— — — — ' ' — — — — ' ' ' — —

Вторая строка также является ямбом, причем в слове «разговариваю» певец делает внутрисловную паузу и «сильно» произносит второе «ва». Отмечу, что благодаря этому в стихе появляются четко выраженные аллитерация и ассонанс: «разговариваю с вами» (три акцентных «ва»!).

А ко | гда

— — ' —

Третья строка ритмизируется благодаря скандовке и дополнительной акцентуации союза «а». Правда, здесь один двухсложный размер меняется на другой. Хорей же (деформированный в последней стопе) присутствует и в следующей строке:

Ра́зум | [а]ко | нча́те | льно по | кинет | меня́,

— — ' ' ' — — ' ' ' — —

Таким образом, интермедиаальный ритм в песенной поэзии является весьма сложной структурой, в образовании которой участвуют и стиховой метроритм (опорными точками которого становятся в первую очередь грамматические ударения в словах и слоги), и артикуляционный (его производящая основа — ментальный проторим), и музыкальный. Замечу, что выше были рассмотрены не все приемы гармонизации интермедиаального ритма, поговорим об остальных.

Стяжение, вокализация сонорных. Известно, что язык стремится к экономии: произносить две гласные подряд, тем более одинаковые, неудобно. Поэтому мы чаще говорим, например, «вобщем», а не «вообщем». Лексем с двумя гласными звуками (не обязательно одинаковыми), идущими подряд, в словаре достаточно. И оказывается, что живая поэтическая речь способна «монофтонгизировать» такие сочетания (то есть сращивать два гласных в один слог) для гармонизации стихового метроритма.

В уже упоминавшейся статье Доманского, где анализируется ритмический строй исполнения песни «Ангедония» Яны Дягилевой, отмечен один пример стяжения: «В стихе 32 твердая схема 4-х стопного анапеста создается из-за того, что слово “ориентиры” произносится как “орентиры”, а следовательно в сочетании с “на свет” дает две стопы анапеста»¹. Исполнительница производит это слоговое усечение даже несмотря на интервокальный йот.

Похожий случай есть в песне Гребенщикова «Сирин, Алконост, Гамаюн»²:

И может | быть, [следу | щим], кто по | стучит к нам | в дверь,
Будет война.

— ‘ — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ — ‘

Еще пример (Б. Гребенщиков, «Почему не падает небо»³):

Он слышал *ее* имя — он ждал повторенья.

¹ Доманский Ю. В. «Ангедония» Янки Дягилевой... С. 13.

² Русский альбом // Аквариум, 1992.

³ Акустика // Аквариум, 1982.

3. В предвкушени кружки пива —
 4. В понедельник утром *жизнь* тяжела. («Иванов»¹).

4. _ _ ' _ ' _ ' _ ' _ _ ' _

Смотри, мне некуда бежать: еще *метр*² — и льды. («Волки и вороны»³).

_ _ ' _ ' _ _ _ ' _ ' _ _ _ _ ' _

*Оставь*⁴ старца и учаше, кто млад. («Никита Рязанский»⁵).

_ _ ' _ ' _ _ _ ' _ ' _ ' _ ' _

Сентябрь сладок. Праздновать ночь без конца... («Сентябрь»⁶).

_ _ ' _ ' _ ' _ _ _ _ _ _ ' _

Слово «ночь» произнесено без заметного акцента, и хотя эту редукцию нельзя назвать полной, в схеме слог я оставил без ударения.

Замечу, что рассматриваемый здесь прием гармонизации имеет и своего «обратного двойника»: два сонорных могут перетягивать на себя слогаобразующую функцию соседнего (интерконсонантного) гласного звука, а фактически — редуцировать последний. Причем это тоже используется для гармонизации метроритма (песня «Пески Петербурга»⁷):

Всех по ту [сторну] стекла.

' _ _ _ ' _ _ _ ' _

¹ Акустика.

² Ударение в слове «метр» редуцировано.

³ Русский альбом.

⁴ В списке поэта: «оставь».

⁵ Русский альбом.

⁶ МСІ // Аквариум, 1983.

⁷ Пески Петербурга // Аквариум, 1993.

Еще пример (песня «Рыба»¹):

Вавилон,
Город как город:
Печалиться об этом не след.
Если ты идешь,
Мы идем в одну [сторну]:
Другой стороны просто нет.

Здесь редукция интерконсонантного еще и сопровождается уточнением рифмы («город — сторну»), которая оказывается женской, а не женско-дактилической (неравносложной). Разумеется, не только Гребенщиков использовал рассмотренные операции, связанные с сонорными:

1. Я не умею быть схваченным —
2. *Журавль* в небе... (В. Д`ркин, «Anno Domini»²).

2. _ ' _ ' _

Одиночество — мертвая зона:

Смесь бассейна, рва и газона (К. Арбенин, «Миф одиночества»³).

_ ' _ ' _ ' _

_ ' _ ' _ ' _

Образование интерконсонантного — здесь с ироническо-просторечным подтекстом — встречается в песне Юрия Визбора «Посвящение Смехову»⁴. Кроме того, этот прием позволяет еще и уточнить рифму — сделать ее равносложной:

...Ну а он свое твердит, вторит —
Воспарим, мол, говорит, в выси,

¹ Ихтиология // Аквариум, 1984.

² Запись для дяди Коли // Д`ркин В., 1997.

³ Родословная.

⁴ Концерт в альпллагере Цей. Весна 1984.

Дескать, пьяному — почем горе?
Ну а трезвому — какой *смысел*?

А у Валерия Канера в одной песне («Робинзоны») сочетается и усечение гласной при сонанте:

Робинзоны одевают *комбинзоны*
И выходят до рассвета, до зари.

И вокализация сонорного:

Мне смешно, и на *барометъре* ясно,
Мне чудесно — откровенно говоря.

Встречаются в интермедиальном тексте и случаи, когда сло-гообразующим становится, например «в» (более того, в стихе он выполняет функцию ударного гласного!):

Из пампасов пришли ловеласы.
Ловеласы с собой принесли

---' ---' ---'

Маракасы —
Это бразильские бубны.

Стоя у гастронома Донбасса,
Савальеро, обутые в

---' ---' ---'

Адидасы —
Это бразильские кеды...

(В. Д`ркин, «Бразильская»¹).

Вторая строка каждого из четверостиший песни завершается ударным слогом (*принесли*, *полны*, *один*), причем в интермедиальном тексте это ударение становится строковым

¹ Всё будет хорошо.

«сверхакцентом», именно его певец выделяет особо (и музыкально, и артикуляционно): на этом слоге Д`ркин словно «спотыкается», то есть прерывает на пару секунд исполнение, чтобы потом перейти к следующей строке. Во втором катрене на месте ударного слога оказывается предлог «в», который мало того, что выполняет несвойственную ему функцию стихового акцента, так еще и становится ударной константой!

Похожий по своей функции «в» встречается в одной из клаузул песни Мамонова «Крым»¹:

Весь в будке слишком мокрый стою
Стою весь жарко слишком мокрый я
Весь будке слишком мокро жаркий в
Стою весь жаркий слишком мокро...

Конечно, подобное использование согласных встречается крайне редко, однако исследователь должен понимать, что песенная поэзия — пространство совершенно новых возможностей для ритмо- и рифмообразования; модификация дифференциально-семантических признаков «языковых звуков» может быть совершенно неожиданной, не укладывающейся в рамки привычных схем.

Пожалуй, главный вывод этого параграфа заключается в том, что многие поющие поэты при написании своих произведений ориентируются не на печатный текст, а на непосредственное, живое произнесение. То есть согласуясь с проторитмом и протометром, певец в одном месте вокализует сонорный, в другом — оставляет консонантом; протометр часто управляет и стяжениями. Причем, как я показал, эти приемы могут использоваться в рамках конкретной поэтики системно.

Подведем общие итоги. Приемы метризации песенно-стихового ритма можно разделить на *структурные* (строко-разделительные, строфоразделительные паузы и распевы...), *слововые* (распев, «укорачивание» гласных, инкорпорирование избыточных элементов, например песенных междометий,

¹ Звуки Му.

усечение¹, стяжение, вокализация сонорных и других согласных, внутристиховые паузы...), *акцентные* (скандовка, дополнительная акцентовка, переакцентовка, редукция грамматического ударения...). Для гармонизации ритма также могут использоваться несловесные и квазисловесные единицы, например кашель (А. Башлачев, «Осень»²):

Мокрый табак. __ Кашель.

За счет двух покашливаний певец упорядочивает метроритмическую структуру стиха:

‘ _ _ _ ‘ = ‘ _ _ (дактиль)

С этой же целью в песенной поэзии применяются музыка и шум. Замечу, что все перечисленные выше операции могут быть использованы и для дестабилизации стихового ритма.

Разрушение метрической схемы в песенно-стиховом тексте

Непринужденность, спонтанность и установка на диалог — важные условия протекания разговорной речи. Поэтому одним из порождающих механизмов при манифестации поэтико-интермедиального текста является речевая энтропия, дезорганизующая метрическую структуру.

Деформация стихового метроритма может происходить, во-первых, при переходе письменного текста в звучащий, во-вторых, при переосмыслении уже существующего поэтико-интермедиального текста (в фольклористике такой процесс нередко называется переинтонированием, оно может происходить как в речевой составляющей, так и в музыкальной). При этом

¹ Об усечениях и модификациях прецедентного печатного текста при его «озвучке» с целью упорядочить метр см.: Матвеева Н. М. Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 189–194.

² Концерт у Е. Егорова.

энтропические колебания, даже разрушающие стиховой метроритм, нельзя назвать явлением бессистемным. Они приводят интермедиальный текст к некоему «генеральному плану», находящемуся в сознании певца, а этот план может подразумевать деформацию «первообразного» стихового метроритма. Проще говоря, уходя от жесткого метра, певец делает песню более живой, выразительной, менее монотонной. Например, унылый пятисложник «Егоркиной былины» Башлачев за счет множества различных деформирующих метр приемов превращает в целый поэтический спектакль. А если бы поэт интонировал «с листа», то есть максимально удерживаясь в рамках первообразного метра, то слушать это было бы очень скучно.

Достаточно распространенный прием разрушения метроритма — *вставка (повтор) / усечение поэтического текста*. Причем избыточными могут быть как отдельные слоги («нервируют народ», В. Высоцкий), так и целые фразы. У Башлачева в песне «Лихо» в 1985–1988 гг. появляется окказионализмом «ста́линные», деформирующий метр:

Босиком гуляли
По алмазной жиле.
Многих постреляли,
Прочих сторожили.
Траурные ленты.
Бархатные шторы.
Брань, аплодисменты
Да *ста́линные* шпоры.

Нетрудно заметить, что в случае употребления слова «стальные» (это звучало на ранних фонограммах) вместо «ста́линные» метр будет более упорядоченным. Кстати, для того чтобы актуализировать окказиональное «прочтение» последней строки, Башлачев часто использует не убыстрение темпа произнесения (чтобы встроить в метрическую матрицу лишний слог), а его замедление.

Простейшими подвижными элементами, работающими на разупорядочивание метроритма, являются *песенные* — *междометия, союзы, местоимения* и т. д. Эти единицы возникают в звучащем тексте, повинаясь сиюминутному пожеланию автора.

Например, в песне Владимира Высоцкого «Моя цыганская» фраза «в кабаках — зеленый штоф, белые салфетки» на отдельных фонограммах произносится «в кабаках — зеленый штоф и белые салфетки». Подобных единиц в песенной поэзии множество.

Кроме того, в арсенале певца — ряд чисто речевых приемов, которые можно рассматривать в разных контекстах. Так, поэтическая речь бывает отрывистой, певец может даже использовать скандовку, а бывает — плавной. В любом случае, за эту ее характеристику (называемую иногда агопикой) отвечают паузы, полупаузы, микропаузы. Среди приемов артикуляционной дестабилизации метроритма можно назвать: бесчисленное число *интонационно-мелодических колебаний* (вспомним «ви-и-и-ишню» Высоцкого), *переход от одного формата артикулирования к другому* (например от декламации к пению), *громкость произнесения* (динамику), *убыстрение / замедление произнесения* (темп), *долготу и краткость гласных* (один из распространенных приемов удлинения гласного — распев), *звуковысотные особенности* (писк, хрип...)¹ и т. д.

Теперь рассмотрим интересное нам явление на примерах. Обратим внимание на модификацию имплицитного стихового метроритма в песне «Музыкант»² Булата Окуджавы. Для начала отмечу, что в графике интересный нам поэтический текст является восьмистопным хореем:

1. Музыкант играл на скрипке — я в глаза его глядел.
2. Я не то чтоб любопытствовал — я по небу летел.
3. Я не то чтобы от скуки — я надеялся понять,
4. Как умеют эти руки эти звуки извлекать
5. Из какой-то деревяшки, из каких-то грубых жил,
6. Из какой-то там фантазии, которой он служил?
7. Да еще ведь надо в душу к нам проникнуть и поджечь.
8. А чего ж с ней церемониться? Чего ее беречь?..

¹ О ряде этих характеристик речевого потока см.: Гаспаров Б. М. Устная речь как семиотический объект // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 442. Тарту, 1978. С. 63–112.

² Концерт в Штаб-квартире ЮНЕСКО. Париж, 23 июня 1995.

Однако этот стиховой метроритм поэт использует как основу, заметно разупорядочивая его при исполнении. Представленное выше восьмистишие рассекается на несколько ритмических блоков с разной конструкцией. Так, строки 1 и 2 скандуются, правда, «метризирующий субстрат» этой скандовки — голосовая протяжка, а не традиционное ударение как при чтении стихов. Здесь «протягиваются» нечетные слоги:

Я-а-а не то-о-о чтоб лю-ю-юбопы-ы-ытствова-а-ал — я по-о-о
небу-у-у летел.

В третьей строке Окуджава от распевной скандовки (это наблюдается в обоих полустихиях) переходит к сверхсильному акценту в окончаниях полустихий. Усиление ударений достигается за счет заметного убыстрения до того медленного, «тягучего» произнесения. Таким образом, вторые части полустихий оказываются заметно отличными от первых:

Я не то чтобы от скуки — / я надеялся понять...

Следующая строка разделена на три неравных, внутри себя монотонных периода, каждый из которых венчается протяжкой гласного, причем первый и второй соединяются внутренней рифмой, актуализированной за счет своеобразной цезуры:

Как умеют эти руки-и-и / эти звуки-и-и / извлека-а-ать...

Иначе построена следующая строка — здесь два распева и, соответственно, два сегмента:

Из какой-то деревяшки-и-и, / из каких-то грубых жи-и-ил...

Перед нами почти восьмисложник, где все узуальные ударения, за исключением актуализованного распевом, редуцированы за счет быстрого произнесения и интонации повышения к концу каждого из полустихий.

Следующая строка синтезирует особенности предыдущей (восьмисложник с одним сверхударением) и — после цезуры —

первой (распевная скандовка). Строка 7 по своему строению аналогична строке 5. И, наконец, строка 8 повторяет строку 6.

Однако выделенные цезуры можно посчитать строкооразделительными маркерами:

1. Музыкант играл на скрипке — я в глаза его глядел.

2. Я не то чтоб любопытствовал — я по небу летел.

3. Я не то чтобы от скуки —
Я надеялся понять,

4. Как умеют эти руки
эти звуки
извлекать

5. Из какой-то деревяшки,
из каких-то грубых жил,

6. Из какой-то там фанта-
зии, которой он служил?

7. Да еще ведь надо в душу
к нам проникнуть и поджечь.

8. А чего ж с ней церемо-
ниться? Чего ее беречь?..

Цифрами (1–8) в приведенном выше тексте я обозначил «имплицитные» стихи. А вот в песенном варианте оказалось 15 автономизированных строк, образованных тремя типами периодов, это: *распевная скандовка, скоростное произнесение с повышением интонации к концу сегмента, монотонное, медленное произнесение без интонационного всплеска к распеву* (блок 3). Причем длина каждого из периодов может варьироваться, что придает интермедияльному ритму большую полифонию. Если мы каждый из типов артикулирования обозначим соответствующей буквой (С — скандовка, П — повышение интонации, М — монотонность), то получится следующая схема на основе восьми условных печатных строк:

1. С

2. С

3. СПСП
4. МММ
5. ПП
6. ПС
7. ПП
8. ПС

Примером даже не модификации, а скорее — уничтожения стихового метра является одна из записей песни Башлачева «Посошок»¹. Замечу, что на всех остальных известных мне фонограммах поэтический текст интонируется и сегментируется гораздо ближе к печатной метроритмической структуре, которую даю ниже:

Отпусти мне грехи! Я не помню молитв.
 Если хочешь — стихами грехи замолю,
 Объясни — я люблю оттого, что болит,
 Или это болит оттого, что люблю?

Перед нами анапест. А вот как выглядит разбивка на строки в интересной нам записи:

1. О-у-о...
2. Отпусти мне грехи.
3. Я не помню, не помню, не помню моли-и-итв.
4. О-о-о, отпусти...
5. Если хочешь стихами
6. Грехи замолю, у-у-у.
7. Но объясни,
8. Объясни-и-и:
9. Я люблю,
10. Я люблю-у-у оттого, что боли-и-ит.
11. Или э... э... это болит
12. Оттого, что люблю?

Строкоделение. Уже одного взгляда на это некогда четверостишие становится понятно, насколько же автор изменил его структурный рисунок, разбив интересный нам отрывок на

¹ Вечный пост // Башлачев А., 1986.

12 строк. Некоторые слова Башлачев делает фактически строкообразующими (если проигнорировать проклитики в виде междометий и местоимений): «отпусти», «объясни», «люблю».

Рифма. Число рифм в отрывке увеличивается за счет строкоделения: слово «молитв» сопрягается с «болит» дважды (10 и 11 строки), как и слово «замолю» — с «люблю» (9 и 12 строки). Кроме того, дополнительную «акцентность» рифме «молитв — болит» придает распев (см. сопряжение строк 3 и 10).

Распевы. Очень важный фактор, дестабилизирующий поэтический метроритм (главным образом через увеличение числа слогов). Распевы могут быть автономными: образующими отдельные слова («о-о-о» — строка 4, «у-у-у» — строка 6) и даже строки (строка 1); а могут находиться внутри «узуальных» слов («объясни-и-и»). Всего в отрывке 8 распевов, некоторые из них «слитные» («боли-и-ит», «у-у-у»), произносящиеся без внутренних микропауз, некоторые — «расставленные» («э... э... это»).

Повторы. В нашем примере есть два вида повторов, деформирующих метрическую матрицу: стоящие сразу после производящего слова («не помню, не помню, не помню») и оторванные от него:

Отпусти мне грехи.

Я не помню, не помню, не помню моли-и-итв.

О-о-о, *отпусти*...

Замечу, что подобный оторванный от «претекста» повтор деформирует имплицитный стиховой метр в большей степени, чем остальные. Дело в том, что изначально заданная словесная цепочка здесь обрывается, в нее инкорпорируется чужеродный элемент.

Повторяться могут как словогруппы (не помню, я люблю), так и отдельные слова (объясни, отпусти). Сочетание «не помню» повторяется трижды, остальные повторы двукратны. Отмечу, что я только описываю, условно говоря, форму, не пытаюсь вникать в содержание: тот же тройной повтор «не помню» может свидетельствовать о настойчивом желании лирического субъекта вспомнить молитвы, о многократности попыток это

сделать... Словом, любое формальное изменение может быть прочитано и в смысловой проекции.

В тексте появляется 8 избыточных по отношению к печатному первоисточнику повторов: по два «не» и «помню» (4), а также по одному «отпусти», «объясни», «я», «люблю» (4). При этом в исходном четверостишии нет и песенных междометий.

Тип артикулирования. В рассматриваемом отрывке есть два типа артикулирования: пение и декламация (первое выделено курсивом):

1. *О-у-о...*
2. *Отпусти мне грехи.*
3. *Я не помню, не помню, не помню моли-и-итв.*
4. *О-о-о, отпусти...*
5. Если хочешь стихами
6. Грехи замолю, *у-у-у.*
7. Но объясни,
8. *Объясни-и-и:*
9. Я люблю,
10. *Я люблю-у-у оттого, что боли-и-ит.*
11. *Или э... э... это болит*
12. Оттого, что люблю?

Благодаря такому синтезу ритмическая структура отрывка еще более расплывается. Шестой стих сочетает декламацию и пение, но так как первая заметно превалирует, будем считать строку декламационной. Всего же в отрывке 7 строк пропеваются, 5 декламируются.

Интонация. Все поющиеся строки артикулируются с интонацией понижения, за исключением строки 6 (точнее, ее конечного песенного фрагмента), где наблюдается заметный «всплеск». Декламируемые строки произносятся в целом ровно. При этом весьма непросто описать интонационные тонкости каждой из строк, поэтому мне приходится лишь констатировать: интонационный строй песни отчетливо разноструктурен. Варьирование происходит не только от строки к строке, но и в длинных строках. Например, в третьей строке тройной повтор сочетания артикулируется сравнительно быстро, а протянутое слово «молитв» медленнее. Если посмотреть на различие темпа

произнесения строк, то заметно, что пропеваемое оказывается более медленным, чем декламируемое. При этом нельзя сказать, что в нашей строфе только два типа скорости произнесения: например, поющая четвертая строка заметно медленнее поющей третьей. Все рассмотренные особенности не просто стабилизируют изначальный стиховой метр, а практически уничтожают его.

Подобные примеры показывают, что стиховедческий анализ песни должен проводиться на основании фонограммы. Увы, в большинстве случаев не только анализ, но и большие выводы на уровне всей поэтики ученые делают, исследуя печатные сборники. Но что нам может сказать приведенное в самом начале четверостишие (где упорядоченный анапест) о ритме песни «Посошок» — именно песни, а не печатной «выжимке» из нее? А ведь есть уже несколько стиховедческих диссертаций о песенной поэзии, где, увы, речи о живом исполнении не идет.

Интермедуальная рифма

Многие из рассмотренных выше операций по выравниванию метроритмической структуры используются в песенной поэзии и для уточнения (создания) рифм. Охарактеризую некоторые из них.

Распевы. При непосредственном произнесении удлиняться могут как ударные, так и безударные слоги, причем вторые приобретают своеобразную неграмматическую акцентровку. То есть в песенной поэзии мы имеем два типа акцентуации гласного звука: традиционную (в основе — ударность) и песенную (в основе — долгота). Первый и второй приемы могут сопологаться в едином контексте, покажем это на примере песни Константина Арбенина «Зима — моя мать»¹. Остановимся на первых двух строфах:

1. В каждом мультфильме — гибель.
2. В каждой измене — ма-а-арт.
3. В каждом взгляде — надежда.

¹ Родословная.

4. В каждом блюде — тоска-а-а.
5. Тебя сносит попутным ветром
6. От настужь открытых ка-а-арт.
7. Трассирующей походкой
8. Подстреленного стрелка-а-а.
9. Я иду за тобой, чтоб это лето встречать,
10. Я иду за толпой, чтоб это лето начать,
11. Я готов это лето на веру принять...
12. Но зима — моя ма-а-ать!
13. Зима — моя ма-а-ать!
14. Зима — моя ма-а-ама-а-а!
15. Мама моя зима...

В первой строфе наблюдается перекрестная рифмовка, связывающая нечетные строки: 2 и 6 (март / карт), 4 и 8 (тоска / стрелка). Кроме того, рифмующиеся строки, в отличие от нерифмующихся, в окончании имеют протяжку гласного: «карт», «стрелка-а». Получается, что распевные фоногруппы становятся «сверхударными», то есть слова «карт» и «стрелка» связаны не одним ударением, а двумя, не одним совпадающим ударным гласным, а двумя: «ка́-а́». Следовательно, увеличивается количество рифменных «сцепок». Получается двунаправленная фонетическая корреляция: «карт — март» и «карт — стрелка».

Двойная рифмовка присутствует и в следующих двух строфах. С одной стороны это рифмы: встречать / начать / принять / мать; с другой: мать / мама / зима. Слово «мама» за счет распева и внутрисловной паузы приобретает двойное ударение «ма́-ма́», благодаря чему образуется мужская рифма: ма́ма́ / зима́. Протяжка слов «мать» (ма-ать) и «мама» (ма-ама-а) фонетически сближает их по уже рассмотренной схеме, делая рифму более точной.

Распев может использоваться не для актуализации рифмы, а для ее создания, ведь что такое рифма — если не созвучие и чаще всего в окончаниях строк¹? В этой связи обратимся к фонограмме песни Булата Окуджавы «Давайте восклицать...»², где

¹ «Рифма есть всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения». Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 246.

² Концерт в Штаб-квартире ЮНЕСКО.

нечетные строки при графической экспликации поэтического текста песни не рифмуются. Однако во время исполнения поэт особым образом распекает окончания именно нечетных стихов, то есть создает перекрестные «цепки»-синтагмы:

Давайте *восклица-а-ать*,
Друг другом восхищаться,
Высокопарных *сло-о-ов*
Не надо опасаться.
Давайте *говори-и-ить*
Друг другу комплименты,
Ведь это всё *любви-и-и*
Счастливые моменты.
Дайте *горева-а-ать*
И плакать откровенно,
То вместе, то *повро-о-озь*,
А то попеременно.
Не надо *предава-а-ать*
Значения злословью,
Поскольку грусть *всегда-а-а*
Соседствует с любовью...

Рифмы неравносложные. Говоря о первых из них, *женско-мужских рифмах*, замечу, что они достаточно редки, однако в творчестве некоторых исполнителей появляются с относительной частотой. Например у Бориса Гребенщикова:

Сколько я не крал, а всё руки пусты
<...>
Хошь ты голосуй, хошь иди в буддисты... («Не коси»¹).

Лексема «буддисты» произносится с некоторой скандовкой — на два ударения, что позволяет ее созвучить со словом «пусты».

Еще один пример из наследия лидера «Аквариума» (песня «Лошадь белая»²):

Конюх сбился с ног: что с *тобой?*
Целый день звонит, пишет.

¹ Навигатор // Аквариум, 1995.

² Лошадь белая.

А она трясет *гри-ивой*.
И как будто не слышит.
Твердая земля да долгий путь.
Из огня — в *попы-ымя*.
Много кто хотел ее вернуть.
Ни один не знал *и-имя*.

Здесь рифмы уточняются за счет распева (в отличие от предыдущего примера) и заметной паузы внутри слова, например: «попы... ымя». Причем рифма «тобой / гривой» — это сочетание распева (гри-ивой) и немаркированного пропевания (тобой).

Неравносложные рифмы рассматриваемого типа находим и у Федора Чистякова: он рифмует «женщин / мужчин» («Школа жизни»¹), «нора / квартира» («Коммунальные квартиры»²).

Дактиллическо-женские. Встречаются тоже нечасто, например у Гребенщикова: спокойно / война («Навигатор»), у Д`ркина: вечер / нечего («Мы туда не пойдём»). Изредка прибегает к подобным рифмам Высоцкий: «В Ленинграде городе... / Получил по морде...» («В Ленинграде городе»).

Дактиллическо-мужские более распространены в связи с тем, что дактилическое ударение проще перенести на последний слог, чем женское. Часто обращаются к такому виду рифм Михаил Борзыкин: щелчка / лампочка, жалоба / жлобам, за ним / прихвостни, жреца / колышется; Александр Башлачев: дорог / судорог, седло / весело, глупости / спасти, Руси / ереси, петли / погибели, призраки / руки́, грущу / вытащу, согнуть / вытянуть, конца / выбратся, обними / добрыми, поэт / ведаёт, бережком / солнышко и т. д.

Нередко для лучшей связанности этих рифм используется скандовка: на-па-дал / за-па-да (В. Высоцкий, «Личность в штатском»³); мешку / зе-рны-шку (А. Башлачев, «Сядем рядом»⁴).

Раритетными можно назвать сочетания в рифме *дактиллического* и *гипердактиллического* окончаний: «в наличии было» (4 заударных

¹ Школа жизни // Ноль, 1990.

² Там же.

³ Записи М. Шемякина.

⁴ Запись у А. Агеева.

слога) / «коричневым» (2 слога) — пример из песни Д`ркина «Я рисую портрет»¹. Здесь гармонизация рифмы происходит за счет артикуляции: 4 слога в окончании строки после икта произносятся очень быстро (в слове «было» ударение утрачено).

Крайне редко в песенной поэзии могут сосуществовать *мужская и гипердактилическая клаузулы*: «голова» — «Кемерово», произносится «Кемеров[а]» (Б. Гребенщиков, «Человек из Кемерово»²); груди / исповеди (А. Башлачев, «Тесто»). Нередко структура неравносложных рифм упорядочивается при помощи артикуляционного перемещения ударения или двойной акцентировки (восстановления ударной константы).

Внутрисловная рифма на стыке строк. Такой «внутрисловный перенос» (слоговой анжамбеман) встречается в песенной, да и в печатной поэзии нечасто, вот некоторые примеры:

И пусть разбит батюшка Царь-колокол,
Мы пришли с черными гитарами,
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл окол-
Довали нас первыми ударами.
(А. Башлачев, «Время Колокольчиков»).

Дым. Дым коромыслом!
Дым над нами повис. Ла-
Мпада погасла.
В лужице масла
Плавают птичий пух.
(Он же, «Дым коромыслом»).

Пусть он связки пересмыкал,
Пусть не всяк его стих смекал,
Но зато он не пресмыкал-
Ся, как многие тут.
(А. Градский, «Песня о друге»).

Так вот, значит, и спать спокойно,
Опускать пятаки в метро?

¹ Всё будет хорошо.

² Песни рыбака // Аквариум, 2003.

А судить и рядить на кой нам?
Нас не трогай, и мы не тро...
(А. Галич, «Вот пришли ко мне седины...»).

Соперничать с Пеле
В закаленности
И являть пример целе-
Устремленности.
(В. Высоцкий, «На дистанции четверка первачей»).

На Шере-
Метьево
В ноябре
Третьего
[Метьево-] <то есть «метео-»>
Условия не те.
(Он же, «Случай на таможне»¹).

Этот же прием используется Высоцким в песне «Утренняя гимнастика», причем в одном из куплетов отсеченная часть имеет самостоятельное лексическое значение («проце / дурами»). Далеко не всегда подобная рифма актуализируется за счет межстрочной паузы.

Любопытный пример разобран Д. М. Давыдовым, который анализирует «песню “Лень” проекта “Мамонов и Алексей”:

Я бы мог ходить по городу
но ходить мне лень
Я лежу на диване
и думаю про день (-)
ги которые дашь ты мне в долг
ги которые дашь ты мне в долг.

Анжамбман на границе куплета и рефрена разделяет одноударное слово *деньги*, при этом в первом куплете очевидна двусмысленность (слышится *день*, второй слог появляется лишь в рефрене, после небольшой паузы)².

¹ Концерт в ДК «Коммуна».

² Давыдов Д. М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 131.

Бывают случаи, когда между частями слова вклинивается лексема (В. Высоцкий, «Кто-то высмотрел плод»):

Но не допел ее, не до...
Не дозвучал его аккорд.

Либо часть рассеченного слова утрачивается вовсе (Д. Озерский, «Голованого»):

Я иду, дышу, я иду, дышу, я иду, ды...
В голове на ходу образуются ходы.

Внутрисловная рифма может быть актуализована и через распевы (М. Борзыкин, песня «Дежавю»¹):

Дежавю-у-у —
Они снова вернулись,
А нас простыл и след,
Голос ю-у-у-
Ный питерских улиц...

Переакцентовка. Достаточно часто к рифмообразующей переакцентовке прибегает Дмитрий Ревякин («Крошево выгупа»²):

Пьет из руки,
Вьет изургенъ
Взглядом.
В ночь до краев
Спрятал норовъ
Рядом.
А засветло
Роса ведра
Дрогнет.
В треск бересты
Зараз остыл
Локтем.

¹ Дежавю // Телевизор, 2009.

² Дарза // Калинов мост, 1991.

Здесь мы видим сразу несколько операций, связанных с переакцентовкой: перенесение ударения на служебную часть речи, причем это смещение, не обусловленное узуально (из руки), утрата ударения в знаменательной части речи (роса ведра), придание словам неграмматического ударения (норóв, бёресты). Причем переакцентовка слова «бересты» подчинена не рифме со словом «остыл» (точнее — «зара́з остыл»), а метрической матрице стиха, предполагающей в данном месте дактилическую клаузулу. Замечу, что у Ревякина такие акцентологические смещения чаще всего согласуются со смыслом контекста: с его архаико-диалектным кодом. А вот, например, у Высоцкого неграмматические ударения в рифмах зачастую инспирированы просторечной энтропией: по́ ветру / кило́метров («О нашей встрече»), миль / Израйль («Письмо в редакцию...»).

Артикуляционное приспособление согласных и гласных звуков. Этот прием в песенной поэзии встречается нечасто, а вот в поэтике Владимира Высоцкого он является системным средством рифмообразования: «Часто употребление ненормативных дублетов обусловлено необходимостью сохранить точную рифму. Например: Развяжите полотенцы, / Иноверы, изуверцы! / Нам бермуторно на сер[цы] / И бермутно на душе (“Письмо в редакцию...”); Проводник в преддверьи пьянки / Извертелся на пупе. / Тоже и официа[нк`и], / А на первом полустан[к`и] / Села женщина в ку[п`э] (“Про речку Вачу...”); — Расскажите, как идут, бога ради, а? / Телевидение тут вместе с ради[а] (“На дистанции — четверка первачей...”); Не вру, ей бо[у]а! / Скажи, Серре[у]а! (“Милицейский протокол”); Я пока здесь еще, / Здесь мое дети[ш`о] (“На таможне”)¹. Остановимся подробнее на самых распространенных приемах рифмообразования у Высоцкого².

Отверждение внутрисловного согласного. Иногда поэт использует старомосковскую норму произношения: грабитель ловкый (ловкый) / формулировкой («Формулировка»); в других случаях уточненная рифма является артикуляционной характеристикой ролевого героя, песня «Письмо в редакцию...»: «Вон дантист-

¹ Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи. С. 105.

² В данном подпараграфе все примеры взяты с фонограммы: Записи М. Шемякина.

надомник Рудик, / У яво приемник “Грундиг”» («яво» — вместо «него», «Грундиг» вместо «Грюндиг»); повествователь из песни «Ярмарка» тоже выделен артикуляционно: зала[пг`и] (в значении «залапайте») / лапти. Иногда интересный нам прием уточнения рифмы в интермедиальном тексте Высоцкого используется без субъектных коннотаций: «Как я обужен, / Нате — смерти! (сме[рт`э]) / Неужели такой я вам нужен / После смерти?» («Памятник»).

Отвердение конечного согласного строки. Как правило, мягкость утрачивается глаголами первого лица. Этот прием уже замечен исследователями: «Есть и еще одна особенность индивидуального исполнения у Высоцкого — в некоторых случаях в песнях он произносит мягкие согласные на конце глаголов 1 лица как твердые:

Они зацепят меня за одежду, —
Значит, падать одетому — плюс, —
В шлюпочный борт, как в надежду,
Мертвою хваткой вцеплюсь»¹.

Другие примеры: союз / сую[с] («Песня завистника»), клян[с] / пульс («Як-истребитель»), расколола[с] / голос («Памятник»). В одном из случаев утрачиваемый при рифмообразовании дифференциально-семантический признак оказывается смыслоразличительным, «выровнять» семантику позволяет лишь контекст: «Зачем я тогда проливал свою кро[в], / Зачем ел тот список на восемь листов» («Поездка в город»).

Смягчение согласного. Чаще всего этот прием появляется в тексте с ролевым героем, артикуляционные особенности которого (как правило, это просторечие) являются и средством, уточняющим рифму: уме / режу[м`э] («Гербарий»), ка[ф`э] / софе, грандо[т`э]ль / оттель («Выход в город»), стенку / Бур[д`э]нку («История болезни»), ар[т`э]рию / потерю («Сон мне снится...»).

Вокализация сонорного. Когда в рифме присутствует сонант, Высоцкий для создания равносложной рифмы может его

¹ Жукова Е. И. Рифма и строфика поэзии В. С. Высоцкого и их выразительные функции. дис. ... канд. филол. наук. М, 2006. С. 17.

вокализовать: театрах / гладиаторов («Патриции»), крабам / корабль («Еще не вечер»), музыкально / правильно («В Ленинграде-городе»).

Вставка интервокального согласного. Часто эта уточняющая рифму эпентеза укоренена в просторечии: клоуны / размалеваны («Диалог у телевизора»), пьянки / официантки («Про речку Вачу»). Высоцкий может артикуляционно эксплицировать обычно непроезносимые в речи согласные: жалуйся / пожал[уй]ста («Чужая колея»); пожалуй, ста / пожал[уй]ста («Не состоялось»).

Вставка интерконсонантного гласного. Используется для создания равносложной рифмы: выпитой / Египета («Не состоялось»), Капитолия / алкоголя («Патриции»). Во втором примере появление дополнительного гласного ведет к диссимиляции йота (поэтому-то «и» становится интерконсонантным).

Приспособление конечных гласных. Этот прием встречается наиболее часто: в Париж[и] / лыжи («Зарисовка о Париже»), Риму / без Никодиму («Личность в штатском»), нахальный я / нормальная («Чужая колея»), высунули жалы / бокалы («Сон мне снится»), траншеи / на шеи («Полчаса до атаки»), ведьма / посмотреть ба — вместо «бы» («Выход в город»), каша / свое возьмем, кровное, наша («Высота»), в окрути / слуги («Как да во лесу дремучем...»). Иногда уточнение рифмы совпадает с другой функцией, смысловой, — стилизацией под древнюю народную песенность: пороги я / пология («Как по Волге-матушке»). Гораздо реже Высоцкий может трансформировать неконечную гласную строки: по сту пью / поступью — то есть «пью по сто грамм» («Кривая да нелегкая»).

Нужно понимать, что названные выше приемы рифмообразования у Высоцкого не всегда обусловлены желанием уточнить рифму: например, певец может двум взаимно зарифмованным глаголам с единными грамматическими характеристиками придать просторечную форму, а иногда в угоду моделируемой разговорной речи рифмующиеся клаузулы могут и вовсе расподобляться.

Итак, даже при беглом взгляде становится очевидно, что приемы рифмообразования в интермедialном тексте более разнообразны, нежели в тексте печатном. Вызвано это ресурса-

ми внутрисловных пауз, скандовки, распевов — способных *сместить ударение в слове или удвоить его*; возможностями скрытой в графике вариативности, когда *выпадение, наращение или модификация некоторых фонемных дифференциально-семантических признаков, фонемы или даже нескольких фонем* приводит к уточнению рифмы. Кроме того, рифмообразование (особенно, если в его основе лежит какой-нибудь системный код — архаический, диалектный, субъектный) может быть обусловлено смысловыми особенностями поэтического текста.

Строкоделение и строфоделение

Одним из самых сложных вопросов структурной организации интермедиального текста является проблема строко- и строфоделения. Ее можно решать двумя путями: ориентироваться на имплицитный стиховой метроритм или на процессы, происходящие в интермедиальном тексте. Первый подход заключается в выявлении периодов (строк), ограниченных рифмой и упорядоченных метрически. Однако в этом случае исследователя могут ввести в заблуждение, например, цезуры или внутренние рифмы. Причем пока я говорю только о рифмованной силлабо-тонике. А ведь есть множество размеров, где ритмический рисунок весьма сложен и не поддается анализу «по косвенным признакам». Да и строки могут быть как весьма длинными, так и сверхкраткими (например, у Маяковского иногда встречаются односложные стихи). Словом, разбивая на строки звучащий поэтический текст, ориентироваться только на стиховые признаки (особенно — при отсутствии авторского списка) явно недостаточно.

Второй подход — ориентация на особенности артикуляции — представляется более продуктивным и простым. В самом деле: основным, хоть и не единственным, указанием на конец строки является пауза, соответственно, конец строфы — длительная пауза. Кроме того, дополнительными маркерами окончания структурного отрезка становятся распев и изменение типа артикуляции (например резкое убыстрение темпа). Разделены

строфы могут и за счет особенностей музыки¹, шумовых эффектов и т. д. Например, при произнесении каждого последнего слова строки вербально-артикуляционный субтекст может сопровождаться акцентом ударных. Хотя, необходимо признать, алгоритм строко- и строфоделения песенно-поэтического текста пока не отработан и часто носит интуитивный характер².

То, что на бумаге кажется восьмистишием, в интермедийном формате может становиться как шестнадцатистишием, так и четверостишием. Причем от исполнения к исполнению число строк в одном и том же фрагменте песни может варьироваться. То есть строкоделение является одним из вариантообразующих факторов. Например, в песне «Осень» Александр Башлачев от исполнения к исполнению следующим образом расставляет стихи в тексте (окончанием строки считаем паузу):

Вариант 1³:

Ночь плюет на стекло
Черным.
Лето.
Лето прошло.
Чёрт с ним.
Сны из сукна.
Под суровой шинелью спит северная
Страна.
Но где ты, весна?
Чем ты сейчас
Больна?

¹ «Смена стихотворного размера <в исполнении песни А. Галича “На сопках Маньчжурии”. — В. Г.>, подтвержденная музыкально <выделено нами. — В. Г.>, маркирует смену стиля на стыке первой и второй (а также третьей и четвертой, и так далее) строк». Волкович Н. В. «На сопках Маньчжурии»: Реализация мотива памяти // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001. С. 89–90.

² «Самым тревожным среди вопросов стиховедения авторской песни является вопрос строфики». Свиридов С. В. Пикник на обочине... С. 165.

³ Концерт у Е. Егорова.

Вариант 2¹:

Ночь плюет на стекло
Черным.
Лето. Лето прошло.
Чёрт с ним.
Сны из сукна.
Под суровой шинелью
Спит северная страна.
Но где ты, весна?
Чем ты сейчас
Больна?

Вариант 3²:

Ночь плюет на стекло
Черным.
Лето
Прошло.
Чёрт с ним.
Сны из сукна.
Под суровой шинелью
Спит северная
Страна.
Но где ты, весна?
Чем ты сейчас
Больна?

Первая и вторая строки в трех вариантах одинаковы. Следующий фрагмент («Лето. Лето прошло») может пропеваться в одну строку (вариант 1), в две («Лето. / Лето прошло», вариант 2) или в две с усечением одного слова «лето» («Лето / Прошло», вариант 3). Фразы «чёрт с ним», «сны из сукна» на трех фонограммах являются отдельными строками. Фрагмент «под суровой шинелью спит северная страна» делится на строки следующим образом: «Под суровой шинелью спит северная / Страна» (вариант 1, две строки); «Под суровой шинелью / Спит

¹ Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

² Концерт у С. Рьженко.

северная страна» (вариант 2, две строки); «Под суровой шинелью / Спит северная / Страна» (вариант 3, три строки). Последний фрагмент разбит на строки во всех исследуемых фонограммах одинаково.

А вот как этот же отрывок представлен в авторском списке¹:

Ночь плюет на стекло черным.
Лето прошло. Чёрт с ним.
Сны из сукна. Под суровой шинелью спит северная страна.
Но где ты, весна? Чем ты сейчас больна?

Не буду сейчас останавливаться на смысловых различиях четырех вариантов, отмечу только, что артикуляционная энтропия заметно изменила структуру как «идеального текста», то есть печатного, так и интермедиальных вариантов, придав каждому из них свои смысловые особенности.

Однако не всегда певец через артикуляцию увеличивает число строк, иногда происходит обратный процесс: соединение нескольких «первообразных» стиховых строк в одну интермедиальную (артикуляционную) строку. Примером такого сращения является песня «Лабиринт»² Александра Васильева. Очевидно, причиной названного процесса являются смысловые особенности поэтического текста: перед нами не просто монотонное нанизывание стиховых строк на некоторый линейный метроритмический стержень, а имитация бесконечного блуждания по тоннелям лабиринта. Причем это осознанный *художественный прием*, воплощенный артикуляционно. Так воспринимается поэтический текст на фонограмме (слова с рифмами выделены курсивом):

1. Ты уводишь меня в мир подземных *ходов*, коридоров, зер-
кал, *тупииков*, *поворотов*, *мостов*, лабиринтов, *висячих садов*, улиц
древнего *города*, где на *ворота*

¹ Текст дается на основе авторского списка января 1988 года: Александр Башлачев. Стихи. Цит. по Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. С. 132.

² Реверсивная хроника событий.

2. Повешен замок.
3. И стоит *часовой*.
4. И в тени за холмом отдыхает *когорта*, минутная стрелка против идет *часовой*...
5. Минутная стрелка против идет часовой...

6. Ты уводишь меня в мир, в котором *Борей* задувает сквозь окна, закрытые *плотно*, на всех переходах твоих *галерей*, где в ночной тишине оживают *полотна*.
7. И музыка в такт,
8. И движенья *легки*;
9. И целую ночь в ожидании флота на всем побережье печально горят *маяки*.

10. Ты уводишь меня в мир, где я — это я, и не действует больше закон *притяженья*, горит под ногами планета *Земля*, продолжая свое круговое *движенье*, приводящее нас в ужас или *восторг*, это тянется время полураспада *урана*.
11. Горит сигарета.
12. Алеет *восток*.
13. Шампанское льется на кухне из *крана*
14. На головы нам...
15. На головы нам...
16. На головы нам...
17. На головы нам...

Замечу, что музыка здесь представляет собой однообразное, «мантрическое» нанизывание гитарных риффов, то есть строки никак не выделены инструментально. А вот при переходе от одной строфы к другой заметно «утяжеление» музыки, нарастание ее густоты.

Ориентируясь на рифмы и метрику, мы могли бы разбить этот текст на более мелкие «строки», но это значило бы нарушить авторский замысел и дать неаутентичную фонограмме графическую экспликацию поэтического текста.

Говоря о важности пауз при строкоделении, мы можем вспомнить и народный фразовик, где размежевание словесного массива на строки происходит именно за счет пауз. Песенная

поэзия тоже знает такие примеры, в этой связи рассмотрим «Песню о счастье»¹ Александра Галича:

1. Ты можешь найти на улице копейку
2. И купить коробок спичек.
3. Ты можешь найти две копейки
4. И позвонить кому-нибудь из автомата.
5. Ну а если звонить тебе некому,
6. Так зачем тебе две копейки?
7. Не покупать же на две копейки
8. Два коробка спичек?
9. Можно вообще обойтись без спичек,
10. А просто прикурить у прохожего.
11. И разговориться с этим прохожим.
12. И познакомиться с этим прохожим.
13. И он даст тебе номер своего телефона,
14. Чтоб ты позвонил ему из автомата.
15. Ну как же ты сумеешь позвонить ему из автомата,
16. Когда у тебя нет двух копеек?
17. Так что лучше не знакомиться с прохожими,
18. Лучше просто купить коробок спичек,
19. Впрочем, и для этого сначала надо
20. Найти на улице одну копейку.

Текст упорядочивается за счет окончаний строк: во-первых, они имеют ударение на предпоследнем слоге (кроме 7 стиха, 10 и 17), во-вторых, последними словами строк становятся либо «копейка», либо «автомат», либо «спички», либо «прохожий» в разных падежах (кроме 5 строки, 13 и 19). Но самое важное, что разделение на строки в интермедialном тексте происходит при помощи артикуляционного субтекста: в данном случае — заметной паузы между стихами и интонации, особо выделяющей последнее слово строки (или последние слова), причем этот конечный фрагмент настолько выбивается из общей «тональности», что мы могли бы удвоить число строк:

Ты можешь найти
На улице копейку

¹ МП-3. Разговор с музой.

И купить коробок
Спичек.
Ты можешь найти
Две копейки
И позвонить кому-нибудь
Из автомата.
Ну а если звонить
Тебе некому,
Так зачем тебе
Две копейки?
Не покупать же на две
Копейки
Два коробка
Спичек?
Можно вообще обойтись
Без спичек,
А просто прикурить
У прохожего.
И разговориться с этим
Проходим.
И познакомиться с этим
Проходим.
И он даст тебе номер
Своего телефона,
Чтоб ты позвонил ему
Из автомата.
Ну как же ты сумеешь позвонить ему
Из автомата,
Когда у тебя нет
Двух копеек?
Так что лучше
Не знакомиться с прохожими,
Лучше просто купить
Коробок спичек.
Впрочем, и для этого сначала
Надо
Найти на улице
Одну копейку.

Таким образом, на парадигматической оси есть два «стержня», на которые нанизываются большие и малые полустипшия этого, по утверждению Галича, верлибра. Кроме того, как было

отмечено, упорядочивают ритмическую структуру данного стиха ударения в последних словах строк и повторяющиеся лексемы. Получается, что ритм выстраивается на основе артикуляционного субтекста с привлечением субтекста вербального (повторяющиеся слова). В качестве эксперимента попробуем отразить «Песню о счастье» в виде прозаической миниатюры:

Ты можешь найти на улице копейку и купить коробок спичек. Ты можешь найти две копейки и позвонить кому-нибудь из автомата. Ну а если звонить тебе некому, так зачем тебе две копейки? Не покупать же на две копейки два коробка спичек. Можно вообще обойтись без спичек, а просто прикурить у прохожего. И разговориться с этим прохожим. И познакомиться с этим прохожим. И он даст тебе номер своего телефона, чтоб ты позвонил ему из автомата. Ну как же ты сумеешь позвонить ему из автомата, когда у тебя нет двух копеек? Так что лучше не знакомиться с прохожими, лучше просто купить коробок спичек. Впрочем, и для этого сначала надо найти на улице одну копейку.

В таком виде песня гораздо более походит на прозу, нежели на нечто «стихоподобное».

В треке Петра Мамонова «Машинист»¹ единственным средством выделения поэтических строк является пауза:

Чего уж веселиться,
Когда решетки на окнах.
Когда стоп-кран.
И когда неизвестно,
Можно ли вызвать проводника.
Когда возле кнопки
Написано: «Вызов проводника».
Проводник — какое хорошее слово,
Проводник вагона.
Или я ошибаюсь?
Или он называется машинист?
Машинист — тоже хорошее слово:
Владелец или водитель машины.
Огромного скоростного поезда.
Шесть фар впереди.

¹ Великое молчание вагона метро. Стихи.

Де...
Де...
Де...
Де...
Де...
Десять или даже двенадцать
Вагонов —
Вот это да!
Попробуй-ка — вызови машиниста,
Увидишь,
Что будет
С тобой.

Особо нужно отметить рефренный столбец, образованный пятикратным повторением слога «де», который, вероятно, является имитацией звука проносящихся вагонов.

Любопытно, что на том же альбоме группы «Звуки Му» присутствует фонограмма другой композиции, «Железная книга метро», которая, согласно жанровой «преамбуле», находящейся в названии цикла («Великое молчание вагона метро. Стихи»), является «стихами», однако при прослушивании трека возникает убеждение, что перед нами всё-таки проза (интермедialная проза), так как нет ни одного доказательства обратного. Вот бу-магизированный текст произведения:

Что же еще такое слепить из говора поездов и рельсов, труб проводов и метрополитенного шума? Что же еще можно слепить? Я не представляю... Что-то, наверное, можно слепить, наверное, можно слепить даже книгу, переплести ее, издать, и будет железная книга метро, по которой можно будет читать... и проезжать, и... и всё, что надо знать про метро, будет там, в этой книге, она будет железочками такими скреплена, хо-хо-хо-хо, откуда ж я знаю, что... кто я, что я? Я просто гражданин Земли. <пауза> Ну, во всяком случае, китайский чай мне привозят прямо из Китая. <пауза> Ля ля-ля-ля <четырёхкратное повторение>.

То есть, следуя логике заглавия цикла, я мог бы предположить, что здесь «стихотворение в прозе», но по сути — это прозаическая миниатюра, никакого отношения собственно к стихам не имеющая ни в печатном варианте, ни в интермедialном.

Что же касается не строко-, а *строфоделения*, то тут задача несколько сложнее: необходимо урегулировать традиционное представление о строфе (как по объему, размеру и через систему рифмовки (клаузул) организованном единстве) и реальные процессы, происходящие на фонограмме. Чаще всего «звучащая строфа» автономизируется за счет какого-нибудь интермедиального приема: распева, заметной паузы, изменения инструментовки и т. д. А в том случае, когда имплицитная метроритмическая стиховая сегментация (которая, кстати, может быть восстановлена и за счет авторской бумагизации) не совпадает с интермедиальной, необходимо говорить о членении текста *не на интермедиальные строфы, а на смысловые блоки, особым образом сегментирующие (не уничтожающие!) имплицитные стиховые строфы*. Как показывает опыт, в большинстве случаев интермедиальное строфоделение совпадает с имплицитным стиховым, причем «поэтико-интермедиальные строфы» часто чередуются с «музыкальными» — с невербализованными инструментальными блоками. То есть структура песни часто, особенно в русском роке, бывает *блочно-строфичной*. Думается, что в сложных случаях исследователю придется учитывать и имплицитно-стиховую сегментацию, и звучащую.

Итак, я бегло показал, какими путями песенная поэзия отходит от традиционного строко- и строфоделения к стихизации интермедиальной, *от стиховой силлабо-тоники к силлабо-тонике интермедиальной*, гармонизированной за счет возможностей артикуляционного субтекста. Быть может, я рассмотрел не все механизмы гармонизации и энтропии в синтетико-стиховом ритме, однако даже замеченного достаточно, чтобы констатировать, что, во-первых, *песенная поэзия нуждается в особой стиховедческой методологии*, а, во-вторых, что *такая методология вполне может быть создана внутри литературоведения с использованием его констант*. Думается, срастить инструментарий музыковедения и литературоведения, покушаясь при этом на то, чтобы остаться в рамках последнего, невозможно или крайне затруднительно. И здесь не нужно бояться того, что мы, литературоведы, «что-то недоговорим», «что-то опустим»: мы просто будем исследовать *свой предмет*. И хотя очертить его границы — тоже непростая задача, в перспективе она всё-таки вполне решаема, на мой взгляд.

ГЛАВА 7

ПАРАДИГМАТИЧЕСКАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ ВЕРБАЛЬНОГО СУБТЕКСТА

Эстетическая омофония

Омофония¹ в песенной поэзии бывает двух типов: имманентная (внутренне присущая любому звучащему вербальному тексту) и эстетическая, художественная. На основании этого вывода все омофоны в песенной поэзии условно можно разделить на три типа: *намеренно используемые* (так или иначе актуализованные), *вероятностные* (когда трудно однозначно определить намеренность использования омофона), *языковые* (образуются случайно практически в любом звучащем словесном тексте: «присущая» / «при, сущая», «на три» / «натри», «намеренно» / «на мерина», «или» / «иле» — такие омофоны появились бы в данном абзаце, если бы он был «озвучен»).

Для русскоязычной поэзии эстетическое использование омофонов ново, так как поэтический текст до начала XX века мог быть закреплён только графически. Справедливости ради отмечу, что «графические» поэты всё-таки иногда обращали внимание на «речевой аспект» бытования стихов, то есть на проблему живого произнесения. Так, Маяковский говорил о

¹ В данном разделе я не рассматриваю «паронимические омофоны», то есть неидентичные, но близкозвучные фоногруппы: «В тексте В. Цоя эта фраза при восприятии на слух может быть услышана по-разному: “остаться с тобой” и “остаться собой”, причем оба смысла вписываются в контекст песни». Сидорова А. П. «Тёмные стороны любви» и «Новые похождения А. И. Свидригайлова»: Два альбома А. Непомнящего как единство // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 154.

неблагозвучности брюсовского «мы ветераны, мучат нас раны» и ряда других фраз, в которых есть сращиваемые в потоке речи сочетания. Однако случаев внимания к возможности подобных метаморфоз при «озвучивании» печатных стихов, очевидно, немного.

В русской «печатной» поэзии обращение к синтаксическим единозвучиям заключалось, как правило, в составной рифмовке: «по калачу / поколочу» (Пушкин); «стремя / с тремя» (Маяковский). Иногда подобное звуковое совпадение использовалось и не в качестве рифмы (или, если угодно, не в качестве краевой рифмы), у Цветаевой находим: «Совсем ушел. Со всем — ушел». Поэтому при исследовании песенной поэзии ученые в первую очередь обращают внимание на омофонию в рифмах¹ (то есть омофонию, имеющую два наличных лексических варианта, каждый из которых обоснован своим контекстом). Омофония же «одночленная» практически не замечается.

В песенной поэзии богатые созвучия выходят на иной — произносительный, речевой уровень. Это приводит к тому, что такие параллельные ряды, как «с тремя / стремя», у поющих поэтов нередко заменяются образованием «однократным» с потенциальной парадигматической разветвленностью. Проще говоря, одна фонограмма распадается на две печатные трактовки, каждая из которых является репрезентативной. К слову, японская поэзия достаточно рано научилась использовать омофонию для создания эстетического эффекта. Ярким проявлением такой вариативности является прием какэкотаба², строящийся на основе омофонии и омонимии, которые порождают двухлинейное прочтение стихотворения.

На наш взгляд, «хлебниковский переворот» в песенной поэзии совершил Александр Башлачев, пожалуй, первым ставший использовать интермедийные изобразительно-выразительные приемы, в частности эстетическую омофонию, столь широко.

¹ См., например: Рисина О. В. Каламбур в поэзии Высоцкого // МВ. Вып. 3. М. 1999. Т. 2. С. 227–228; Житенева А. В. Лексический состав поэтического наследия Высоцкого // МВ. Вып. 2. М. 1998. С. 156–157.

² Подробнее об этом см., например: Боронина И. А. Какэкотаба как один из специфических приемов японской классической поэзии (по памятникам хэйанского периода): дис. ... канд. филол. наук. М., 1965.

Она органично вписалась в его поэтику, ориентированную на словотворчество, разного рода аттракции (а омофония — это тоже своего рода аттракция, только потенциальная, парадигматическая), аллитерации, на внимание к этимологии (в том числе ложной, поэтической), эксперименты с расщеплением идиом и т. д. Башлачев заметил, что звучащее слово по ряду свойств отличается от печатного, и попытался максимально использовать неизведанные доселе возможности живой песенно-поэтической речи.

Видимо, на фоне башлачевских экспериментов в рок-поэзии омофония становится явлением активно осмысляемым, выходит за рамки единичных фактов. Пристальное внимание к звучащему слову заметно в творчестве таких поющих поэтов, как Константин Арбенин, Александр Васильев, Венья Д`ркин, Александр Холкин. Замечу, что все они — представители моей гипотетической Третьей песенности, расцвет творчества которых пришелся на 90-е годы XX века. Хотя примеры эстетического использования омофонов есть и у поющих поэтов «старшего поколения».

Важнейшая задача, стоящая перед поэтом, который использует эстетические омофоны, — их актуализация. Дело в том, что большинству авторов чужд «эзотерический подход» к омофонии, ведь сложность ее выявления (как это было у Башлачева) ведет к сокрытию приема от реципиента. Я обнаружил четыре основных способа актуализации омофонов в песенной поэзии: *при помощи повтора, контекстуальный, паратекстуальный, графический*.

Актуализация при помощи повтора. Рассматривая этот способ, я не стану останавливаться на богатых рифмах (по ст[у] пью / поступью, В. Высоцкий), так как эти примеры в общем-то относятся к сфере классического литературоведения. Интересны другие случаи использования повторов для актуализации омофонии — не связанные с краевой рифмой. Например, у Башлачева в песне «Перекур» есть следующие строки: «Кто-то зевнул, отвернулся и *разом* уснул, / *Разум* уснул, и поэтому враз развязалось». На фонограммах довольно трудно идентифицировать выделенные лексемы, однако рискну отобразить цитату на бумаге именно в представленном виде. В пользу данной экспликации говорит, во-первых, двухкратность обращения к звукообразу

[раз?м] (то есть фонограмма как бы растождествляется внутри самой себя), во-вторых, в узусе существует близкое к идиоматическому выражение «сон разума» (подтверждение варианта «разум»), в-третьих, фразы «разом уснул» и «враз развязалось» имеют не только общую сему быстрого однократного действия, но и содержат однокоренные слова «враз» и «разом» (доказательства варианта «разом»).

Александр Холкин в песне «Это не суя» использует повтор строки с омофоном для его двоякой актуализации:

Это не суя... (это несу я)
Это не суя... (это несу я)
Змеиные головы в жиденький суп.

Контекстуальная актуализация. Выше я рассмотрел пример подобного явления (слова́ «разум» — «разом»). То был случай использования близкого контекста для создания «полифоничности» омофона. Но, как выясняется, это не единственная возможность указать на двоякость «бумажного» прочтения одной фонограммы. У Александра Башлачева есть интересный пример удаленной (дистантной) семантической актуализации омофона, речь идет о песне «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?

Обратим внимание на выделенный отрывок, трактовка которого (в том числе и на слух) кажется поначалу однозначной. Однако (смотрим 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 иной вид: «Эх, *ни щита* за душой, ни копьа!» вместо: «Эх, *нищета*, за душой ни копьа!». Здесь Башлачев обыгрывает две семантически связанные лексемы: с одной стороны «нищета» и «ни копьа», то есть «ни копейки» (общая сема: бедность), с другой — «щит» и «копье» (общая сема: предметы для боя).

Периодически использует дистантную актуализацию Александр Холкин, например в песне «Околесица». Обратим внимание на «гастрономическую» семантику контекста:

Что ни хлеб, ни квас — на распев да в пляс;
Обо всём найду — на такую еду;
«Ну и *щи!*» — *ори* (ну, *ищи* — *ори*), ну, реви — вари;
Девять грамм — девять дней, горе — срам: что вкусней;
Да мешай — соли, угощай — хвали;
Что, от ссор да свар — одурен навар?
А — давай, вали! Что, не мало ли?

Околесица...
В небо лестница...

Эй, *добрые щи* — за ушами трещит;
Да устал хлебать — эх, ядрена мать!

В ближнем контексте омофон актуализирован, во-первых, синтагмой «щи — вари»: «“Ну и *щи!*” — *ори*, ну, реви — *вари*» (вариант «щи»); во-вторых, синтаксисом микроконтекста, где происходит нанизывание глаголов в повелительном наклонении: «Ну, *ищи* — *ори*, ну, *реви* — *вари*» (вариант «ищи»). Кроме того, в сравнительно дальнем контексте появляется сочетание «добрые щи», которое снимает все сомнения в намеренном использовании омофона Холкиным.

Подавляющее большинство омофонов в песенной поэзии актуализуется посредством контекста (даже лучше сказать — ближнего контекста).

Паратекстуальная актуализация. Используется достаточно редко. Ее главная особенность в том, что автор акцентирует внимание на омофоне во вступлении к песне. Например, Константин Кинчев в качестве паратекста (своеобразного «эпиграфа»),

предваряющего композицию «Бес паники»¹, использует следующие слова: «Да не коснется вас своей поганой метлой танцующий *бес паники*». В песне посредством звуковой игры сталкиваются два слова «без» и «бес», и когда рок-поэт произносит сочетание «бес (без) паники», слушатели без труда замечают расслоение омофона на два прочтения.

Отмечен еще один интересный пример актуализации омофона (даже не самого омофона, а одной из его бумагизированных «проекций»): «Майк <имеется в виду М. Науменко. — В. Г.> на видеозаписи Натальи Шарымовой перед песней предупреждает: “Сладкая N это никакая не Анна англоязычная <правой рукой 'пишет' в воздухе ANN>. Это такая вот <'пишет' в воздухе N>, такая Прекрасная Незнакомка имени товарища Блока”»². Любопытно отметить, что здесь паратекст сопряжен с «виртуальной» бумагизацией двух прочтений омофона — верного и ошибочного.

Графическая актуализация. Встречаются случаи (весьма, надо сказать, редкие), когда определить наличие омофона можно только при обращении к бумагизированному источнику. Такой пример мы находим у Вени Д`ркина в песне «Город сАД», то есть «город <размером> сАД» (именно так дано слово «сад» в названии песни на буклете³). Интересное нам название встречается в следующих словах песни: «Через четыре бути здесь бутет город-сАД». Омофон является обыгрыванием известной цитаты из стихотворения Владимира Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка». Надо отметить изобретательность Д`ркина, который в графике смог сохранить лексическую вариативность фоногруппы (сад / с ад).

Некоторые другие поющие поэты тоже находят возможность графически актуализировать ряд печатных вариантов «полифоничного» звукообраза: «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 до-

¹ Шабаш.

² Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста... С. 413.

³ Всё будет хорошо.

ждем“, не то “подождем“, не то “подождем“ — причем по контексту ни один смысл не отпадал. В печатном варианте стояло “под***ем“»¹.

Но если мы обратимся к авторским спискам, то замечу, что в подавляющем большинстве случаев поющие поэты всё-таки пользуются «одномерной» экспликацией омофона. Правда, и здесь есть одна «уловка», позволяющая актуализировать оба варианта. Речь идет об использовании «неаутентичной графики», то есть автор выбирает наименее вероятный вариант бумагизации омофона. У Башлачева находим такую фразу: «Мне ближе к телу *с ума*» (песня «Когда мы вдвоем»). Очевидно, что это основная трактовка фоногруппы [сума]. То есть двигаться к телу быстрее, если начать движение с ума. Здесь возникает семантическая синтагма: тело — ум, звенья которой взаимообусловлены. Однако в списках поэта дана менее репрезентативная экспликация: «Мне ближе к телу сума». Справедливости ради отмечу, что намек на второй (ставший основным) вариант всё-таки присутствует в контексте: «И я пропаду ни за *грош* / Потому, что и мне ближе к телу сума». В соседних строках появляются два семантически близких слова: «грош» и «сума».

У Вени Дркина один из альбомов назван «Время и стекло», что тоже является примером «графической омофонии», актуализованной посредством наименее вероятного прочтения потенциального омофона (понятно, что если бы альбом назывался «Время истекло», то ни о какой «печатной омофонии» речи бы не шло). Отмечу также, что перед нами «омофония», вернувшаяся из речи в графику: омофон оказывается реализованным даже без произнесения.

Похожий пример — название песни Константина Кинчева «Радости печаль». Это сочетание встречается и в тексте песни (слова с повышенным регистром бумагизированы в соответствии с авторским списком²):

Вверх! От земли!
Приблизить Горную даль!

¹ Ступников Д. О. Вид через «дырку от бублика» // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 5.

² URL: <http://www.alisa.net/disk1/sun.htm#radost>

Крестопоклонно!
Молитвой в сердце зажечь
Радости Печаль! (Радость и Печаль).

У Науменко на альбоме «Уездный город N»¹ одна из песен называется «ДК dance». Данная номинация явно образует два омофоничных прочтения: с одной стороны — это «танцы в доме культуры», с другой — прозрачный намек на «декаданс».

Замечу, 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 смежных звукосочетаниях»². Далее будут рассмотрены синтагматические омофоны — это омофоны, созданные на основе сращения или фонетической перегруппировки двух и более слов. То есть омофоны, «прорывающие» словесную оболочку.

В первую очередь обратимся к тем примерам, где автор намеренно использует интересный нам прием в эстетических целях. Так, в одной из фраз песни Александра Васильева «Волна», на первый взгляд, речь идет об электричестве — «сто тысяч [ват]», то есть «сто тысяч ватт». Однако целиком фраза звучит следующим образом: «Сто тысяч ватт. <в ад> / Или в рай. / Или в ад <ватт>». Актуализирует омофон как контекст, так и двоякое произнесение: в первом случае основным прочтением омофона становится слово «ватт», а во втором — при добавлении фразы «в рай» — вариант «в ад».

Еще один актуализованный автором синтагматический омофон встречаем у Константина Арбенина (песня «На стене»):

Мы можем *распя*ть (раз пять),
А можем раз сто —
На ближайшей великой сосне...

Автор словно до последнего не хочет давать окончательный вариант. После первой фразы (а в ней фонограмма [р'эсп'ат`]

¹ Уездный город N // Зоопарк, 1983.

² Виноградов В. В. Об омонимии и смежных явлениях // Вопросы языкознания. 1960. № 5. С. 4.

никак артикуляционно не дробится) слушатель идентифицирует фразу в виде: «мы можем распать». Однако после второй строки реципиент «оказывается обманутым»: звукообраз распадается на два слова «раз пять». В третьей строке — снова «обман»: происходит смещение к первому варианту («распать»).

Похожую звуковую игру (построенную на обмане ожидания) находим в творчестве Виктора Цоя. Прежде чем обратиться к примеру, отмечу, что в конце восьмидесятых, пожалуй, самой популярной цитатой из творчества Константина Кинчева был лозунг «мы вместе!» (так, к слову, называлась одна из популярнейших «алисовских» песен, где данная фраза являлась рефреном). Вот как обыграл этот лозунг Цой (песня «Бошетунмай»):

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

Омофоны такого типа есть и у Михаила Науменко: «Песня <“Песня гуру”. — В. Г.> носит явно пародийную и юмористическую окраску, в ней наблюдается характерная для балагана языковая игра, например, использование омофонов и полных омонимов: лотос — цветок и стиральный порошок, *Нирвана* — “*Нир Ванна*” <выделено мной, в контексте — намек на усеченное имя-отчество типа “Марь Иванна” — В. Г.>¹.

У Александра Холкина в песне «Игла» встречается такой пример:

...Вымерзает *врозь* (*в Рось*),
Оторви да брось,
Да не в крик, а в лёт —
Полетит *на Рось*,
А земля прижмет.

Достаточно «рассыпчатый» синтаксис, а также появление лексемы «Рось» позволяют с известной степенью вероятности

¹ Павлова Е. В. Субъектно-объектные отношения в композиции альбома Майка Науменко «LV» // ПРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 49.

предположить наличие омофона. В другой песне поэта — «Дубинушке» — актуализация представляется еще более очевидной:

То ли лыковым сюртушком —
В рукава *надень, день* худой — на *день (надень)*,
Чай — в году обогреешься,
Языками побреешься.

Обратим внимание и на омонимию слова «чай», которое может быть использовано и в значении «напиток», и в значении «вероятно».

Нередко Холкин за счет структуры фразы сталкивает наречия, некогда образованные путем соединения предлога и существительного с их этимонами: «За даром — дар (задаром дар)» («Сухотан»); «Кину гривенник в снег — / На погоду, на век (на погоду навек)» («Околесица»). Во втором случае омофоном может быть и слово «погоду»: «На по году, на век» (век и год).

Синтагматическую игру находим и в песне Бориса Гребенщикова «Никита Рязанский»: «Оставь старца и учаше (у чаши), кто млад...». Здесь автор сталкивает архаизированное «учаше» (мы его восстановили по спискам поэта) с более привычной на слух современной формой.

Немало в песенной поэзии и вероятностных омофонов (лишенных явной актуализации). Например, у Шевчука в песне «Новая жизнь» находим: «Новая жизнь / Никогда не дается даром (не дает задаром)». У него же (песня «Интервью»):

...диктатура, бандюки, да наци
Разливают страну — кто ж закуска, братцы?!
Как их сделать людьми? Дайте им на водку (наводку)...

«Одноразовая жизнь», он же:

Вареная земля...
Я встретился с не-я (нея; ней я).

Женский род слова «земля» указывает на возможность употребления архаизированной формы местоимения. Кроме этого

грамматического свидетельства здесь есть и смысловое — через мотив смерти и православно-молитвенный (а значит — старославянский) код, свойственный поэтике Шевчука.

Ассимиляция, кстати, часто «затемняет» предлоги, которые в метафоризированном или синтаксически ослабленном звучащем поэтическом тексте могут быть и не актуализованы контекстом. Например, у Д`ркина находим такую фразу: «С соком горького аира (Соком горького аира) / Тело шепоты впитало». С точки зрения контекста оба варианта доказуемы. В той же песне находим еще один подобный пример: «В остановленные реки (восстановленные реки) — / Руки, скрученные мудрой¹». Если мы обратимся к песне «Ал сок», то сможем убедиться, что метафорическое (или, если угодно, аттракционное) единство между словами «реки» и «руки» является для поэтики Д`ркина системным: «Ал сок / Рук-рек». То есть вариант «восстановленные реки — руки» кажется вполне мотивированным. Но и перетекание или погружение рук «в остановленные реки» является тоже контекстуально обоснованным. Подобных примеров ассимиляционной омофонии в песенной поэзии множество.

Омофоническая синтагматика может сочетаться с окказионализмами. Например, в песне Башлачева «Прямая дорога» находим фразу, которая во всех известных мне печатных источниках представлена в следующем виде: «Что и не снилось нашим-то подлецам» («нашим подлецам»). История данной строчки весьма любопытна. Фраза эта — отголосок знаменитого шекспировского афоризма, где поэт слово «мудрецам» менял на «подлецам». Однако потом, в «топонимическом» контексте башлачевской метафоры, «подлецам» стало «топодлецам» (от древнегреческого «toros»). Отмечу, что два варианта («нашим-то подлецам» и «нашим топодлецам») в песенной поэзии равноправны, так как произнесенный текст нельзя «увидеть». Кроме того, вариант, присутствующий в поздних списках поэта («что и не снилось нашим подлецам»), ни на одной из известных мне фонограмм не был исполнен (везде поется

¹ Для справки: в индуизме и буддизме мудра — это символическое, ритуальное расположение кистей рук, ритуальный язык жестов.

«нашимтоподлецам»). Учитывая обращенность Башлачева к окказиональным — лексике и идиоматике, вариант «топодлецам» кажется вполне вероятным.

Кстати, в приведенном выше примере сталкиваются отчетливо иноязычный (хоть и уже освоенный узусом) корень «topos» и, если не углубляться в этимологию, исконный для нашего языка корень — «подл». В этой связи замечу, что «чисто билингвальная» синтагматическая омофония тоже используется в русской песенно-поэтической традиции¹: например, в песне Холкина «Благодать» сталкиваются сходно звучащие фразы «Yes I do» и «Я сойду».

Внутрисловные омофоны заметить в интермедиальном тексте сложнее, чем синтагматические. Кроме того, чаще всего внутрисловная омофония является вероятностной: актуализировать ее достаточно сложно. Среди примеров явного использования внутрисловной омофонии — фраза из песни «Загладь вину свою» Александра Васильева: «Пока ты молод (молот), надо 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 — контекстная актуализация омофона.

Явно эстетический по функции омофон находим у Владимира Высоцкого: «Как ныне собирается Вещий Олег / Щита́ (счета) прибывать на ворота» («Песня о Вещем Олеге»). Почему поэт использовал именно форму «щита», а не «щиты»? Для архаического или просторечного колорита? Возможно, но наверняка еще и для указания на омофонию².

¹ Бывают комичные случаи омофоничной транслитерации: известная песня «What can I do» группы «Smokie» в народной интерпретации превратилась в «Водки найду».

² «Из-за неправильного употребления множественного числа слова “щит” возникает двусмысленность, особенно явная в устном исполнении, — неясно, “щита” или “счета” собирается прибывать князь на ворота». Дыханова Б. С., Шпилева Г. А. «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии В. С. Высоцкого) // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 72.

В «Серенаде Соловья-разбойника» у того же автора первая фраза при бумажной расшифровке кажется очевидной: «Выходи, я тебе *посвящу* серенаду!» Но... Следующая строка всё ставит с ног на голову: «Кто тебе серенаду еще посвистит?» Соответственно, первая строка как бы трансформируется в: «Я тебе *посвищу* серенаду», однако перед нами звук, а значит — оба варианта легитимны. Кажется, первой, кто заметила этот каламбур, была О. В. Рисина¹.

Среди примеров явной актуализации можно назвать и использование зарубежной лексики, омонимичной русским эквивалентам. Например, в песне Михаила Борзыкина «Алла Борисна»² многократное рефренное произнесение имени певицы Пугачевой является имитацией «мусульманского моления». «Русско-арабская омофония» образуется на стыке слов «Алла» и «Аллах» и актуализуется посредством артикуляционной имитации арабской речи. Кстати, этот звуковой жест коррелирует с поэтическим текстом песни, Борзыкин осмеивает «культ Пугачевой», то есть «обожествление» певицы (отсюда и соотнесение: Аллах — Алла).

Любопытный пример возможного использования двуязычной омофонии встречается в песне Константина Арбенина «Пять лет назад». В первой строфе автор обыгрывает сходно звучащие слова: русское «но» и английское «know». Замечу, что певец произносит именно «но», а не «ноу», что позволяет предложить еще один вариант написания строки: I don`t но (я не являюсь «но», ср. выражение «есть одно “но”»):

Всё
Было не так давно,
Но...
Но
Что-то ушло на дно —
I don`t know (но).

¹ Рисина О. В. Каламбур в поэзии Высоцкого...

² Путь к успеху.

Учитывая такую игру с созвучиями, предположим, что в следующем отрывке из той же песни автор снова обращается к билингвальной омофонии:

Дверь
Открытой была от и до (door).

Известно, что фонетически английское слово «дверь» практически эквивалентно русскому предлогу «до». Несмотря на обращенность поэтики Константина Арбенина к разного рода экспериментам (в том числе и со звучащим словом), в нашем случае оба омофона могут возникнуть и случайно — таков лексико-фонетический потенциал языка. Но уже сама возможность подобной звуковой игры демонстрирует нам широту приемов песенной поэзии.

Бывает также, что какая-то известная цитата из англоязычного претекста обыгрывается через использование русских созвучий: «На *еловой (yellow 'oi?) субмарине*, на кленовых “Жигулях”» (группа «Мухоморы»). Исходная фраза — название альбома «Beatles» и знаменитой песни из данного альбома — «Yellow submarine».

В песне «Летчик» Бориса Гребенщикова находим:

Я проснулся, смеясь —
Я спустился вниз, я вернулся назад;
Я проснулся, смеясь
Над тем, какие мы здесь;
Хлеб насущный наш днесь —
Хлеб, speed (спит), стопудовый оклад,
Вдоль под теплой звездой,
В теплой избе — странная смесь...

В контексте нет никаких указаний на то, что интересная нам фоногруппа является англицизмом. Скорее слушатель обнаружит в шестой строке фразу «Хлеб спит — стопудовый оклад». Тем не менее на официальном сайте группы «Аквариум» приведен вариант со словом «speed».

Еще один тип омофона можно назвать квантитативным (количественным): он связан с выбором количественного состава

того или иного звукового фрагмента в звучащем слове. То есть омофон возникает на стыке двух бумагазированных вариантов слова, которые различаются наличием единичной / удвоенной буквы. В звучащем же тексте далеко не всегда можно определить «краткость» / «удлиненность» согласного звука, особенно, если речь идет о слабой позиции (например в конце слова). Этой «полифоничностью» поющие поэты научились пользоваться в эстетических целях. Например, Константин Арбенин в песне «Джин и тоник» (при написании названия я ориентируюсь на вариант, данный на официальном сайте группы «Зимовье зверей») при произнесении ключевой фразы, вынесенной в заглавие, делает отсылку сразу к двум бумагазированным вариантам; во-первых, к варианту с одной «н» (напиток джин с тоником), во-вторых, к варианту с двумя «н»: «Но вместо звезд их берегли / Два *добрых духа* — Джинн и Тоник». Как известно, джинн — это дух из восточных сказок.

Часто распознать омофон можно только при помощи скрупулезного анализа контекста. Эзотерическая внутрисловная омофония часто встречается у Александра Башлачева (песня «Посошок»):

Эх, налей посошок да зашей мой мешок —
На строку — *по стежку*, а на слова — по два шва.
И пусть сырая метель мелко вьет канитель.
И пеньковую пряжу плетет в кружева.

«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). То есть полисемия слова «строка» работает на актуализацию омофонии в фоногруппе [стишку].

Омофония возникает и на базе звучащих окказионализмов, особенно не имеющих читаемой корневой закрепленности в узусе («грезень» — «грязень», Д. Ревякин). Если в случае с узальной лексемой реципиент имеет представление о ее корневом составе, то окказионализмы часто являются этимологической и денотативной загадкой. Например, у Высоцкого находим

окказиональный омофон «крохей» («крахей»). Вот как сам поэт объясняет его происхождение («Песня про крохей»):

Название крохея — от слова «кроши»,
От слова «кряхти», и «крути», и «круши».
Девиз в этих матчах: «Круши, не жалеи!»
Даешь королевский крохей!

Обратим внимание на первые объяснительные слова: «кроши» (в корне — буква «о») и «кряхти» (в корне — «я», имеющая понятную соотнесенность с «а»). Кроме того, из «крахея» легко вычленить и еще один корень — «крах», который также не противоречит контексту объяснительного отрывка¹.

Пожалуй, труднее всего заметить омофон, когда узуальное слово и окказионализм (или диалектизм?) сливаются в единой фоногруппе («Так и надо», Д. Ревякин):

А венок высыхает
В мокрый порох удач.
Помнят волны Сигая
Запах вёсел *суда*ч (*суда*чь).

С точки зрения синтаксиса в последних двух строках нет предпосылок для использования узуального «судачь»: во-первых, сама форма «судач» через родительный падеж согласована с сочетанием «запах весел» (получается, это слово первого склонения — «судача»), во-вторых, этимологически окказионализм явно восходит к корню «суд» — «судно», «судовой», «суда», в этот «корневой контекст» прекрасно вписываются и «волны Сигая», и «вёсла», и даже «мокрый порох удач».

Окказионализм «плексиглаза» встречаем у Д`ркина в песне «Танго»:

А, может, хватит с нас
И двух *плексигла*з?
А третий к чему *плексигла*з?

¹ Подробный разбор этого окказионализма см.: Изотов В. П. Новые слова Владимира Высоцкого // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 215–217.

Ведь для двух *плексиглаз*
Есть две дырки как раз...

Очевидная звуковая игра на стыке слов «глаза» («плексиглаза») и «плексиглас» актуализируется как контекстом, так и подбором форм: все они имеют на конце звук «с», который «на бумаге» может быть и буквой «с», и ассимилированной — «з».

В песенной поэзии создаются даже буквенно-цифровые (!) омофоны (А. Васильев, «Тебе это снится»):

Едва-едва (E2-E2) проснулся,
E2-E4 сделал ход...

В песенной поэзии существует целая группа омофонов, связанных с предполагаемым регистром букв (заглавная / строчная). Часто выявить заглавную букву можно только при обращении к авторскому списку (а если интересующее нас слово стоит в начале строки или предложения, то и он не лишает слово регистровой «полифоничности»).

Судя по спискам Александра Башлачева, певец целый ряд событий, явлений, предметов через использование заглавной буквы приводит к мифологической семантике: «Башлачев вообще пристрастен к собственным именам. И увеличивает их число за счет нарицательных, чему есть множество примеров: Время Сбора Камней, Снежна Бабушка, Великие Дожди, Верка, Надька, Любка, Гром, Мельник Ветер Лютый Бес, Лихо и др.»¹. Такой способ олицетворения является важным фактом, позволяющим нам лучше понять особенности текстоорождения в мифопоэтике Башлачева².

Еще один подобный пример «трудной» регистровой омофонии находим в песне Д`ркина «Anno Domini»:

Я зайчик солнечный Начали.
Anno Domini!

¹ Свиридов С. В. Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 64.

² По этому поводу см.: Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева: дис. ... канд. филол. наук. Брянск, 2007. С. 101–104.

Я не умею быть схваченным —
Журавль в небе...

Конечно, контекст в какой-то мере указывает нам на то, что «Начали» — это имя «зайчика солнечного», однако это может быть и просто некий призыв: «Я зайчик солнечный. Начали!» — синтаксис песни достаточно «рассыпчат», поэтому подобная конструкция ему аутентична.

Очевидно, что слушатель легко может пропустить подобные эзотерические омофоны. Чтобы этого не произошло, некоторые поющие поэты контекстуально актуализируют двоякое регистровое прочтение омофона. Так, в песне «Пистолетное мясо» Константина Арбенина встречаем следующие строки:

...Полей же меня неживую водою
Из глаз *Печального Дона* (*печального Дона, печального дона*).
Но всех доноров со всей Ламанчи
Не хватит, чтобы выплакать море...

На официальном сайте группы «Зимовье зверей» дан вариант с двумя заглавными буквами (Печальный Дон¹). Данное написание отсылает в первую очередь к шолоховскому претексту, а именно: Дон — это река (отсюда, кстати, и появление в микроконтексте лексемы «вода»). Тогда отрывок «неживая вода из глаз Печального Дона» может быть прочитан как олицетворение.

Однако в следующей строке появляется слово «Ламанчи», которое уже актуализирует иной претекст: перед нами — персонаж Сервантеса, а не река Дон. Да и определение «печальный» («рыцарь печального образа») — тоже указание на дона Кихота.

У Башлачева в песне «Имя Имен» есть такие строки:

Имя Имен
Вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто.
В сито времен
Бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку взшла.
Ива да клен!

¹ URL: <http://www.zzverey.spb.ru/list.php?id=23&text=153>

Ох, гляди — *красно солнышко* (*Красно Солнышко*)
врежет по почкам!

Имя Имен
Запрягает, да не торопясь, не спеша...

В контексте ветхо- и новозаветных аллюзий, присутствующих в песне, четверостишие, в котором находится интересное нам сочетание, может быть прочитано следующим образом: «Князь Владимир Красное Солнышко жестко и постепенно насаждал православие на Руси». Конечно, сводить образный поэтический язык к подобным «одномерным» схемам — дело неблагодарное. Однако среди возможных трактовок интересного нам фрагмента приведенная выше кажется всё-таки основной. Тем более, что песня написана за два года до тысячелетия Крещения Руси — наверняка Башлачев держал в уме эту дату. Тем любопытнее узнать, что в авторском списке января 1988 года поэт остановился на варианте пониженного регистра. Так он, видимо, решил дать наибольшую смысловую амплитуду отрывку: употреби он заглавные буквы — контекст утратил бы часть своей «полифоничности». А ведь фраза: «красно солнышко врежет по почкам» тоже имеет смысл: наступит весна, время вселенского обновления (в мифопоэтике Башлачева весна = апокалипсис), распустятся древесные почки: «Листья воскресения да с весточки весны» («Как ветра осенние»). Выстраивается ассоциативный ряд: веточка — весточка — Благовещение (весенний праздник!) — Воскресение (Пасха — тоже весенний праздник).

У Бориса Гребенщикова в песне «Дело мастера Бо», чье название фигурирует и в тексте, мы можем также констатировать регистровую омофонию: «дело мастера Бо» (Ли Бо? Бога?) / «дело мастера бо...» (усеченная пословица «дело мастера боится»). Другой пример — песня «Навигатор», где одним из печатных вариантов омофона становится аббревиатура: «В инфракрасный прицел / Мы видны как Небесный ОМОН» («небесный Амон»), причем на сайте «Аквариума» дан на первый взгляд менее вероятный вариант — Небесный ОМОН (эпитет «небесный» предполагает, что перед нами всё-таки языческий бог). Причем здесь не просто регистровая, а регистрово-внутрисловная омофония (варианты различаются первой

буквой). Такой же (смешанный) тип встречаем в песне Ольги Арефьевой «Сторона От» (бумагизация, за исключением вариантов в скобках, — с официального сайта певицы):

Всё шито-крыто у тех, *Кто (кто),*
Они запивают железом слова,
Их экскаватор шагает вперед,
Их бронепоезд, увы, не идет
В сторону *От (от, од, Од).*

На клавишах снега танцует плеть,
Я иду спиной, чтобы не смотреть,
Чтоб не успеть, чтобы опоздать
К часу, когда они будут петь оду *од (от, од, Од)*
Стороне *От (от, од, Од)...*

На регистровую омофонию в звучащем тексте уже обратили внимание и исследователи: «Глоссолалия “шопышин А шопышин АА” начинает читаться — вследствие фонетического и морфемного подобия — как фамилия с инициалами»¹.

Вообще в звучащем тексте практически каждое слово может быть рассмотрено как потенциальный регистровый омофон. В авторских списках нередко встречается увеличение регистра в словах, на первый взгляд обладающих пониженным регистровым потенциалом. Получается, что доподлинно определить наличие / отсутствия заглавной буквы в речевом потоке практически невозможно, за исключением редких случаев, подобных тем, что мы встретили в песнях «Пистолетное мясо», «Имя Имен», «Дело мастера Бо».

Итак, мы видим, что идентифицировать омофон (даже намеренно используемый и актуализованный) в интермедialном тексте не так просто. Исследователь должен внимательно следить за контекстом, авторскими подсказками, научиться «слышать» песенную поэзию. Определить наличие омофона в тексте помогает и системная обращенность автора к вариативным возможностям звучащего поэтического слова.

¹ Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 23

Вторичное членение

Вторичное членение — это особая фигура песенной поэзии, заключающаяся в семантизированном выделении / отсечении части слова или перегруппировке звучащих синтагматических образований (фоногрупп). Вторичное членение, как правило, явление, совпадающее с рядом других приемов: омофонией, а также реверберацией и акцентными словами.

Существует два основных способа актуализации вторичного членения: посредством пауз и повторов, но есть и ряд факультативных способов: за счет выделения части слова голосом, музыкой, семантизированного усечения лексемы, проникновения инородного фрагмента внутрь членящейся фоногруппы и т. д.

Теперь рассмотрим вторичное членение на примерах. Начну с *реверберального вторичного членения*. Оно создается посредством использования эффекта эха, повтора. Так, у Михаила Борзыкина в песне «Бабуины»¹ интересное нам явление встречается дважды:

Эмансипанты — мутанты,
Эмансипанты — понты.
Бабуины!
Это еще не женщины, это уже не мужчины,
Это бабу, бабу, бабу, бабу, бабу, бабуины.

Игорь Тальков в песне «КПСС»² через интересный нам тип вторичного членения «сопрягает» советскую компартию с одной из карательных структур фашистской Германии: «КПСС... СС... СС... СС...».

Юрий Наумов следующим образом вычленяет из двух узальных лексем третью: «Однажды ночью / Что-то случится со всеми нами... / Семенами... / Семенами... / Семенами... / Семенами...» (песня «Катафалк»³).

Реверберальное вторичное членение может становиться одним из важнейших конструктивных механизмов поэтико-интермедиального текста. Например, песня «Думай про меня»⁴

¹ МегаМизантроп // Телевизор, 2004.

² Концерт в ДК МИСиС.

³ Первый акустический концерт.

⁴ Лиловый день // Федоров Л., 2003.

(авторы поэтического текста — Д. Озерский, Д. Стрижов) построена на повторах, в интересной нам части они связаны со вторичным членением:

Забудут... будут... будут... будут...
Губы твои,
Взлетают... тают... тают... тают...
Руки твои,
Летели... тели... тели... тели... (те ли?)
Радость моя...

Интересное нам явление находим в песне «Давай УЕ» Кирилла Комарова:

Давай *уе... уе... уе...*
Давай *уе... уе... уе...*
Давай *уедем*
Туда навсегда!

Отмечу, что автор явно указывает на известный финансовый фразеологизм «условные единицы», который был популярен пару десятилетий назад (цену нельзя было указывать в долларах).

Вторичное членение в песне «Билль о правах»¹ Константина Арбенина соседствует с омофоном:

Крапленный пот и пианино в кустах,
Но стоит поменять места,
Зажав уста, считать *до ста*,
до ста... (доста...) до ста... до ста...
достаточно... цейтнот (цейн нот).

Первое интересное нам звуковое явление присутствует в отрывке («до ста... до ста... до ста... достаточно...») и связано с обманом ожидания реципиента. Дело в том, что на основании контекста («считать до ста») вряд ли можно предположить, что сочетание «до ста...» обернется словом «достаточно» (не забудем здесь и рифмообразующей функции сочетания «до ста»). Ес-

¹ Плечи.

ли бы мы имели дело с печатным текстом, то о возможности «словопродолжения» могло бы нам сказать неразделение отрывка «доста» на два слова. В звучащем же тексте мы не можем определить, наличествует ли здесь словоразделительный пробел или нет (то есть мы имеем дело с синтагматической омофонией).

Второй пример звуковой игры находим в слове «цейтнот». Учитывая, что первый «т» в слове «цейтнот» произносится с заметной редуцией, эту фразу можно представить в виде «цейн нот», «десять нот» («цейн» по-немецки — десять). Если бы мы имели дело с сочетанием «достаточно цейтнота» (которое в данном контексте кажется абсурдным), Арбенин должен был бы употребить родительный, а не именительный падеж. То есть несогласованность слов «достаточно» и «цейтнот» также указывает на правомерность моих выводов. К тому же десятькратно ста (считать до ста — десять нот), то есть и тут мы можем наметить некоторые семантические связи, которые, кстати, присутствуют еще и в синтагме «пианино — ноты».

Константин Арбенин периодически использует обман ожидания, нередко совпадающий со вторичным членением. Так, в песне «Конец главы» встречаем фразу: «Тебя носило [насила] / по городам, // Тебя насило... [насила] / вала весна». Здесь обман ожидания возникает, во-первых, благодаря речевой идентичности целого слова «носило» и отрывка «насила», во-вторых, вследствие неопределенных синтагматических границ слов в звучащем тексте, в-третьих, за счет цезурной микропаузы, находящейся внутри слова «насилвала». Вторичное членение носит здесь не только смысловой характер, но и участвует в образовании рифмы.

Иногда встречается вторичное членение посредством паузы. Данный тип, как и предыдущий, тоже достаточно разнообразен и структурно, и функционально.

У Михаила Борзыкина в песне «Алла Борисна»¹ вторичное членение реализовано на стыке интертекста и имени исполнителя этого интертекста:

Миллион,
Миллион,

¹ Путь к успеху.

Миллион
Аллы... х.

В свое время очень популярной была песня Аллы Пугачевой «Миллион алых роз» с тройным повтором слова «миллион» в припеве:

Миллион,
Миллион,
Миллион
Алых роз...

Эту структуру заимствовал Борзыкин, за счет вторичного членения (паузы) актуализировав имя певицы, получилось «Аллы... х» вместо «алых». Причем тот звук, который мы бумагизировали в виде «х», является выдохом-усмешкой, что повышает ироничное звучание всего отрывка. В целом же жажда наживы в среде столь нелюбимых Борзыкиным поп-музыкантов является одной из основных тем песни «Алла Борисна»: «А мы готовы <...> у Крутого <...> поучиться, / Только дайте же, дайте же, дайте же кусочек пирога нам».

Пауза для репрезентации двух вариантов использована у Константина Арбенина: «Строчку “Превращал по ночам / лу начал” из песни группы “Зимовье зверей” “Одиссей и Навсикая” четко разобрать нельзя по причине невозможности передачи знака “/” при исполнении песни. Ознакомление же с опубликованным на официальном сайте группы¹ субтекстом песни позволяет реципиенту лучше понять ее: “начам / лу начал” — это одновременно и “по ночам”, и “по началу начал”. Этот пример интересен тем, что соединяет в себе двузначность, порожденную особенностями как письменного, так и звучащего текста: соединение в одной строчке слов “по ночам” и “по началу начал” возможно, с одной стороны, благодаря использованию знака “/”, а с другой — благодаря совпадению в слабой позиции фонем “а” и “о”»².

¹ URL: <http://www.zzverey.spb.ru/html/list.php?id=23&text=135>

² Ярмо А. Н. Вариативность рок-поэзии... С. 58.

Однако иногда вторичное членение изменяет не только микрореконтекст, но и влияет на смысл всей песни, например через субъектные «подвижки», как это произошло на одной из фонограмм композиции «Музыкант» Башлачева. В центре произведения — персонаж, погрязший в пошлости, быт медленно «съел» его, превратив в человека, у которого только и радостей, что стакан вина после работы, отъезд детей да непонятный ночной «концерт в голове». Башлачев достаточно детально выписывает процесс творческой и духовной деградации музыканта:

С восемнадцати лет
Он играл что попало
Для крашенных женщин
И пьяных мужчин,
Он съедал в перерывах
По паре холодных котлет.
Музыкант полысел,
Он утратил талант,
Появилось немало морщин...

Показательны и такие детали: «Он уходил через черный ход, / Завернув килограмм колбасы / В бумагу для нот» (быт побеждает музыку) или: «Он ложился к стене, / Как всегда повернувшись спиной / К бесполезной жене». Отмечу, что в поэтическом тексте нет маркеров, которые бы указывали на принадлежность персонажа, например, к какой-либо субкультурной группе, перед нами обычный «маленький человек». В этой связи прозябание «музыканта» в подтексте противопоставлено яркому бытию поэтов-«колокольчиков», представителей активно набирающего силу в начале 80-х в СССР рок-искусства. Башлачевская композиция «Время колокольчиков», написанная в том же 1984 году, посвящена уже другим музыкантам, искренним, живым, настоящим:

И пусть разбит батюшка Царь-колокол,
Мы пришли с черными гитарами,
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл окол-
Довали нас первыми ударами.
И в груди — искры электричества.

Шапки в снег — и рваните звонче-ка
Рок-н-ролл — славное язычество!
Я люблю Время Колокольчиков!

То есть у раннего Башлачева четко вырисовывается антитеза: «истинные музыканты» (их ядро составляют представители рок-поэзии) — «ложные музыканты» (см. также песню «Минута молчания», 1984). На момент 1984 года «рок-подполье» становится предметом сакрализации в творчестве исполнителя. Однако со временем поэт из стороннего наблюдателя рок-андеграунда становится его участником. Тогда-то и приходит совершенно иное понимание советского рока: «Если говорить о явлении субкультуры, явлении рок-н-ролла <...> По всей стране, в каждом городе есть свой коллектив, который что-то делает <...> Явление рок-музыки — гигантское явление, всё захлестнуло, волна за волной идет. Плодов никаких, три-четыре имени, может быть, пять-шесть»¹.

Думается, что именно изменение отношения к русскому року инспирирует и интересный нам факт вторичного членения в композиции «Музыкант» — Башлачев на фонограмме 18 марта 1985 года² произносит: «Ночью он снова слышал звуки му... зыки». Поясню: в середине 80-х в рок-андеграунде достаточно известной и популярной была группа Петра Мамонова «Звуки Му» (и, кстати, альбом «Вечный пост» Башлачева был записан в студии «Звуков Му», коей являлась дача члена группы Александра Липницкого). Из всего сказанного выше явствует, что «музыкант», по ночам слушающий рок-группу «Звуки Му», так или иначе относится к субкультуре русского рока.

Получается, что одна лишь пауза в середине слова «музыки», один артикуляционный жест, отсылая к субкультурно маркированной интертекстеме, заметно меняет субъектные характеристики песни. При этом происходит своеобразная цепная реакция, которая «разворачивает» смысл текста. Если для обычного музыканта нет ничего зазорного «играть для накрашенных женщин и пьяных мужчин» (такой уж способ заработ-

¹ Фонограмма интервью А. Башлачева, данного А. Шипенко и Б. Юхананову. Москва, 1986. URL: <http://bashlachev.spb.ru/archive/misc.jsp>

² Концерт в Ленинградском ветеринарном институте.

ка!), то для «рокера» подобная работа есть компромисс, который в итоге превращает творца в ремесленника, приводит к «утрате таланта».

В первоначальном варианте песни представляла собой антитезу: «пошлая жизнь — вечное искусство» (ночной «концерт в голове» у персонажа — *им самим установленная* связь с миром Красоты), в позднем же варианте персонаж *пассивен*, не его сознание является «производителем музыки», а он получает ее извне в готовом виде: «безумный оркестр», о котором идет речь в песне, это коллектив «Звуки Му». То есть положение персонажа во втором варианте кажется гораздо более трагичным: антитеза «быт и пошлость VS искусство» переходит из внутренней плоскости (борьба двух начал происходит в самом музыканте) во внешнюю (он «воюет» на стороне пошлости), что, понятно, меняет и концепцию песни.

Редко встречается членение, связанное с проникновением внутрь членившейся фоногруппы инородного фрагмента (в данном случае — двух слов): «[люлякибаб]... [люлякибаб]... у каждой *бабы* есть свои *люляки*» (песня «Люля-кебаб»¹ Петра Мамонова). Немаловажно, что смысл при вторичном членении образован корреляцией значений всех печатных вариантов, вычленимых из омофоничной фоногруппы. В данном случае такая корреляция оказывается узловым смыслопорождающим механизмом. Центральными в тексте становятся мотивы «жир» и «голод», являющиеся интегральными для значений коррелятов «люля-кебаб» и «люляки баб»: «смотри на женщин с жадностью собаки», «увидишь ты, как укусить эти люляки баб», «но сытость не понять мою голодным» (сема «голод»), «жирные люляки баб», «бараний жир зальет весь мир» («жир»).

Семантизированное усечение находим в песне «Мельница»² Александра Башлачева. Основная событийная канва произведения такова: «в пятницу да ближе к полночи» лирический субъект отправляется на мельницу, которая обладает многими инфернальными атрибутами, свойственными народным преданиям о «чертовой мельнице»: «Здравствуй, мельник, Ветер — Лютый

¹ Простые вещи // Звуки Му, 1988.

² Третья столица.

Бес, / Ох, не иначе черти крутят твою карусель!». Да и другие «жители» мельницы не слишком отличаются от ее хозяина, это и «мухи жирные», и «рослые, плечистые» десертиры, и «бабы сытые» («бабы» — эвфемизм, который встречается лишь в списках поэта, пел-то Башлачев несколько иначе).

Затем субъекта перемальвают жернова мельницы, он приходит в себя на пепелище, символическое значение которого может быть истолковано по-разному. Однако последние слова текста («Россея — черный дым») указывают на основную его подоплеку. Образуется этот вариант вследствие вторичного членения, которому сопутствует омофония:

Рассеять черный дым...

Россеять черный дым...

Россея — черный дым.

В тексте, таким образом, намечены три градуированных пространственных яруса: субъект, мельница, Россия. Вторичное членение максимально раздвигает как пространственные, так и символические границы текста. Подчеркну, что три указанных локуса мифологически изоморфны: главный образ-символ, вынесенный в название, — это и внутренний мир героя, заполненный бесами, и фольклорная чертова мельница, и вся Россия одновременно¹. Таким образом, всё внешнее здесь как бы интегрировано субъектом и представляет собой иерархические уровни его внутреннего мира.

Кроме того, не стоит забывать обращенность Башлачева к корнесловию, к поэтической этимологии, поиску древних корней — «адамового языка». Учитывая эту особенность, можно утверждать, что столкновение слов «Россея» и «рассеять» есть художественное сведение их к единому этимону. А это, в свою очередь, позволяет добавить некоторые окказиональные семы к значению слова «Россея»... Разумеется, я рассмотрел далеко не все смысловые потенциалы, которые возникают при использова-

¹ Кстати, «разворачивание» и «сворачивание» России — прием, встречающийся у Башлачева и в других произведениях, например в «Егоркиной былине». Подробнее об этом см.: Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. С. 183–184.

нии поэтом вторичного членения, однако даже сказанного достаточно, чтобы понять важность данного приема для смыслообразования в песне «Мельница».

Итак, механизмы создания смысловой многомерности при использовании вторичного членения и омофонии схожи. Вторичное членение тоже создает «парадигматические колодцы», то есть образует несколько чаще всего равноправных вариантов печатной экспликации речевой фоногруппы. Более того, имплицитным вторичным членением можно назвать синтагматические омофоны, например, «в месте» — «вместе» (В. Цой), только *актуализация здесь не манифестационная, а смысловая, контекстная*. Вторичное членение и омофония покушаются на непроницаемость слова, его автономность за счет «перетекания» одной лексемы в другую (синтагматическая ось) и создают внутреннюю вариативность при перенесении текста песни на бумагу (парадигматическая ось).

Вариативность пунктуации. Эта особенность песенного текста примыкает к рассмотренным выше явлениям, так как тоже делает его «слоеным», вариативным — при перенесении на бумагу. Конечно, не всегда вариативность знаков препинания серьезно влияет на смысл пропетого, но встречаются ситуации, когда от возможной постановки знака препинания зависит многое. Так, О. Б. Заславский в статье «Кто оценивает шансы правды в “Притче о Правде и Лжи”», подробно рассматривая пунктуационную вариативность звучащего текста, приходит к выводу: «Варианты отличаются только постановкой кавычек, однако эффект получается разительным»¹.

Еще одна очень важная проблема: структурные и смысло-различительные паузы, которые, понятно, совпадают далеко не всегда. Возьмем такой пример (А. Башлачев, «Триптих памяти В. С. Высоцкого»):

Хорошо, коли так, / коли всё неспроста,
Коли ветру всё дуть, / а деревьям — качаться,
Коли весело жить, / если жить не до ста.

¹ Заславский О. Б. Кто оценивает шансы правды в «Притче о Правде и Лжи» // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 97.

А потом уходить — кто куда — а потом всё равно
возвращаться.
Возвращаются все. / И друзья и враги —
Через самых любимых (,) / да преданных женщин.
Возвращаются все. / И идут на круги.
И опять же не верят судьбе. Кто-то больше, кто меньше.

Пауза в месте цезуры является структурным элементом, как ясно из представленного текста. При непосредственном пропевании Башлачев делает паузу на месте каждой из цезур. Возникает вопрос: указывает ли эта пауза на присутствие потенциального пунктуационного знака в шестой строке нашего отрывка (в данном случае — запятой)? Ведь слово «да», как известно, имеет два значения: «и», «но». Так вот в случае присутствия запятой в строке мы видим такую фразу: «любимых, но преданных», «любимых, однако преданных» (то есть в их отношении совершен акт предательства). С другой стороны — при отсутствии запятой женщины скорее оказываются «преданными кому-то», то есть «хранящими верность». Мы можем отметить, что наличие структурной паузы делает невозможным выбор единственно верного варианта.

Далеко не всегда от расстановки знаков препинания смысл поэтического текста может меняться столь радикально. Однако важные смысловые оттенки всё-таки могут по-разному реализовываться в зависимости от предполагаемой печатной экспликации¹. При этом, как мы неоднократно убеждались, даже авторский список (особенно, если речь идет о сайте исполнителя²) не всегда учитывает особенности непосредственного произнесения.

Иногда манифестационная «полифоничность» строится на основе сочетания двух типов внутритекстовой вариативности. Например, у Башлачева в «Вечном посте» есть фраза: «Я узрел не зря». Как ее трактовать? Узрел недаром? Или узрел, не видя?

¹ О варьировании межстрочной пунктуации текстов песенной поэзии от издания к изданию см.: Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. С. 180–181.

² Нередко «тексты <...> озвученные и записанные автором в студии, отличаются от тех, что представлены на сайте группы». Шадурский В.В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...»... С. 101.

В той же песне на строку выше — другой пример пунктуационной вариативности: союз «да» может быть использован как в значении «и», так и в значении «но». Кроме того, в микроконтексте оказывается омофон:

Но серпы в ребре (,) да серебро (се ребро) в ведре.
Я узрел (,) не зря. Я боль яблока.

Может показаться, что расщепление слова «серебро» на две лексемы является малообоснованным. Однако, во-первых, мы уже показали системную обращенность поэтики Башлачева к омофонии.

Во-вторых, на наличие омофона указывает ближний контекст: членившаяся фонограмма находится в двух словах от своего возможного «этимона», то есть — актуализатора: «...в *ребре*, да се *ребро*...».

В-третьих, — сравнительно дальний контекст: в той же песне мы можем отыскать еще один омофон, родственник описываемому: «Завернут в три шкуры, да все *ребром* (дав серебром)». Опять омофония, опять «ребро» и опять «серебро»!

Быть может, вариант «дав серебром» покажется необоснованным (в списках поэта стоит «да все *ребром*»)? И здесь — омофония случайная, языковая? Попробуем разобраться. Как правило, Башлачев дает смысловой ключ к этимологической перегруппировке. В данном случае он тоже присутствует. В башлачевской мифопоэтике мотивы часто «перетекают» друг в друга — при морфологическом различии совпадают в семантике. Так, серебро — через мотив солнца — «вливается» в мотив дня: «Как присело солнце с пустым *ведром*» (Фрагмент 1); в другом месте: «Серебро — в *ведре*» (Ф2).

А теперь возвратимся к нашему «проблемному фрагменту»:

Хлебом с болью встретят златые дни.
Завернут в три шкуры, дав *серебром* (Ф3).

Если убрать «лишние» компоненты из этого высказывания, то получится: «дни дают, то есть одаривают серебром». Цепь замкнулась: солнце, день, ведро (Фрагмент 1) — ведро, серебро (Ф2) — серебро, день (Ф3).

Теперь снова вернемся к нашему первому двустишию, в котором мы рассматриваем внутритекстовую вариативность. Мы установили, что омофония — один из приемов, используемых Башлачевым в «Вечном посте». Кроме того, вариант «но серпы — в ребре, да *се ребро* — в ведре» (то есть: серпы — в ребре, да это, данное ребро — в ведре) кажется намеренно используемым и в связи с повышенным вниманием Башлачева к церковнославянскому языку, чему посвящено специальное исследование¹. В этом контексте, кстати, наша этимологическая «замкнутая цепь» оказывается лишь «кольцом», соединенным с другим подобным: «серпы» — «серьпро»...

А теперь посмотрим, сколько печатных вариантов нужно проанализировать, чтобы приблизиться к смыслу рассматриваемого отрывка:

Первый вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,
Я узрел, не зря. Я боль яблока.

Второй вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,
Я узрел, не зря. Я боль яблока.

Третий вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,
Я узрел не зря. Я боль яблока.

Четвертый вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,
Я узрел не зря. Я боль яблока.

¹ Гавриков В. А. «И корни поладят с душой»: Художественная реконструкция старославянского языка в поэзии Александра Башлачева // Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: Когнитивно-концептуальные аспекты. Вып. 2. Пятигорск, 2009. С. 33–37.

Еще четыре варианта возникают при редукции запятой перед «да» (если союз использован в значении «и»). Получается восемь парадигматических вариантов «внутри» двух строк! Мы получаем восемь разных печатных текстов, притом *равноправных*. Смысл же двустихия рождается на пересечении всех восьми графических экспликаций. А ведь это только две строки, сколько же «одномерных текстов» заложил Башлачев внутрь своего звучащего «Вечного поста», построенного на подобных «приемах утолщения»?

Не стоит забывать, что всё вышеописанное многообразие «умножается» и на смысловые особенности поэтического текста, возникающие без учета его интермедиальной природы (на уровне интерпретаций). Например, в той же песне есть такая фраза: «Сердце, летящее с яблони». Можно предположить, что яблоко-сердце падает, так как оно созрело, то есть... «узрело»: «Я *узрел* не зря. Я боль *яблока*». Учитывая пристрастие Башлачева к поэтической этимологии, вариант «Я <созрел> не зря. Я боль яблока» выглядит едва ли не основной трактовкой фрагмента.

Кроме того, из «яблока» вычлениются два этимологически обособленных образования: «ябл-», то есть, если представить с редуцированным, — «ябъл» (то же самое, что и «я боль»), а также «-ока» от «око» («я боль ока»). А «око» семантически соотносится с «узрел» (увидел) и «не зря» (не видя)¹.

На примере «Вечного поста» мы убедились, что перед нами особый тип манифестации поэтического текста, построенный на приемах вербальной парадигматики («слоености» вербального субтекста). В следующем параграфе рассмотрим, как эти приемы работают в системе на уровне целостного текста.

Кроме и Башлачева, активно экспериментируют с парадигматической структурой вербального субтекста поэты, объединенные вокруг «АукцЫона» (см., например, песню «Муж»² Леонида Федорова), Веня Д`ркин («Ал сок»), Александр Холкин («Игла», «Околесица»³ и др.).

¹ Подробнее об этом см. специальную статью: Гавриков В. А. Концепция «нового видения» и концепция «зерна-созревания» в поэтическом мире Александра Башлачева // Вестник Череповецкого государственного университета. 2018. № 2 (83). С. 63–69.

² Лиловый день.

³ Баллада о скоморохе // Холкин А., 1999.

В главе о субъектности я уже говорил о вариативности знаков препинания при прямой речи. Для полноты картины приведу и здесь один такой пример: песня «Письмо пациентов Канатчиковой дачи в редакцию “Очевидное и невероятное”» Высоцкого: «Больно бьют по нашим душам / “Голоса” за тыщи миль, — / Зря “Америку” не глушим, / Зря не давим “Израиль”». В советское время «буржуазные страны» пытались вести пропаганду через радио, известен народный афоризм: «Есть обычай на Руси: ночью слушать Би-би-си». Для того, чтобы подавить сигнал идеологического противника, советские власти использовали т. н. «глушилки». Если это знать, то становится понятно, почему в вышеприведенной цитате ряд слов взяты в кавычки (ср.: «Голос Америки»). Однако ведь можно услышать и так: «Больно бьют по нашим душам / Голоса за тыщи миль, — / Зря Америку не глушим, / Зря не давим Израиль».

Но и это не всё! В тексте может быть и острополитический подтекст, если напечатать его так: «Больно бьют по нашим душам / Голоса за тыщи миль: / “Зря Америку не глушим, / Зря не давим Израиль”». Последние две строки в таком случае воспринимаются, как сказанные представителями советской власти, это они жалеют, что «холодная война» не перешла в «горячую» фазу. Данные милитаристские высказывания и мучают ролевого героя, то есть получается, что он — за мир во всем мире и против воинствующих коммунистов!

Итак, *звучащий песенно-поэтический текст — это особого рода образование со специфической вербальной парадигматикой, вследствие чего его «форма» распространяется не только горизонтально (как в печатной поэзии), но и вертикально, образуя множественные и равноправные печатные варианты.* Замечу, что вербальная парадигматика — это второй из рассмотренных здесь типов «утолщения» в структуре интермедиального текста. Первый из них — субтекстуальность. Сочетание этих двух парадигматик ведет к пониманию поэтико-интермедиального текста как образования с эксплицированной (субтекстуальной) и имплицитной (вербальной) «объемностью». Помимо этого, текст распространяется во времени («третье измерение»). Не забудем

и еще об одном типе парадигматичности — на уровне песни, являющейся совокупностью ряда текстуальных манифестаций (как правило — фонограмм). Безусловно, это в корне меняет наши представления о литературном произведении, которое — «в звуке» — оказывается трехмерным или, если манифестационную множественность посчитать еще одним измерением, — *четырёхмерным*.

ГЛАВА 8 ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО- ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

Звуковой жест

История вопроса. Выше я подробно рассмотрел парадигматическую субтекстуальную ось (то есть структуру песенной поэзии по вертикали). Выяснил, что в отличие от «линейной» традиционной поэзии, песенная имеет несколько ярусов. Теперь же я исследую каждый субтекст не как единый, цельный ярус, а как поток первичных «атомов», набор минимальных структурных составляющих.

Смысл печатного стихотворения, сколь сложным и многомерными он бы ни был, порождается двумя источниками: узуальной лексической семантикой и контекстным смыслом. В песенной же поэзии мы имеем дело с *речевыми словами*, движение к смыслу которых происходит не в два («форма» — семантика — смысл), а в три этапа («звуковая форма» — «языковая форма» — семантика — смысл). В связи с этим мы должны предложить некую первичную единицу поэтического текста, которая бы удовлетворяла манифестационным особенностям песенной поэзии.

Для обозначения интересной нам монады воспользуемся термином *звуковой жест*. Но для начала укажу, что ученые его понимали по-разному¹. Так, Е. Д. Поливанов называл языковы-

¹ В статье С. В. Свиридова «Звуковой жест в поэтике Высоцкого» происхождение интересного нам термина рассматривается подробно на примере научного творчества Е. Д. Поливанова (который ввел этот термин в 1916 году) и Б. М. Эйхенбаума (Свиридов С. В. Звуковой жест в поэтике Высоцкого // МВ. Вып. 4. М., 2000. С. 167–185).

ми жестами оноματοпоэтические единицы японского языка. Ученый писал, что они «не имеют целью вызвать в уме слушающего внеязыковые представления, а предназначаются лишь для оживления представлений, вызванных окружающими словами, путем привнесения в состав переживаний слушающего некоторых тонов, гармонирующих с наметившимся уже внеязыковым представлением. Разумеется, такие тоны могут оказаться присоединенными к различным представлениям, откуда вытекает и широкая функция одного и того же “языкового жеста” (текотеко — о течении ручья и походке ребенка)»¹.

Л. В. Щерба называл звуковым жестом «внеязыковой» звук, имеющий в языке междометное закрепление в виде конвенциональных формул, таких как «тпру», «тьфу» и т. д., а также движения речевого аппарата, создающие данный «нечленораздельный» звук².

Термины «словесные жесты» и «звуковые жесты» использует Ю. Н. Тынянов, называя так «осязаемость слова», «ощутимость», то есть его особую материализованность. Здесь звуковой жест связан со звукоимитацией (например, Ю. Н. Тынянов приводит хлебниковские строки «Бобэоби пелись губы, / Вэоми пелись взоры...», отмечая, что «губы — здесь прямо осязательны — в прямом смысле»³).

У Б. М. Эйхенбаума звуковой жест — это элемент «артикуляционной мимики». То есть это прием, придающий «эмоционально-выразительную силу» слову через его благозвучность / неблагозвучность. Актуализация звукового жеста происходит контекстуально, через аттракцию: например, содержащее в себе звуковой повтор имя «Акакий» при добавлении отчества «Акакиевич» ведет к «учетверению» элемента «ак». Это создает комический эффект⁴.

¹ Подиванов Е. Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка // Подиванов Е. Д. Статьи по общему языкознанию. М., 1968. С. 304–305.

² Щерба Л. В. О «диффузных» звуках // Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 147–149.

³ Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 310–318.

⁴ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 45–63.

В современных исследованиях звуковыми жестами нередко называются естественно-природные единицы — «непроизвольные восклицания, выполняющие только сигнальную функцию: сигналы психо-физиологического и эмоционально-чувственного состояния говорящего»¹.

Мы видим, что исследователи подчеркивают особую материализованность звукового жеста, стоящую *над словесной семантикой* (будь то аттракция, особое речевое «осязание» или оноματοпэтика). Интерполируя термин «звуковой жест» на интермедиаальную почву, я, во-первых, подчеркиваю его негомогенность, маркированность по сравнению с относительно монотонным речевым потоком; а, во-вторых, смысловую наполненность этого речевого приема. Ближе всего к моему определению звукового жеста — концепция С. В. Свиридова, для которого звуковой жест *«основан на физическом звуке <выделено мной. — В. Г.>, а не на воображаемом, как при чтении “бумажных стихов”»*² (замечу, о живом речевом потоке говорили и Поливанов, и Щерба). И, кроме того, жест является *дополнительным смысловым компонентом поэтического текста*.

Итак, артикуляционный жест в моем определении есть *минимальная структурная единица артикуляционного субтекста, представляющая собой сигнал, который обладает единством «звучащей формы», «языковой формы», языкового значения и смысла*. Что же касается музыкальных и шумовых жестов, то речь нужно вести о *единстве «звучащей формы» и смысла, уточняющем смысл поэтического текста и проистекающим из него*.

Среди ученых есть мнение, что в песенной поэзии «основной структурной единицей <...> следовало бы считать “единый му-

¹ Андреева С. В. Элементарные конструктивно-синтаксические единицы устной речи и их коммуникативный потенциал: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2005. С. 39.

² Свиридов С. В. А. Башлачев. «Рыбный день»... С. 100. Вызывает удивление то, что С. В. Свиридов, стоявший у истоков исследования речевых жестов в песенной поэзии, со временем стал умалять значение этих единиц для смыслообразования в поэтико-интермедиаальном тексте. См. его более позднюю работу (Он же. Песня как речь и язык // Поэзия и песня В. С. Высоцкого. Пути изучения. Калининград, 2006. С. 161–173), где речевые варианты названы лишь «оговорками, следами запоминания текста, сбоями» (Там же. С. 167).

зыкально-речевой такт¹ или, следуя учению Б. В. Асафьева об интонации как основной сущности музыкального сознания, *интонему*². Однако установить вертикальную (парадигматическую) связь между одномоментно звучащими единицами разных субтекстов кажется делом весьма трудновыполнимым. Об этой проблеме уже говорилось в главе, посвященной ритму. Напомню, что, во-первых, музыка и поэтическая речь обладают разным дроблением: музыкальное «слово» может быть длиннее или короче «словесного слова». Во-вторых, речь может сопровождаться полиинструментальной подложкой, когда на одно слово выпадает и несколько акцентов ударных, и звук клавишных, и гитарный аккорд... Как все эти одномоментно звучащие ряды «слить» в нечто единое, нераздельное (речемузыкальный жест) и самое главное — как отграничить эту монаду от следующего подобного же «слоеного» образования (следующего речемузыкального жеста)?.. Не проще ли искомый «атом» выделять на одной субтекстуальной (даже субсубтекстуальной) линии?

Первые исследования звуковых жестов (речевой выразительности) в песенной поэзии уже проведены. Правда, под «речевой составляющей» исследователи нередко понимают использование разговорных, просторечных, диалектных и т. д. форм, эксплицированных (и в принципе эксплицируемых) в графике; особенно много таких работ посвящено песенному наследию Высоцкого³. А вот о более «тонких» артикуляционных фактах, организующих живую речевую ткань, сведений в

¹ Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. 1978. С. 69.

² 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. С. 10.

³ См. например: Воронова М. В. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 117–128; Евтюгина А. А. Разговорная речь в поэзии В. С. Высоцкого // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 40–53; Фисун Н. В. Речевые средства выражения авторского сознания в лирике В. С. Высоцкого (К проблеме иронии) // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 129–135. Яковлева Е. А. Речевые маски в поэзии Владимира Высоцкого // Гуманистические искания В. Высоцкого и проблемы духовной жизни человека в современном мире. Уфа; Сочи, 2004. С. 40–42;

научной литературе заметно меньше. В первую очередь здесь я говорю о звуковых явлениях, которые могут быть даны только дескриптивно. Таким образом, необходимо различать два типа устности, условно говоря, «литературную» и «произносительную», как это сделано Л. В. Кац. Она выделяет «устность собственно речевую», которая «достаточно традиционна в русском поэтическом тексте»; устность, ориентированную «на непосредственное слуховое и зрительское восприятие произнесенного со сцены, на драматургическое обличье слова»; третья устность — «тип звучащей речи, располагающийся в пограничной зоне говорения и пения», то есть связанный с музыкальностью; «последний вид устности — устность, идущая от звуковой природы поэтического слова»¹. По нашему мнению, второй, третий и четвертый типы могут быть объединены как основанные на живом звуке в рамках артикуляционной выразительности (да и чем принципиально отличаются второй и четвертый типы в приведенной классификации?). Заслуживают внимания исследования по бытованию «поэтической речи» Высоцкого, проведенные М. В. Китайгородской и Н. Н. Розановой², В. В. Васильевой³, С. С. Бойко⁴, С. В. Свиридовым⁵. Получается, что именно творчество «таганского барда» ввиду богатств речевых выразительных средств стало отправной точкой для исследований речевого жеста в масштабах всей русскоязычной песенной поэзии.

К теоретическому осмыслению звукового жеста в песенной поэзии. Легко заметить, что в основе выделенного мною звукового жеста лежит всё тот же «узальный» звук (нет смысла дробить его на звучащие дифференциально-семантические «составляющие»), только это звук, *уточненный своей звучащей природой.* Оче-

¹ Кац Л. В. О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001. С. 145–151.

² Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи. С. 97–113.

³ Васильева В. В. Высоцкий и «алая» произносительная система. К вопросу о культурологической функции языковой единицы // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 2. С. 96–105.

⁴ Бойко С. С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов. С. 343–350.

⁵ Свиридов С. В. Звуковой жест в поэтике Высоцкого. С. 167–185.

видно, что далеко не всегда интермедialность будет являться фактором поэтически смыслообразующим. В песенной поэзии наиболее распространен *коннотативно неотяжеленный звуковой жест*, который в смысловом плане может быть признан равнозначным звуку «узуальному». Однако филолог должен понимать, что (несмотря на это условное равенство) манифестационная пропасть между ними преодолена не будет: как не равен печатный буквенный знак своему артикуляционно материализованному акустическому образу, так и коннотативно «опустошенный» звуковой жест не будет равен «узуальному» звуку. В дальнейшем «опустошенный» звуковой жест я буду называть традиционно — звуком (кроме особо оговоренных случаев). А вот маркированный в смысловом плане — собственно звуковым жестом, то есть звуковым жестом в его узком понимании (как *внутри себя гомогенное звуковое явление, выделенное из ряда других*).

Коннотации звукового жеста — это своеобразная формально-смысловая надстройка, которая синтагматически может и не совпадать с одним «узуальным» звуком, а сопровождать сразу несколько их (напомню, что речь идет об артикуляции). В этом случае однородность «надстройки» позволяет называть звуковым жестом целый корпус лингвистических звуков. Иногда смысловой блок (куплет, поющий с акцентом) будет одновременно и единым звуковым жестом. Притом, что, например, единичное яканье ([p`a]зань), не являющееся смысловым блоком, — это тоже звуковой жест. Поэтому в данной выше дефиниции определение «минимальный» нужно понимать как «потенциально минимальный», то есть по протяженности звуковой жест может совпасть с одним лингвистическим звуком.

В песенной поэзии есть обязательный артикуляционный жест — индивидуально-авторское произношение (*тембр*, понимаемый не в узкоспециальном, музыковедческом значении). Этот жест «растянут» на всё время звучания поэтического текста и песенных междометий, следовательно, он является *фундаментальным* (то есть «накрывающим» весь артикуляционный ряд), если, конечно, у песни один исполнитель. Однако на этот артикуляционный жест может накладываться еще один или даже несколько жестов. Например, когда мы имеем дело с артикуляционным ролевым компонентом (певец «вживается» в некоего

«другого»), мы получаем фундаментальный артикуляционный жест второго порядка. Он также полностью сопровождает вербальный субтекст, но в отличие от индивидуально-авторского произношения не является конститутивным. Яркий пример такого сочетания двух фундаментальных артикуляционных жестов — известная песня Владимира Высоцкого «Письмо пациентов Канатчиковой дачи». Несмотря на то, что поэт поет от лица одного из больных, то есть лицедействует, мы безошибочно можем «услышать» за этим лицедейством (жестом второго порядка) самого исполнителя — надтреснутый, хрипловатый голос знаменитого «барда» (жест первого порядка). Кстати, подобных накладок может быть и не две, а больше: в той же песне пациент цитирует своего «коллегу» по сумасшедшему дому: «Взвился бывший алкоголик, / Матерщинник и крамольник: / “Надо, — говорит, — выпить треугольник! / На троих его — даешь!”». На многих фонограммах слова «матерщинника и крамольника» произносятся особым образом — не так, как остальной текст. Такая «подвижность границ между различными ликами и речевыми манерами повествователя»¹ — один из важнейших субъектообразующих приемов у Высоцкого, да и не только у него. Получается, что в «Письме...» выстраивается некая «матрешка»: *Высоцкий-исполнитель — ролевой герой 1 — ролевой герой 2*, то есть иерархические отношения трех порядков (парадигматическая ось).

Если представленные выше жесты накладываются друг на друга, то однопорядковые артикуляционные жесты (располагающиеся на синтагматической оси) могут только перемежаться. Например, «Диалог у телевизора» того же Высоцкого состоит из двух сменяющих друг друга артикуляционных жестов: реплик Зины и реплик Вани. Особенно важна для исследователя система единичных звуковых жестов, являющаяся конструктивным, текстопорождающим фактором. Жесты могут образовывать некоторую манифестационно-смысловую структуру (отдельный жестовый текст внутри целостного интермедиального). На примерах систему единичных жестов я рассмотрю ниже.

¹ Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994. С. 126.

По распространенности жесты можно разделить на *единичные* (свойственные конкретной фонограмме), *системные на уровне песни или на уровне идиопозтики*.

Например, у Башлачева в песне «Не позволяй душе лениться»¹ на одной из фонограмм фраза, содержащая обценный элемент, заменяется на с экспрессией выкрикиваемое губно-язычное междометие, с трудом поддающееся печатной расшифровке. Тогда как на большинстве фонограмм обценная фраза присутствует. Это — *жест единичный*.

У Александра Вертинского на ряде фонограмм песни «Без женщин» в выделенном месте присутствует артикуляционно-музыкальный взрыв:

Как хорошо без женщин, без фраз,
Без горьких слов и сладких поцелуев,
Без этих милых и слишком честных глаз,
Которые вам *лгут* и вас еще ревнуют.

Это — *системный на уровне песни жест*².

И, наконец, распев сонорных Высоцким, свойственный множеству произведений и фонограмм, является *системным на уровне идиопозтики жестом*.

По функциям и способам образования артикуляционные жесты неисчерпаемы, хотя и поддаются группировке. В целом их можно разделить на *субъектообразующие, материализующие, экспрессивные* (конечно, граница между этими тремя типами не всегда отчетлива).

Субъектообразующие артикуляционные жесты являются игровыми, с их помощью исполнитель «вживается» в ролевого героя. И, как я уже писал, искривление артикуляции — иноязычный акцент, фонетические просторечия, диалектное произношение... — есть, как правило, смещение по субъектной оси.

¹ Концерт у С. Рыженко.

² Об изменениях звуковых жестов от исполнения к исполнению песни Высоцкого «Кони привередливые» см.: Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 53–54.

Материализующие артикуляционные жесты представляют собой особого рода онтологизацию, материализацию, «овеществление» пропеваемого / произносимого поэтом вербального текста.

Экспрессивные артикуляционные жесты — это либо акцентные слова голосовой актуализации (слова, выделенные криком, хрипом, шепотом), либо интермедальная аллитерация (то есть усиление артикулирования, например раскатистое «р»), либо эмоциональный распев (крик, хрип, вой) гласного звука или протяжка сонорного.

Материализация. Литературу модернизма отличает новое отношение к слову — поиск «слова как такового», сращение художественного и бытийного «текстов». Вероятно, одним из следствий этой установки (а, быть может, ее манифестационным пределом) стала своеобразная материализация, онтологизация спетого / произнесенного. Рассматриваемое явление можно назвать иначе: опредмечивание, звукоимитация, ономатопоэтизация или еще как-то.

Материализация может материализовать какой-то *признак художественного пространства*: его широту, бездонность и т. д. Пример — песня «Осеннее солнце»¹ Константина Кинчева:

Смотри, как кровью дурманит болота
Кикимора-клюква,
Как ведьмы-вороны
Тревожат день Вознесенья, <слышен звон колокола>
Смотри, как в *сава-а-ан*
Туман наряжает озера,
Как стелет звезды по самой воде
Поднебесье.

Материализационный эффект здесь создается за счет особенностей произнесения слова «сава-а-ан», протяжка внутри которого имитирует масштабность распространения тумана-савана. Причем исполнитель произносит распевный «а» почти шепотом — «широко и загадочно».

¹ Дурень // Алиса, 1997.

В песне «Слезы звезд»¹ Кинчев использует похожий прием, «синхронизируя» смысл поэтического текста с темпом произнесения — «размеренным ритмом медитации»²:

Низкое солнце,
Медленный воздух,
Плавность минут.

Здесь музыкально-артикуляционный ритм выражает, «онтологизирует» основной мотив отрывка — плавность, медленность. Похожая (темповая) материализация встречается в ряде фонограмм песни «Кони привередливые» Высоцкого. В императиве «чуть *помедленнее*, кони, чуть *помедленнее*» за счет артикуляционного темпа и «буксующего» распева сонорных эксплицируются семы «затруднение», «замедление», «преодоление». У Высоцкого подобная артикуляционная материализация была одним из излюбленных приемов: например, в песне об «Иноходце» «первые две строки звучат с паузами так: Я... скачу... но я скачу иначе... по камням... по лужам, по росе, — что, кстати, имитирует прерывистое, неплавное скаковое движение и такое же дыхание»³.

Примечательный пример материализации встречаем в песне Башлачева «Абсолютный вахтер»⁴, где «исчезновение пространства» оборачивается редукцией всех субтекстуальных рядов:

Этот город скользит и меняет названья.
Этот адрес давно кто-то тщательно стер.
Этой улицы нет, а на ней нету зданья,
Где всю ночь правит бал...

<сочетание «Абсолютный Вахтер» редуцировано>

После слова «бал» следует огромная пауза, почти полминуты, которую прерывает кто-то из слушателей, сказав «браво» (далее следуют аплодисменты). То есть термин «звукоимитация»

¹ Jazz // Алиса, 1995.

² Шадурский В. В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...»: Альбом «Алисы» «Jazz» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 102.

³ Томенчук Л. Высоцкий и его песни... С. 35.

⁴ Концерт у М. Тимашевой.

или традиционный — «звукопись» не вполне аутентичны рассмотренным выше явлениям (назовем ли мы звукоимитацией тишину?).

Псевдотехническая материализация (речевая звукоимитация какого-то устройства) тоже периодически используется поэтами. Владимир Высоцкий в песне «Як-истребитель»¹ материализует то, как самолетный «стабилизатор поет» за счет распева (голос переходит от более высокого звучания к низкому): «Ми-и-и-и-ир вашему дому!». У Константина Арбенина в песне «Летайте самолетами»² также присутствует артикуляционная имитация шума мотора: «ж-ж-ж». Еще одну «техническую» имитацию — звук заевшего патефона — находим в песне Вени Д`ркина «Танго»³: «Жизнь наша танго фр... танго фр... танго фр...». В композиции «Не вальс»⁴ Арбенина при помощи звука «щ» имитируется кручение кончившейся пластинки...

Артикуляционно материализоваться могут и другие явления (например *природные*). Немалое количество подобных звуковых фактов встречается в «Егоркиной былине» Башлачева, особенно примечательна запись, сделанная Марком Копелевым⁵, о которой надо сказать подробно. Вообще это удивительная фонограмма «былины», где перед нами разыгрывается целый спектакль с разными героями, у каждого из которых — свой голос (в прямом смысле — *голос*). Пространство то надвигается, то расступается, картинки то густеют, то развоплощаются... Удивительный звуковой спектакль!

Как же достигает Башлачев такого эффекта? Начинается песня с перешептываний, игры дыхания и своеобразного пересмеивания, создающих совершенно специфический антураж. Таким образом, в начале песни (то есть в сильной позиции) идет игра междометий, которые условно можно описать как «хе-хе-хе» и «ш-ш-ш». Уже первые строки песни Башлачев произносит весьма необычно: вначале это шепот: «Как горят костры», по-

¹ Записи М. Шемякина.

² Оба неба // Зимовье зверей, 1998.

³ Концерт в ЦКиБ «Апекс». Воронеж, 3 июня 1997.

⁴ Вещи со своими именами — Возвращение именных вещей // Зимовье зверей, 1999.

⁵ Запись. Новосибирск, 21 декабря 1985.

том — почти крик: «Как горят костры!». Такие перепады будут сопровождать былинку на протяжении всего текста. И они очень «к месту» — создают рваный ритм, который, будучи поддержан поэтическим текстом, создает очень выразительное, скажем так, пространство художественных смыслов.

Первый явный пример звукоподражания встречается в строчке: «А вишневый крем только слизывает». В слове «слизывает» сонорный «л» тянется как гласный, имитируя собственно слизывание. Потом во фразе «биты кирпичи» Башлачев слово «кирпичи» разбивает на слоги благодаря паузам, тем самым, материализуя то, что они «биты». Затем следует строка: «прозвенит стекло на сквозном ветру», где первое слово произносится примерно так: «прозвенннииии-и-и-ит» (с придыханием и вибрацией, имитирующей колебания «стекла на сквозном ветру»).

Затем после фразы «черной гибелью спинет всякое дело богее» при помощи тишины материализуется сама пустота, отсутствие того, что «сгнуло». Безмолвие сопровождается лишь едва слышным зловещим перешептыванием. А затем следует взрыв: «Там! Где без суда все наказаны. / Там!! Где все одним жиром мазаны. / Там! Где все одним миром травлены». «Травлены» — почти хрип, слово перед нами агония «травленных».

Следующий значимый нетекстовый компонент встречается в других фонограммах «Былины» во фразе: «То не просто вонь — вонь кремешная». После первого слова «вонь» Башлачев делает глубокий вдох через нос, как бы обоняя этот смрад.

Затем во фразе: «Погадай ты мне, тварь певучая — / очи черные, очи жгучие» в первом слове «очи» звук «о» образован «смехом»: «охохочи (где «х» произносится при помощи выдоха-смешка). А после фразы «так возьмешь за то...» слышится «причмокивание», обозначающее предвкушение чего-то ценного, и после паузы конкретизируется, чего именно: «дорогой мундир». Надо слышать эту интонацию, этот «дорогой мундир»! Сколько здесь заискивания, скрытой, не скажу иначе, злобно-радостной энергии, которая — хотя в подтексте, а все же отчетлива. Явно герой искушаем нечистой силой, которая, с одной стороны, как бы добра к нему, а с другой — не может не проявить своей истинной сущности... Очень трудно это объяснять — надо слушать.

Потом Башлачев описывает новую одежду Егора, заканчивая каждое из описаний своеобразным затуханием: «с медалааааа», «с кокарда.да..да...да....». Посредством точек я изобразил паузу между слогами. Как видим из этой произвольной «диаграммы», в слове «кокардою» реализовано звуковое «затухание» — паузы между словами растут, а громкость произносимого падает. Такая звуковая игра не случайна: приемом «затухания» поэт создает у слушателя впечатление иллюзорности «дорогого мундира с медалями» и «дорогого картуза с кокардою»: блага, полученные от темной силы, не могут быть прочными и вечными...

Когда переодевание Егора завершается, мы слышим: «и надел обмундирование... хо-хой», где отчетливо видно переживание автора за ошибочный поступок персонажа, актуализирующееся посредством междометия «хо-хой». Можно «перевести» с междометно-интонационного «языка» на лексический это чувство так: «бедный ты, бедный, неразумный!».

После того как Егор получает новые качества (благодаря новой одежде), происходит изменение и мира вокруг: «Заплясали вдруг тени легкие». Эта перемена характеризуется и резкой смелой гитарного ритма, который становится быстрым, «плясовым». Мы практически видим, как пляшут эти тени! Да и голосом Башлачев передает наступившую перемену: несколько фраз он произносит почти в частушечном темпе.

Потом после фразы: «Отворив замки Громом-посохом» следует внушительная пауза, слушатель словно застывает у открывающейся двери в ожидании — кто же там?! Громкое — «громовое» произнесение указанной фразы создает эффект обманутого ожидания: слушатель ждет кого-то величественного, жуткого, огромного. Но... вместо этого — шепотом, заискивающе, с как бы доброй улыбкой и нежностью в голосе (отчего еще более жутко, чем от крика): «В белом саване / Снежна Бабушка».

Речь Бабушки весьма примечательна: «Собери-ка ты мне... капли звонкие». В этой фразе последнее слово произносится как: «звон... н... н... кие» — Башлачев голосом имитирует капание. Затем Снежна Бабушка говорит: «Ты подуй хе-хе Егор». В слове «подуй» после звука «д» Башлачев начинает дуть и на одном дыхании переходит к «посмеиванию», а оттуда без пауз «выходит» к слову «Егор»: «подуухехеэгор». Таким образом,

лексема «подуй» материализует то, как Снежна Бабушка дует. Возникающий благодаря стараниям Егора из пепла огонек прожигает «шаль всю, всю, всю, всю, всю расшитую мелким крестиком». За счет пятикратного повторения местоимения «всю» и убыстрения темпа поэту удается создать у слушателя представление о том, что «мелких крестиков» на шали весьма и весьма много.

Вскоре следует фраза: «У Шексны-реки нету ярмарки». Башлачев материализует отсутствие ярмарки тишиной, которую буквально взрывает крик: «Только черный дым (!) тлеет ва-тою». Крик же сопровождает фразу: «Голосит беда: А! А!! А!!! бабьим голосом», где звук идет по нарастающей. Так Башлачев материализует крик «голосящей» беды: мы не просто узнаем, что беда может «голосить», но и непосредственно слышим ее голос. Хотя в книге Льва Наумова, ориентировавшегося на рукописи, дан вариант с пониженным регистром, я бы написал «новосибирскую» Беду — однозначно — с большой буквы. Этот пример, вплетенный в богатую картину других башлачевских олицетворений, не только материализует слова песни, но и «оживляет» персонажей, то есть перед нами своеобразная речевая персонификация.

Конечно, то, что я здесь написал, — лишь беглые заметки «на полях» «Егоркиной былины». Может быть, когда-нибудь я напишу целостный анализ произведения, где будут объединены поэтический смысл, интонации, звукоподражания, материализации, особенности музыки и т. д. Причем всё это работает в системе, поэтому если мы будем анализировать «былину» с листа, то это серьезно обеднит анализ.

Далее я рассмотрю *музыкальные и шумовые жесты*. Музыкальные жесты в отличие от артикуляции не имеют тембровой подложки (разве что какая-нибудь особенность звучания выдаст конкретного музыканта или конкретный инструмент, но это случаи несистемные). Что же касается шумовых жестов, то ряд их уже был рассмотрен в разных контекстах. Напомню, что основной функцией шума является «иллюстрация» поэтического текста, иногда уточнение последнего или актуализация какого-то смысла и т. п. Для литературоведа самое главное — это определить, мотивированы ли музыкальные и шумовые жесты

(а если да — то как?) поэтическим текстом. Опыт показывает, что некоторые из них являются особо значимыми для «литературоведческого смысла» песни.

Особая смысловая наполненность музыкального жеста может быть актуализована через частоту его употребления. Так, Михаил Борзыкин очень редко использует электроорган, соответственно, наличие этого инструмента указывает на особенность контекста (в том числе и поэтического). Известно, что «один из самых парадоксальных, “бунтарских” тембров рока — электроорган (орган Хаммонда). Генетический код тембра этого инструмента — церковный орган. Это символ звучащего Божественного Слова, и для рока он воплощает, прежде всего, весь архетипический комплекс отцовской культуры»¹. Проще говоря, электроорган ассоциативно апеллирует к церковному коду, Богу, вечности и т. д. У Борзыкина те немногие случаи, когда в структуре песни оказывается звук электрооргана, тоже связаны (и речь идет о поэтическом тексте) с божественным, вечным, истинным. Так, в песне «Нет денег»² после фразы припева «послать этот мир на... и думать о вечном» идет небольшой музыкальный фрагмент, исполненный как раз на электрооргане. Этот же музыкальный инструмент используется и в песне «Если телефон молчит»³, тоже насыщенной размышлениями о вечности и Всевышнем: «Ты стал немного ближе к Богу, чем они».

Музыкальный жест может встречаться не редко (как в рассмотренном выше случае), а наоборот — быть «визитной карточкой» певца, то есть становиться системным на уровне поэтики. Например, у Галича или Высоцкого песня часто завершается ощутимым ударом по струнам после последней фразы, то есть перед нами своеобразный «восклицательный знак» или «акцентная точка».

Интересны литературоведу и случаи материальной актуализации вербального песенного текста при помощи музыкального жеста. Например, у Галича (песня «Черновик эпитафии»⁴) нахо-

¹ Мьякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. С. 32.

² Двое // Телевизор, 1995.

³ МегаМизантроп.

⁴ МП-3. Разговор с музой.

дим такие строки: «Лишь мучительна и странна, / Всё одна дребезжит струна». После этих слов Галич ударяет по струнам гитары, и мы «вживую» слышим их дребезжание. Аналогичный пример есть и у Башлачева в песне «Спроси, звезда»¹. После слов «а сойти с ума не сложнее, чем порвать струну» певец с силой бьет по струнам гитары.

Подобная же материализация поэтического текста часто встречается при использовании шумовых жестов и блоков. Так, журчание воды в песне Бориса Гребенщикова «Искусство быть смиренным»² коррелирует с рефреном:

Возьми меня к реке,
Положи меня в воду,
Учи меня искусству быть смиренным,
Возьми меня к реке.

Перед нами всё то же «опредмечивание» поэтического текста, только не музыкальное, а шумовое. Тот же Гребенщиков предваряет песню «Великая железнодорожная симфония»³ паровозным гудком.

Однако данная материализация при помощи музыкальных и особенно шумовых жестов далеко не всегда бывает столь прямой. Например, у Михаила Борзыкина есть антитоталитарная песня «Твой папа — фашист»⁴, которая предваряется звуком сирены, судя по всему, автор намекает на милицейскую сирену. В поэтическом тексте композиции нет указаний на милицию, сирену и прочее. Однако одним из атрибутов «папы-фашиста», то есть всякого власть имущего, является инструмент подавления («воля и власть — это всё, что в нём есть», «пока он там, наверху, он будет давить»). Соответственно, смысловая корреляция поэтического текста и шумового жеста идет по ассоциативному, «окольному» пути: сирена — правоохранительные органы — государственный аппарат подавления — управляющий этим аппаратом «папа-фашист».

¹ Запись у А. Агеева.

² Радио Африка.

³ Кострома top atoug // Аквариум, 1994.

⁴ Отечество иллюзий // Телевизор, 1987.

Звуковой жест может вернуть лексеме прямое значение. У Башлачева в песне «Палата № 6»¹ после слов: «Хотелось закричать — / Приказано молчать. / Попробовал ворчать — / Но могут настучать...» следует несколько ударов по корпусу гитары: переносное «настучать» («доложить», «проинформировать») возвращается к своему прямому значению, буквализуется.

Невербальные звуковые жесты могут предварять какой-то смысловой факт поэтического текста, даже заполнять вербальные лакуны. В этой связи примечательна система таких шумовых жестов, как «хруст снега под ногами», в произведении Шевчука «Когда один»². Еще до вступления поэтического текста мы слышим поскрипывание снега, потом эти «зимние шаги» сопровождают следующий текст:

Когда один,
Когда ты одиночество стреляющих теней —
В лесу застывшем, среди камней и льдин.
Когда луна ползет по коже обмороженных берез —
По горло в спящем мире.
И нож в руке разбойничий, стальной —
По сытой лире.
И видишь голоса, но неживые,
На слух неразличимые, у елني
Звенящие сухими камышами.
Когда на дальнем берегу огни деревни
Взъерошенными псами
Уныло воют в небо на дугу.
В такие ночи мертвые стекаются на озеро.
Все павшие, убитые, слепые
Бредут, ощупывая тьму и неотпетый прах,
Все позабытые...

До восприятия вербального субтекста реципиент уже понимает, что перед ним «нечто зимнее». При этом первые поэтические строки лишены зимних примет («Когда один, / Когда ты одиночество стреляющих теней»). То есть невербальные жесты актуализуют один из поэтических мотивов раньше, чем сами

¹ Запись у В. Алисова и И. Васильева.

² Единочество. Ч. 1.

стихи. Кроме того, «снежный шаг» придает интересному нам исполнению динамичность: лирический субъект не просто рассматривает зимний пейзаж, но гуляет по заснеженным просторам. В середине текста появляются бредущие мертвецы, этот поэтический ход расширяет смысл шумового жеста: шаги могут принадлежать не лирическому субъекту, а «павшим, убитым, слепым» (да и не мертвец ли сам субъект?). Таким образом, шумовой жест «шаг по морозному снегу», во-первых, придает тексту динамичность, выпуклость, во-вторых, увеличивает его смысловой потенциал, предваряя мотив «зима» (начало песни) и мотив «прогулка» (который поэтически проявится только в середине песни).

Гораздо реже встречаются случаи структурно-композиционного использования шумовых и музыкальных жестов. Так, «Песня, посвященная моей матери»¹ Галича имеет двухчастную композицию, на стыке частей присутствует «разделительный» музыкальный жест. Посмотрим, как это происходит. В начале фонограммы возникает «мальчик с дудочкой тростниковой», который олицетворяет для лирического субъекта спасение: «По-старайся меня спасти». Таким образом, первые строки текста погружают реципиента в гармоничный мир этого «мальчика с дудочкой». Затем происходит мгновенный переход в инобытие, которое Галич обозначает резким ударом по струнам (во время произнесения слова «я» — цитату см. ниже). На протяжении всего текста это единственный выраженный музыкальный жест, но функция его для композиции исключительно важна — он становится водоразделом, межующим две сферы: мир светлой грезы и трагический мир действительности:

Свет ложился на подоконник,
Затевал на полу возню.
Он, охальник и беззаконник,
Забирался под простыню.
Разливался пропахший светом
Голос дудочки в тишине.
Только | я | позабыл об этом
Навсегда, как казалось мне.

¹ МП-3. Разговор с музой.

В жизни глупой и бестолковой,
Постоянно сбиваясь с ног,
Пенье дудочки тростниковой
Я сквозь шум различить не мог...

Иногда невербальные и паравербальные жесты могут даже образовывать нечто наподобие сюжета: «Имеются случаи, когда вся песня целиком состоит из нойзовых <шумовых. — В. Г.> элементов. Таково вступление к дебютному альбому московской блюзовой группы “Треф” (1994). Обволакивающий слушателя шум вертолета, затем стремительные шаги, скрип распахнутой двери, душераздирающий женский крик и дьявольский смех. Драматический сюжет каждый слушатель может реконструировать по-своему, однако жанр триллера при этом останется неизменным»¹.

Итак, шумовые и музыкальные жесты являются особыми изобразительно-выразительными средствами песенной поэзии. Мы увидели, что подчас их важность для поэтического контекста достаточно велика. Материализация — это онтологизация некоего поэтического факта за счет либо *непосредственно эксплицирующих* (основанных на прямых семантических соответствиях), либо *метафоризирующих операций*. Материализация в некотором роде близка звукописи в печатной поэзии, только возможности первой заметно шире в связи с использованием нескольких субтекстов и множеством приемов внутри каждого из них.

Интермедиальные средства выразительности

Акцентные слова. Существует целый ряд приемов песенной поэзии, которые позволяют сделать текст более насыщенным семантически, более экспрессивным. К таким «приемам» относится особая акцентность, сделанная на ключевых словах, звуках. Итак, что же это такое акцентные слова? В первую очередь — это разновидность звукового жеста, наделенная особой экспрес-

¹ Ступников Д. О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре. С. 48.

сией. То есть это лексемы, выделенные из ряда других за счет повышения или понижения громкости, экспрессии произносимого; быстроты или замедления артикуляции; наложения голосов и т. д. Кроме того, акцентные слова могут актуализоваться и средствами музыкального и шумового субтекстов (поэтому я не использую традиционный для риторики термин «эмфаза»¹).

При невербальной материализации ключевое слово / фраза сопровождается «утолщением» какого-то субтекстуального ряда (появляется дополнительный инструмент), усилением или уменьшением звука наличных инструментов, вплоть до редукции музыки и шумов «до нуля». Так, «ключевое для смысла песни <имеется в виду песня “Метро” группы “Високосный год“. — В. Г.> слово “разные“ в обоих случаях отнюдь не подчеркнуто музыкальным ритмом, а, напротив, затушевано, “спрятано“ <...> что дает основания говорить о сознательном приеме “сокрытия“, нивелирования ключевых слов»². Замечу также, что акцентные лексемы исполнитель может дополнительно актуализировать при помощи повторов.

Очевидно, что в звучащем тексте приемы артикуляционного выделения выполняют практически ту же функцию, что разрядка, курсив, повышение регистра в напечатанном тексте. Однако если в графической поэзии авторы достаточно редко пользуются подобными приемами, то в поэзии песенной акцентные слова являются системным способом репрезентации эмоционально-экспрессивных, смысловых коннотаций, структурных особенностей — «кардиограмма песенного пульса» не может быть абсолютно ровной.

В ряде авторских поэтик мы можем обнаружить разветвленную систему акцентных слов с различной актуализацией. Это говорит об освоенности данного типа звуковых жестов песенной поэзией. Я покажу разнообразие приемов интермедальной «акцентуации» на примере творчества Егора Летова.

¹ См. об этом: Гавриков В. А. Эмфаза или речевой жест в песнях Высоцкого: опыт типологии // Высоцковедение и высоцковидение. 2017–2018. Сб. ст. Орел, 2018. С. 3–11.

² Егоров Е. А. Особенности функционирования «условных» образов в рок-поэзии // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 26.

Так, в композиции «Как в мясной избушке помирала душа»¹ немалая часть вербального субтекста представляет собой крик. Причем повышение громкости пения чаще всего инспирировано смыслом вербальной составляющей. Например, появлением слова «тик», подразумевающего повышение громкости, а также жутковатого (а, соответственно, эмоционально маркированного) сравнения («тащил, как мертвую мать»):

*Прокатился на саночках с лихостью, с гиком,
А как возить настало время —
Задумался,
Закашлялся.
Тащил их на горку, как мертвую мать.*

Заканчивается же текст другим типом акцентных единиц — словами пониженной громкости, то есть произнесенными шепотом. Отмечу, что «ослабление» артикуляции здесь также согласуется со смыслом поэтического текста, благодаря, во-первых, слову «кralись», одной из сем которого является «тихость», во-вторых, сочетаниям «тихо-тихо» и «никто не услышал»:

*Кроliки кralись в горячей траве...
На рассвете кто-то в окно постучал
Тихо-тихо...
Никто не услышал...
Никто не открыл...*

Перед нами своеобразная материализация поэтических реалий за счет громкости произнесения, то есть акцентные слова являются еще и материализующими единицами.

Коннотативное уточнение за счет акцентных слов присутствует и в песне «Боевой стимул»²:

*Навеки непригодные к жизни —
Нестройные колонны нерожденных на свет
Слипаются в густом афоризме:
«Со времени Иyса невиновных нет!»*

¹ Хроника пикирующего бомбардировщика // Коммунизм, 1990.

² Тошнота.

Или:

Еще один вселенский отказник
Из «влево» или «вправо» выбирает «вверх»!

Крик-хрип, который сопровождает слово «вверх», указывает на особую трагичность участи «вселенских отказников», а также может имитировать выстрел (певец очень резко произносит слово «вверх») или фатальный рывок «отказника». Кстати, ключевое слово как в первом, так и во втором фрагментах является еще и завершающим строфу, своеобразной акцентной точкой.

Немало у Летова и структурных акцентных слов, обусловленных в первую очередь особенностями композиционного построения, то есть позицией в тексте; в приведенных ниже стихах они выделены курсивом (песня «Простор открыт»¹), приведу начало песни:

Понесло
По воде
Уголек
Далеко-далеко.

Распахнулось настезь оконце,
Скрипнули навзрыд половицы,
В зеркале незваные гости
Подмигнули, померещились кому-то из нас.

Не горюй,
Не робей,
Поклонись
Да поиди погуляй.

Зорко смотрит вдаль терпеливый,
Широко шагает прочь безымянный,
Весело молчит виноватый,
Облачко порхает высоко-высоко.

¹ Сто лет одиночества.

Мы видим, что первые слова строк в «длинных четверостишиях» являются акцентными. Несистемный «огонь» из шестой строфы может быть признан погрешностью, не меняющей общую упорядоченность.

Акцентно упорядочены и «короткие четверостишия»; два не имеют акцентных слов, а два вписаны в единую акцентно-ритмическую матрицу:

Не горюй,
Не робей,
Поклонись
Да пойдь погуляй.

Загудит,
Запоет,
Заболит
Под ногами земля.

Повышением звукового «регистра» отмечено и название, циркулирующее в тексте в качестве короткого рефрена (восьмой и последний, двенадцатый, вербализованные смысловые блоки):

*Простор открыт,
И ничего святого.*

Однако не только криком, но и музыкально Летов может выделять акцентные слова, например — усилением партии ударных, как это было в композиции «Долгая счастливая жизнь»¹: «Горизонтам и праздникам — *нет*. / Откровениям и праздникам — *нет...*». Иногда акцент актуализуется редукцией музыкального ряда («Солнце неспящих»²):

Разбухшую ванну переполняет вода.
Уже по щиколотку.
Скоро можно смело рыцарей из
«Александра Невского» топить.
Коты в панике.

¹ Долгая счастливая жизнь // Гражданская оборона, 2004.

² Реанимация // Гражданская оборона, 2004.

Вдруг тряпка застряла в руке,
Словно глотка в твоей голове.
Подобие улыбки заместило мысль.
Кто-то сбежал из меня, матерясь...
И я их увидел.

Акцентные слова могут выполнять не только структурную, но в какой-то степени и рифмообразующую функцию. В песне «Заплата на заплате»¹ Летов сцепляет окончания четных строк, создавая своеобразную перекрестную акцентную «рифму»:

Вырванная с корнем,
Вырванная с мясом,
Пойманная рыба
Постигает *воздух*.
Раздирая жабры,
Истекая *слизью*,
Потому что рыба,
Потому что *надо*.

О подобном приеме мы упоминали в параграфе о рифмах, рассматривая запись песни Булата Окуджавы «Давайте восклицать...» (только там в качестве рифмообразующего выступал не крик, а распев).

Бывает, однако, что акцентные слова не являются заметным смыслообразующим компонентом и не несут особой структурной нагрузки, свободно блуждая по звучащему поэтическому тексту. В этом случае их можно посчитать «визитной карточкой» певца, проявлением экспрессии, свойственной летовской исполнительской манере («Второй эшелон»²):

*Грозное эхо слепого расстрела,
Руки за спину, а сердце — в ведро.
Тёмный колодец греховного тела.
Подлой победы хмельное ядро.*

*А где-то вблизи,
Затаившись в тумане предчувствий, латает заплаты*

¹ Русское поле экспериментов // Гражданская оборона, 1989.

² Там же.

*Завтрашней пули блаженный висок.
Завтрашней пули блаженный висок.*

*Странные игры прыщавых обличий.
Выбранной доли терновый венец.
В мутных шинелях без знаков отличий
Мертвые верят в хороший конец.*

*А в прозрачной грязи
Беззащитно смеется в канаве колесами в небо
Проданной веры второй эшелон.
Проданной веры второй эшелон...*

Во-первых, на то, что акцентные слова не инспирированы контекстным смыслом, указывает отрывок:

*Завтрашней пули блаженный висок.
Завтрашней пули блаженный висок.*

То есть акцент подвижен, текуч, не «привязан» к конкретной лексеме¹.

Итак, мы видим, что даже в рамках одной поэтики акцентные слова выполняют различные функции: от структурообразующих до рифмопорождающих. Конечно, у Егора Летова я рассмотрел далеко не все способы актуализации акцентных слов. За пределами исследования я оставил интонационное выделение, об этом речь шла в других контекстах.

Подведем итоги. Акцентные слова так или иначе влияют на смысл интермедиального текста, коррелируя с поэтической составляющей. Их невербальная надстройка (а отличие акцентного слова от неакцентного лежит вне собственно словесной семантики) есть один из каналов, по которому движется пара- и невербальный смысл. То же можно сказать и в отношении рассмотренной нами в предыдущем параграфе материализации.

¹ На подобную же особенность обратили внимание исследователи творчества Владимира Высоцкого: в двустрочии «Здесь нет ни одной персональной судьбы — / Все судьбы в единую слиты» «на первом диске <речь о “выходившей на рубеже 80–90-х годов серии дисков ‘На концертах Владимира Высоцкого’”. — В. Г.> выделено слово “единую”, на третьем — “персональной”». Томенчук Л. Высоцкий и его песни... С. 10.

Интермедийальные ассонанс и аллитерация. Песенная поэзия, разумеется, активно использует и традиционные для печатной поэзии ассонансы и аллитерации (*количественные*, созданные за счет накопления звуков с одинаковыми / сходными дифференциально-семантическими признаками). Но в звучащем тексте можно создать и *количественно-качественные* ассонансы и аллитерации, где количество / интенсивность аллитерируемых / ассонируемых звуков увеличивается за счет речевых ресурсов.

Одним из первых этот прием начал использовать Михаил Анчаров в песнях с напряженным, экспрессивным исполнением и соответственной тематикой. Особенно подвержены интермедийальному аллитерированию сонорные, так как они тяготеют к вокализации («Баллада о парашютах»¹):

И сказал Господь: «Эй, ключари,
Отворите ворота в сад,
Даю команду: от зари до зари
В рай пропускать десант!»

Эффект раскатистого рыка-хрипа создается за счет максимального напряжения артикуляционного аппарата при произнесении звука «р». Причем в двух случаях — в словах «ключари» и «ворота» — усиление не только качественное, но и количественное: «воррота». Нельзя сказать, чтобы этот фрагмент был перенасыщен сонорными, в частности «р», — тут выделяется разве что вторая строка; однако благодаря усилению артикуляции звук становится маркированным — выделенным из речевого потока, а значит — особого рода звуковым жестом.

Жесткое или «протянутое» артикулирование сонорных свойственно и поэтике Владимира Высоцкого, чему посвящено специальное исследование². Поэт мог распев сонорного использовать даже в той структурной позиции стиха, где в других строфах находится гласный.

Интермедийальную аллитерацию использовали поющие поэты более позднего времени, например Игорь Тальков. В этой

¹ Анчаров М. Концерт в клубе «Восток». Ленинград, 19 апреля 1967.

² Свиридов С. В. «Долгие» сонанты Высоцкого и поэтика песенной речи // Поэзия и песня В. С. Высоцкого. Пути изучения. Калининград, 2006. С. 88–110.

связи показательна песня «Россия»¹. Замечу, что две первые строфы, где речь идет о дореволюционной России, пропеваются спокойно, без усиления артикуляции — так эксплицируется гармоничное бытие, размеренный ход времени. А вот «третья строфа, рисующая апокалипсическую картину гибели России» исполнялась «особенно эмоционально»²:

Разверзлись с треском небеса,
И с визгом ринулись оттуда,
Срубая головы церквям
И слава нового царя,
Новоявленные иуды.
Тебя связали кумачом
И опустили на колени,
Сверкнул топор над палачом,
А приговор тебе прочел
Кровавый царь — великий гений.
Россия...

Замечу, что звук «р» не во всех словах подвергается усилению, наиболее насыщенным и количественно, и эмоционально оказывается последнее четверостишие.

Интермедиальная аллитерация может являться и смыслообразительным приемом. Так, в песне Александра Розенбаума «Налетела грусть»³ фраза «мы мазаны одним миром» в завершающей строфе произносится с отчетливым усилением и долготой «р» — «мазаны одним мирром» (намек на мирро — ароматическое масло).

В основе интермедиального ассонанса — аканье и и́канье. Получается, что, например, безударный «о» может быть включен в «а»-ассонанс: «Залатаю [зала]тými я заплатами» (В. Высоцкий, «Купола»). Конечно, «о» в слабой позиции — это не совсем то же самое, что ударный «а», однако дифференциально-семантические их различия невелики, так что интермедиальный ассонанс оказывается вполне реализованным.

¹ Концерт в ДК МИСиС. Москва, 30 мая 1991.

² Ничипоров И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции... С. 358.

³ Я люблю возвращаться в свой город... // Розенбаум А., 2003.

Интересное нам явление часто встречается у Константина Арбенина: «[Па] панаме и [па] пан[а]раме» («Дом на сваях»); «Просто [пони]ли пони это, / Просто [пони]ли и ходили, / Просто помни...» («Просто помни»). В последнем примере *иканье* позволяет убрать «несистемный» звук «а» из слова «поняли».

Интермедиаальный ассонанс бывает, наоборот, актуализован не за счет сближения двух звуков — ударного и иноприродного безударного, а за счет потенциальной возможности одинакового графического «прочтения» разнозвучающих фонем. Например (А. Башлачев, «Пляши в огне»): «Так лей сл?вянским словом молва». Здесь за счет паронимической аттракции (и, разумеется, аллитерации) этимологически сближаются лексемы «слово» и — даю окказиональный вариант — «словянский». Созданию подобного ассонанса способствует и обилие звуков «о» в микрореконтексте, и даже этимологическое приближение к рассматриваемым словам лексемы «молва», получается такой поэтико-этимологический ряд: «с-л?в-янский», «с-л?в-о», «мол?в-а». Похожие этимологизирующие ассонансы нередко использовал Александр Холкин, например: «На Руси в б[и]де — не в обиде быть» («На Руси»).

Еще пример совпадения интермедиаального ассонанса с интермедиаальной паронимической аттракцией (К. Арбенин, «Мавзолей»):

Негоже пенять на жизнь в заплатках,
Коль спутал «Кресты» с Агатой Кристи.

Первый гласный в слове «кресты», находящийся в слабой позиции, произносится скорее как «и». Кроме того, ассонанс и аллитерация соседствуют еще и с омофонией: пунктуационной (на слух мы не определим, обрамляют ли кавычки слово «Кресты») и регистровой (Кресты — кресты).

«Полифоничность» здесь не только формальная, но и ассоциативная: известная тюрьма и автор детективов имеют общую «криминальную сему». Интересно также, что название одной из популярных рок-групп — «Агата Кристи», и если бы имя известной писательницы было взято в кавычки, то актуализована была бы именно эта номинация. А если учесть, что в русском

«блатном шансоне» есть такая группа, как «Кресты», то получается, что перед нами названия двух музыкальных коллективов... Не забудем и о полисемии слова «крест», тоже увеличивающей смысловую кинетику.

Таким образом, можно констатировать, что изобразительно-выразительные ресурсы песенной поэзии достаточно широки и могут быть использованы для переориентации традиционных поэтических средств на интермедиаальный лад как за счет интонационно-артикуляционных приемов, так и — имманентных особенностей речи. Понятно, что всё сказанное выше — лишь первые подходы к решению проблемы, которая видится мне достаточно обширной. Главное здесь в том, что перед нами *иной семиотический объект, иная поэзия, которая живет во многом по другим законам, если сравнивать ее с поэзией печатной, рукописной, цифровой* (выведенной на экран). Наверное, я указал в этой книге далеко не на все отличия, но даже то, что мне открылось, говорит о большой разнице между двумя типами словесности: песенной поэзией и литературой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Социо-технологическая ситуация XX-XXI веков и порожденная ею новая художественная манифестационная парадигма привели к очевидной смене механизмов текстообразования в песенной «литературе». Песня как факт последней нередко теряет ряд привычных для литературного произведения признаков, таких как: завершенность, отграниченность, единообразие манифестаций, письменная фиксированность... Таким образом, песенная поэзия во многом преодолела консерватизм печатного литературного произведения, на который неизменно покушался всякого рода «авангардизм». Пересмотрены ключевые категории: герой, автор, произведение, текст, художественность...

Новая поэтика в первую очередь характеризуется *субтекстуальностью* (текстуальной стереоскопичностью). В отличие от литературы печатной (синтагматической), интермедиальный текст песенной поэзии разворачивается во времени (синтагматическая ось) и в субтекстуальной проекции (парадигматическая ось).

Третья важнейшая черта песенной поэзии — *неклассическая вариативность* (множественность неравнозначных, но подчас текстологически легитимных манифестаций). Отсюда проистекают особые отношения между категориями «текст» и «произведение». Последнее, в первую очередь вследствие авторской инвариантообразующей интенции, в пределе стремится — преодолевая вариант и редакцию — к распадению на два автономных произведения. Среди факторов, провоцирующих такой «ядерный распад» — и названная субтекстуальность.

В точке столкновения неклассической вариативности и текстуальной стереоскопичности возникает *подвижная субтекстуальность*, то есть *открытость текста к новым субтекстам*.

Разветвленная субтекстуальность ведет к *двум типам парадигматичности*: *произведения*, заключающейся в исполнительской (текстуальной) его множественности, и *текста*, рассматриваемого как субтекстуально-ярусное образование. Но есть в песенной поэзии и *третий тип парадигматичности* — *парадигматичность вербальная*, возникающая вследствие живых звуковых процессов, таких, как омофония, которая дает множественность печатных экспликаций одной фоногруппы, вторичное членение, вариативность пунктуации.

Подвижными оказываются границы интенции, рецепции, референции... Песенно-интермедиаальный художественный текст часто претендует на замещение реальности различными способами, например — за счет материализации. Поэтому если не исчезает, то по крайней мере «размывается» понятие «внетекстовая действительность»: субтекстом поэтико-интермедиаального текста может стать живопись, музыка, пластика тела, фейерверк, декорации, возгласы слушателей, даже запах.

Заметные *сдвиги (уплотнение) по линии «автор — герой — реципиент»*, вызванные в том числе и функциональными особенностями, приводят к другой (по сравнению с литературой печатной) коммуникативности, особенно в условиях хеппенинга.

Песенная поэзия характеризуется *повышенной контекстуальностью*, заметно возрастает роль циклизации и других контекстов, которые (как ближние, так и дальние) участвуют в приросте смыслов, смене смыслов. Почти каждая манифестация песенного произведения вписана в тот или иной циклический контекст (концерт, альбом).

В песенной поэзии создается новая система *заимствований* — вследствие двоякого порождения текста: *написания и исполнения*. Креативистское авторство может не совпасть с исполнительским, что ведет к затягиванию произведений одной поэтики в сферу другой.

Излишне говорить, что всё названное выше исследовано пока очень слабо. Современная русская филология пока даже и не стремится войти в эту область — синтеза искусств. Собственно, и опереться ей не на что. Да, есть немало музыковедческих, искусствоведческих, культурологических работ, выполненных на материале песенной поэзии, но, как правило, они не касаются

синтеза. Помимо указанных наук хотелось бы подключить к исследованию этого материала лингвистов, ведь устная речь — это их «епархия». Но «песенные» лингвисты заняты, в основном, дискурсами, концептами, функциями, категориями, подсчетом лексических единиц... Все это, конечно, тоже необходимо, но, как мне представляется, «живая плоть» изучаемого явления, его специфика — в ряду других словесных искусств — нынешних «песенных» лингвистов мало интересует: они, как и литературоведы, работают «с листа», отсекая особенности живого исполнения. Моя попытка описать материал была бы, наверное, более продуктивной, если бы я подключил лингвистический инструментарий, созданный для «препарирования» устной речи.

А ведь перед нами все-таки пение, так что и без музыковедов явно не обойтись, однако традиционные подходы, судя по всему, плохо работают в рок-музыке: «Попытки партитурных записей рок-композиции оказываются чаще всего малорезультативными», при этом «традиционный музыковедческий анализ ориентирован, как правило, на нотный текст»¹. Музыковедов, занимающихся песенной поэзией, в частности, роком, не так много: Л. И. Березовчук, Т. А. Диденко, Е. В. Мякотин, Е. А. Савицкая, А. М. Цукер, Т. В. Чередниченко². В музыковедческих кругах еще очень сильно предубеждение против песенной поэзии, ее изучающие числятся в «эстардниках». Хотя, например, Шнитке очень уважительно высказывается именно о музыкальной составляющей творчества Высоцкого — даже с позиции «высокого музыковедения» это отнюдь не китч. А ведь в авторской песне музыкальная составляющая гораздо беднее «аккомпанемента» в роке. Несмотря на всю ее маргинальность, рок-музыка (конечно, в лучших ее образцах) стала самобытным искусством, где есть свои оригинальные композиторы, свои виртуозы-инструменталисты, многие из которых имеют консерваторское

¹ Цукер А. М. Рок в контексте современной музыки // Музыка России. Вып. 9. М., 1991. С. 281–282.

² См. об этом мою специальную работу: Гавриков В. А. Проблемы междисциплинарных исследований: художественная словесность и музыка // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: Материалы III научно-практической конференции. М., 2017. С. 6–12.

прошлое. Рок, особенно в англо-американском его изводе, это крупное явление в музыкальной культуре середины XX — начала XXI веков. Собственно, указанные музыковеды и некоторые их коллеги затратили много сил, чтобы это доказать. Но и они, насколько мне известно, почти не касаются синтеза — работают с музыкальной составляющей, с вокалом. Однако без сцепки мелодии и ритма с поэтическим субтекстом нет и понимания «полного смысла» интермедиального произведения.

Так что пока отрасли знания, связанные с авторской поэтической песенностью, работают, в основном, изолированно, не обращаясь к наработками смежных и пограничных научных сфер. Время синтеза пока не пришло, научное сообщество к нему не готово. Для того, чтобы реализовать этот синтез, необходимо создать науку, которую я рискну назвать интермедиалогией (здесь: песенно-поэтической интермедиалогией). Она может быть частной (это примерно то, что я делаю здесь с опорой на литературоведение) и общей (паритетное использование инструментариев всех заинтересованных наук). В любом случае, появление ни той, ни другой интермедиалогии не стоит ожидать в ближайшем будущем ни у нас, ни, вероятно, на Западе. Беглое знакомство с работами в области англоязычной поэтической песенности убеждает меня, что наша «интермедиалогия» прошла куда больший путь. Хотя, конечно, разобрать огромный массив англоязычных исследований, связанных с песенностью, весьма непросто. Поэтому я делаю эти предположения с позиции того, что мне открылось на сегодняшний день.

Что же касается вообще проблемы синтеза искусств, то она необъятна, как и сами эти искусства. На этом поприще уже создана обширная научная литература, но и здесь не так много констант. Конечно, поэтическая песенность или, допустим, «литературная живопись» могут почерпнуть и из общего «методологического котла», но делать это, на мой взгляд, нужно после того, как выяснена собственная специфика. Ведь заимствования как отдельных элементов, так и всего терминологического аппарата без понимания ограничений его применимости может привести к тому, что мы пойдем по ложному следу. А пока эта специфика — в ее узкоспециальных измерениях — явно не прояснена.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абельская Р. Ш. Авторская песня как стихотворная форма: Некоторые особенности строфики и ритмики на примере песенной лирики Б. Окуджавы // МВ. Вып. 5. М., 2001.
2. Абросимова Е. А. Специфика эпиграфа в бардовской песне // Художественный текст и языковая личность. Томск, 2005. С. 229–234.
3. Агафонов А. Субботняя Газета. Курган, 1992. цит. по Летов Е.: «Я не верю в анархию». С. 108.
4. Александр Башлачев. Стихи. М., 1997.
5. Андреев Л. Иуда Искариот. М., 2001.
6. Андреев Ю. А., Вайнонен Н. В. Наша самодеятельная песня. М., 1983.
7. Андреева С. В. Элементарные конструктивно-синтаксические единицы устной речи и их коммуникативный потенциал: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2005.
8. Аннинский Л. Предтеча // Аннинский Л. Барды. Изд. 2-е, доп. Иркутск, 2005.
9. Бабченко Н. В. Нарушения лингвистического закона как поэтический прием в лирике «Агаты Кристи» // РРТК Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16.
10. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
11. Бахмач В. И. Взгляд на «стихопесню» В. С. Высоцкого «Наводчица» // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка (філологічні науки). 2006. № 5.
12. Бахмач В. И. О драматургии поэзии В. С. Высоцкого // Наукові записки Харківського державного університету ім. Г. С. Сковороди. Харків, 1997. Вип. 3 (8). Серія «Літературознавство».
13. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

14. Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. Тверь, 2001.
15. Безрукова А. Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // Слово: Сб. науч. тр. студентов и аспирантов. Вып. 4. Тверь, 2006.
16. Беленький Л. П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества // Relga: научно-культурологический журнал. № 4 (184) от 10.03.2009.
17. Бирюкова С. С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: дис. ... канд. искусств. М., 1990.
18. Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангардное поведение. СПб., 1998.
19. Бойко С. С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов // МВ. Вып. 1. М., 1997.
20. Боронина И. А. Какэктоба как один из специфических приемов японской классической поэзии (по памятникам хэйанского периода): дис. ... канд. филол. наук. М., 1965.
21. Бутусов В. Концерт в Государственном Кремлевском дворце. Москва, 31 октября 2003.
22. Васильева В. В. Высоцкий и «алая» произносительная система. К вопросу о культурологической функции языковой единицы // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 2.
23. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. М., 1972. Ч. 1. Ритмика.
24. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. М., 1978. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция.
25. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
26. Вдовин С. В. «Не надо подходить к чужим столам...»: «Случай» В. Высоцкого и «Желтый ангел» А. Вертинского // МВ. Вып. 6. М., 2002.
27. Вертинский А. Н. За кулисами. М., 1991.
28. Виноградов В. В. Об омонимии и смежных явлениях // Вопросы языкознания. 1960. № 5. С. 4.
29. Войткевич Е. В. Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001.

30. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. Саратов, 2009. С. 24.

31. Волкович Н. В. «На сопках Маньчжурии»: Реализация мотива памяти // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001.

32. Воронова М. В. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.

33. Ворошилова М. Б., Чемагина А. В. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Всё идет по плану» (1988) // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

34. Гавриков В. А. Синтетическая языковая личность в современной песенно-поэтической культуре. Рецензия на книгу Иванова Д. И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. Иваново: ПресСто, 2017 // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48.

35. Гавриков В. А. «И корни поладят с душой»: Художественная реконструкция старославянского языка в поэзии Александра Башлачева // Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: Когнитивно-концептуальные аспекты. Вып. 2. Пятигорск, 2009.

36. Гавриков В. А. Альбом «Театр» Ольги Арефьевой в зеркале интертекстов (Данте, Шекспир, Коллоди, Кэрролл, Ломоносов, Радищев, Тредиаковский, Пушкин...) // Art Logos (Искусство слова): научный журнал. 2018. № 1 (3).

37. Гавриков В. А. Башлачев и Высоцкий: исполнительские аспекты // В поисках Высоцкого: Науч.-популяр. период. изд. Пятигорск, 2016. № 27. С. 11–17.

38. Гавриков В. А. Диссертационные исследования о творчестве Высоцкого 2010-2014 годов: критический анализ // Вестник РУДН. Серия литературоведение и журналистика. Вып. 4. 2015.

39. Гавриков В. А. Кого чаще цитируют в российских рок-диссертациях? (Библиография для начинающего роковеда) // РРТК. Тверь, 2013, Вып. 14.

40. Гавриков В. А. Концепция «нового видения» и концепция «зерна-созревания» в поэтическом мире Александра Башлачева // Вестник Череповецкого государственного университета. 2018. № 2 (83).

41. Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск, 2007.
42. Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева: дис. ... канд. филол. наук. Брянск, 2007.
43. Гавриков В. А. Неграмматическая акцентуация у Высоцкого: диалогизирующая, субъектная, профессиональная // Русский язык в Армении. № 1 (110). Ереван, 2019.
44. Гавриков В. А. Песня как система смешанного семиозиса: Опыт литературоведческой интерпретации // Вестник ЧГПУ. Челябинск, 2009. № 9.
45. Гавриков В. А. Проблемы междисциплинарных исследований: художественная словесность и музыка // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: Материалы III научно-практической конференции. М., 2017.
46. Гавриков В. А. Рецепция песен Высоцкого в мультипликации // В поисках Высоцкого: Науч.-популяр. период. изд. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, сентябрь 2015. № 20.
47. Гавриков В. А. Рок-культура в отечественном диссертационном изучении // Художественная культура. 2019. Т. 2. № 3 (30).
48. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011.
49. Гавриков В. А. Русскоязычная песенная поэзия: история интермедиальных («синтетических») исследований // РРТК. Вып. 18. Екатеринбург; Тверь, 2018.
50. Гавриков В. А. Свердловско-екатеринбургская музыкально-поэтическая школа // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 20. № 1 (172).
51. Гавриков В. А. Типология заимствований в песенной поэзии: интермедиальный («синтетический») ракурс // РРТК. Екатеринбург, Тверь, 2020. Вып. 20.
52. Гавриков В. А. Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого. Монография. Брянск, 2016.
53. Гавриков В. А. Эмфаза или речевой жест в песнях Высоцкого: опыт типологии // Высоцковедение и высоцковидение. 2017–2018. Сб. ст. Орел, 2018.

54. Гаспаров Б. М. Устная речь как семиотический объект // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 442. Тарту, 1978.
55. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л., 1988.
56. Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.
57. Горбачев О. А. Формальные и содержательные аспекты ономастической графики русского рока // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005.
58. Давыдов Д. М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 131.
59. Давыдов Д. М. Рок и / или шансон: пограничные явления (заметки по одному спорному вопросу) // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000.
60. Дарвин Н. М. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 16.
61. Доманский Ю. В. «Ангедония» Янки Дягилевой: Опыт анализа одного исполнения // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.
62. Доманский Ю. В. Вариантообразование в русском роке // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003.
63. Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. <...> докт. филол. наук. М., 2006.
64. Доманский Ю. В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.
65. Доманский Ю. В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // РРТК Тверь, 2000. Вып. 4.
66. Доманский Ю. В. Рок-поэзия: исполнительский визуальный субтекст // РРТК. Екатеринбург — Тверь, 2014. Вып. 15.
67. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения Ю. В. Доманский // РРТК Вып. 2. Тверь, 1999.
68. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М, 2010.
69. Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000.

70. Доманский Ю. В. Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001.
71. Дыханова Б. С., Шпилева Г. А. «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии В. С. Высоцкого) // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.
72. Евтюгина А. А. Деформация прецедентного текста как конструктивный прием. Екатеринбург, 1999.
73. Евтюгина А. А. Разговорная речь в поэзии В. С. Высоцкого // МВ. Вып. 6. М., 2002.
74. Егоров Е. А. Гипертекст Б. Г.: «Под мостом, как Чкалов» // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001.
75. Егоров Е. А. Особенности функционирования «условных» образов в рок-поэзии // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000.
76. Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: В 2 ч. М., 1974. Ч. 1.
77. Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 246.
78. Житенева А. В. Лексический состав поэтического наследия Высоцкого // МВ. Вып. 2. М. 1998.
79. Жогов С. С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001.
80. Жукова Е. И. Рифма и строфика поэзии В. С. Высоцкого и их выразительные функции. дис. ... канд. филол. наук. М, 2006. С. 17.
81. Заславский О. Б. Кто оценивает шансы правды в «Притче о Правде и Лжи» // МВ. Вып. 1. М., 1997.
82. Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008.
83. Иванов Д. И. Рок-композиция Ю. Шевчука «Победа»: к вопросу о формировании русской языковой личности в рамках «героической эпохи» русского рока // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2010. № 3.

84. Иванов Д. И. Теория синтетической языковой личности: в 2 т. Иваново, 2017.
85. Иеромонах Григорий (Лурье В. М.). Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002.
86. Изотов В. П. Новые слова Владимира Высоцкого // МВ. Вып. 1. М., 1997.
87. Исаева Е. В. Альбом группы «Nautilus Pompilius» «Ни Кому Ни Кабельность» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16.
88. Исаева Е. В. Женские образы в текстах группы Nautilus Pompilius (подступы к теме) // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2008. Вып. 10.
89. Исаева Е. В. «Я хочу быть...»: апология смерти? апология любви? в тексте группы «Nautilus-Pompilius» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2011. Вып. 12.
90. Исаева Е. В. Циклообразующие связи в альбоме группы «Nautilus Pompilius» «Титаник» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14.
91. Исаева Е. В. «Возьми меня, возьми на край земли»: альбом группы «Nautilus Pompilius» «Человек без имени» // РРТК. Екатеринбург; Тверь, 2010. Вып. 11.
92. Каманкина М. В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002.
93. Капрусова М. Н. Владимир Высоцкий и рок-поэзия: О некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001.
94. Капрусова М. Н. От А. Вертинского к «Агате Кристи»: Лики постмодернизма // РРТК. Вып. 2. Тверь, 1999.
95. Кастрель Д. И. Волк ещё тот // МВ. Вып. 6. М., 2002.
96. Кац Л. В. О некоторых социокультурных и социопсихических аспектах языка В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001.
97. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966.
98. Кижеватова Т. Н. Сказка в русском роке: опыт построения типологии // РРТК Вып. 14. Екатеринбург, Тверь.

99. Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи // Вопросы языкознания. 1993. № 1. Январь-февраль.
100. Кихней Л. Г., Темиршина О. Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006.
101. Коблов А. «Егор Летов: я — мизантроп, мне больше “импонируют” животные». Цит. по: Летов Е.: «Я не верю в анархию». М., 2003.
102. Козицкая Е. А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.
103. Козицкая Е. А. Субязыки и субкультуры русского рока // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001.
104. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998.
105. Корнеева Е. В. Система мотивов в альбоме группы “NAUTILUS POMPIIUS” «Яблокитай» // РРТК Тверь, 2000. Вып. 4.
106. Корнеева Е. В. Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет» // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003.
107. Корнеева Е. В. Система мотивов в альбоме группы “NAUTILUS POMPIIUS” «Крылья» // РРТК Тверь, 2001. Вып. 5.
108. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2004.
109. Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001.
110. Крылов А. Е. О трех «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105. Июль-сент.
111. Крылов А. Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников (А. Грин и Высоцкий) // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001.
112. Кузнецова Е. Р. К вопросу о жанровой принадлежности песен В. С. Высоцкого // Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения. Калининград, 2006.

113. Кузнецова Е. Р. Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б. Ш. Окуджавы // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 6 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2002.

114. Кузнецова Е. Р. Особенности метrorитмической структуры песен В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009.

115. Кузнецова Е. Р. Песня В. С. Высоцкого как музыкально-коммуникативное событие // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг.: сб. науч. тр. Воронеж: ЭХО, 2012.

116. Кузнецова Е. Р. Слово и музыка в парадигме стихового пространства: Музыкальность лирики В. Высоцкого // МВ. Вып. 5. М., 2001.

117. Кулагин А. В. «Сначала он, а потом мы...» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005.

118. Кулагин А. В. Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи — А. Охрименко — В. Шрейберг // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна, 2010.

119. Кулагин А. В. У истоков авторской песни: сборник статей. Коломна, 2010.

120. Куликов Е. М. Музыкальные предпочтения как дифференцирующий и интегрирующий фактор российской молодежной субкультуры: дис. ... канд. социол. наук. Ставрополь, 2004.

121. Куэлин Э. Дж. Майк Науменко и английские рок-тексты // РРТК. Екатеринбург, Тверь, 2013. Вып. 14.

122. Левина Л. А. Три этюда на темы Булата Окуджавы // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 6 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2002.

123. Левченко Я. С. Заметки о тиражной графике в поп-музыке // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001.

124. Левченко Я. С. К теме «искусство в массы». Классика живописи и индустрия грамзаписи // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005.

125. Летов Е. Гроб — хроники // Летов Е.: «Я не верю в анархию». С. 64. (в цитате графика и пунктуация — авторские).

126. Лианская Е. Я. А. Н. Вергинский и предыстория бардовской песни: Взгляд музыканта // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 2.

127. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

128. Лисица И. В. Рок-поэзия Великобритании: прагматический и лингвокультурологический аспекты (на материале текстов рок-групп 1960–1970-х годов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2009.

129. Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 3.

130. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

131. Лотман Ю. М. Текст и полиглолизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 тт. Таллинн, 1992. Т. 1. С.

132. Лысенко С. Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского): дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2007.

133. Ляпина Л. Е. Проблема целостности лирического цикла Л. Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977.

134. Майорова Ю. М. Альбом «Белая полоса» группы «Зоопарк»: Сильные позиции // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

135. Маркелова О. А. Концертная программа как цикл: «Поэма о человеке» Павла Фахртдинова // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 180.

136. Матвеева Н. М. Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

137. Маяковский В. В. Сочинения в 2 тт. М., 1988. Т. 2. Поэмы, пьесы, проза.

138. Мельник М. Р. Региональные особенности диссидентского движения в СССР, середина 60-х — 70-е гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 2000.

139. Молько А. В. Художественная индивидуальность Высоцкого и проблема взаимовлияния видов искусства в культурном сознании XX века // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001. С. 47–48.

140. Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусств. Саратов, 2006.

141. Невская Т. Н. Эволюция рок-культуры в России: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2009.
142. Нечипоров И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи»: дис. ... докт. филол. наук. М., 2008.
143. Никитина Е. Э. Попытка открыть шкатулку Лемаршана, Или видеоряд как иллюстрация песенного материала // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005.
144. Никитина О. Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: На материале русского рока: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006.
145. Никитина О. Э. Субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало альбома Михаила Борзыкина «Двое» // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000.
146. Новиков Вл. И. Владимир Высоцкий // Авторская песня: Книга для ученика и учителя. 3-е изд., испр. и доп. М., 2000.
147. Новицкая А. С. «Партизан» и «превосходный солдат»: Лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.
148. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. Изд. 4-е. М., 2003.
149. Орлицкий Ю. Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке // РРТК Вып. 5. Тверь, 2001.
150. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: Авторское вступление как компонент художественного целого песни // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Вып. 3. М., 2003.
151. Павлова Е. В. Субъектно-объектные отношения в композиции альбома Майка Науменко «LV» // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001.
152. Пилюте Ю. Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия. Проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2010.
153. Поливанов Е. Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка // Поливанов Е. Д. Статьи по общему языкознанию. М., 1968.
154. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

155. Прохоров Г. С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003.

156. Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // МВ. Вып. 1. М., 1997.

157. Ревич В. Несколько слов о песнях одного художника, который заполнял ими паузы между рисованием картин и сочинением повестей // МВ. Вып. 1. М., 1997.

158. Рисина О. В. Каламбур в поэзии Высоцкого // МВ. Вып. 3. М. 1999. Т. 2.

159. Різник О. О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1992. С. 2.

160. Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995.

161. Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.

162. Румянцев Д. В. К вопросу об авторской песне в современной ситуации // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.

163. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.

164. Ручьевская Е. Слово и музыка. Л., 1960.

165. Садовски Я. Две воды познания: о переключке текстов Владимира Шахрина и Бориса Гребенщикова // РРТК Тверь, 2003. Вып. 7.

166. Сафарова Т. В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2002.

167. Свириденко Е. В. Текст и музыка в русском роке // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 13–14.

168. Свиридов С. В. «Долгие» сонанты Высоцкого и поэтика песенной речи // Поэзия и песня В. С. Высоцкого. Пути изучения. Калининград, 2006.

169. Свиридов С. В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001.

170. Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003.

171. Свиридов С. В. Звуковой жест в поэтике Высоцкого // МВ. Вып. 4. М., 2000.
172. Свиридов С. В. «Литераторские мостки». Жанр. Слово. Интертекст // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001.
173. Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000.
174. Свиридов С. В. Песня как речь и язык // Поэзия и песня В. С. Высоцкого. Пути изучения. Калининград, 2006. С. 161–173.
175. Свиридов С. В. Пикник на обочине. Песня как таковая в современном высококоведении // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009.
176. Свиридов С. В. «Райские яблоки» в контексте поэзии В. Высоцкого // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 1.
177. Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002.
178. Свиридов С. В. Русский рок в контексте авторской песенности // РРТК. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007.
179. Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
180. Семин А. Б. О «Райских яблоках» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012–2013. Воронеж, 2013.
181. Сидорова А. П. «Тёмные стороны любви» и «Новые похождения А. И. Свидригайлова»: Два альбома А. Непомнящего как единство // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.
182. Скобелев А. В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
183. Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Воронеж, 1991.
184. Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.
185. 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.

186. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990.
187. Ступников Д. О. Вид через «дырку от бублика» // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 5.
188. Ступников Д. О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // РРТК Вып. 6. Тверь, 2002.
189. Ступников Д. О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // РРТК Вып. 5. Тверь, 2001.
190. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев, 1990.
191. Сыров В. Н. Рок-музыка и проблемы культурно-стилевой интеграции // Искусство XX века. Уходящая эпоха? Н. Новгород, 1997. С. 107.
192. Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Н. Новгород, 1997.
193. Тарлышева Е. А. Вергинский и барды шестидесятых. // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 2.
194. Тексты песен группы «Ва-Банкъ». Публикация, вступительная статья и комментарии Д. О. Ступникова // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000.
195. Темиршина О. Р. Мифопоэтика жеста (о песне Джима Моррисона «The End») // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.
196. Темиршина О. Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
197. Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика.
198. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. СПб., 2001.
199. Толоконникова С. Ю. Солнце Б. Гребенщикова в «Любимых песнях Рамзеса IV» // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003.
200. Томенчук Л. Высоцкий и его песни: Приподнимем занавес за краешек. Днепропетровск, 2003.

201. Томенчук Л. Я. «...А истины передают изустно». Днепропетровск, 2004.
202. Томенчук Л. Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // МВ. Вып. 6. М., 2002.
203. Томенчук Л. «Но есть, однако же, еще предположение...». Днепропетровск, 2003.
204. Томенчук Л. Я. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 163.
205. Третьяков А. В. Постмодернистская рецепция декадентской поэтики в клипе рок-группы «Агата Кристи» «Два корабля» (1996) // РРТК Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16.
206. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
207. Фисун Н. В. Речевые средства выражения авторского сознания в лирике В. С. Высоцкого (К проблеме иронии) // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.
208. Фоменко И. В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.
209. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984.
210. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
211. Хабибуллина Л. Ф. Функция пародии и игры в текстах группы «Ляпис Трубецкой» // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000.
212. Цвигун Т. В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002.
213. Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.
214. Цукер А. Русский рок против войны // Музыкальная академия. 2015. № 2 (750).
215. Цукер А. М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 2 (9).
216. Цукер А. М. От Даниила Хармса к Сергею Курехину // Цукер А. М. Музыкаведение и жизнь: сб. ст. Ростов-н/д, 2014.

217. Цукер А. М. Рок в контексте современной музыки // Музыка России. Вып. 9. М., 1991.

218. Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.

219. Чехунова О. А. Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2012.

220. Шадурский В. В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...»: Альбом «Алисы» «Jazz» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

221. Шевяков Е. Г. «Баллада о любви» и «Баллада о борьбе» как коррелятивные художественные единства // МВ. Вып. 5. М., 2001.

222. Шигапова С. М. К трактовке понятия синтаксического варианта в плане решения дихотомии «инвариант–вариант». Вестник АмГУ. Вып. 4.

223. Шилина О. Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Образная система // МВ. Вып. 2. М., 1998. С. 73.

224. Шилина О. Ю. «Я изучил все ноты от и до» (слово и музыка в творчестве В. Высоцкого) // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009.

225. Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

226. Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120.

227. Щерба Л. В. О «диффузных» звуках // Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

228. Щербенок А. В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

229. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

230. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996.

231. Язвикова Е. Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006.

232. Якобсон Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации// Якобсон Р. О. Избранные работы. М., 1985.

233. Яковлева Е. А. Речевые маски в поэзии Владимира Высоцкого // Гуманистические искания В. Высоцкого и проблемы духовной жизни человека в современном мире. Уфа; Сочи, 2004.

234. Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

235. Desolate_man. «Если бы не ты»: БГ и Боб Дилан (часть I, раздел I) // <https://ru-aquarium.livejournal.com/1438967.html>

236. Gavrikov V.A. Nonlinearism: The Paradigm That Replaced Postmodernism. On the Materials of Song Poetry and Cyberliterature. Acta Universitatis Sapientiae, Philologica, 11, 1 (2019).

ФОНОГРАФИЯ

Альбомы, концертные альбомы

1. Акустика // Аквариум, 1982.
2. Ангедония // Дягилева Я., 1989.
3. Баба-робот // Ленинград, 2004.
4. Баллада о скоморохе // Холкин А., 1999.
5. Батакакумба // Ольга Арефьева и «Ковчег», 1995.
6. Без слов // Гребенщиков Б., 1993.
7. Беспечный русский бродяга // Аквариум, 2006.
8. Благодать: В 4 ч. // Коммунизм, 1994. Ч. 4.
9. Великое молчание вагона метро. Стихи // Звуки Му, 2003.
10. Вершки и корешки: В 2 ч. // Летов Е., 1989. Ч. 1.
11. Вечный пост // Башлачев А., 1986.
12. Вещи со своими именами — Возвращение именных вещей // Зимовье зверей, 1999.
13. Вирус // Tequilajazzz, 1996.
14. Воскресенье-2 // Воскресенье, 1981.
15. Все братья — сёстры // Гребенщиков Б., Науменко М., 1978.
16. Всё будет хорошо // Д`ркин В., 1997.
17. Второй фронт // Агата Кристи, 1988.
18. Геннадий // Жуков Г., 1993.
19. Гиперборея // Аквариум, 1997.
20. Города, которых не стало // Зимовье зверей, 1995.
21. Группа крови // Кино, 1988.
22. Дарза // Калинов мост, 1991.
23. Двое // Телевизор, 1995.
24. Девушки поют // АукцЫон, 2007.

25. Дежавю // Телевизор, 2009.
26. Дети декабря // Аквариум, 1986.
27. Для миллионов // Ленинград, 2003.
28. Для тех, кто свалился с луны // Алиса, 1992.
29. Долгая счастливая жизнь // Гражданская оборона, 2004.
30. Домой! // Дягилева Я., 1989.
31. Дурень // Алиса, 1997.
32. Дым-туман // Телевизор, 1992.
33. Единочество: В 2 ч. // ДДТ, 2002. Ч. 1.
34. Жопа // АукцЫон, 1990.
35. Жэлезо // МашнинБэнд, 1997.
36. Заклинание // Щербаков М., 1997.
37. Запись для дяди Коли // Д`ркин В., 1997.
38. Зачем снятся сны // Гражданская оборона, 2007.
39. Звуки Му // Звуки Му, 2003.
40. Зелененький // Звуки Му, 2003.
41. Земляника // Непомнящий А., 1999.
42. Зимы не будет // Федоров Л., Волков В., Курашов С., 2000.
43. Ихтиология // Аквариум, 1984.
44. Князь тишины // Наутилус Помпилиус, 1988.
45. Коварство и любовь // Агата Кристи, 1989.
46. Кон-тики // Ольга Арефьева и «Ковчег», 2004.
47. Концерт в Голландии // Телевизор, 1988.
48. Кострома топ атоум // Аквариум, 1994.
49. Красный альбом // Гражданская оборона, 1987.
50. Крылья // Наутилус Помпилиус, 1995.
51. Крышкин дом // Д`ркин В., 1996.
52. Лилит // Аквариум, 1997.
53. Лилит // БГ.
54. Лиловый день // Федоров Л., 2003.
55. Лошадь белая // Аквариум, 2008.
56. Любимые песни Рамзеса IV // Аквариум, 1993.
57. Любовь // ДДТ, 1996.
58. Мамонов и Алексей // Звуки Му, 1991.
59. МегаМизантроп // Телевизор, 2004.
60. Мечта самоубийцы // Телевизор, 1990.

61. Мир номер ноль // ДДТ, 1998.
62. Музыка весны // Гражданская оборона, 1989.
63. Мышеловка // Гражданская оборона, 1987.
64. Набрал хороших на один компакт // Звуки Му, 2000.
65. Навигатор // Аквариум, 1995.
66. Невыносимая легкость бытия // Гражданская оборона, 1996.
67. Некрофилия // Гражданская оборона, 1987.
68. Оба неба // Зимовье зверей, 1998.
69. Оглашенные, изыдите! // Оргия праведников, 2000.
70. Оптимизм // Гражданская оборона, 1985.
71. Оружие // Калинов мост, 1998.
72. Отечество иллюзий // Телевизор, 1987.
73. Отчуждение // Телевизор, 2005.
74. Первый акустический концерт // Проходной двор, 1988.
75. Пески Петербурга // Аквариум, 1993.
76. Песни Александра Вертинского // Гребенщиков Б. 1993.
77. Песни рыбака // Аквариум, 2003.
78. Плечи // Зимовье зверей, 1997.
79. Поганая молодежь // Гражданская оборона, 1985.
80. Прибежище // Гребенщиков Б., Gabrielle Roth, the Mirrors, 1998.
81. Пропавший без вести // ДДТ, 2005.
82. Простые вещи // Звуки Му, 1988.
83. Прощальный ужин Рабель Меллер // Скляр А., Самойлов Г.
84. Прыг-скок // Егор и о... вшие, 1990.
85. Птица // Аукцион, 1994.
86. Путь к успеху // Телевизор, 2001.
87. Равноденствие // Аквариум, 1987.
88. Радио Африка // Аквариум, 1983.
89. Раздвоение личности // Сплин, 2006.
90. Реанимация // Гражданская оборона, 2004.
91. Реверсивная хроника событий // Сплин, 2004.
92. Регги левой ноги // Арефьева и «Ковчег», 1999.
93. Родословная // Зимовье зверей, 1999.

94. Русский альбом // Аквариум, 1992.
95. Русское поле экспериментов // Гражданская оборона, 1989.
96. Свидетели // Зимовье зверей, 1997.
97. Свинопас // Зимовье зверей, 1999.
98. Сейчас позднее, чем ты думаешь // Алиса, 2003.
99. Сны на закате // Жуков Г. <год записи неизвестен>.
100. Солнцеворот // Гражданская оборона, 1995.
101. Статья севера // Алиса, 2007.
102. Сто лет одиночества // Егор и о... вшие, 1992.
103. Странные скачки // Алиса, Ва-Банкъ, Вячеслав Бутусов и др., 1996.
104. Стыд и срам // Дягилева Я., 1991.
105. Супердиск // НОМ, 1993.
106. Тае Зори // Д`ркин В., 1999.
107. Таймер // Теуникова и КоМПОзит, 2009.
108. Так закалялась сталь // Гражданская оборона, 1988.
109. Так я стал предателем // АукцЫон, 1988.
110. Тацу // Настя, 1987.
111. Тошнота // Гражданская оборона, 1989.
112. Транснадежность // Звуки Му, 1991.
113. Третья столица // Башлачев А., 1985.
114. Уездный город N // Зоопарк, 1983.
115. Фильмография: В 3 ч. // Аквариум, 2000. Ч. 2. Черная роза — эмблема печали. Красная роза — эмблема любви.
116. Формула весны // Башаков М., 2002.
117. Хорошо!! // Гражданская оборона, 1987.
118. Хроника пикирующего бомбардировщика // Коммунизм, 1990.
119. Чайник вина // Хвост и АукцЫон, 1992.
120. Четыресполовинойтонны // Федоров Л., 1997.
121. Число человека // Зимовье зверей, 1996.
122. Шабаш // Алиса, 1991.
123. Шествие рыб // Телевизор, 1985.
124. Школа жизни // Ноль, 1990.
125. Экспедиция // Градский А., 1990.
126. Экстракомпакт // НОМ, 2000.

127. Электро Т // Звуки Му, 2002.
128. Эльфийская рукопись // Эпидемия, 2004.
129. Я люблю возвращаться в свой город... // Розенбаум А., 2003.
130. Я остаюсь // Черный обелиск, 1994.
131. Я получил эту роль // ДДТ, 1988.
132. Jazz // Алиса, 1995.
133. LV // Зоопарк, 1982.
134. МСИ // Аквариум, 1983.
135. Nigredo // Калугин С., 1994.
136. Post Форпост // Зимовье зверей, 2003.
137. Swa // Калинов мост, 2005.
138. Zoom Zoom Zoom // Аквариум, 2005.
139. ▼ // Аквариум, 1981.

Записи, концерты

1. Анчаров М. Концерт в клубе «Восток». Ленинград, 19 апреля 1967.
2. Башлачев А. Запись в студии Дома Радио. Ленинград, июнь 1987.
3. Башлачев А. Запись у А. Агеева («Лихо»). Москва, 20 января 1986.
4. Башлачев А. Запись у В. Алисова и И. Васильева. Москва, 17–19 сентября 1984.
5. Башлачев А. Запись у О. Замовского. Владимир, июнь 1986.
6. Башлачев А. Запись. Ленинград <предположительно>, лето 1986.
7. Башлачев А. Запись. Новосибирск, 21 декабря 1985.
8. Башлачев А. Концерт в ДК Ильича. Ленинград, 24 мая 1987.
9. Башлачев А. Концерт в Ленинградском ветеринарном институте («Кочегарка»). Ленинград, 18 марта 1985.
10. Башлачев А. Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

11. Башлачев А. Концерт («Песни шепотом»). Череповец, осень 1984.
12. Башлачев А. Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986.
13. Башлачев А. Концерт у Е. Егорова. Москва, 4 октября 1985.
14. Башлачев А. Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова. Москва, апрель 1985.
15. Башлачев А. Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»). Москва, 29 января 1988.
16. Башлачев А. Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»). Москва, 20 октября 1984.
17. Башлачев А. Концерт, V фестиваль Ленинградского рок-клуба. Ленинград, 3–7 июня 1987.
18. Высоцкий В. Записи М. Шемякина в Париже, 1975–1980.
19. Высоцкий В. Концерт Les Studio Morin-Heights, Quebec, Canada, 2 сентября 1976.
20. Высоцкий В. Концерт в Вайтмэн Холле Бруклин Колледжа. Нью-Йорк, 17 января 1979.
21. Высоцкий В. Концерт в ДК «Коммуна». Москва, 27 марта 1980.
22. Высоцкий В. Концерт в клубе «Импульс» НИИ ЭВМ, Северодонецк, 25 января 1978.
23. Высоцкий В. Концерт в Ростове-на-Дону в спортзале завода «Гранит», 9 октября 1975
24. Высоцкий В. Концерт в Ростовской областной санитарно-эпидемиологической станции, 8 октября 1975
25. Высоцкий В. Концерт для сотрудников Горсанэпидстанции. Ростов-на-Дону, 8 октября 1975.
26. Высоцкий В. Концерт и интервью Ф. Пляйтгену для телеканала WDR (телевидение ФРГ) на даче у Ю. Д. Королёва, Московская обл., Переделкино, ул. Довженко, д. 26, 12 декабря 1975.
27. Высоцкий В. Концерт Мехико, Мексика, студия «13 Canal Television», июнь-июль 1977
28. Высоцкий В. Концерт у П. Л. Капицы, Москва, Воробьёвское шоссе. 23 декабря 1971.
29. Галич А. // МП-3.

30. Визбор Ю. Концерт в альпланере Цей. Весна 1984.
31. Городницкий А. Концерте в Политехническом институте. М., 23 мая 2000.
32. Д`ркин В. Концерт в О.К. клубе. Обнинск, 1997.
33. Д`ркин В. Концерт в ЦкиБ «Апекс». Воронеж, 3 июня 1997.
34. Д`ркин. Концерт («Домашний концерт»). Москва, 6 ноября 1996.
35. Окуджава Б. Концерт в Штаб-квартире ЮНЕСКО. Париж, 23 июня 1995.
36. Тальков И. Концерт в ДК МИСиС. Москва, 30 мая 1991.
37. Чистяков Ф. Концерт во Дворце Молодежи. Ленинград, 1 марта 1990.

Научное издание

Гавриков Виталий Александрович

**Песенная поэзия
vs
печатная поэзия**

Текст приводится в авторской редакции

16+

Ответственный редактор *А. Иванова*
Верстальщик *С. Лобанова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334–72–11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru



Издайте свою книгу у нас!

Издательство «Директ-Медиа» публикует учебники, монографии, литературу NON-FICTION, аудиокниги, новые издания и те, что с годами не утратили своей актуальности, коллективные научные сборники.

Наше издательство берет свои корни в книгоиздательских традициях и технологиях Германии. Мы – лидеры современного книгоиздательского процесса, охватывающего цифровые образовательные платформы для школ и вузов, издание электронных и печатных книг. Нашу продукцию отличает высокое полиграфическое качество и высокотехнологичный процесс продвижения книги.

Наши авторы – ведущие ученые и преподаватели страны. За 20 лет работы в России нами издано более 10 000 изданий учебной, академической и научно-популярной литературы.

Приобрести наши книги можно в интернет-магазине DIRECTMEDIA.RU и в ЭБС «Университетская библиотека онлайн» (BIBLIOTHECA.RU), в книжных и в интернет-магазинах страны.

***Хотите приобрести книгу издательства «Директ-Медиа»
или издать свое произведение?***

Мы ждем Вас!

www.directmedia.ru

Email: manager@directmedia.ru

Tel.: 8-800-333-6845 (звонок бесплатный)



Наши проекты

www.biblioclub.ru – Университетская библиотека онлайн, электронная библиотека для вузов и ссузов

www.lib.biblioclub.ru – Библиотека NON-FICTION, онлайн-библиотека научной и познавательной литературы

www.art.biblioclub.ru – Арт-портал «Мировая художественная культура» и Арт-библиотека, интерактивная галерея произведений мирового искусства

www.biblioschool.ru – «Библиошкола» и «Читающая школа», онлайн-библиотека школьной образовательной литературы и книг для внеклассного чтения

www.read-analytic.ru – «Аналитик чтения», программа для оценки сложности текстов и читательских компетенций учащихся

www.new-gi.ru – «Новое поколение», интеллектуальный центр дистанционных технологий

www.english-direct.ru – Ресурсный центр изучения иностранных языков и курсы иностранного языка онлайн

www.enc.biblioclub.ru – «Энциклопедиум», сайт классических, академических и авторских энциклопедий и онлайн-справочников

www.directacademia.ru – «Директ-Академия», учебно-методический центр обучения цифровым технологиям в образовании

www.lms.biblioclub.ru – Центр профессионального онлайн-обучения «Электронные курсы». Платформа дистанционного обучения





Direct-media — полный цикл издательских услуг

- Редактура, корректура
- Присвоение ISBN
- Передача в Российскую книжную палату
- Присвоение DOI
- Печатный тираж
- Верстка
- Дизайн обложки
- Продвижение
- Поддержка
- Кратчайшие сроки подготовки издания

www.directmedia.ru — магазин электронных и аудиокниг. В нашем каталоге вы найдете тысячи нон-фикшн-книг, которые помогут в учебе и жизни: мировые бестселлеры по саморазвитию, учебники, научную и научно-популярную литературу, обучающие курсы для взрослых и детей. Мы сотрудничаем с ведущими издательствами, а также выпускаем собственные электронные и печатные книги, которые ставим на полки ведущих магазинов и маркетплейсов – OZON, Wildberries, Лабиринт и других.

