

ВВЕДЕНИЕ	8
Объект, предмет, метод и материал	8
Объект и предмет	8
Манифестационные парадигмы	14
Метод	21
Материал	33
Функциональные особенности песенной поэзии	42
Феномен пения	42
Функциональность как фактор текстопорождения	51
ГЛАВА 1. СУБТЕКСТЫ	63
Основные субтексты	63
История вопроса	63
Классификация по происхождению	75
Классификация по функции	86
Субтекстуальный гротеск	94
Факультативные субтексты	107
Жесты и мимика, концертный перформанс	107
Видеоклип и кинематографическая песенность	112
ГЛАВА 2. КОМПОЗИЦИЯ	120
Композиция и типы текстов	120
Классификация композиционных форм	120
Типы текстов	125
Смысловые блоки	135

Паратексты	147
Паратексты: определение и классификация	147
Мезопаратексты, постпаратексты, неавторские паратексты	150
Текст и паратекст: проблема идентификации	158
Межтекстовое пространство	162
 ГЛАВА 3. ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ	 169
Циклизация	169
Циклообразующие факторы, заголовок	169
Структура цикла и параструктурные элементы	175
Оформление обложки	185
 Вариантообразование и инвариантообразование	 191
История вопроса	191
Вариантообразование	194
Произведение, текст, инвариант	203
Инвариантообразование в идиопоэтике	213
Интертекстовое инвариантообразование	227
 Поэтико-синтетическая художественность	 235
Художественность традиционная, синтетическая и поэтико-синтетическая	235
Степень вербализации синтетических текстов	241
Контекстный и полисубтекстуальный критерии поэтико-синтетической художественности	250
Смысловая структура поэтико-синтетического текста	256
Корреляционно-семный словоцентрический метод: опыт применения	271

ГЛАВА 4. АВТОРСТВО И СУБЪЕКТНОСТЬ	288
Автор, исполнитель, лирический субъект	288
Авторизованный текстоцентризм	288
Порождение авторства	293
Артикуляционная субъектность	300
Нетрадиционные типы субъектности	312
Архаические субъектные формы	324
Прямая речь в синтетическом тексте	324
Субъектный неосинкретизм	329
Хор в песенной поэзии	333
Биографический и автобиографический мифы	341
ГЛАВА 5. РИТМ	350
Ритм синтетико-стиховой	350
Субтекстуальное управление	350
Ритмическое взаимодействие субтекстов	360
Генетическая обусловленность субтекстов	374
Гармонизация и энтропия в синтетико-стиховом ритме	383
Гармонизация синтетико-стихового ритма	383
Стяжение, вокализация сонорных	394
Энтропия в синтетико-стиховом ритме	403
Синтетическая силлабо-тоника	411
Синтетическая рифма	418
Строкоделение и строфоделение	429

ГЛАВА 6. ПАРАДИГМАТИЧЕСКАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ ВЕРБАЛЬНОГО СУБТЕКСТА	440
Омофония	440
Эстетическая омофония: способы актуализации	440
Синтагматическая омофония	449
Внутрисловная омофония	455
Регистровая омофония	462
Вторичное членение	467
Реверберальное вторичное членение	467
Вторичное членение посредством паузы	470
Другие типы вторичного членения	476
Вербальная парадигматика	482
Внутритекстовая вариативность пунктуационного типа	482
Внутритекстовая вариативность омофоничного типа	489
Вербальная парадигматика в тексте: опыт анализа	494
ГЛАВА 7. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ	506
Звуковой жест	506
Звуковой жест: определение и классификация	506
Фактизация	515
Акцентные слова	520
Синтетические ассонанс и аллитерация	531
Система артикуляционных жестов в тексте: опыт анализа	535
Музыкальные и шумовые жесты	549
Песенные междометия	555

Песенные междометия: определение и классификация	555
Изотопия песенных междометий в цикле	559
Некоторые изобразительно-выразительные приемы песенной поэзии	568
Переакцентовка	568
Повторы и реверберация, технические эффекты	576
Риторические фигуры	591
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	599
ИСТОЧНИКИ	604
Библиография	604
Фонография	627
Альбомы	627
Записи, концерты	631

ВВЕДЕНИЕ

ОБЪЕКТ, ПРЕДМЕТ, МЕТОД И МАТЕРИАЛ

Объект и предмет. Современное литературоведение, изучающее творчество поющих поэтов, постепенно (можно даже сказать – «всё настойчивей») приходит к осознанию того, что песенный синтетический текст¹ необходимо рассматривать в единстве составляющих его выразительных рядов (субтекстов). Однако мало прояснен ряд важнейших проблем *«теории синтетической литературы»²* (как составной части теории литературы): ее объект, предмет, методы, механизмы смыслопорождения в поэтико-синтетическом тексте и т.д.

Многие филологи, занимающиеся песенной поэзией, называют объектом своего исследования синтетический текст. Однако это понятие настолько широко, что, на наш взгляд, требует создания особой науки, способной охватить и кинематограф, и театральный текст, и балет, и оперу... Не без основания считается, что разработка инструментария к такой науке потребует привлечения методов

¹ Здесь и далее понятие «текст» мы рассматриваем не в его узком (лингвистическом) значении – как словесный текст, а с точки зрения семиотики. Согласно определению Б.А. Успенского, текст – «любая семантически организованная последовательность знаков». **Успенский Б.А.** Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. С. 10.

² «Литература есть жизнь человеческого сознания в семиотических формах *художественного письма* <выделено нами. – В.Г.>». Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 1. **Тюпа В.И.** Теория художественного дискурса. С. 93. При исследовании песенной поэзии в конечном счете мы эксплицируем песенный поэтический текст в графику для того, чтобы материал исследования был аутентичен традиционному представлению о литературе. Поэтому здесь и далее, используя термины «литература», «литературность» в «синтетическом» контексте, мы имеем в виду литературность «скрытую», имплицитно заложенную в любом песенно-поэтическом образовании.

целого ряда достаточно далеких друг от друга отраслей знания.

Из сказанного явствует, что *синтетистика*¹ (такое рабочее название мы дадим науке о синтетическом тексте) и литературоведческая наука о песенной поэзии (ее можно назвать «*кантусистикой*»²) хотя и имеют ряд точек соприкосновения, но не совпадают; нет меж ними и подчинительных отношений, хотя песенная поэзия и является частным проявлением синтетического текста. Причина тому ясна: литературоведение – всё-таки в большей степени наука о «бумажной» литературе, нежели о звучащей. И если определить объект синтетистики нетрудно (это синтетический текст), то вот с синтетической теорией литературы дело обстоит сложнее.

Начнем с того, что литературоведению интересен текст, значимый в контексте литературной художественности, а не всякий звучащий словесный текст. Поэтому литературовед ограничен рамками звучащей (или в данном случае – песенной) поэзии, ибо, смеем утверждать, звучащей прозы как самостоятельного течения в искусстве не существует (в сферу нашего интереса не попадают прозаические – аудиокниги, радиоспектакли и т.п. как образования с неавторским типом исполнения). Справедливости ради отметим, что у поющих поэтов встречаются и

¹ Заметим, что в современной науке уже появляются комплексные, паритетные (без акцента на каком-то выразительном ряде) исследования синтетических текстов различных искусств. Например, объектом докторской диссертации П.С. Волковой выступает «художественный текст, представленный вербальными, невербальными и синтетическими образцами», а исследование проводится на стыке «таких областей гуманитарного знания, как искусствоведение, музыковедение, философия, герменевтика, семиотика, музыкальная психология, психолингвистика, литературоведение, эстетика и другие науки». **Волкова П.С.** Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. Саратов, 2009. С. 8–10.

² «Cantus» в переводе с латинского значит «песня», «пение».

звучащие прозаические тексты, однако их удельный вес в общем конгломерате синтетических произведений авторского исполнения ничтожно мал. Кроме того, подобные образования чаще всего являются лишь составной частью в целом поэтического (даже песенно-поэтического) контекста, поэтому «прозаичность» здесь – явление скорее видовое, нежели родовое.

Объект синтетистики (в его «предельном» варианте) вбирает как искусство, так и не-искусство, как авторские, так и анонимные синтетические образования. Для последних есть своя наука – фольклористика, методы которой небезынтересны как для синтетистики, так и для теории синтетической литературы. Однако авторская песня, рок-поэзия и другие подобные им течения ориентированы не только на заявленное авторство (в отличие от фольклора), но и на *авторское исполнение*. В этом первое существенное различие объектов фольклористики и теории синтетической литературы.

Кроме того, множество фольклорных произведений дошло до нас из глубины веков, поэтому их первозданный синтетический облик восстановить невозможно. Другое дело – песенная поэзия: исполнитель (или звуко-режиссер) записывает творение на пленку (или цифровой носитель), после чего звучащее произведение в одной из своих текстуальных манифестаций, то есть как факт речи, *консервируется в первозданном виде*. Это второе (материально-манифестационное) различие объектов фольклористики и теории синтетической литературы.

Итак, широкие понятия «синтетический текст», «песня», «песня с авторским исполнением» не могут во всех своих проявлениях быть интересными литературоведу; соответственно, они неаутентичны и нашему объекту. Так что при его определении понятие «синтетический текст» лучше заменить другим – «песенно-синтетический поэтический текст» или «полисубтекстуальная поэзия».

Кроме того, поэт должен быть не просто автором поэтического текста, но и хотя бы одного (артикуляционного) или же – чаще – нескольких субтекстов. Неавторское исполнение может быть оправдано контекстом (например, певец в сборку своих песен включает одну чужую, работающую на общую концепцию цикла). Но тема заимствования произведения требует отдельного рассмотрения.

Исходя из сказанного выше, объект теории синтетической литературы может быть определен как *полисубтекстуальная поэзия, исполняемая автором, плюс (как частный вариант) неавторская полисубтекстуальная (или вторично полисубтекстуализованная) поэзия, присвоенная авторской поэтикой*. Или проще: *песенная поэзия в авторском исполнении*.

Заметим, однако, что художественные критерии печатной литературы далеко не всегда работают в песенной поэзии по привычному алгоритму. Она обладает не только своей синтетической художественностью, но и особой литературной художественностью, опирающейся как на классическую литературную, так и на экстралингвистическую художественность (или лучше – экстрапоэтическую).

Значит, первая часть нашей дефиниции объекта (а полисубтекстуальная поэзия – это *значимое в рамках литературоведческих критериев художественности* синтетическое образование с авторским исполнением) оказывается размытой без точной дефиниции поэтико-синтетической (именно в таком порядке) художественности и четкого определения ее критериев. Определить же их можно после литературоведческого анализа широкого песенного материала, для чего потребуется аутентичный инструментарий, которого пока не существует. Получается замкнутый круг: без точной дефиниции предмета и объекта трудно определить аутентичный им метод, без

метода и очерченных границ материала мы не можем исследовать предмет и объект. Ниже мы попытаемся найти выход из этой ситуации, а пока, взяв за основу наше рабочее определение объекта, выделим в нём свой предмет. Итак, *предмет теории синтетической литературы – смыслообразование в песенно-поэтическом тексте, уточненное его авторизованной синтетической природой*. Смыслообразование здесь нужно понимать максимально широко, ведь, по сути, ни один из «аспектов» текста (например т.н. «форма») не может быть абстрагирован от смысла.

Почему в определении предмета мы настаиваем именно на авторском исполнении? Дело в том, что «артикуляторов», то есть певцов или чтецов у произведения может быть сколь угодно много. Очевидно, что каждый из них привнесет в его смысл те или иные изменения. Однако как этот вторичный текст повлияет на авторский замысел, на существование текста *в авторской поэтике*? Нам ведь интересен «внутренний дискурс», а не бесконечно разрастающийся конгломерат вторичных текстов и неавторских метатекстов. И те, и другие могут стать (и уже становятся¹) предметом отдельного литературоведческого исследования, только вот для прояснения механизмов смыслообразования в конкретной авторской поэтике – а именно ее мы ставим в центр нашего исследования – такой подход кажется не слишком продуктивным.

Уточним также, что в определении предмета речь идет о широком понимании понятия «поэтический текст», куда включаются все вербальные составляющие синтетического образования. Согласно же узкому подходу, «по-

¹ Например, Ю.В. Доманский в докторской диссертации рассматривает вхождение песни М. Науменко «Сладкая N» во вторичные (неавторские) тексты: **Доманский Ю.В.** Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 409–413.

этический текст» – некая абстракция, искусственно вычленяемая из вербального субтекста, то есть «поэтическая часть вербального субтекста». Словом, необходимо отличать собственно поэтический текст в песенной поэзии от более широкого понятия – вербального субтекста, в который входят авторские паратексты, оговорки, различного рода вербальные шумы, даже реплики из зала... Многие из этих парапоэтических элементов могут заметно влиять на поэтический текст, контекст и т.д.

Предмет, который мы определили выше, будет распадаться на две составляющие: *«смыслообразование в поэтическом тексте»* и *«уточнение его авторизованной синтетической природой»*. Первая часть данной формулы относится к методическому аппарату классического литературоведения, ведь смыслообразование в песенной поэзии определяется и историко-культурной ситуацией, и образной спецификой, и метрикой... В общем, всем тем, что исследуется литературоведением с привлечением устоявшегося инструментария.

А вот вторая часть нашего предмета является пока малоизученной, как принято говорить – дискуссионной. Каков механизм указанного «уточнения», какова важность влияния экстралингвистических факторов на текст поэтический, как соотносятся «классические» и «неклассические» способы смыслообразования в песенной поэзии – вопросы, на которые ответить в нынешней ситуации непросто.

Получается, что предмет, о котором идет речь, подразделяется на две части: «большое известное» и «малое неизвестное». То, что первая часть формулы соотносится со второй как «большое» и «малое» – очевидно, ведь подавляющее число «аспектов» песенной поэзии находится в ведении классического инструментария (на то она и поэзия). Примат экстралингвистических факторов невозможен априори (на уровне конкретной авторской поэтики),

так как он «уничтожит» собственно поэзию – поэтому, кстати, мы и используем в формулировке предмета слово «уточненные», а не какое-либо другое, более радикальное.

Итак, проблема «малого неизвестного» кажется нам гораздо актуальнее проблемы «известного большого», которое, применительно к песенной поэзии, исследовано достаточно подробно (крупные «традиционно ориентированные» филологические работы и диссертации, посвященные авторской песне и рок-поэзии, исчисляются уже десятками). Поэтому предметом нашей работы мы выбрали не формулу *«смыслообразование в песенно-поэтическом тексте, уточненное его синтетической природой»*, а лишь вторую ее часть (в противном случае, исследование стало бы катастрофически масштабным). Однако для точной формулировки этого «малого неизвестного» необходим краткий исторический экскурс.

Манифестационные парадигмы. Вопрос, к которому мы будем подступаться, требует фундаментального исследования и в рамках нашего введения не может быть рассмотрен с достаточной полнотой. Но мы к ней и не стремимся. Мы лишь покажем ядро проблемы, «видение» которого нам необходимо для дальнейшего движения вперед.

Итак, древнейшая словесность (пралитература) имела устную природу, то есть она была материально (инвариантно) зафиксирована только в сознании певца / сказителя. Феномен фольклорной устности инспирировал и характерные отношения субъект-объектной организации текста, особенности его вариативности, авторства... Одно и то же произведение могло достаточно сильно видоизменяться, особую роль при каждом его «возобновлении» выполняла импровизация, носящая в звучащем тексте бесписьменного дорефлексивного традиционализма сис-

темный характер. Таким образом, первым «носителем» фактов древней словесности был человек. Конкретное произведение во всей его неповторимости, будучи однажды произнесенным, не оставляло о себе никаких материальных следов: «В промежутках между актами исполнения этот синкретический комплекс не существует; он каждый раз заново воспроизводится по определенным правилам в соответствии с определенными представлениями и нормами»¹. Таким образом, хотя певец / сказитель и старался передать известный ему источник, он каждый раз неминуемо создавал новый вариант текста (невозможно два раза спеть песню совершенно одинаково), работа же над одним и тем же произведением двух и более исполнителей заметно повышала вариативную амплитуду последнего. Не стоит забывать и об интенциональной вариативности фольклорного произведения: в зависимости от жанра воспроизводимый текст может быть более (заговор) или менее (причитание) стабилен. Но чаще всего перед нами не тиражирование (в исполнительской интенции), а воспроизводство по заданной модели.

Таким образом, мы бегло описали *первую манифестационную парадигму словесного произведения*. В целом же под манифестационной парадигмой мы будем понимать *тип экспликации литературного произведения, некое исторически сложившееся надродовое образование, обладающее отличной от других манифестационных парадигм² материальной фиксацией*. Первичная манифе-

¹ **Чистов К.В.** Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 129.

² Термин «парадигма», широко используемый в современных научных исследованиях, в частности в филологии, заимствован у Т. Куна, который, вводя этот термин, «имел в виду, что некоторые общепринятые примеры фактической практики научных исследований ... все в совокупности дают нам модели, из которых возникают конкретные традиции научного исследования». **Кун Т.** Структура научных революций. М., 1977. С. 28–29. Ключевым для нас здесь является фрагмент «модели, из которых возникают конкретные традиции», то есть манифе-

стационарная парадигма характеризуется следующими основными признаками: материальный «носитель» произведения – человек; характер трансмиссии – устный; произведение не имеет стабильной фиксированности и реализуется во множественности вариантов. Отметим, что первая манифестационная парадигма не исчезла ни с переходом словесности от дорефлективного традиционализма (синкретизма) к рефлексивному, ни с появлением письменности. Мы говорим о парадигмальности не столько исторической и функциональной (стадиальности «эстетического объекта», М.М. Бахтин), сколько о текстопроизводящей парадигмальности.

Заметим, что всевозможные подстрочники, снимаемые фольклористами, – это переводение текста в новую систему координат, к новой (фиксированной) форме. Разрушение же формы, являющейся порождением первой манифестационной парадигмы, в таких условиях очевидно. То же можно сказать и о записи фольклорного произведения на пленку или другой носитель. Кроме того, главным условием существования словесного текста в первый манифестационный период является не столько анонимность его написания, сколько «чуждость» его исполнения. Пусть даже автор произведения нам известен (например Гомер), но изначальная аудиально нефиксированная устность древнего искусства не позволяет прибегнуть к анализу авторского исполнения.

Затем с развитием письма литература постепенно утрачивает свою устную природу, всё больше произведений фиксируется на материальном носителе (металлической пластине, берестяной грамоте, папирусе, глиняной доске и т.д.), словом, художественная словесность заметно меняет свой знаковый статус, переходя из сферы звучащей в сферу письменную. Это приводит и к изменению художе-

стационарная парадигма есть модель организации поэтического текста, образующая определенную традицию манифестации произведений.

ственной кодировки: реципиент получает образ не в акустическом формате, а в графическом. Но самое важное в том, что у читателя появляется невиданная доселе возможность многократно возвращаться к прецедентному тексту *в его неизменном первоизданном виде* («за скобками» наших рассуждений мы оставляем такую отрасль, как текстология: понятно, что письменный текст тоже обладает вариативным потенциалом, «внутренним движением»). Словом, с появлением «письменной литературы» (то есть собственно литературы) образуется *вторая манифестационная парадигма*.

В период возникновения письменности происходят сразу две революции: смена материального носителя произведения и, что не менее важно, «отверждение» текста, избавление его от субъективизма импровизации. То есть словесный текст получает возможность в принципе оказаться неизменным, стабильным, чего раньше быть не могло. Конечно, понятие «жесткого канона» существовало и в устной пралитературе, например в заговорах, апеллировавших к некому сакральному звукокоду, где нельзя было заменить ни одного слова. Однако такой канон всё-таки был неустойчив именно вследствие устной природы трансмиссии: разные чтецы могли по-разному, например, расставлять ударения, менять интонацию, темп, громкость произнесения и т.п. Кроме того, при передаче информации от одного «носителя» к другому часть ее может быть утеряна в связи с коммуникативными, диалектными, историческими и другими причинами.

Основные признаки литературы второй манифестационной парадигмы подробно исследованы. Вот что, например, пишет Б.В. Томашевский: «Литературное произведение обладает двумя свойствами: 1) независимостью от случайных бытовых условий произнесения и 2) закреплённой неизменностью текста. Литература есть само-

ценная фиксированная речь»¹. То есть перед нами образование декларативно антивариативное, по крайней мере – в своем ядре. Кроме того, художественный текст не возникает и исчезает одновременно (как это было в дописьменную эпоху), а единообразно фиксируется в графике.

Наука о литературе с первых же своих шагов, таким образом, знала только две «литературные» манифестационные парадигмы: нефиксированный звучащий текст и письменный. Поэтому усилия ученых-филологов были сконцентрированы на создании инструментария для работы с вышеуказанными объектами: с первым из них работала преимущественно фольклористика², со вторым – конгломерат отраслей, объединенных литературоведением.

И вот примерно полвека назад произошла смена типа фиксации литературно-художественного текста. Этот поворот был связан с техническим прогрессом, а именно – с широким распространением звукозаписывающей аппаратуры. Конечно, фиксировать звук (пение) научились задолго до 50-х – 60-х годов XX века, однако рождение «новой эры» в литературе было связано не с массовым прослушиванием пластинок, а с возможностью аудиозаписи авторских песенно-поэтических произведений в «домашних условиях»: в квартирах, на студиях (продукт этой деятельности по аналогии с «самиздатом» называли «магнитиздатом»). Так появляется «новая литература», новый тип текста, объединяющий фольклорную устность и фиксированность литературы традиционной, «бумажной». То есть в художественной словесности появился в прямом значении новый «речевой жанр» – в противопо-

¹ **Томашевский Б.В.** Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 23.

² Известно, что фольклористика иногда рассматривается как отрасль литературоведения, в данном же случае мы берем фольклористику шире: как науку, изучающую не только словесную, но и музыкальную, хореографическую, драматическую составляющие устного народного творчества.

ложность «жанру языковому», то есть литературе (письму). И мы согласны с тем, что «*авторская песня* <добавим: рок-поэзия и другие разновидности авторской песенной поэзии. – В.Г.> как произведение художественного творчества *первородно* существует только в *авторском исполнении*. До тех пор пока ее создатель не напел свои или не свои слова и не зафиксировал это исполнение публично или в записи, *он его не создал*»¹.

Литературоведы далеко не сразу смогли осознать (и процесс этого осознания еще продолжается), к каким последствиям привела данная революция в области оформления литературного текста. Сложность ситуации заключается в том, что классическая наука (здесь мы учитываем и фольклористику в широком ее понимании), пользуясь уже существующим инструментарием, не способна изучать смыслопорождение в материально зафиксированном звучащем образовании. Ведь, исследуя песенную поэзию в формате фонограммы, мы работаем с новой формой, никогда ранее не существовавшей². Так, после появления возможности аудиальной записи, возникла *третья манифестационная парадигма* литератур-

¹ **Беленький 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>. Здесь и далее выделения в цитатах принадлежат авторам цитируемых работ (за исключением особо оговоренных случаев). Для единообразия все способы выделения (разрядка, полужирное начертание и т.д.) мы представляем в виде курсивного.

² «Через столетия после скальдов и баянов часть поэзии вернулась в устное лоно. Но, на зависть древним, XX век позволил фиксировать голос певца в звукозаписи. А значит, ученый столкнулся с новым источником – фонограммой, которая теперь играет роль, функционально сходную с ролью рукописи в традиционной текстологии». **Свиридов С.В.** Фонография как тип научного исследования // Внутренние и внешние границы филологического знания. Калининград. 2001. С. 131.

ного произведения, которая аккумулировала признаки двух других. Кроме того, заметно и стремление новой формы (фиксированной устности) к самоидентификации, самостоятельности, к постепенному осознанию богатства своих возможностей на всех уровнях поэтики.

Отметим также, что театральный текст не относится к третьей манифестационной парадигме, так как он вторичен по отношению к тексту драматическому. Понятно, что не каждой пьесе уготована постановка (то есть возможность стать синтетическим текстом особого рода). Значит, основное бытование драмы как рода – письменное (хотя пьесы и пишутся в первую очередь для постановки, а не для прочтения). И наоборот – не каждая песня, созданная синтетической и именно в такой форме живущая на фонограммах, становится образованием графическим. Отдельная проблема – выражение в постановке авторской воли: трудно отыскать случаи, когда автор пьесы участвует в постановке в роли актера. То есть в театральном тексте *синтетическое* в известной степени не является продолжением *авторского*.

Итак, именно когнитивные особенности третьей манифестационной парадигмы, выделяющие ее из ряда двух других, составляют «неизвестное малое», о котором мы говорили в предыдущем параграфе. Таким образом, наиболее общо предмет нашего исследования будет звучать как *когнитивные возможности третьей манифестационной парадигмы*. Подчеркнем – в первую очередь нам интересна *художественная форма* песенной поэзии как производная от естественного для данной парадигмы материального источника фиксации (аудиозаписи). Конечно, работая с формой (ее определение см. ниже), мы не сможем абстрагироваться от смысла.

Мы уже отмечали, что литературоведческая методология, позволяющая решить проблему анализа песенной поэзии в контексте ее синтетичности, пока не создана.

Однако без выработки некоего, пусть рабочего, алгоритма действий двигаться дальше невозможно (даже имея объект и предмет). В следующем параграфе мы постараемся подступить к этой задаче.

Метод. У литературоведа, не имеющего собственно-инструментария для анализа образований смешанного семиозиса, может появиться искушение заимствовать методику из нефилологических наук: «Рок как художественный феномен принадлежит как минимум двум видам искусства – музыке и литературе. Верно, что для его описания необходим некий комплексный метод; но верно и то, что этот метод вряд ли появится раньше, чем частное описание составляющих его подсистем средствами филологии и музыковедения»¹. Однако, как выясняется, на данном этапе мы не можем обратиться и к опыту музыковедения, ибо оно, как и филология, пока «находится в затруднении» по поводу инструментария для анализа интересных нам синтетических образований (здесь – рок-искусства): «Любой анализ рок-музыки будет требовать как минимум обязательного “слухового освоения музыки” (В. Сыров) и как максимум *полного отказа от традиционного музыковедческого подхода к материалу* <выделено нами – В.Г.>»²; «Попытки партитурных записей рок-композиции оказываются чаще всего малорезультативными», при этом «традиционный музыковедческий анализ ориентирован, как правило, на нотный текст»³. Музыкальная педагогика в лице Г.В. Шостака, говоря о

¹ **Свиридов С.В.** Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007. С. 6. (Далее при ссылке на сборники «Русская рок-поэзия: текст и контекст» – РРТК).

² **Мякотин Е.В.** Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусств. Саратов, 2006. С. 20.

³ **Цукер А.М.** Рок в контексте современной музыки // Музыка России. Вып. 9. М., 1991. С. 281–282.

степени изученности направления по данным на 2010 год, констатирует: «Музыкальному компоненту русского рока на исследования вообще не повезло: музыковеды считают его явлением, не достойным научного анализа...»¹. И эта мысль кажется справедливой, даже несмотря на некоторые «счастливые исключения»².

Тем не менее вернемся к «широкому музыковедению». Заметим, что неоднократно предпринимались попытки подвести музыковедческий инструментарий под некий общий с другими науками методический знаменатель. В этой связи неудивительно, что взоры музыковедов были обращены к такой универсальной науке, как семиотика. Причем, что для нас важнее всего, за основу брались методы лингвистической семиотики как наиболее изученной знаковой области (да и семиотика слова, очевидно, «более репрезентативна», чем семиотика музыки). В данном ключе могут быть интересны работы К. Леви-Стросса, Н. Рюве, Ж.-Ж. Наттьеа и др. Однако, как выяснилось, лингвосемиотические методы далеко не всегда продуктивны для анализа музыки: «Необходимо максимально четкое системное соотнесение вербальной и музыкальной коммуникаций, ибо, как показывает практика, простое заимствование терминов либо даже всего терми-

¹ **Шостаков Г.В.** Юрий Доманский – «Русская рок-поэзия: текст и контекст». URL: <http://www.nneformat.ru/reviews/?id=6062>

² Первые попытки музыковедческих исследований русского рока относятся ко второй половине 80-х годов минувшего века (А.Е. Петров, Д.П. Ухов и др.). Музыковедческие аспекты русского рока могли рассматриваться не имманентно («внутри русского рока»), а в каком-то контексте – например, в сравнении с западным роком или с какими-то социальными феноменами. В этой связи интересны исследования: **Набок И.Л.** Рок-музыка: Эстетика и идеология. Л., 1989; **Орлова И.В.** В ритме новых поколений (молодежные музыкальные жанры в общей системе современной музыкальной культуры). М., 1988 и т.д. Некоторым аспектам отечественного рока посвящены статьи музыковедов: Л.И. Березовчук, Т.А. Диденко, А.М. Цукера, Т.В. Чередниченко и ряда других.

нологического аппарата семиотики не дает ничего, кроме чисто внешнего видоизменения способа описания музыкальных произведений; более того – такое заимствование в определенном смысле наносит несомненный ущерб»¹.

Но дело не только в сложности (или даже невозможности) механического сращения инструментариев музыковедения и лингвистической семиотики, но и в различных способах формо- и смыслопорождения в двух интересных нам типах текстов: «Музыкальная семантика едва ли поддается каталогизации словарного типа, ибо она всегда контекстуальна»². Думается, что перекодировать одну семиотическую систему знаками другой (тем более такой универсальной, как язык) возможно именно вследствие данной контекстуальности – когда контекстом для музыки является словесный (в нашем случае – поэтический) текст. Но поэтико-синтетическое образование имманентно будет тяготеть к литературоведческому, а не к лингвосемиотическому анализу. А вот рассматривать «музыку в себе» (только за счет музыкального контекста), пусть и методами лингвосемиотики, действительно, представляется задачей трудновыполнимой (да и нужно ли это литературоведу?). Помимо этого, мы не можем положить в основу литературоведческого исследования инструментов музыкальной семиотики, так как, во-первых, у нее объект, не совпадающий с нашим, во-вторых, другие цели и задачи, и, в-третьих, лингвистика (точнее, лингвосемиотика) и литературоведение всё-таки разные науки.

Есть и еще один путь – воспользоваться инструментарием какой-либо уже созданной науки, работающей с синтетическим текстом, одной из подсистем которого является литературный текст. Этим критериям соответству-

¹ **Бонфельд М.Ш.** Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация. Вып. 8. СПб., 1996. С. 16.

² **Земцовский И.И.** Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 191.

ет, например, либреттология. По мнению авторитетного либреттолога Г.И. Ганзбурга, либретто – «любой литературный (словесный) текст, который, вступая во взаимодействие с музыкой, образует синтетическое произведение»¹. Однако в нашем контексте далеко не всякий литературный (и тем более – не всякий словесный) текст будет интересен литературоведу, исследующему песенную поэзию. То есть у двух наук – либреттологии и теории синтетической литературы – разные объекты.

Либреттология, хотя занимается не только музыковедческими вопросами (мелодией, гармонией, полифонией...), но и рядом филологических аспектов (фонетикой, синтаксисом, строфикой...), всё-таки традиционно считается специальной отраслью музыковедения. А значит, наследует отсюда и инструментарий. Кроме того, данная отрасль знания ориентирована на работу со смыслом, возникающим в «пространстве» между поэтическим текстом и музыкой, то есть здесь нет исследовательской установки на примат поэтического текста (смысла). Наконец, объектом либреттологии не является именно песенная поэзия, так как в центре данной науки (см. ее название) – оперное либретто, несмотря на расширительную трактовку, приведенную выше.

Словом, у литературоведа, на наш взгляд, нет оснований всецело опираться на методику и методологию различных отраслей знания, входящих в музыковедение и изучающих синтетический текст (либреттология, опероведение и т.д.) или пытающихся перенести лингвистические методы на свой предмет, оставаясь в рамках музыковедческого инструментария. Хотя, безусловно, все данные ограничения не отменяют необходимости взаимодействия литературоведения с названными отраслями знания.

¹ Ганзбург Г.И. О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 79.

Можно также обратиться к методам и другим наукам, изучающих синтетическое искусство (театроведения, киноведения и т.д.). Но и здесь методическое заимствование необходимо производить дозированно: «Существует целостность драматического произведения как литературного текста, выраженного исключительно вербально, и целостность театральной постановки с иными художественными составляющими (помимо собственно текста пьесы, это еще и пластика, свет, голос и т.п.), изучаемая другой областью науки – театроведением. Однако проецировать подобные суждения на рок-культуру <и, добавим, на песенную поэзию в целом. – В.Г.> вряд ли правомерно»¹. Кроме того, *пока не создано специальных отраслей, занимающихся нашим объектом, в названных нефилологических науках*. Таким образом, оценив применимость нефилологических методов к анализу песенной поэзии (в литературоведческом разрезе), мы вынуждены констатировать, что необходимый нам инструментарий может быть создан только внутри литературоведения и в первую очередь за счет его же собственных ресурсов. Что мы и попытались сделать в настоящей работе.

При выборе аутентичного нашему предмету метода мы исходили из двух дивергентных предпосылок, связанных с классическим литературоведением и современными наработками в области филологии синтетического текста. Во-первых, мы отказались от посыла сразу «взять» невербальное вербальным (хотя и очевидно, что литературоведение – это наука о слове, и именно от него литературовед должен «отталкиваться»). Ведь вербализация невербального чревата «опасным заблуждением» – попыткой «втиснуть любую семиотическую систему в лингвистиче-

¹ **Егоров Е.А.** Проблема художественной целостности рок-произведения // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 116.

скую схему без выявления специфики этой системы» <выделено нами. – В.Г.>¹.

Второе наше «отмежевание» связано с тем, что в исследованиях песенной поэзии последних лет (особенно это касается рок-поэзии) авторами выдвигаются весьма разнообразные, часто противоречащие друг другу и далеко не всегда достаточно глубокие и аргументированные концепции. Проблемой большинства подобных «филолого-синтетических» исследований являются трудности с определением приоритетов и соразмерностью аспектов анализа. Говоря проще: ученый, заметив какой-то экстралингвистический прием смыслопорождения в синтетическом тексте, не знает не только, *как* его встроить в литературоведческие константы, но и *нужно ли его адаптировать (использовать) вообще*. Нужно ли филологу, например, делать нотную запись гитарной партии, когда под этот аккомпанемент поются стихи? Влияет ли «попадание в ноты» на художественность пропеваемого поэтического текста? Опора на ошибочные или «фрагментарные» предпосылки может повести исследователя по ложному пути. Поэтому в данных условиях анализ «с чистого листа», без опоры на имеющиеся концепции, нам кажется наиболее продуктивным способом движения к цели.

Итак, на *начальном этапе работы* мы в первую очередь подходили к решению проблемы эмпирически и точно (феноменологически). Как в игре «морской бой» – мы попытались «прострелять» все возможные клетки открывающегося нам поля синтетического текста, не упустить ни одного, даже на первый взгляд самого редкого явления: непознанная закономерность складывается из познанных частных. Такая установка на анализ и интерпретацию материала с позиции выявления максимальной амплитуды смыслопорождения на первый план вы-

¹ **Якобсон Р.О.** Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р.О. Избранные работы. М., 1985. С. 322.

двигает репрезентативность того или иного явления, а не его периодичность. Последняя, разумеется, необходима для итогового обобщения, однако очевидно, что прежде чем обращаться к статистическим выводам, необходимо определиться с общим количеством некоторых фактов в парадигме.

Выбрав подобный алгоритм анализа (метод «отсутствующего метода»), мы опирались только на «чистую логику», общефилософские способы освоения материала, если угодно – на «здравый смысл», хоть это понятие и нетерминологично. Такая (на первый взгляд дилетантская) установка была обусловлена тем, что выводы, сделанные на этом этапе, оказались в итоге трансцендентны исследованию, со временем они «выпарились», повлияв на «структуру вещества», но не на «состав вещества» данной работы.

Принципиальным для нас было то, что, не работая ни в одной из частнонаучных систем координат, мы не задавались вопросом о приоритетности того или иного смыслообразующего фактора синтетического текста – все они, даже весьма и весьма далекие от филологии, были одинаково важны. По окончании первого этапа мы, во-первых, очертили границу распространения «формы материала» вширь и, во-вторых, наметили некоторые, смеем надеяться – ключевые, закономерности смыслообразования в поэтико-синтетическом тексте. Таким образом, вначале мы применили «филологическое отстранение» (и даже где-то – «остранение»).

На *втором этапе* получившийся «материал в себе», безотносительный какой-либо системы координат (за исключением координат общелогических), был рассмотрен через призму классического литературоведения. Очевидно, что исследование песенной поэзии даже в литературоведческом разрезе с неизбежностью затрагивает целый ряд смежных и пограничных областей научного знания.

Например, раз в сфере авторского внимания – речь, исследователь вынужден работать не только с ресурсами литературоведения, но и заимствовать многое из лингвистики. Работа с музыкальной структурой, пластикой голоса (артикуляционный субтекст) потребует по крайней мере «оглядки» на искусствоведение, музыковедение и другие нефилологические отрасли знания. Однако чтобы не утяжелять литературоведческий анализ и для того, чтобы оставаться в рамках филологии, мы максимально ограничивали использование нефилологических методов и терминов. На втором этапе упор делался на устоявшуюся филологическую методику, охватывающую более широкие объекты, чем песенная поэзия. То есть «дискуссионный материал» осваивался по возможности «недискуссионными методами».

Несколько слов скажем о степени прорабатываемости открывающихся феноменов синтетического текста. Во-первых, мы часто вступали в область неизведанную, поэтому констатация (постановка проблемы) оказывалась не менее важной, чем аналитика. Во-вторых, мы не ставили задачу рассмотреть «дальнюю перспективу» влияния экстралингвистических факторов смыслообразования на литературный текст. Главное для нас было наметить смычку с традиционным литературоведческим категориальным аппаратом. В противном случае работа получилась бы чрезмерно громоздкой и «мимо предмета» (если уж мы решили исследовать «неизвестное малое»). Иными словами, в фокусе авторского внимания оставалась только литературоведческая *terra incognita*, и, перейдя ее границу, мы останавливались. Разумеется, безукоризненно выдержать данную установку было непросто – глубина погружения в традиционное каждый раз согласовывалась с контекстом исследования. Парадокс работы в том, что интенционально будучи литературоведческой, она вынуждена оставаться постоянным побегом от литературове-

дения. Второй этап, очевидно, самый важный, так как именно здесь происходит «таинственная переплавка» смысла синтетического в поэтический.

И лишь на *третьем этапе* нашего исследования (когда и границы материала очерчены, обозначена применимость к нему традиционных методов) мы обратились к наработкам теории синтетической литературы или шире – синтетической филологии и данным нефилологических наук, касающихся собственно песенной поэзии. Делалось это именно на третьем этапе по уже указанной выше причине – чтобы не попасть в зависимость от сомнительных подходов, то есть чтобы изначально не пойти по ложному следу. Таким образом, имея перед собой сравнительно независимые от данных концепций результаты, мы могли проверять их истинность, дополнять свою работу, видоизменять, соглашаясь с уже имеющимися исследованиями. Разумеется, заявленная выше диахрония в монографии дана уже в синхронии, то есть после проведенного синтеза результатов трех исследований.

В итоге всех этих импликаций выкристаллизовались два принципа литературоведческого исследования синтетического текста. Во-первых – *принцип словоцентризма* (*рассмотрение экстралингвистических способов смыслообразования ограничивается нуждами словесной когнитивности, или проще – словесное является контекстом для несловесного, смысл синтетического образования изучается с позиции слова*). Во-вторых – *принцип формоцентризма*: не имея инструментария, мы вынуждены работать *от закономерностей, открывающихся нам через форму*. А определив особенности формопорождения в синтетическом тексте песенной поэзии, мы уже сможем выйти и на смысл. Эти принципы стали механизмами, конструирующими предлагаемую нами методологию.

Словоцентризм и формоцентризм соответствуют двум составным частям поэтико-синтетического текста:

поэтической и синтетической. Слово в контексте словоцентризма есть абстрактное, языковое и в конечном счете – *бумагизированное*¹ поэтическое образование, аналогичное слову в традиционной печатной поэзии («известное большое»). «Форма», о которой мы говорим, есть синтетическая форма («неизвестное малое»), представляющая собой *совокупность всех артикуляционных, музыкальных, визуальных и прочих выразительных рядов*, организующих и уточняющих имплицитный, «спрятанный в артикуляцию» поэтический текст. То есть с нашей точки зрения *форма – это всё экстралингвистическое в поэтико-синтетическом тексте*. Часто под формой подразумевают организацию материала², в нашем же понимании «форма», если говорить о словесной составляющей песенной поэзии, – это нечто материальное (акустическое) в противовес вербально-языковому, являющемуся ментальным (или лучше – лингвоментальным) образованием. На стыке двух смыслов – порожденного словом и уточненного синтетической формой – будет располагаться смысл поэтико-синтетического текста. И при таком понимании формы *материал песенной поэзии есть сово-*

¹ Термин «бумагизация» предложен Ю.В. Доманским, см.: **Доманский Ю.В.** Русская рок-поэзия: Вопросы текстологии и издательская практика // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 97–103.

² Л.С. Выготский так формулирует понимание термина «форма» формалистами: «Всякое художественное расположение готового материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект». **Выготский Л.С.** Психология искусства. М., 1986. С. 70. К этому определению можно добавить слова М.М. Бахтина: «Форма не может быть понята независимо от содержания, но не может быть независима и от природы материала и обусловленных ею приемов ... Художественный прием не может быть только приемом обработки словесного материала (лингвистической данности слов), он должен быть прежде всего приемом обработки определенного содержания, но при этом с помощью определенного материала». **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 167.

купность эксплицированного (формы) и имплицитного (в первую очередь – поэтического текста).

Сердцевину работы составляют следующие филологические стержни: *теоретическая поэтика, историческая поэтика и лингвистика*. Причем теоретическая поэтика – это и «предъязык», некая вечно пребывающая данность, первоначально уведенная в подтекст, и метаязык. Таким образом, историческая поэтика и лингвистика – две методические основы, по отношению к которым теоретическая поэтика в итоге становится метаязыком, ибо главная цель нашей работы – конвертация всех «стержневых» (филологических) и «нестержневых» (общефилософских, экстрафилологических) методических комплексов в категориальный аппарат теоретической поэтики. Разумеется, синтетический анализ (с позиции синтетистики) окажется более информативным, «весомым», чем поэтико-синтетический (с позиции теории синтетической литературы). Но такая «несоразмерность» не есть чье-то преимущество или недостаток: просто у двух наук разная специфика, и теория литературы будет исследовать свой предмет.

Обычно исследования, подобные нашему, предполагают некую преамбулу в виде обзора литературы по теме. Для данной работы тоже готовился подобный «отчет»¹, причем упор делался на филологические исследования по поэтике русского рока, так как в «рокологии» (как принято называть науку о рок-поэзии) в гораздо большей степени, нежели в филологических исследованиях авторской песни², песенная поэзия рассматривается с точки зрения

¹ Это исследование опубликовано в отраслевом сборнике «Русская рок-поэзия: текст и контекст»: **Гавриков В.А.** Время сбора камней... (Обзор диссертаций по русскому року) // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 285–302.

² Такие работы тоже имеются, они обобщены в диссертации: **Ничипоров И.Б.** Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-

ее синтетической природы. Однако скоро стало понятно, что полезного для нашей монографии там столь мало, что игнорирование львиной доли работ (в первую очередь мы говорим о диссертациях) никак не сказалось бы на полноте нашего исследования. Среди продуманных и целостных концепций исследования песенного синтетического текста отметим три: С.В. Свиридова¹, Ю.В. Доманского² и Л.Я. Томенчук³. Остальные же исследования являются преимущественно либо изводами этих концепций (если речь идет о синтетическом литературоведении⁴), либо трудами классической направленности (где в качестве материала берется «бумажный» вариант песенной поэзии⁵). Причем Л.Я. Томенчук, чей подход следует на-

стилевые поиски, литературные связи: дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 30–33.

¹ Особое внимание стоит обратить на статьи: **Свиридов С.В.** Альбом и проблема вариативности синтетического текста // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 13–45; **Он же.** Рок-искусство и проблема синтетического текста // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 5–33.

² **Доманский Ю.В.** Вариативность и интерпретация текста ... ; **Он же.** Русская рок-поэзия: текст и контекст. М., 2010.

³ **Томенчук Л.** «...А истины передают изустно». Днепропетровск, 2004.

⁴ См. диссертации: **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008 (в основе данной работы – концепция С.В. Свиридова); **Ярко А.Н.** Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008 (очевидное продолжение идей Ю.В. Доманского).

⁵ **Клюева Н.Н.** Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; **Логачева Т.Е.** Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; **Нефедов И.В.** Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2004; **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; **Темиршина О.Р.** Поэти-

звать музыковедчески ориентированным, делает ряд исключительно важных выводов и в контексте синтетического литературоведения. Есть, конечно, и ученые (например: С.С. Бойко, Д.О. Ступников, О.Р. Темиршина...), чье научное творчество, не претендуя на создание целостной литературоведческой «синтетической методологии», периодически касается синтетизма песенной поэзии. Тем не менее таких авторов немного, поэтому исследование «литературы по теме» мы сочли возможным в настоящую работу не включать (всё то, что нам удалось отыскать, – помещено в главы монографии соответственно тематике). По этой же причине (а еще в связи с экономией «пространства») не вошел в настоящее исследование и наш упомянутый выше обзор диссертаций.

Отметим один важный момент, связанный со структурой исследования: некоторые явления, касающиеся сразу двух или нескольких проблем, приходилось анализировать в одном контексте; и не всегда какое-то явление песенной поэзии становилось темой отдельного параграфа. Например, интертекст рассматривается в параграфах о смысловых блоках (заимствованные мелодические блоки), субтекстуальном гротеске, субъектных отношениях (прецедентный акцент – прием субъектообразования) и т.д. То же можно сказать об интонации, артикуляционном темпе, «пунктуационности» звучащего текста и ряде других вопросов.

Материал. Несколько слов скажем о материале нашего исследования, то есть о песенных направлениях, отвечающих заявленным при рассмотрении объекта требованиям. Во-первых, интересная нам поэзия должна быть полисубтекстуальной (песенной). Во-вторых, авторской (на поэтическом и исполнительском уровнях). В-третьих,

она должна фиксироваться в формате аудиозаписи, позволяющей многократно возвращаться к звучащему тексту в его первоизданном виде. В-четвертых, в сфере авторского внимания находилась только русскоязычная песенность.

По нашему мнению, на данный момент есть только два крупных песенно-поэтических направления, удовлетворяющих требованиям заявленного выше материала: авторская песня (или «бардовская») и поэзия русского рока. Это мейнстрим, вокруг которого формируется вся современная песенно-поэтическая парадигма. Интересны нам и «одиочные» поющие поэты, находящиеся вне различных творческих группировок и направлений (начиная с Александра Вертинского и заканчивая Игорем Тальковым). Таким образом, в сферу нашего внимания не попадает фольклор, песни с неавторским исполнением (за исключением оговоренных при формулировке объекта случаев), низкохудожественные песенные образования (вроде современной эстрадной песни пусть даже и авторского исполнения).

В этой связи материалом нашего исследования становится песенное творчество далеко не всех авторов, позиционирующих себя как представители «рока» или «барда» (нам интересны только художественно значимые идиопэтики). При определении художественной легитимности того или иного автора мы ориентировались на уже наметившиеся традиции (пусть и небогатые) исследования «песенных поэтик», а также собственный опыт. Нашу задачу здесь облегчало то, что в настоящей работе мы не задавались целью, во-первых, рассмотреть творчество всех «легитимных» поющих поэтов, во-вторых, исследовать только «легитимных» (хотя на них и делается упор). В связи с вышесказанным необходимо терминологически развести авторскую песню и литературную авторскую песню, а также рок-н-ролл и т.н. «рок-поэзию».

Очевидно, что первые члены этих дихотомий являются образованиями более широкими, включающими и литературные, и нелитературные факты.

«Авторская песня» и «бардовская песня» часто употребляются как синонимы. На наш взгляд, использовать второй термин нельзя без особой оговорки, обусловленной известной исторической его закреплённостью¹. Поэтому в дальнейшем мы сохраним указанную выше синонимию, однако, чтобы указать на вторичность термина «бард», мы будем 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 закреплённостью³. Однако в нашем случае уместнее использовать термин «песенная поэзия», так как, во-первых, при определении объекта речь шла именно о поэзии (очевидно, что не всякая авторская песенность интересна литературоведению), во-вторых, чтобы избежать терминологической омонимии. В нашей номинации нет указания на двойное авторство (креативистское и исполнительское), однако этого в

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.

общем-то и не требуется: равно как мы говорим «поэзия Мандельштама», а не «авторская поэзия Мандельштама», так же не требуется и уточнять, что перед нами «*авторская* песенная поэзия Окуджавы». Хотя при необходимости термин «песенная поэзия» можно уточнять определением «авторская».

Более широкий термин «звучащая поэзия» неаутентичен нашему объекту, так как нас в гораздо большей степени интересует не авторская декламация как бисубтекстуальное образование (мы имеем в виду аудиозаписи «печатных» поэтов¹), 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

¹ «Печатные» поэты при произнесении своих стихов подчас нарочито отказываются от дополнительно семантизирующего артикулирования: «“Бумажная” поэзия не имеет пластического ряда среди конститутивных признаков, но в одном случае всё же образует его – в ситуации авторского чтения стихов (профессиональное артистическое чтение относится к синтетическому искусству театра). Тут и становится ясно, насколько лишним является для поэзии пластический ряд. Поэту-чтецу он как будто мешает ... В авторском чтении пластический ряд купирован, а его выразительность сведена к нулю, чтобы она не заслоняла фоническую выразительность вербального текста, не мешала свободной читательской интерпретации. Таково и чтение пожилого Пастернака, и “бормотание” Иосифа Бродского, и современное чтение А. Вознесенского». **Свиридов С.В.** Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 20–21.

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 нам второй вариант представляется терминологичней, поэтому в настоящей работе будет использоваться именно он. Итак, *песенную поэзию мы определяем 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 поэтического текста и авторское произнесение.

Мы можем констатировать, что понимание широко используемых терминов «рок-поэзия» и «авторская песня» 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.

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.

Вместо единого термина мы получаем пучок омонимов»¹. То же можно сказать и об авторской песне. Не будем здесь перечислять все возможные трактовки этих терминов, отметим лишь, что, согласуясь с уже приведенной дефиницией песенной поэзии, под *рок-поэзией* и литературной (и это определение мы больше использовать не будем, оставив его подразумеваемым) *авторской песней* мы понимаем широкий пласт *полисубтекстуальных поэтических произведений высокого литературного качества*. К этому определению можно добавить, что художественность реализуется в рамках авторской поэтики. Поэтому для нас непринципиально, является ли автор «бардом» или «шансонье» (термин «шансон», кстати, тоже требует отдельной проработки), а важно, представляет ли его творчество ценность в рамках разработанных литературоведением критериев художественности, уточненных синтетическим характером песенной поэзии.

Тем не менее, чтобы по крайней мере назвать основные песенно-поэтические группировки, позволим себе небольшой экскурс в историю третьей манифестационной парадигмы. Начать, судя по всему, нужно с Александра Вертинского², первого поэта, получившего широкое при-

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

знание 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.

В 50–60-е годы XX столетия последовал бурный рост «самодетельной песни» в связи с широким распространением аудиозаписывающей аппаратуры. В это время формируется и активно развивается авторская песня. В 80-е годы оформляется новое песенно-поэтическое направление – рок-поэзия, при этом возникновение рок-культуры «не означает исчезновения культуры бардовской, более того, не означает и деградации этой культуры»³. А с начала 90-х герметичность «барда» и «рока» разрушается как за счет взаимопроникновения⁴ (широко ис-

русскую рок-поэзию посвящены работы: **Капрусова М.Н.** Владимир Высоцкий и рок-поэзия: О некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии // 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 Ракель Меллер», составленная из песен Вертинского; его композиции перепевали многие поющие поэты: Владимир Высоцкий, Аркадий Северный, Андрей Макаревич...

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

⁴ «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 со-

пользуется термин «бард-рок»¹), так и посредством при-
тягивания разнородного песенно-поэтического материала
со стороны². При этом рок-искусство, подразделяющееся
на бессчетное число ответвлений (начиная от фолк-рока и
заканчивая хэви-металом³), по своей плюральной струк-
туре способно вбирать практически любой музыкально-
поэтический материал. Поэтому, на наш взгляд, это явле-
ние нужно рассматривать как более широкое, чем автор-
ская песня или шансон, так как оно не имеет жестких
внутренних канонов. Художественная (не манифестаци-
онная) субпарадигмальность рок-искусства представляет-
ся не менее широкой, чем субпарадигмальность⁴ «всеяд-

временной ситуации // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.
С. 40.

¹ 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.

² 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).

³ Подробнее о традициях-«субъязыках» русского рока см.: **Козицкая Е.А.** Субъязыки и субкультуры русского рока // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 169–189; о направлениях русского рока см.: **Куликов Е.М.** указ. соч. 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.

⁴ В.И. Тюпа не выделяет постмодернизм в отдельную парадигму художественности, считая его «в лучшем случае, субпарадигмальным явлением художественной культуры новейшего времени». **Тюпа В.И.** Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 76.

ного» постмодернизма¹. Однако между ними присутствует одно существенное отличие, которое, по нашему мнению, делает рок-искусство (да и авторскую песню) в парадигмальном отношении даже более широким, чем постмодернизм; мы имеем в виду неизживаемый сакральный код, являющийся стержневым для «рока» как в русском его изводе, так и в зарубежном, хотя и имплицитно присутствующий в любом песенном акте (о чём мы будем говорить в следующем разделе).

¹ «“Рок-н-ролл” (как его тогда называли) 80-х гг., вполне определенно привязанный к известной музыкальной традиции, сменился так называемым “русским роком”, способным поглощать и переваривать любые музыкальные стили <добавим: не только стили, но и вообще художественные традиции – и не только музыкальные. – В.Г.>». **Иеромонах Григорий (Лурье В.М.)**. Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 75.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ

Феномен пения. Известно, что не только между письменными и устными, но и между поющим и читающим вербальными текстами наблюдаются весьма существенные различия (и различия эти в корне своем физиологические): «Если говорение – это порождение левополушарной грамматики, расчлененно-понятийной, то пение – правополушарной, нерасчлененно-образной»¹. Отметим также, что и язык локализован в левом полушарии мозга: «В 1861 г. французский врач Поль Брока произвел сечение мозга пациента, больного афазией, которому персонал больницы дал кличку “Тан”, потому что это был единственный слог, который он мог произнести. Брока обнаружил большую кисту, вызывающую повреждение в левом полушарии Тана. У следующих восьми больных афазией, которых он наблюдал, также были повреждения в левом полушарии – слишком много, чтобы это можно было приписать случайности. Брока сделал заключение, что “способность к членораздельной речи” располагается в левом полушарии. В последовавшие 130 лет заключение Брока было подтверждено многочисленными и разнообразными свидетельствами»².

То есть при пении часть информации идет по привычным «языковым» каналам, часть же («песенный акт») усваивается не понятийно, а образно (неотрефлектированно). Более того, пение как образование правополушарное оторвано не только от языка, но и от... логики и вообще интеллекта! Так как все эти функции тоже сосредоточены в полушарии левом: «Многие психологи-когнитивисты считают, что всё разнообразие ментальных

¹ Солодова М.А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте ... С. 11.

² Пинкер С. Язык как инстинкт. М., 2004. С. 285.

процессов, требующее последовательной координации и взаиморасположения частей, сосредоточено в левом полушарии: например, узнавание и воображение многочастных объектов и совершение *последовательных логических заключений* <выделено нами. – В.Г.>. Газзанига, протестировав по отдельности полушария пациента с расщепленным мозгом, обнаружил, что у только что изолированного левого полушария был такой же *коэффициент интеллекта* <выделено нами. – В.Г.>, как и во всём мозге целиком до операции!»¹.

Правополушарная нерасчлененность песенного акта отсылает нас к самым древним когнитивным доречевым структурам: «У нормального взрослого человека (с нерасщепленными полушариями) правое полушарие (или “правый мозг”) можно считать почти совершенно немым: оно может издавать лишь нечленораздельные звуки, подобные рёву и визгу»². Есть основания полагать, что в исторической глубине у человека правое полушарие было «выключено» или выполняло какие-то неречевые функции: «Пение предшествует разговору; рецитация предшествует речи. Плач и смех поются. Но до появления связной словесной речи – в общественном мышлении уже имеются для нее все предпосылки мировоззренческого порядка, и семантика слова налицо»³. Из высказывания О.М. Фрейденберг следует, что до появления «связной словесной речи» пение знало «слова» и семантику этих нерасчлененных «слов» (это некоторым образом подтверждается и современными исследованиями⁴). Получа-

¹ **Пинкер С.** Язык как инстинкт. С. 291.

² **Иванов Вяч.Вс.** Чёт и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978. С. 23.

³ **Фрейденберг О.М.** Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 121.

⁴ «Правое полушарие в очень небольшой степени может понимать обращенную только к нему речь – преимущественно лишь отдельные существительные и словосочетания и самые простые предложения

ется, что генетически феномен пения – это оперирование семантизированными квазисловесными структурами, «песенными словами». Значит, если пение предшествует разговору, то язык, «сбросив с себя» песенность, либо «переместился» из левого полушария в правое, либо произошло разделение на два языка: язык пения (дореклексивный) и язык говорения (рефлексивный).

Итак, «в начале было пение»¹. После того как произошло разделение двух операций, пения и говорения, за первым из них закрепились особая функция – оно стало выразителем искусства: «История свидетельствует, что стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства»². Известно также, что синкретическое праискусство служило не для эстетических, а для «прикладных» (чаще всего – обрядовых, магических) целей: «У первобытных народов угрозу и катастрофы отгоняют и “заклинают” пением, громкими криками и восклицаниями»³; «Мифические представления, сочетавшиеся с пением, музыкой и пляскою, дали им священное значение и сделали их необходимою обстановкою языческих празднеств и обрядов»⁴.

Древнее «верование в чародейную силу пения и музыки»⁵ в части, касающейся функциональности, дошло до наших дней, сместившись из сферы понимаемой в сферу

(не членившиеся на элементы, как “спасибо”)). **Иванов Вяч.Вс.** Чёт и нечет ... С. 23.

¹ **Деррида Ж.** О грамматологии. М, 2000. С. 359.

² **Лотман Ю.М.** Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 102.

³ **Кассирер Э.** Философия символических форм: В 3 тт. М.; СПб., 2002. Т. 2. Мифологическое мышление. С. 54.

⁴ **Афанасьев А.Н.** Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 тт. М., 1995. Т. 1. С. 170.

⁵ Там же. С. 164.

подразумеваемую: «Синтез музыкального, поэтического и театрального начал, сцементированных личностью исполнителя, возвращает рок <да и вообще песенность. – В.Г.> к древнейшим формам ритуальной, обрядовой деятельности родоплеменных сообществ»¹. Такая функциональная установка, генетически переданная, оказывается весьма устойчивой и не может выхолоститься даже в «самом профанном» песенном акте: «Последние исследования показали, что пение в своем генезисе – одна из сакральных форм речеведения: оно построено на “инверсии”, перемене голоса. Перед нами своего рода “несобственно-прямая речь”, разыгрывающая голос не только поющего, но и “другого” – первоначально божества-духа, к которому обращена речь»². *Пение от имени божества, обретение трансцендентного голоса – это первая важная для нас функциональная (авторско-субъектная) особенность песенной поэзии как сакрализованного акта.* То есть «сам феномен пения – порождение субъектного синкретизма»³. Причем певец-медиум обретает этот «второй» голос, и любая песня – это имплицитно двухсубъектное (как минимум) образование.

Размытые границы авторства в песенной, особенно – в рок-поэзии, напоминают авторскую анонимность пра-искусства: «Между субъектом и объектом в роке возникает определенное сакральное взаимоотношение сродни религиозному, так как личность автора выступает здесь в виде мифологемы, воспринимаемой объектом как миф»⁴. Об этом мы подробно поговорим позже, пока укажем

¹ **Алексеев И.С.** Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: дис. ... канд. социол. наук. СПб., 2003. С. 50.

² Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 2. **Бройтман С.Н.** Историческая поэтика. С. 28.

³ Там же. С. 29.

⁴ **Авилова Е.Р.** «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 45.

лишь на то, что многие песни создаются (и исполняются) коллективно, то есть не имеют автора в привычном его понимании (а хор, кстати, древнейший «формат» пения). Кроме того, в песенной поэзии очень часто наблюдается как интенциональное, так и рецептивное смешение героя сценического мифа, лирического субъекта и самого певца (а поэтический текст может и не принадлежать исполнителю). Получается, что архаическое искусство еще не знает авторства, а современное песенное – в отдельных случаях «не хочет его знать». Вероятно, что такое расшатывание категории автора есть прямое следствие, протекающее из генетических особенностей феномена пения.

Заметно стремление поющих поэтов не только к особому автокоммуницированию (интенционное поле) и коммуницированию (рецепционное поле), но и к *определению слова – это вторая функциональная особенность песенной поэзии (материализационная)*, тоже генетически отсылающая нас к эпохе синкретизма. Данная особенность замечена С.В. Свиридовым при анализе песенного творчества Башлачева. Последний «стремится материализовать то, о чём поет – перевести слово в факт. Речь идет о шуточных звукоимитациях, которые с разной регулярностью встречаются на записях песен, созданных до 1986 года: “кашель” (“Осень”), “Пердунов” (“Слет-симпозиум”), “настучать” (“Палата № 6”), “насморк” (“Толоконные лбы...”), в “Новом годе” певец поет как бы зевая “Славно проспять первый январский день”, а в “Минуте молчания” материализовано само молчание»¹. Да и разве актерское «вживание» Владимира Высоцкого в каждого своего ролевого героя не есть разновидность «переведения слова в факт» (*фактизация* – в нашей терминологии)? Напомним, что в синкретическом праискусстве не было разницы между певцом и героем, словом и

¹ Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983–1984 // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 168.

предметом и т.д. То есть материализационность (фактизация) там была, если так можно выразиться, предельной.

Эта же особенность порождает установку на неразличение пропетого и прожитого: «Можно песенку прожить иначе» (А. Башлачев); приравнивание «текста жизни» к «тексту творчества»: «Рок-жанр предлагает свою модель поведения, принцип существования, образ жизни. Это один из немногих жанров, для которого не метафорически, а буквально возможно слияние творчества и жизни»¹. И слово у поющих поэтов оказывается самым сакральным из всего посюстороннего:

Е. <Егор Летов. – В.Г.>: Вот мы сейчас сидим, говорим – а где-нибудь в Америке от этого горы валятся ... ты приказываешь горе – и она движется. Она не может не сдвинуться. Ей ничего больше не остается.

С. <Интервьюер. – В.Г.>: Ты в это веришь?

Е.: Я это ЗНАЮ. Знаю и умею².

Обе рассмотренные функциональные предпосылки ведут к мифологизму, но не к стилизационному и игровому (т.н. неомиф), а к мифологизму в его изначальной сущности (по крайней мере – в авторской интенции). В полной мере такая установка реализована в рок-поэзии, которая «склонна представлять социально-историческое через символическое, воспринимать конечное как экспликацию бесконечного, в соответствии с чем и социальный протест оказывается частным случаем протеста как экзистенциального принципа», то есть «рок-песенность в

¹ **Ройтберг Н.В.** Диалогическая природа рок-произведения: дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2007. С. 66.

² 200 лет одиночества. Интервью с Егором Летовым. Омск, 29 декабря 1990. Интервью взял Серега Домой. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981372.html>

гораздо большей степени мистична и магична, нежели социальна»¹.

Авторская песня не испытала такого сильного влияния синкретизма, здесь еще очень сильны традиции поэзии «бумажной», а вот рок-искусство, будучи гораздо более радикальным направлением, часто стремится к подчеркнутой авангардности. Отсюда проистекают всевозможные эксперименты не только с самим словом, но и с его синтетической «надстройкой»: «Рок-поэтика идет по пути заострения качеств и противоречий, тяготеет к контрасту (соответственно, антитезе и антонимии), парадоксу (соответственно оксюмору), в пределе к абсурду. Любой феномен она склонна брать в максимальных, крайних проявлениях, часто прибегая к гиперболе, *метафору доводя до мифа, в явлении видя архетип* <выделено нами. – В.Г.>»².

Реализованный неомифологизм и исполнительский синкретизм инспирируют многие неосинкретические процессы, происходящие как в поэтиках конкретных исполнителей, о чём мы скажем в следующем параграфе, так и в рамках всей парадигмы песенной поэзии. Отношения если не тождества, то по крайней мере сходства, между синкретизмом и современной песенностью наблюдаются на уровнях: манифестиционном (слово признается равным действию, предмету, явлению, «опредмечивается», фактизуется), вариативном (множественность текстуальных экспликаций одного произведения), субъектном (неразличение автора, певца, героя, коллективное творчество, субъектный синкретизм, хор), тропеическом (использование архаичных типов образа, например кумуляции), синтаксическом, композиционном, субтекстуальном (единство слова, музыки и действия)... Обо всём этом мы

¹ **Свиридов С.В.** Русский рок в контексте авторской песенности. С. 12.

² Там же. С. 9.

поговорим подробнее, когда будем отдельно рассматривать каждый из названных уровней. Но уже сейчас ясно, что генетическая функциональная феноменология пения в двух своих сакральных ипостасях (авторско-субъектной и материализационной) заметно повлияла на современную песенную поэзию. Словом, *правополушарность пения и обусловленная этой особенностью феномена неаналитичность, нерасчлененность – это прямой путь к неразличению автора и героя, предмета и обозначающего его слова, «текста жизни» и «текста творчества» и т.д.* То есть границы между интенцией и референцией, интенцией и рецепцией становятся дорефлексивно проницаемыми.

Итак, пение и говорение (и тем более поэзия печатная и песенная) – физиологически, формально и функционально два различных способа передачи информации. Однако такая разноприродность не означает, что пение как формо- и смыслопорождающая операция не может быть интерпретировано литературоведением (то есть – с точки зрения физиологии – правополушарно). Важно понимать, что само по себе пение – это всё-таки «репродукция» словесного (в нашем случае – поэтического) текста. Этому тексту от собственно пения остается *артикуляционный субтекст*, то есть нечто помимо поэтического (языкового) текста, материализованное акустически. Артикуляция «в чистом виде» – это некий крик-вой, исходящий из экспрессивно-эмоциональных глубин человеческого (под-) сознания. «Если за текстом не стоит язык, то это уже не текст, а естественнонатуральное (не знаковое) явление, например комплекс естественных криков и стонов, лишенных языковой (знаковой) повторяемости»¹.

Однако в песенной поэзии мы имеем дело не просто с естественными криками, но с особой знаковой системой, упорядоченной, семиотизированной посредством ав-

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 284.

торской «интенции» (иногда даже не вполне осознаваемой). Ниже мы будем рассматривать, как эти естественно-природные образования, будучи повторяемыми, то есть системными на уровне текста, произведения и цикла, коррелируют с поэтической составляющей. А пока, чтобы было понятно, о чём идет речь, приведем лишь один пример: в «Егоркиной былине» Башлачева важным фактизирующим и дополнительно семантизирующим приемом становится тревожное перешептывание. Певец «включает» его, согласуясь с поэтическим контекстом, что говорит об авторской отрефлектированности этого приема. По тому же принципу, кстати, «естественный жест в игре актера приобретает знаковое значение (как произвольный, игровой, подчиненный замыслу роли)»¹.

Очевидно, что при интерпретации такого в своем генезисе естественно-природного яруса, как артикуляция (пение), необходимо обращаться к словесному (поэтическому) контексту. То же можно сказать и о другом образовании, обладающем «повышенной контекстуальностью», – музыке (в ее восприятии также важен неаналитический механизм). Таким образом, художественное воплощение глубинно сакральных песенных структур есть их функциональная эстетизация при отрефлектированной рецепции. Это соединение в одном акте функционально сакрального и эстетического (а если взять в историческом контексте: синкретизма и современного синтетизма) – важная особенность современной песенности.

По линии функциональности мы возвращаемся к двум нашим принципам – словоцентризма и формоцентризма. Слово является в песенно-поэтическом образовании «мерилом контекста», а значит – фактором, способным перевести всё «естественно-природное» в знаковое, то есть произвести скачок от неаналитичности к аналитичности.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 283.

Итак, в песенности *сакральный код имманентен материалу* ввиду особой физиологии феномена пения. Получается, что песня как факт литературы *сочетает сакральное начало с эстетическим* вопреки формуле Р.О. Якобсона: «Поэзия есть язык в его эстетической функции»¹. И хотя еще с XIX века в лирике намечаются тенденции по реставрации синкретического мышления, они носят всё-таки не имманентный, а интенциональный (осознанный автором, а значит – рефлексивный) характер.

Функциональность как фактор текстопорождения. Мы выяснили, что пение – это всегда (вольное или имплицитное) апеллирование к сакральному коду. Механизм вхождения сакральной функциональности в формальную структуру – вопрос очень обширный и сложный, к нему мы будем постоянно возвращаться на страницах нашей работы. Пока, лишь только подступаясь к нему, проанализируем на примере конкретной поэтики (Башлачева), как функциональные изменения приводят к изменениям на уровне организации текста. Правда, рассмотреть данный вопрос во всей полноте – это задача для отдельного крупного исследования, мы же остановимся только на одной частной, зато весьма показательной проблеме – диалектике метафоры.

Отметим, что в качестве материала мы берем именно творчество Башлачева, так как, во-первых, оно достаточно хорошо изучено в контексте *диахронном*. И, во-вторых, наследие поэта представляет собой *поступательное движение от профанного к сакральному, от «немифа» (или, по другому мнению, неомифа) к мифу в его архаическом понимании*. Интересная нам динамика была подробно рассмотрена С.В. Свиридовым в цикле статей: «Мистическая песнь человека: Эсхатология Алек-

¹ **Якобсон Р.** Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

сандра Башлачева»¹, «Имя Имен: Концепция слова в поэзии А. Башлачева»², «Поэзия А. Башлачева: 1983–1984»³, «Поэзия А. Башлачева. 1984–85 гг.»⁴, «Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год»⁵. Ученый пишет: «Если бы Александр Башлачев, подобно символистам, описал свою поэтическую биографию в метафорах пути, то получился бы путь *взыскания смысла*, ведущий через чувство небытийности сущего, через переживание реальности людской жизни и смерти – к прорыву в высшее бытие»⁶. То есть к сакральной мифологизированности: «Эволюция Башлачева – это путь от рационального предмета и слова к иррациональному (абсолютному) предмету и слову. В семиотическом аспекте – от конвенционального знака, аллегории и метафоры, к символу и мифу»⁷.

Однако прежде чем обратиться собственно к анализу материала, позволим себе небольшое теоретическое отступление, посвященное генезису метафоры. С.Н. Бройтман, опираясь на исследования предшественников (А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг), пришел к выводу, что «эпоха синкретизма породила три последовательно возникавших типа образа: кумуляцию⁸, параллелизм, троп»⁹. Казалось бы, время образования метафоры таким

¹ **Свиридов С.В.** Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 94–107.

² **Он же.** Имя Имен: Концепция слова в поэзии А. Башлачева // РРТК. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 60–67.

³ **Он же.** Поэзия А. Башлачева: 1983–1984. С. 162–172.

⁴ **Он же.** Поэзия А. Башлачева: 1984–1985 гг. // Рок-поэзия как социокультурный феномен. Череповец, 2000. С. 5–18.

⁵ **Он же.** Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 57–69.

⁶ Там же. С. 57.

⁷ Там же. С. 69.

⁸ Кумуляция в дорефлективном традиционализме (синкретизме) – это присоединение одного элемента к другому без разрастания; тавтологический ряд, где части равны целому.

⁹ **Бройтман С.Н.** Историческая поэтика. С. 51.

образом – конец эпохи синкретизма. Однако, если мы обратимся к «Поэтике сюжета и жанра» О.М. Фрейденберг, то окажется, что метафора – образование более древнее: «Язык и миф ... параллельны, и общая, рождающая их стихия есть первобытное сознание. Но неразрывность языкового понятия и мифического образа позволяет заменять один из этих двух элементов другим, и тогда перед нами метафора. Ни образность речи не произошла из мифа, ни миф – из образности речи. Метафора как форма комплексного и отождествляющего мышления предшествует разграничению языка и мифа; в момент ее зарождения элементы сознания еще не выделены, и вот этот процесс отождествления и есть метафоризация»¹.

С другой стороны, Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский считают, что «в самом мифологическом тексте метафора как таковая, строго говоря, невозможна»². Их точку зрения разделяет Д.П. Муравьев: «Более древними, предшествующими М. <метафоре – В.Г.> элементами образности являются сравнение, эпитет и параллелизм»³. Очевидно, исследователи говорят о двух разных типах образа, различающихся в первую очередь функционально. Мы имеем несколько исторически сложившихся типов метафоры: древняя – сакральная, о которой говорит О.М. Фрейденберг (плюс «языковая» – полиономия⁴), и метафора со-

¹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 32.

² Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 536.

³ Муравьев Д.П. Метафора // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 218.

⁴ В период синкретизма образ был настолько пластичен, что вбирал в себя не только все похожее (подобное оказывается тем же), но все проявления данного образа (часть равна целому). То есть в период первых номинаций уже осуществлялся некий творческий акт. Поэтому нам кажется, что движение к тропу нужно начать не с кумуляции, а с полиономии, которая проявляется в тех случаях, когда объекты, сходные эйдетически (денотативно), «вырастают» из единого этимона: «Дитя, которое еще и ныне, взглянувши на небо, принимает белое

временная, или собственно метафора, или эстетическая (по функции). Причем первый тип метафоры (сакральную) можно назвать еще и метафорой-отождествлением: «Образ оформляется при помощи отдельных, совершенно различных, конкретно примененных метафор; они, таким образом, семантически тождественны, но всегда морфологически различны»¹. Тогда второй тип метафоры (эстетическая) – это метафора-сопоставление, обладающая даже некоторой степенью сравнительности и появляющаяся с началом собственно литературы. Кстати, некоторые исследователи называют метафору (и речь, конечно, идет о ее эстетической разновидности) особым сравнением – такая мысль встречается уже у Цицерона и Квинтилиана.

Понятно, что функция продуцирует и особенности текстопорождения. Так, в период синкретизма два предмета или явления свободно «проникают» друг в друга, отождествляются, то есть для образования сакральной метафоры не обязательны семантические «посредники», которые непременно проявляются в метафоре, когда сознание уже способно на простейшее абстрагирование. Сакральная метафора более свободна, ведь в условиях мира, где всё отражается во всём, она может отождествить два любых предмета или явления, не заботясь о некотором «узуальном» их сходстве.

Эстетическая метафора по причине жестких смысловых связей между двумя сопоставляемыми предметами / явлениями должна обладать большим числом обязательных членов, чем метафора сакральная (особенно, если мы говорим о ее «тёмной», «заклинательной» разновидности). Полнокровная структура эстетической метафоры со-

облако за снежную гору, конечно, не знает, что *парвиша* на языке Вед означало гору и облако». **Потебня А.А.** Об участии языка в образовании мифов // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 311.

¹ **Фрейденоберг О.М.** Поэтика сюжета и жанра. С. 51.

стоит из ряда членов: того, что сопоставляется; того, с чем сопоставляется; того, на основании чего сопоставляется (признаки сходства); поясняющий контекст. Конечно, при современном развитии литературы, при всём многообразии метафорических форм, структура их может быть фактически любой¹. Мы говорим лишь о тенденции.

У раннего Башлачева мы встречаем массу метафор, структурно относимых в нашей классификации к эстетическим, а вот метафор сакрального типа практически нет. В этом аспекте интересным примером видится начало песни «Зимняя сказка» (1984):

Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля.
В тесной *кузнице* дня лохи-блохи подковали Левшу.
Под рукою – *снега*. Протокольные *листы* февраля.
Эх, бессонная ночь! Наливай чернила – всё подпишу!
Как *досрочник*-ЗК, два часа назад откинулся *день*.
Я опять на краю знаменитых вологоданьских лесов.
Как *эскадра* в строю, проплывают *корабли* *деревень*,
И *печные дым*ы – столбовые *мачты* без парусов².

В метафоре второй строки присутствуют все четыре названных выше компонента. Во-первых, мы имеем то,

¹ «Во II половине XIX века начинает переосмысляться сам художественный принцип метафоры, в своем классическом виде предполагавший (в отличие от параллелизма) именно сходство сопоставляемых явлений». **Бройтман С.Н.** Историческая поэтика. С. 275.

² Здесь и далее (кроме особо оговоренных случаев) при цитировании мы ориентируемся не на печатные сборники с поэтическими текстами песен и не на бумагизированные варианты, данные на сайтах исполнителей, а на аудио- или видеозапись. Вызвано это тем, что даже авторская бумагизация часто не отражает живые речевые процессы, свойственные фонограмме. Мы отдаем себе отчет, что экспликация звучащего текста песенной поэзии в графику требует создания особой текстологической методики. Некоторые наброски в интересной нам области (строфо- и строкоделение, пунктуация, омофония) нами будут рассмотрены в разделе «Архаические субъектные формы» главы 4, в разделе «Гармонизация и энтропия в синтетико-стиховом ритме» главы 5, а также в главе 6 настоящего исследования.

что сопоставляется (день); во-вторых, то, с чем сопоставляется (кузницу); в-третьих, семантическую общность – «что-то светлое, жаркое»; и, наконец, в-четвертых, единство контекста. То же самое можно сказать и о следующей строке, где семантическая корреляция происходит на основании свойств чистого снега (белизна) и чистых листов (та же белизна). Далее идут сравнения: день – досрочник-ЗК (оба «откинулись»); деревни – корабли и эскадра (корабль и дом связаны в какой-то степени и функционально; и на основе материала, ведь как корабли, так и деревенские дома могут быть сделаны из дерева; и даже по форме).

В этой связи характерно и близкое соседство, а также структурное сходство эстетических метафор и сравнений, ведь эстетичность (в противовес сакральности) последних не вызывает сомнений. Показательно, что первые и вторые оказываются изоморфными, выделенные слова во фразе «и *печные дым*ы – *столбовые мач*ты без парусов» явно представляют собой «урезанное» сравнение (что явствует из общей «сравнительности» контекста – см. цитату). Кстати, сравнений у раннего Башлачева заметно больше, чем в его позднем творчестве (здесь, конечно, требуется отдельное статистическое исследование, но общая тенденция налицо).

Единственная метафора, структурно не вписывающаяся в рамки метафоры эстетической, в анализируемой песне представлена в первой строке (часы Спасской башни Кремля названы колокольчиком). Да и то она представляет собой позднейшую вставку¹. В стороне мы оставили олицетворения, так как в контексте башлачевского творчества они являются типом образа, требующим особого подхода.

¹ Поначалу песня начиналась со слов «Ночью принято спать...» или «Как уютна петля...».

Вообще ранние песни Башлачева метафоризированы менее остальных. А если метафора здесь и встречается, то она очень часто является «полнокровной», богатой структурно:

*В новостройках – ящиках стеклотары
Задыхаемся от угара... («Дым коромыслом»).*

*Мы вязли в песке,
Потом соскользнули по лезвию льда. («Черные дыры»).*

*Посмотри –
Сырая вата затяжной зари.
Нас атакуют тучи-пузыри.
Тугие мочевые пузыри. («Рыбный день»).*

*На песке расползлись
И червями сплелись
Мысли, волосы и нервы. («Час прилива»).*

К среднему периоду следует отнести произведения, написанные в конце 1984 – начале 1985 года. Интересно отметить, что в более ранних песнях этого этапа Башлачев преимущественно пользуется метафорой эстетической. Например, в очень густо метафоризированном «Абсолютном вахтере» мы встречаем, пожалуй, только одну метафору сакральной структуры: «Он выкачивает звуки *резиновым шприцем / Из колючей проволоки наших вен*». Что это за «резиновый шприц»? Резиновая дубинка, которой из заключенных «выбивают» правду (то есть звуки)?

Со временем, ближе к 1985 году, Башлачев всё больше начинает использовать метафоры «недосказанности», то есть сакральной структуры, смысл которых открывается только при обращении к целостной поэтике («Петербургская свадьба», 1985):

*Звенели бубенцы. И кони в жарком мыле
Тачанку понесли навстречу целине.*

Тебя, мой бедный друг, в тот вечер ослепили
 Два черных фонаря под выбитым пенсне.
 Там шла борьба за смерть. Они дрались за место
 И право наблеть за свадебным столом.
 Спеша стать сразу всем, насилуя невесту,
 Стреляли наугад и лезли напролом.

Чтобы понять, что это за бубенцы и кони (тачанка), необходимо обратиться к песням «Время колокольчиков» и «Посошок», где данные метафоры развернуты. Кони и тачанка явно восходят к гоголевской птице-тройке, то есть к образу России. А бубенцы (кстати, висящие под дугой птицы-тройки, см. «Время колокольчиков») – это поэты.

Переходим несколькими строками ниже: что это за два жениха и невеста? Вероятнее всего, первые персонажи – это «белые» и «красные» (и речь идет о времени Гражданской войны), а невеста – соответственно – страна. Вообще образ России-невесты – сквозной для русской литературы, здесь же можно вспомнить и фольклорную Русь-матушку, и блоковскую Россию... Да и для самого Башлачева родная страна – это прежде всего женщина («Посошок», «Случай в Сибири», «Егоркина блина»...), лишь во вторую очередь – птица-тройка. Разумеется, нами показаны наиболее вероятные «расшифровки» данных метафорических образований; интерпретаций же, конечно, может быть больше.

Как мы видим, Башлачев постепенно уходил от «простых», полных метафор, приходя к метафорам «недосказанности», метафорам с пропущенными членами. Однако их интерпретация пока не столь сложна, как это будет на третьем этапе.

К поздним следует отнести песни конца 1985 года, но наиболее отчетливо сакральная метафоризация проявляется в произведениях 1986 года. Наряду с рассмотренными выше метафорами, смысл которых укоренен в макроконтексте поэтики Башлачева, начинают возникать не-

используемые доселе тёмные метафоры. Поэт уже не требует от образа мотивировки, основанной на некотором более или менее объективном сходстве, метафора становится немотивированной или лучше – магически мотивированной («Когда мы вместе», 1986):

Забудь, что будет,
И в ручей мой наудачу брось пятак,
Когда мы вместе –
Все наши вести в том, что есть.
Мы можем многое не так.
Небеса в решете,
Роса на липовом листе
И все русалки о серебряном хвосте
Ведут по кругу нашу честь.

Исследовать этот отрывок только на основании поиска прецедентных мотивов в идиопозитике – дело почти безнадежное. Ключ к интерпретации некоторых тёмных метафор у Башлачева – углубленный анализ звуковой ткани стиха, организованной паронимическими аттракциями, поэтической этимологизацией и т.д. Так, созвучие «забудь, что *будет*» можно прочесть следующим образом: раз ты знаешь, что *будет*, значит, ты это уже переживал (в мифопозитике Башлачева время – круг).

Фраза «когда мы *вместе* – все наши *вести* в том, что *есть*» ставит перед нами проблему вести как истины. Башлачев видит в слове «*весть*» отголосок слова «*есть*», таким образом, *весть* – «то, что *есть*», истина: «Мне в доброй вести не пристало врать» (цитата из той же песни). Получается, что «*весть*» и «*ведать*» для поэта этимологически родственные слова (вспомним старославянскую форму 3 лица единственного числа от глагола «*ведати*», сохранившуюся в идиоме «Бог *весть*» – Бог *ведает*). Отсюда же может происходить и слово последней строки нашего отрывка – «*ведут*».

Любопытными представляются и созвучия в пятой, шестой и седьмой строках: *небеса – роса – русалки, решете – серебряном, липовом – листе, решете – листе – хвосте, все – серебряном*. Конечно, только паронимической аттракцией всё не объяснить. Именно «тёмное слово» является средством повышения до предела когнитивных способностей текста, и для позднего Башлачева, апеллирующего к трансцендентальному, – это наиболее удобная форма «высказывания невысказываемого».

А теперь вернемся к началу параграфа. По мере того, как Башлачев осознавал себя поющим поэтом, то есть по мере проникновения в его поэтику генетической песенной функциональности, усложнялась и функциональность поэтическая. Сакральный стержень, присутствующий, как мы выяснили, в любом песенном акте, требовал аутентичной экспликации поэтическими и что немаловажно – экстрапоэтическими средствами. Мы рассмотрели только узкую проблему – диалектику метафоры. Однако у Башлачева с переходом к интенциональной сакральности изменились и субъектные отношения (вплоть до появления субъектного неосинкретизма), и синтаксис художественного высказывания, и тематика, и сюжетика... То есть на глубинном уровне изменился алгоритм текстопорождения.

И еще один примечательный момент. Когда речь пойдет о ритме в песенной поэзии, мы будем подробно рассматривать постепенный переход поэтики Башлачева от традиционного («печатного») упорядочивания метроритма к нетрадиционному – за счет ресурсов синтетического текста (см. главу 5, параграф «Синтетизация стихового метроритма»). Это одно из важнейших доказательств того, что рок-поэт постепенно приходил к осознанию себя «человеком поющим» (это самоназвание прозвучало в одном из интервью), а не пишущим «бумажные» стихи.

В последовательном движении к песенности и мифу Башлачев не одинок: похожие исследования постепенного обретения сакрального песенного языка мы можем провести и в отношении многих других поющих поэтов: Б. Гребенщикова, Е. Летова, Д. Ревякина, К. Кинчева, В. Цоя... Можно было бы посчитать, что такая сакрализация – специфическая черта русского (да и вообще любого) рока. Однако все названные авторы начинали свой путь в поэзию именно с рок-н-ролла в его англо-американском изводе, а не приходили к «року» в ходе художественной эволюции. То есть принадлежность к рок-культуре здесь должна рассматриваться как неизменный, константный фактор, а движение к сакральности идет, на наш взгляд, именно по причине усложнения синтетического текста – ухода от простых аранжировок к сложным, от мало маркированного исполнения к разного рода экспериментам в области артикуляционного субтекста и т.д. Словом, усложнение арсенала синтетических (невербальных) выразительных средств есть путь от «эстетической поэтичности» к неосакральной песенности. И если «барды» часто стараются, чтобы музыка не заслоняла слова (а только их «подсвечивала»¹), то «рокеры», напротив, зачастую стремятся к построению синтетической, комплексной выразительной системы, объединяющей несколько *равноправных* субтекстов. Быть может, именно поэтому сакрально-мифологический код в авторской песне выражен далеко не столь отчетливо.

Конечно, рассмотренное нами взаимодействие формального и функционального может быть процессом дву-

¹ «Стихи слушают и умеют слушать далеко не все. А песню умеют слушать все. Поэтому стихи ряда поэтов как бы стали притворяться песнями. И это именно для того, чтобы пробиться к сердцам слушателей». «Верю в торжество слова» (Неопубликованное интервью Александра Галича) // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 372; «Я не считаю, что пишу песни. Я пишу стихи, придумывая на них мелодию». **Владимир Высоцкий**. Монологи со сцены. Харьков; М., 2000. С. 156.

направленным: не только функция продуцирует форму, но и наоборот. В любом случае, усложнение кодировки смысла, переход к семиотической «поликодовости» нередко сопровождаются апелляцией к «мифологизму» в разных его изводах (об этом свидетельствует не только песенная поэзия, но и, например, русский авангард начала XX века). Словом, синтетизм и синкретизм, выросшие из единой «производящей основы», остаются связанными множеством нитей.

Многое из сказанного нами в настоящем разделе, конечно, требует более глубокого и детального исследования с привлечением самого широкого материала. Однако мы не покушались на решение проблемы – здесь намечена лишь тенденция, по нашему мнению, многое объясняющая в текстопорождении песенной поэзии.

ГЛАВА 1 СУБТЕКСТЫ

ОСНОВНЫЕ СУБТЕКСТЫ

История вопроса. Вопрос о субтекстах есть важнейший вопрос структуры объекта теории синтетической литературы, так как песенная поэзия – это всегда текст, только организованный особым, «непривычным» для традиционной литературы образом. Решение практически любой проблемы песенной поэзии неминуемо сопряжено с методологией субтекстов.

Как уже говорилось, песенный текст является одним из типов синтетического текста. Отметим, однако, что сам термин «синтетический текст» хоть и используется в большинстве работ, посвященных песенной поэзии, тем не менее пока не стал конвенциональным. Системы смешанного семиозиса, одной из подсистем которых является вербальная, называются в науке по-разному, например *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. Производство песенной поэзии может быть на-

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.

звано «интерсемиотическим текстом» (Ю.М. Лотман)¹, «полисемиотическим» (С.В. Свиридов²), «полиполярным» (Т.В. Цвигун³), «интермедиальным» (Н.В. Тишунина⁴) 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»⁵. Эту же точку зрения поддерживает О.Р. Темиршина: «Гораздо более уместным будет заменить термин синтетический текст другим термином – “синкретический текст”. Слово и музыка в процессе порождения <рок-текста. – В.Г.> едины, и основой этого единства становится “нерасчленимая” стихия *смысла*»⁶. Единство музыки, слова и действия названо синкретичным в диссертациях Е.В. Мякотина⁷, Т.В. Сафаровой⁸ и т.д. Мы будем пользоваться наиболее распространенным термином «синтетический

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

² **Свиридов С.В.** Пикник на обочине. Песня как таковая в современном высококоведении // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 168.

³ **Цвигун Т.В.** Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 104.

⁴ **Тишунина Н.В.** Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. СПб., 2001. С. 149–154.

⁵ **Сыров В.Н.** Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Н. Новгород, 1997. С. 94.

⁶ **Темиршина О.Р.** Поэтическая семантика Б. Гребенщикова. С. 66.

⁷ **Мякотин Е.В.** Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. См., например, С. 13.

⁸ **Сафарова Т.В.** Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого. См., например, С. 36.

текст»¹, отдавая себе отчет, что он, в связи с «техническими ассоциациями», может вызвать некоторые нарекания.

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 синтетического 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 триединство слова, пения и танца»². 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

¹ В своей докторской диссертации Ю.В. Доманский достаточно подробно разбирает два термина «синтетический текст» и «синкретический текст» (в контексте исторической поэтики), убедительно доказывая, что в случае с авторской песенной поэзией нужно пользоваться первым из них. **Доманский Ю.В.** Вариативность и интерпретация текста ... С. 319–320. Размышления по этому поводу находим и у Л.Я. Томенчук, которая к вопросу подходит с несколько иной, «синхронной» позиции (хотя об исторической прикреплённости термина «синкретизм» и упоминает): «Если песни Высоцкого рождались в слитности ритмической пульсации, музыки, слова и звука, перед нами, конечно, явление синкретическое, если нет – синтез». **Томенчук Л.** «...А истины передают изустно». С. 63. На наш взгляд, «слитность» – слишком зыбкий критерий, чтобы на его основании пользоваться термином «синкретизм» (субтексты всё-таки не смешиваются в нерасчлененный сигнал). Подробнее об этом «несмешении» мы скажем ниже.

² **Герцман Е.В.** Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 52.

природу»¹, *музыкальной ряд* (2) представляет собой «аккомпанемент, мелодию, вокал»², в *пластический ряд* (3) входят «“артистизм”, театральная составляющая синтетического текста: в основном пластика голоса»³ (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”»⁴.

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. Шинкаренкова⁵, не меняя названных рядов, кто-то, как Д.И. Иванов⁶, 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)⁷.

Однако вернемся к концепции Свиридова. Помимо субтекстуальной составляющей, он называет и метатекстуальную: *шоу, видеоклип, дизайн обложки альбома*.

¹ **Свиридов С.В.** Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 19.

² Там же. С. 20.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ **Шинкаренкова М.Б.** Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

⁶ **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ...

⁷ **Шинкаренкова М.Б.** Указ. соч. С. 22–28.

Кроме того, исследователь отделяет необходимые, конститутивные элементы синтетического 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»). Кстати, эту же претензию, но высказанную, как представляется, с музыковедческих позиций, С.В. Свиридову предъявила Л.Я. Томенчук: «В АП <имеется в виду

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.

“в авторской песне”, только Свиридов вообще-то говорит о более широком контексте – песенной поэзии. – В.Г.> стали выделять три компонента: кроме музыки и слов, исполнительство <следует ссыла на рассматриваемую работу С.В. Свиридова. – В.Г.>. Главный недостаток такого членения в том, что оно разрывает звучащий комплекс: мелодия, вокальный ритм, аккомпанемент относятся к одной составляющей, а голосовые интонации, произносительные особенности, игра тембрами – к другой».

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»? Обратимся снова к толковому словарю: «Мелодия – благозвучная последовательность звуков, образующая музыкальное единство»¹, «аккомпанемент – музыкальное сопровождение»². То есть аккомпанемент – это мелодия, которая что-то (в данном случае пение) сопровождает. Может быть, имелось в виду, что не всякий аккомпанемент образует мелодию? В таком случае одно понятие поглощает другое, тогда нет необходимости их разводить (достаточно оставить просто аккомпанемент). Да и немелодических образований (наподобие шума) в роли аккомпанемента в песенной поэзии встречается немного.

Не всё ясно с пластическим рядом. Свиридов пишет: «В пластический ряд входят “артистизм”, театральная составляющая синтетического текста: в основном *пластика голоса* <выделено нами. – В.Г.>. К этому ряду принадлежат все поэтические средства, *материалом* <выделено

¹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. С. 349.

² Там же. С. 20.

нами. – 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»? Ответ очевиден – ничего.

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 нами. – 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 мы скажем ниже).

Дополнил и несколько видоизменил концепцию С.В. Свиридова Д.И. Иванов: «Неточность, на наш взгляд, состоит в том, что в “пластический ряд” рок-композиции вносится такое понятие, как шоу. Корректнее было бы

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

² Там же. С. 19.

выделить его как отдельный уровень рок-композиции»¹. Эта мысль нам представляется справедливой. Действительно: в пластический ряд С.В. Свиридовым включены слишком разнородные элементы. Почему их стоит разделить? Дело в том, что анализ всех визуальных элементов в их единстве (да в конечном счете – всех субтекстов) не отменяет необходимость выявления их принципиальных различий. А такие различия есть, и, на наш взгляд, методологическая «дистанция» между пластикой тела и особенностями декораций не меньше, чем между артикуляционным и музыкальным субтекстами.

Вот как выглядит концепция Д.И. Иванова: «Рок-текст в эпоху “героических восьмидесятых” составляют следующие уровни: *субтекстуальный; пограничный и метатекстуальный*».

Субтекстуальный уровень, в свою очередь, включает два компонента: а) “вербальный” (поэтический) компонент субтекста; б) музыкальный компонент субтекста (аранжировка, мелодика, особенности вокала) ...

Пограничный уровень также состоит из двух компонентов: а) пластический (мимика, пластика (особенности поведения рок-музыкантов на сцене)); б) театрально-феерический (декорации, свет, костюмы музыкантов, различные специальные эффекты) ...

Метатекстуальный уровень чаще всего представлен аудиоальбомом и его разновидностями. В эпоху “героических восьмидесятых” рок-поэты создают рок-альбомы с помощью традиционных способов циклизации. Необходимо отметить, что на закате “героической” эпохи начинается процесс усложнения метатекстуального уровня рок-композиции. На современном этапе развития к аудио-

¹ **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 63.

альбому примыкают видеоклипы, фильмы о русском роке и интернет-ресурсы (сайты рок-групп)»¹.

Иванов расширил концепцию Свиридова, но почему-то лишил субтекстуального статуса артикуляцию (оставив лишь «особенности вокала» внутри музыкального субтекста). А ведь артикуляционные способы смыслообразования в песенной поэзии отстоят от музыки дальше, чем способы «бумажные», часто артикуляционные изобразительно-выразительные приемы являются аналогом традиционных поэтических (синтетические аллитерация, метафора и т.д.). Употребляющиеся в литературоведении термины «мелодика стиха» или «поэтическая музыкальность» – это образные конструкции, к музыке имеющие весьма опосредованное отношение, поэтому свести артикуляцию только к «подвиду» музыкального ряда – серьезное упущение.

Не нашлось у исследователя места еще одному субтексту – шумовому.

Кроме того, осталось за пределами концепции Иванова и оформление обложки альбома. Формулировка «традиционные способы циклизации» явно не предполагает оформления обложки, если речь идет о циклизации литературной, конечно. Но даже если и имелась в виду «визуальная циклизация», то это нужно было оговорить.

Непонятно, чем принципиально отличается мелодика от аранжировки (подобная избыточность уже рассмотрена на примере музыкального ряда у Свиридова).

Оба ученых дифференцируют ряды, организующие синтетическое 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

¹ **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 175–176.

них уже является метатекстом (текстом 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 мы пока не говорим)? Но ведь конститутивность не тот критерий, которым должно разделять текст и метатекст. В основе такого разграничения, очевидно, лежат *функциональность, архитектоничность и авторизованность*. Поэтому нам ближе позиция М.А. Солодовой, которая метатекстами называет «тексты, созданные носителями рок-культуры <исключая самих рок-музыкантов. – В.Г.>, существующие в пространстве специализированных журналов и других печатных изданий, посвященных рок-культуре...»¹ – с оговоркой, что далеко не все метатексты здесь будут печатно-вербальными и даже визуальными (например, явно метатекстовый статус приобретают анекдоты и прочий «рок-фольклор», сочиняемый поклонниками рок-искусства о его музыкантах и поэтах²). То есть, по нашему мнению, *в основе текста песенной поэзии лежит авторское начало, а метатекстом в строгом смысле (исключительно метатекстом) является только неавторский метатекст*. Подробнее об этом мы поговорим в главе 4.

Еще одно замечание. Шоу как специфическая разновидность синтетического текста может состоять из пластики тела певца (жестов и мимики), сюжетного действия, имиджа певца (костюм, грим), декораций, спецэффектов... То есть всё это – субтексты синтетического текста под названием «шоу». Но данный синтетический текст является одновременно субтекстом для образования бо-

¹ Солодова М.А. Метатексты рок-культуры и их информативные возможности // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 194.

² См., например, об этом: Назарова И.Ю. Алисоманы и киноманы: Опыт фольклорно-этнографического исследования // РРТК. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 168–175.

лее высокого порядка – артефакта песенной поэзии. То есть шоу – субтекст гетерогенный (сложный), а вот, например, артикуляция – гомогенный (простой, первичный). По нашему мнению, в первую очередь нужно рассматривать именно гомогенные ряды, чтобы не спутать их с составными образованиями. Причем для главного нашего синтетического текста – песни – все остальные ряды (начиная от вербального субтекста и заканчивая оформлением обложки альбома) являются субтекстами. Итак, *все составляющие текста песенной поэзии – это субтексты, метатекстами они могут становиться в зависимости от угла зрения (от установки исследователя).*

Тем не менее наша концепция может показаться небесспорной. Мы предвидим возражения такого рода: песня – уже созданное произведение (завершенное, отграниченное). Разве клип, который был снят, чтобы проиллюстрировать уже готовое произведение, является субтекстом? Он ведь вторичное образование? На наш 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 – завершенный текст. Потом певец дополнил данное вербально-артикуляционное образование музыкальным субтекстом. Если следовать временному принципу образования метатекста (всё, что создано после «основного написания», – метатекст), то музыка в композиции Высоцкого «Памятник» является метатекстом. Есть примеры, когда создается музыка, которая существует поначалу как самостоятельное произведение (инструментал), потом на эту мелодию автор накладывает слова (так было с песней Башлачева «От винта!»). В таком случае авторский поэтический текст оказывается метатекстом?

Прежде чем мы попытаемся сформулировать свое представление о субтекстуальной структуре синтетического текста, остановимся на базовом для данного исследования определении – дефиниции субтекста. Итак, *первичный субтекст песенной поэзии – это авторский или авторизованный гомогенный текст, принадлежащий любой сфере семиозиса и влияющий на смысл синтетического текста вследствие взаимодействия с поэтическим текстом* (наше определение адаптировано к нуждам литературоведения).

Особо выделим 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 синтетического текста Высоцкого.

Вторичный субтекст является гетерогенным (например шоу), то есть состоит из субтекстов низшего порядка. Соответственно, первичный субтекст синтетическим текстом не является, вторичный – является.

Возвращаясь к разработкам Свиридова и Иванова, отметим, что обе они строятся на функциональной основе, при этом в одном субтексте оказываются разноприродные образования. Нам кажется, недочеты обеих концепций вызваны рассмотрением субтекстов только с функциональной стороны. Классификация будет более

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

Классификация 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» (или «конкретное» – «абстрактное»). Однако в фокусе внимания филолога должен быть в первую очередь имплицитный вербальный субтекст в его отношении с другими субтекстами: музыкальным, шумовым и артикуляционным. Поэтому, по нашему убеждению, исключать вербальный субтекст из субтекстуальной системы синтетического произведения не стоит. А вот нотный для литературоведения, видимо, неинтересен и может игнорироваться.

Песенно-поэтический текст (артикуляционно-вербальная составляющая) складывается из значений знаков трех семиотических систем, среди них: первичная – *язык* («надличностный», нехудожественный), вторичная – *имплицитно-вербальная* (лингвоментальный «образ» песни), третичная – *синтетическая* («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 – звучащие 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 синтетическому тексту (третичной семиотической системе). Внутри каждого субтекста (субпарадигмы) могут быть свои ярусы (субсубтексты), например, несколько инструментов образуют негомогенный музыкальный ряд (по сути – музыкальный синтетический текст).

Однако при анализе факта песенной поэзии как точки соединения трех рассмотренных семиотических систем мы вынуждены синтетический 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 (небумагизируемые субтексты и паравербальные знаки, например артикуляционный шум, могут быть даны дескриптивно).

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 до-

¹ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, мы рассматриваем омофон как акустически материализованную фоногруппу, то есть как

полнительный смысл (около- и невербальный) и является *уточняющим* по отношению и к абстрактному вербальному субтексту, и к абстрактному поэтическому тексту. Мы уже говорили, что 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.

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

Таким образом, возникает необходимость четко разграничить два типа субтекстов в синтетическом тексте: визуальные и аудиальные. При общей факультативности визуальных субтекстов – такие из них, как театрализованное действие на сцене (сюжетная «сценка») или оформление декораций, спецэффекты, нужно признать «вдвойне факультативными», потому что в русских песенных традициях они встречаются крайне редко.

Более распространенным является такой визуальный субтекст, как «внешнее оформление» исполнителя, то есть имидж певца (участников группы) – костюмы, грим. Данный субтекст может указывать на характер субъект-

образование звучащее (в противоположность определению, согласно которому омофоны – печатные слова с разным буквенным составом, при потенциальном «живом» произнесении создающие единый звукообраз).

ных отношений, а также визуально актуализировать биографический (автобиографический) миф певца.

Четвертый визуальный субтекст также весьма близок субтексту имиджевому, речь идет о пластике тела, включающей мимику и жесты. Кстати, этот субтекст (особенно мимическая его составляющая) имеет «выход» на аудиальный артикуляционный субтекст: особенности произношения часто запечатлены и в мимике.

Особняком стоят иллюстративный и графический субтексты (оформление обложки альбома).

Итак, обобщив и дополнив разработки С.В. Свиридова и Д.И. Иванова, мы приходим к следующей системе субтекстов, организующих произведение песенной поэзии:

Аудиальные субтексты:

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

Визуальные субтексты:

5. Пластика тела (в т.ч. мимика);
6. Имиджевый;
7. Сюжетно-перформативный;
8. Сценографический (декорационно-феерический);
9. Иллюстративный (художественное оформление обложки);
10. Графический (шрифты, используемые при оформлении обложки).

Визуальные субтексты подразделяются на два типа: статичные (оформление обложки) и динамические (пластика тела). Кроме того, классифицировать их можно по принципу: двухмерные – трехмерные...

Еще раз подчеркнем, что данная структура является открытой. В будущем, возможно, появятся новые субтекстуальные формы песенной поэзии. Да и из существую-

щих мы явно назвали не все: правомерно, например, выделение в отдельный субтекст *сайта группы* в Интернете; *фильмов о поющих поэтах или с их участием* (художественных и документальных); *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 «художественными интервью», 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)...

Исследователи фольклора выделяют еще два субтекста, о которых мы речи не вели, – темпоральный и локативный². Что касается первого из них, то он, безусловно, важен. Однако песенная поэзия, интересная нам, является авторским образованием, поэтому о смене информаторов (разных «экспликаторов» некоего произведения) мы речи не ведем, так как в центре настоящего исследования – не анонимная песня, а принадлежащая авторской поэтике или же авторизованная этой поэтикой. Следовательно, время исполнения «привязано» к стадиальности творчества исполнителя, которая находится в ведении традиционного литературоведения. Иными словами, временной

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...

² Подробнее об этом: Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 322.

фактор является важным для исследователя песенной поэзии (особенно – в разрезе вариантообразования), но, по нашему убеждению, он не должен рассматриваться через субтекстуальную призму.

Что касается локативного субтекста (места исполнения), то и он в какой-то степени может скорректировать авторскую установку. «Фигура В.С. Высоцкого в значительной мере повлияла на т.н. “Таганский концерт” Александра Башлачева ... Сначала были исполнены песни, на первый взгляд, никак не связанные с творчеством Высоцкого, и только потом – “высоцкие” песни ... Песня же “Триптих” (“Слыша В.С. Высоцкого”), напрямую посвященная Высоцкому и построенная на цитатах из его творчества, была исполнена предпоследней в двухчасовом концерте, то есть тогда, когда, предположительно, у слушателей могло сформироваться мнение о Башлачеве как о самостоятельной фигуре. Таким образом, структура “Таганского концерта” Башлачева во многом была определена контекстом фигуры В.С. Высоцкого»¹.

Данный пример демонстрирует важность локативного субтекста, но при этом становится очевидной несистемность подобной «местной» обусловленности: рамки, в которых оказался Башлачев, можно назвать «экзотическими». Это, пожалуй, единственный случай в наследии поэта, когда локализация концерта оказала столь значимое влияние на его структуру. То же можно сказать и о других исполнителях. Поэтому локативный аспект мы не будем рассматривать в качестве субтекста.

Теперь скажем несколько слов о *материальном взаимоотношении субтекстов* (в параграфах данного раздела мы будем говорить об аудиальных субтекстах, визуальные же будут рассмотрены ниже). Каждый звуковой

¹ **Ярко А.Н.** Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. С. 23–24.

ряд в синтетическом 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 синтетический текст, мы одновременно воспринимаем несколько субтекстов, при этом их полного смешения не происходит: мы всегда можем определить, где голос, а где аккомпанемент (*«закон материального несмешения субтекстов»*). По модели «артикуляция – музыка» строится большинство синтетических 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.

Конечно, даже в законе материального несмешения субтекстов есть исключения, но они так редки, что в общей концепции могут быть «выведены за скобки». Поэтому с осторожностью нужно подходить к нижеследующим и подобным им высказываниям ученых² и артистов: «Иногда тембр, музыкальный оттенок заменяет слова»³.

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/

Ведь нужно помнить, что «вербальный знак не может быть замещен знаком иного типа»¹.

Тем не менее материальное слияние голоса и музыки всё-таки встречается. Так, в песне «Флейта»² Ольги Арефьевой³ после 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»⁴: после ключевого слова, вынесенного в заглавие, вокал и электрогитара доходят до такой степени взаимопроникновения, что уже не поддаются дифференциации на слух.

Еще один случай неклассической корреляции музыкального и артикуляционного субтекстов встречается в песне Егора Летова «Прыг-скок»⁵ после фразы «пусть плывет воск». Здесь надо особо отметить, что в варианте текста с альбома «Прыг-скок» (где, судя по всему, впервые и была исполнена эта композиция) после ключевой

¹ Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии ... С. 105.

² Кон-тики // Ольга Арефьева и «Ковчег», 2004. Здесь и далее, если звуковое явление присутствует только на конкретном альбоме / концерте, в сноске мы будем называть и соответствующую фонограмму. Указывается дата написания альбома, а не дата его выпуска (ведь и в печатной поэзии произведение датируется не 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.

³ В музыкальных коллективах, где несколько человек участвует в порождении синтетического текста, его автором здесь и далее (кроме особо оговоренных случаев) мы называем автора поэтического текста. Обоснование этого см. в главе 4 «Авторство и субъектность».

⁴ Мечта самоубийцы // Телевизор, 1990.

⁵ Концерт («Свобода») в кинотеатре «Улан-Батор». Москва, апрель 2002.

фразы следует два смешивающихся вокала: мужской (Егор Летов) и женский (Анна Волкова), а вот в интересующей нас записи женский вокал заменен саксофонной партией (Сергей Летов), имитирующей постанывание-посмеивание Егора Летова.

У Бориса Гребенщикова в песне «2-12-85-06»¹ 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 приспособляется 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 нам 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 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

¹ 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».

может выполнять как свойственную, так и несвойственную своей материальной природе функцию.

Выше мы говорили 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.

Есть, правда, случаи, когда для густоты звучания автор накладывает одну и ту же партию, например электрогитары, несколько раз, добиваясь своеобразного «инструментального хора». Так, у Егора Летова на последних

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

альбомах («Долгая счастливая жизнь»¹; «Реанимация»²) электрогитарный звук делается более «густым», «вязким» благодаря использованию подобного приема.

Редко присутствует наложение двух шумов, тогда мы можем говорить о количественных изменениях на *шумовом уровне*. Кстати, во всех трех материализованных субтекстах количественные 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 нашей классификации под качественными изменениями мы подразумеваем 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 подложка. 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.

Для смысла произведения (в частности для его композиционного построения) важной бывает смена субсубтекстов. Очень часто авторы используют инструментальную «аритмию», когда тот или иной инструмент то выпадает из звуковой структуры песни, то снова появляется в ней.

¹ Долгая счастливая жизнь // Гражданская оборона, 2004.

² Реанимация // Гражданская оборона, 2004.

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* – *эмоционально-экспрессивная подложка* к артикуляционному субтексту и всё тот же *уточняющий элемент субтекста вербального*; функция *шумового субтекста* – «*иллюстративная*» (в первую очередь по отношению к вербальному ряду). 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.

Теперь на первых двух материализованных субтекстах остановимся подробнее.

Артикуляция. В ее ведении: воплощение вербального субтекста, особенности интонации, паузы (в том числе – строко- и строфоразделительные, «пунктуационные»), громкость произнесения, темп произнесения, различного рода артикуляционные жесты (начиная от фактизации пропеваемого и заканчивая синтетическим ассонансом), субъектная организация (например пение одним исполнителем «на несколько голосов»), артикуляционные интертексты (пародирование чужой манеры говорения), валентность в синтетическом тексте (серьезная песня, исполненная в ироничной манере, меняет валентность), рифмообразование, ритм, «вокальность» (то есть «мелодиеобразование») и т.д.

Музыка. Прежде чем говорить о ее функциях отметим, что «по сравнению с бардовской песней, музыка в роке играет гораздо большее значение ... Только в роке оказывается возможным откровенное нарушение синтаксической и смысловой связности, возможное только благодаря ведущему положению музыкальной структуры»¹. Стоило бы только «понизить категоричность» этого суждения, хотя в «роке» музыкальная подложка, действительно, разнообразнее. Ученые, опираясь на указанную разность «двух музык», пытались разделить музыкальные составляющие на «бардовскую» и «рокерскую». Например: «Выделяя элементы музыкального ряда рок-композиции, исследователь <имеется в виду С.В. Свиридов. – В.Г.> пользуется понятием *аккомпанемент*. На наш взгляд, оно более применимо к авторской песне, чем к рок-культуре ... но в большинстве случаев более уместным является понятие – *аранжировка*, так как оно указывает на сложность, многоуровневость музыкального ряда рок-композиции ... Если сопоставлять функциональную значимость аккомпанемента и аранжировки, то первый *сопровождает* “вербальный” ряд, а вторая его *организует*»². Эта интересная мысль, к сожалению, слишком расплывчата: автор высказывания не дает конкретных критериев (ни в указанном контексте, ни в работе в целом) отличия аккомпанемента от аранжировки, не объясняет, чем «сопровождение» отличается от «организации».

Соглашаясь с различностью функционирования музыкальной подложки в русском роке и авторской песне, мы считаем рассмотрение этого вопроса крайне затруднительным в рамках литературоведения. Скорее все музыкальные образования следует разделить на основании

¹ Щербенок А.В. Слово в русском роке // РРТК. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 7.

² Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 63.

более четких критериев. Так, оба песенных искусства для аккомпанирования пользуются гитарой (это момент системный). Поэтому классифицировать тексты можно по особенностям гитарного звука: «акустика» / «электричество». Не менее важным кажется и разделение по количеству музыкальных инструментов: полиинструменталы / моноинструменталы. И тут, кстати, русский рок заметно отличается от авторской песни: в первом песенном направлении конститутивной является полиинструментальность, во втором – моноинструментальность. Кроме того, мелодии можно разделить на основании авторства: авторская музыка / цитата (чужая мелодия), промежуточным звеном здесь будет стилизация.

Музыка не создает поэтического текста и является объектом периферийным для литературоведения. В ведении музыки: эмоционально-экспрессивная направленность, различного рода эффекты (нагнетание напряжения, выделение отрывка / слова), обратная валентность, отсылка к интертексту, композиционное построение (деление на сегменты), ритм и т.д.

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

Артикуляция в роли шума. В песне «Новая патриотическая»¹ Егора Летова помимо самого артикуляционно-вербального текста и музыки – на «заднем фоне» присутствует еще один артикуляционный ряд, представляющий собой «неблагозвучные междометия» или по-другому – «речевое кривляние» (например имитацию «рвотных позывов»), вследствие чего пафос композиции заметно снижается:

Нам не страшны Алма-Ата и события в Польше,
Ведь геройских патриотов с каждым днем всё больше,

¹ Так закалялась сталь // Гражданская оборона, 1988.

А для контры для матерой, вроде Леха Валенсы,
Мы по-новому откроем Бухенвальд и Освенцим.
На всяких анархистах проводить эксперименты –
На всё у нас имеются стальные аргументы.

Ведь пылающей тропой мы идем к коммунизму!

Скрытая ирония присутствует и в поэтическом тексте, однако при желании его смысл можно принять «за чистую монету», а вот непосредственное прослушивание трека (именно благодаря описанному «кривлянию») не оставляет никаких сомнений в сарказме исполнителя. Итак, в данном случае одна из артикуляционных линий занимает место шума, заметно при этом влияя на смысл текста.

Другой 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 вожделений, 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: ритмообра-

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

зующую и «мелодиеобразующую». Те же функции – у *вербального субтекста музыкальной функциональности*. Нередко исполнители в промежутках между припевами (или куплетом и припевом) песни используют «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. Заметим, 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 идеологи-

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. С. 67.

зированной подложка задает ракурс «прочтения» поэтического текста (в данном случае, фраза «вода, очисти нас еще один раз», на фоне которой звучит хор, есть явная отсылка ко второму крещению).

Некоторые ритмизирующие песенные междометия становятся своеобразным кодом, указывающим на принадлежность творческого продукта к той или иной субкультурной группе (например «хой» у панков, «йо» у реперов).

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 важнее – 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, то есть перед нами не поэзия, а набор звуковых жестов.

Возьмем, например, песню Анатолия Крупнова «Алкареель»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.

¹ Я остаюсь // Черный обелиск, 1994.

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». Последняя состоит из варьирующегося многократного повторения фразы «Цаувей лама, / Цаувей лама, / Тика, тика, / Тика, тика» (если мы верно бумагизировали звучащий текст). К произведениям подобного рода мы еще вернемся в следующей главе, когда будем рассматривать генетические модели синтетического текста.

Музыка в роли шума. Музыка выполняет функцию шума в инструментальной композиции Юрия Наумова «Кошка на раскаленной крыше»¹. Во вступлении автор говорит: «А сейчас я буду мяукать на гитаре», и звук действительно оказывается очень похожим на мяуканье. Отметим, что в цикле – это единственная «невербальная песня», однако ее влияние на макроконтекст (соответственно – и на поэтический текст каждой из «вербальных песен») очевидно.

В песне Сергея Калугина «Туркестанский экспресс»² ударными инструментами имитируется стук колес поезда. Причем этот блок является одним из смысловых сегментов композиционного построения.

В песнях Шевчука «Звезда»³, «Родина»⁴, Гребенщикова «Рок-н-ролл мертв»¹ (и список этот явно не исчер-

¹ Первый акустический концерт // Проходной двор, 1988.

² Оглашенные, изыдите!

³ Пропавший без вести // ДДТ, 2005.

⁴ «Шевчук для создания настроения тревоги, трагической, роковой предопределенности для отдельного человека подключает звуки бие-ния 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.

пан) ударными имитируется сердцебиение. Отметим, что 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»² 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»³ Д`ркина. Здесь тоже присутствует смысловая связь между поэтическим текстом и шумом: мы слышим, как строится «город сАД». Примеров шума, выполняющего функцию музыки, в песенной поэзии крайне мало.

Итак, открытость синтетического текста для новых субтекстов (и, соответственно, открытость их классификации) является важным принципом, который может быть применен для анализа самых разных синтетических текстов – не только песенной поэзии. Рассмотрение рядов, составляющих синтетический текст, с двух позиций –

¹ Радио Африка // Аквариум, 1983.

² Путь к успеху // Телевизор, 2001.

³ Всё будет хорошо // Д`ркин В., 1997.

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».

В завершение отметим, что многое из сказанного нами о субтекстуальной структуре песенно-синтетического текста может вызвать возражения такого характера: «Достижения различных отраслей филологии непременно нужно привлекать к изучению любой *песни*, но вряд ли стоит полагать их базовыми, поскольку, например, в процессе пения произношение зависит далеко не только от положения звука в стиховом ряду и т.д., но и от мелодической линии, ритма, тембровой игры: то есть на него влияют факторы не только традиционно изучаемые филологией, но прежде всего музыкальные»¹. Такая позиция кажется справедливой, но только в рамках нашей гипотетической синтетистики (или, если угодно, музыковедения). Ведь музыкальные факторы артикуляционного, о примате которых говорит Л.Я. Томенчук, пройдя «сквозь сито» нашего словоцентризма, неизбежно потеряют часть своего «объема». Как мы решили эту непростую *литературоведческую* задачу – не усечения, а умеренного сужения музыкального – см. в главе 3, где будут рассмотрены текстопорождение и художественность, а также в главе 5, посвященной ритму.

Субтекстуальный гротеск. Известно, что «литературное произведение есть ... не материал, а отношение материалов»². В нашем случае под особым образом организованным материалом мы можем понимать субтекст (за исключением имплицитного вербального, все субтек-

¹ Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 63.

² Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120.

сты имеют материальную, «вещественную» природу). В этой связи из двух аспектов гротеска – преувеличения и контраста¹ – для нас важнее второй. Поэтому определим *субтекстуальный гротеск как смысловую конфронтацию (несоответствие) валентности субтекстов в синтетическом тексте.*

Чаще всего субтекстуальный гротеск – это снижение пафоса одного из субтекстов за счет другого, столкновение серьезного и комичного. Из этого можно вывести что-то наподобие закона *субтекстуального гротеска: если в синтетическом тексте хотя бы один из субтекстов снижен, комичен, то сниженным становится и весь текст.*

Заметим, что один из типов субтекстуального гротеска активно используется и в современном фольклоре: народное сознание любит карнавализировать пафосные (часто – идеологизированные) песни, накладывая на известную мелодию комический вербальный текст. В авторской песенной поэзии ресурсы субтекстуального контраста разрабатываются, судя по всему, еще активнее.

Типов субтекстуального гротеска достаточно много, вот основные:

1. Музыка² «+», слова «+», артикуляция «-»;
2. Музыка «+», слова «-», артикуляция «-»;
3. Музыка «+», слова «-», артикуляция «+»;
4. Музыка «-», слова «+», артикуляция «+»;
5. Музыка «-», слова «+», артикуляция «-»;
6. Музыка «-», слова «-», артикуляция «+».

¹ «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/encyclop/le3/le3-0282.htm>

² В данной классификации, чтобы ее не «утяжелять», субтекст «музыка» мы объединяем с субтекстом «шум».

Знаком «+» мы обозначаем маркированный (сатирически, иронически и т.д.) субтекст, то есть сниженный; «-» – соответственно, подчеркнуто «возвышенный» (пафосный, скорбный, надрывный, исповедальный и т.д.). Кроме того, на месте «плюса» или «минуса» иногда оказывается «ноль», то есть немаркированный субтекст. Как мы покажем ниже, даже «нулевая» валентность, например артикуляции, порой придает корреляции субтекстов особую смысловую кинетику. Рассмотрим некоторые типы субтекстуального гротеска на примерах.

Тип: музыка «+», слова «-», артикуляция «+». В песне Егора Летова «Красное знамя»¹ поэтический текст является, бесспорно, пафосно-патриотическим:

Кому знаменосцем не хочется стать,
Горячее знамя, как факел, поднять?
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 пройти 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 Летова легко принять за «чистую монету»: поэтический текст прекрасно вписывается в советский идеологический канон. Однако прослушивание не оставляет никаких сомнений: летовский синтетический текст – это «стёб», сатира на песни советской эпохи. То есть субтекстуальный гротеск создается средствами музыкально-

¹ Хорошо!! // Гражданская оборона, 1987.

го и артикуляционного субтекстов: «грязный», «гаражный» 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».

Тип: музыка «-», слова «+», артикуляция «-». Это один из самых распространенных типов субтекстуального гротеска. Для его иллюстрации возьмем песню «Судьба резидента»¹ Константина Арбенина. Музыкально и словесно текст строится на постоянных отсылках к фильму «Семнадцать мгновений весны», да и вообще – к контексту всех советских фильмов о разведчиках (см. название песни). В этой связи узнаваема музыка, исполненная в «тревожной», «напряженной» манере, да и поэтический текст изобилует аллюзиями и реминисценциями из знаменитой киноленты о Штирлице:

Весна. А меня не пускают в отпуск,
За то, что я съел сверхсекретный пакет!
А в гестапо вахтер отобрал мой пропуск, –
 Это значит: обратной дороги нет!²
Родная, я весь на грани провала!
На явках – засада! В квартире – завал!
Еще один срыв – и пиши пропало!..
 Но я не тот, за кого себя принимал...

Показательна и последняя фраза текста («я прошу, хоть ненадолго...»), которая напрямую отсылает к песне из фильма «Семнадцать мгновений весны». Представленных отрывков вполне достаточно, чтобы заключить, что

¹ Плечи // Зимовье зверей, 1997.

² Последняя строка каждого из четверостиший произносится быстрее, тише (как бы шепотом, «по секрету») и тревожнее, поэтому мы выделили ее графически.

вербальный субтекст (в отличие от музыкального и артикуляционного) явно ироничен, снижен.

Тип: музыка «-», слова «0», артикуляция «-». У Михаила («Майка») Науменко есть весьма известная в рок-кругах песня (это один из первых шлягеров русского рока) – «Буги-вуги каждый день». Через десять лет 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.
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»: «Ре-

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

волюция <добавим – рок-революция – В.Г.> закончилась, а теперь – дискотека!». Перед нами фраза, явно апеллирующая к известному анекдоту о Ленине с аналогичной концовкой.

Отметим 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 (как представители «классической традиции») становились предметом десакрализации. 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») русских рокеров с советской властью¹.

Тип: музыка «0», слова «+», артикуляция «0». Ярким примером данного типа является песня Галича «Облака»², которую автор произносит подчеркнуто неэмоционально, отстраненно (за исключением двух-трех не меняющих сути дела «всплесков»), да и гитара не претендует на субтекстуальное «первенство». При этом заметим, что поэтический текст вроде бы предполагает гораздо более

¹ Песня «Этот русский rock-n-roll»: «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».

² Здесь и далее «цитирование» фонограмм Галича осуществляется на основании МП-3 диска, выпущенного компанией «Саунд плюс». Удалось установить, что это записи мая–июня 1974 года в Переделкино, однако точных дат концертов не имеется. Каждое выступление озаглавлено, видимо, от издателя, например: «На реках Вавилонских», «Принцесса с Нижней Масловки», «Песни об Александрах», «Русские плачи» и т.д. Соответственно, опознавательными ориентирами при цитировании нам будут служить приведенные выше названия. Здесь цитируется запись с фонограммы «Песни об Александрах».

экспрессивное произношение¹ (песня поется от лица пенсионера, сидящего в дорогом ресторане и вспоминающего свои лагерные годы). Галич недаром выбирает такую форму подачи материала: спокойный рассказ о трагическом действует подчас сильнее, чем эмоциональная отповедь. Экспрессия «загнана» в подтекст, автор словно хочет показать, что ролевой герой настолько измучен двумя десятилетиями колымских лагерей, что он может только вспоминать, но не переживать. Подробнее об интонационной структуре этого текста см. параграф «Внутритекстовая вариативность пунктуационного типа» главы 6.

Однако нейтральная артикуляция может работать не только на усиление трагического звучания, но и на увеличение комического эффекта. Так, в песне Высоцкого «Веселая покойницкая» подчеркнуто рассудительное произношение и нейтральная музыка, сталкиваясь с ироничным текстом, порождают, наверное, больший эффект, чем можно было бы достичь при артикуляционной «карнавализации» произносимого. Таким образом, отсутствие в субтексте ожидаемого «наполнения» – это тоже особый прием, подчас придающий синтетическому тексту особую смысловую кинетику.

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

¹ Возможно также, что подобная отстраненность от говоримого есть проявление свойственной Галичу «техники отчуждения» – «особой игры артиста, который рассказывает о сюжетных событиях, не сливаясь с ними». **Свиридов С.В.** «Литераторские мостки». Жанр. Слово. Интертекст // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001. С. 105.

достигается только за счет интонации»¹. Перед нами композиционный метагротеск, надстраивающийся над субтекстуальным. Иногда песенно-поэтический текст представляет собой ступенчатую систему гротесков и метагротесков. Покажем, как это происходит на примере песни Дркина «Мысли наркомана»², вот ее бумагизированный поэтический текст:

В разгар сезона
 На личной яхте
 Врезаюсь в волны моря синего с разгона,
 В зубах сигара
 И виски с содовой,
 В кармане джинс без трех рублей два миллиона.
 Моя подруга –
 Под южным солнцем,
 Ее распущенные косы треплет ветер,
 Нас ждут кальмары и чинзано в шумном баре
 И номер люкс в «Национале Занзибар».

<Следующая строфа поется на мелодию «Белеет мой парус» из кинофильма «Двенадцать стульев»>

Чинзано, омары, кальмары,
 Лемуры, лимоны, доллары,
 Стриптизы, круизы, машины, гранд-отель
 И кофе в постель,
 И по родине тоска.

Приходит вечер,
 Горит реклама,
 Мы подъезжаем к кабаре на лимузине.
 Миллионеры
 Проводят взглядом,
 Проходим мимо, не здороваемся с ними.

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

² Концерт («Вернулся с неба»). Белгород, 25 мая 1998.

<Следующий фрагмент поется на мелодию
«Besame mucho»>

Besame...

Besame mucho...

Como si fuera esta noche la ultima vez...

<Звучит музыкальный фрагмент «Цыганочка с
выходом»>

Откуда «бобик»

И два сержанта?!

Траву за борт, Фома, куда же делась Темза?!

<Первых две строки сопровождает тема (тре-
вожная) из кинофильма «Семнадцать мгновений
весны»>

Кругом асфальт, косяк предательски не тонет,
И мы стоим, менты стоят, а он лежит.

Чинзано, омары, кальмары,
Лемуры, лимоны, доллары,
Стриптизы, круизы, машины, гранд-отель
И кофе в постель,
И ванна,
И какава с чаем...

<Слышится музыка «Цыганочка с выходом», а
потом мелодический фрагмент из песни «Очи чер-
ные»>

Обратимся вначале к вербальной составляющей. По-
этический текст имеет двухчастную композицию, в ее ос-
нове – классический гротеск: «высокая» греза (вербально-
артикуляционный текст 1) – «сниженная» реальность
(текст 2). На стыке частей находится иноязычное вкрап-
ление – фрагмент песни «Besame mucho» (текст 3). Ак-
центируем внимание еще на двух словесных фрагментах:

заключительном «и ванна, и какава с чаем» – это цитата из кинофильма «Бриллиантовая рука» (текст 4); а также – «и по родине тоска», который выделяется и по смыслу: псевдорайская чужбина противопоставляется родине, и интонационно: в отличие от «мечтательных» интонаций окружения, эта фраза произносится «ностальгически», подчеркнуто серьезно (текст 5).

Теперь несколько слов скажем о музыкальном субтексте. Куплеты поются на музыку, которая, вероятно, написана Дркиным. В ее основе – мелодия «курортно-танцевального» плана, после некоторых строк добавляется характерное песенное местоимение «ча-ча-ча» (музыкальный текст 1). Припевы (текст 2) исполняются на известную мелодию песни «Белеет мой парус» (автор слов – Ю. Ким, композитор – Г. Гладков) из известного советского фильма «Двенадцать стульев» (в роли Остапа Бендера – А. Миронов). Следующие музыкальные интертексты – мелодия «Besame mucho», обладающая явными экзотическими коннотациями (текст 3), и «Цыганочка с выходом» (текст 4). Появление милиции сопровождается темой из кинофильма «Семнадцать мгновений весны» (текст 5). Завершается трек уже названной нами «Цыганочкой» и мелодией песни «Очи черные» (текст 6).

Музыка и вербально-артикуляционный текст создают несколько смысловых сцепок. Идиллическая картина первой части песни сопровождается тонким намеком на «плачевную развязку»: музыка из «Двенадцати стульев» ассоциативно отсылает нас к мечте Остапа Бендера о Рио-де-Жанейро (не забудем и «почти бразильское» вкрапление из «Besame mucho»). То есть музыка дает указание на то, что перед нами не действительность, а лишь грезгаллюцинация.

Получается, что вербально-артикуляционный текст 1 (ВА1) непосредственно (без гротеска) соотносится с музыкальным текстом 1 (М1), а также в контексте скрытой

гротесковости – с М2 и М3. Эти соответствия можно назвать «экзотической темой». Кроме того, имплицитно (и явно в гротесковом ключе) на нее работает завершающая текст фраза из «Бриллиантовой руки» (ВА4): сюжет фильма «завязывается» тоже в экзотических условиях – за границей. Можно также порассуждать об имплицитном соединении в «экзотической теме» двух кинематографических работ Андрея Миронова («Бриллиантовая рука», «Двенадцать стульев»).

«Разгульная тема» в какой-то мере присутствует и в первой поэтической части (ВА1), явно – во второй (М2), танцевальной музыке (М1), а также в цыганских музыкальных вставках (М4, М6). Кроме того, тонкие смысловые связи могут быть установлены в отношении рассматриваемой темы с реминисценцией из «Бриллиантовой руки» (ВА4) – достаточно вспомнить «околоалкогольный» контекст, в котором произнесены слова «и ванна, и какава с чаем».

«Тема родины» встречается в небольшом фрагменте первой поэтической части (ВА5) и во второй части, здесь явно – сниженно (ВА2); музыкально она воплощена в мелодическом отрывке из «Семнадцати мгновений весны» (М5). Интересно, что фраза из первой части «по родине тоска» достаточно жестко связана с сюжетом кинофильма о Штирлице, кроме того, во время появления милиции (силовая структура) мы слышим указанную музыкальную реминисценцию, отсылающую тоже к силовому ведомству (только в фильме не милиция, а СС). Гротеск «музыка – поэтический текст» здесь образуется по линии «неуловимый Штирлиц» (пафосный код) – «пойманные наркоманы» (иронический код).

Подытоживая сказанное, заметим, что смысловые связи текста с вербальными и музыкальными интертекстами были намечены нами пунктиром (анализ пучка взаимовлияний может быть гораздо более обстоятельным).

В первую очередь мы хотели показать, что факты субтекстуального гротеска встречаются в нескольких точках синтетического текста и обусловлены разными комбинациями текстов / интертекстов. Всего мы обнаружили три гротеска. Это классический: первая – вторая поэтические части и субтекстуальные синхронные (то есть создающиеся на стыке одновременно звучащих вербально-артикуляционного и музыкального субтекстов): пафосно-экзотический текст первой поэтической части – скрытая ирония «бёндеровской мелодии», появление милиции – фрагмент из «Семнадцати мгновений весны». Количество фактов гротеска можно заметно увеличить за счет несинхронного соотнесения текстов / интертекстов.

Интересный нам прием у некоторых исполнителей становится текстовой стратегией на уровне идиопозтики. Среди примеров назовем творчество Василия Шумова (группа «Центр»)¹, проект «Коммунизм» Егора Летова и соратников, группу «НОМ».

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».

Гротеск реализуется и на более высоком уровне: песня – альбомный (концертный) контекст. Например, Егор Летов на фестивале «Мир без наркотиков», который проходил в Санкт-Петербурге в сентябре 2007 года, спел песню «Слава психонавтам» с явно выраженными про-

¹ Подробнее об этом см.: **Ступников Д.О.** Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 36–37.

наркотическими коннотациями (исполнитель воспел т.н. «легкие наркотики», позволяющие, по его мнению, обрести радость бытия: «Это наш химический дом / Для печальных жителей земли»¹). Разумеется, такая форма эпатажа вызвала ожидаемый Летовым эффект, то есть субтекстуальный гротеск оказался реализован в том числе и рецептивно («через» скандал).

Итак, смысловое взаимодействие субтекстов в синтетическом тексте весьма разнообразно: начиная от синхронизации поэтического текста, артикуляции и музыки (наиболее распространенный вариант) и заканчивая их конфронтацией. Заметим, что наличие субтекстуального гротеска (в отличие, скажем, от той же синхронизации) требует от исследователя обращения не только к бумагизированному тексту песни, но и обязательно – к фонограмме. Без этого смысл синтетического (и что для литературоведа важно в первую очередь – поэтического) текста будет неясен.

¹ Из интервью Летова, данного посетителям официального сайта группы «Гражданская оборона» (в цитате сохранена авторская графика): «<Вопрос от посетителя сайта. – В.Г.> Егор, почему вы решили выступить на фестивале Мир без наркотиков? Вы же сами говорили, что наркотики являются неотъемлемой частью рок-н-ролла. Прокомментируйте, пожалуйста. <Ответ Летова. – В.Г.> Во-первых, занятно было, получилось нечто вроде концептуальной акции. На подобные мероприятия нужно приглашать Пита Догерти, Курта Кобейна, Джонни Сандерса, Сида Баррета, Скипа Спенса, Роки Эрикссона:) <музыканты, активно принимавшие наркотики. – В.Г.> Кроме того, как и следовало ожидать, вышел скандал и, как было сказано организаторами, нам там больше не играть:) В-третьих, я действительно против тяжелых наркотиков вроде героина, от которого у меня перемерло куча друзей и знакомых, а психodelики я никогда наркотиками не считал и не считаю». URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/offline/1201280893.html>

ФАКУЛЬТАТИВНЫЕ СУБТЕКСТЫ

Жесты и мимика, концертный перформанс. Данный раздел работы, несмотря на семиотическую усложненность его объекта, будет изложен в основном «обзорно», то есть на уровне важнейших вопросов и задач. Для глубокого изучения факультативных субтекстов песенной поэзии, к которым мы причисляем все визуальные (кроме оформления обложки альбома), потребуются весьма масштабное исследование. В настоящей же монографии мы сконцентрированы на основных, аудиальных субтекстах – в противном случае работу (и без того «критически» объемную) пришлось бы как минимум удвоить. Поэтому глубокое литературоведческое «погружение» в визуализацию песенной поэзии мы оставим для будущих исследований.

А пока отметим, что 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 “пре-эстетического” 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

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

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 текст¹. 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 перфоманс», заключающийся в некотором сюжетном действе во время исполнения песни. Правда, по опыту можем утверждать, что такая «театральная» визуализация у представителей русского рока встречается весьма редко, не говоря уже о поэтах-«бардах»: «Авторская песня допускает только игру голоса: бард на сцене неподвижен»² – подвижна в основном мимика и жестикуляция. Подчас они заметно уточняют смыслообразование: как отмечает Л.Я. Томенчук, неправы те, кто считает, что «визуальный ряд в АП <авторской песне. – В.Г.> не играет важной роли. Пластика тела у Высоцкого не просто есть, она разнообразна – от ударов пальцами по струнам до движений головы, не говоря уже о богатейшей мимике, которая была одним из активнейших элементов “пес-

¹ 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 исполнения. **Кихней Л.Г., Темиршина О.Р.** Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 90–91.

² **Касьянова Е.В.** Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003. С. 145.

ни Высоцкого». Даже единичные видеоматериалы свидетельствуют, что эти движения в большинстве своем имели не только функциональный, но и многообразный художественный смысл»¹.

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. Отметим исследование О.Р. Темиршиной, которая, рассматривая концертный жест Джима Моррисона, приходит к выводу: «Мифологическая схема, свернутая в жесте, полностью разворачивается в нескольких текстах»² (имеются в виду субтексты синтетического текста песни). В диссертации Д.И. Иванова 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-Перестроитель-змея 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»³.

Повторим, что «глубокая визуализация» в песенной поэзии встречается не так часто. Большинство поющих поэтов аккомпанируют себе на каком-либо музыкальном инструменте (чаще – гитаре), то есть руки исполнителя

¹ Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 64.

² Темиршина О.Р. Мифопоэтика жеста (о песне Джима Моррисона «The End») // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 259–271.

³ Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 139–140.

заняты. Но даже в тех случаях, когда певец «не привязан» к музыкальному инструменту, он, как правило, либо покачивается в такт ритму, либо приплясывает, либо ходит по сцене, но все эти действия, как нам представляется, достаточно опосредовано связаны со смыслом поэтического текста. Кроме того, одни и те же жесты и мимические акты могут сопровождать весь концерт, а не какое-то конкретное исполнение, то есть в большей степени характеризовать в целом специфику поведения самого исполнителя, макроконтекст, нежели конкретный поэтический текст.

Теперь поговорим о концертной визуализации («театрализации»). Она бывает трех типов: *сюжетная, декорационно-спецэффектная и комплексная (сочетающая первое и второе)*. 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, хеппеннинга, инсталляции»¹. А вот для авторской песни данная «театрализация» нехарактерна. Это правило; остающееся правилом, несмотря на 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 перформанс-группы «Калимба»; вот что о выступлениях группы сказано на сайте певицы: «У нас слов нет, у нас –

¹ **Жогов С.С.** Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 190.

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 отметим группы «Ковчег», «АукцЫон» (особенно примечательно сценическое поведение Олега Гаркуши) и «АВИА», а также Петра Мамонова («Звуки Му»): «Группы, бывшие ранее на периферии рок-движения, не успевшие или не сумевшие обрести популярность в период контркультуры (“АВИА”, “Звуки Му”), начинают уделять основное внимание не тексту и не музыке, а *жесту, пластике, шоу*, что объясняется установкой на показ по телевидению и работой на большую аудиторию»².

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

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

² **Кормильцев И., Сурова О.** Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 30.

онисиями)»¹. Поэтому гипотетическая попытка филолога заимствовать инструментарий театроведения может увенчаться неудачей.

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.

Видеоклип и кинематографическая песенность.

Пока видеоклип в песенной поэзии не стал элементом системным, хотя с 90-х годов XX века и намечается тенденция к возрастанию роли клиповой визуализации. Тем не менее подобного видеоматериала уже накопилось достаточно, чтобы был поставлен вопрос о его литературоведческом освоении. Однако существует мнение, что визуальные образования находятся вообще за пределами филологического исследования: «В научной работе рассматривать видеоклип как некое смысловое дополнение к

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

² Такие примеры нам 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 сценографического субтекста в контекст своего концерта).

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, заметим, что определение «степени атрибутивности» 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, согласованным 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 действительно несущественным. Важно здесь то, что клип снимается на уже готовую песню, случаи, когда музыкальная компози-

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.

ция «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

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

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. В рамках параграфа нашей работы мы можем лишь сформулировать проблему и наметить возможные пути ее решения.

Итак, судя по всему, при литературоведческом анализе использоваться будут два аналитических алгоритма: *обобщенно-целостный и синхронный* (пошаговый). Первый из них актуален для клипов со слабой связью между песенно-поэтическим и кинематографическим текстами. В этом случае оба названных синтетических текста следует рассмотреть аналитически, отдельно друг от друга, а затем произвести синтез. Второй алгоритм можно использовать для исследования видеороликов, где поэтические фрагменты синхронно соотносятся с визуальной картинкой (как в иллюстрированной книге). Впрочем, синхронный (пошаговый) аналитический алгоритм как наиболее универсальный может быть актуален для исследования любого типа видеоролика (и даже для других динамических визуальных субтекстов). Самое главное помнить, что клип, особенно кинематографический или мультипликационный, существует по своим правилам (он «вырос в самостоятельное искусство, сохранив всё же необходимую связь с песней»¹), и механическое перенесение на него литературоведческих методик вряд ли продуктивно.

Сложнейшей задачей исследования клипа является определение границ авторской формопорождающей интенции, режиссерской (неавторской) рецепции, переходящей во вторую формопорождающую интенцию, синтез

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

двух интенций, механизм авторизации неавторской интенции и т.д. Говоря проще, необходимо скрупулезное исследование процесса создания клипа, разработки сценария, режиссуры, постановки и т.п. Это тоже методологическая проблема, решение которой может придти, очевидно, только эмпирически – после подробного рассмотрения «широкого материала».

Теперь о взаимодействии *песенности с кинематографом*. Существует три типа такой корреляции: *«иллюстрирование» фильма 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 видоизменила 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 нашим подходом в некоторую конфронтацию. В этой связи заметим, что мы не

ставили задачу «уничтожить» рецепцию, мы лишь говорим о ее неаутентичности нашим базовым методологическим установкам.

Второй тип взаимодействия с кинематографом – написание песни специально «под сценарий», то есть создание «саунд-трека». Особенно часто такой творческий «симбиоз» наблюдается 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, геройной канвы («вариации на тему»), или песня рождалась во время съемок

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

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

Отдельная проблема – создание киноленты под конкретного поэта-исполнителя, в которой он играет если не самого себя, то по крайней мере – героя автобиографического мифа. Конечно, таких примеров немного. Мы можем назвать, пожалуй, только один – 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, анализ которого мы оставим для будущих исследований.

Подведем итоги. Рассмотренные типы визуализации (мимика и жестикуляция, сценическое действие, клип, «кинопесенность») являются факультативными, но дополнительно семантизированными «форматами» бытования песенной поэзии. Как правило, главными проблемами при их рассмотрении в литературоведческом разрезе яв-

ляются 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. Хотя, как мы уже говорили, базироваться литературоведческий инструментарий должен в первую очередь на собственных константах.

И в завершение заметим, что еще два способа визуализации – *оформление обложки* и *сценический имидж поющего поэта* – мы рассмотрим в другом контексте: при исследовании циклизации (глава 3) и субъектной организации песенной поэзии (глава 4).

ГЛАВА 2

КОМПОЗИЦИЯ

КОМПОЗИЦИЯ И ТИПЫ ТЕКСТОВ

Классификация композиционных форм. 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, наша 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 (заметим, что пока мы говорим о собственно песнях, оставляя в стороне другие образования, примыкающие к песенной поэзии).

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 при-

вередливых» 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.

Повторим, что мы называем 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 мы будем понимать композиционное построение, в котором блоки с разнородным вербальным наполнением (куплеты) чередуются с вербально однородными (припевы)*. Причем мы гибко подходим 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...*

Конечно, при разработке классификации можно пойти по другому пути. Например, все песенные образования разделить на структурные и аструктурные. Но такое разделение гораздо труднее предыдущего применить на практике, так как поэтическая структурность может в той же песне соседствовать с неструктурностью музыкальной. Да и что понимать под структурностью (если даже в центр исследования поставить поэтический текст, отбросив остальные субтексты)? Строфичность? Соразмерность? Монометрию? Симметричность? Словом, если бы не преобладание в песенной поэзии куплетно-припевных форм, то можно было бы, наверное, и вовсе отказаться от какой-либо классификации.

Заметим, 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 выше-названных групп»¹.

Конечно, некоторые из представленных критериев выглядят наивно («текстом является стихотворение, которое легко может 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. Однако в настоящей работе мы не ставили перед собой задачу разделять произведения русского рока и авторской песни, следовательно, и их композиционная дивергентность нам малоинтересна.

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...

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

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. Заметим 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 и на первый взгляд может применяться в теории синтетической литературы. Однако так ли всё просто?

Оставляя в стороне рассуждения о том, что литературовед может «потеряться» в чуждом ему инструментари, отметим еще одну сложность использования музыковедческой классификации: одно и то же музыкальное произведение может быть с одинаковой долей вероятности отнесено сразу к нескольким композиционным фор-

мам! 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 «сочлениить» далеко не всегда простую композиционную структуру поэтического текста с подчас не менее сложным и вариативным музыкальным построением. Кроме того, наш словоцентрический подход в ряде случаев вступает в конфликт с музыковедческим. Об этом мы скажем ниже.

Таким образом, ни одна из рассмотренных разветвленных классификаций не удовлетворяет нас в первую очередь тем, что в них основополагающим принципом не избран словоцентризм. Ведь очевидно, что, рассматривая песню с точки зрения ее композиционных особенностей, литературовед должен в первую очередь опираться на поэтический текст. Иногда невербальные сегменты могут повлиять на поэтическую структуру (например, песня Башлачева «Мельница», к ней мы еще вернемся, 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. И если с самой песней мы разобрались (остановившись на дихотомии: куплетно-припевная – нетрадиционная композиция), то для каждого из других типов поэтико-синтетического текста необходим свой подход.

Типы текстов. Число типов текстов в песенной поэзии 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. Заметим, 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.

Всего в песенной поэзии встречается 15 базовых типов синтетического текста (имеем в виду синхронное «плюсование» субтекстов):

1. Пение + музыка;
2. Декламирование + музыка;
3. Рассказ + музыка;
4. Речитатив² + музыка;
5. Пение + шум;
6. Декламирование + шум;
7. Рассказ + шум;
8. Речитатив + шум;
9. Пение «а капелла»;
10. Декламирование;
11. Рассказ;
12. Речитатив;
13. Инструментал;
14. Шум (в т.ч. артикуляционный шум);
15. Шум + музыка.

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

² Здесь под речитативом мы понимаем «рэп-речитатив» (т.н. «начитывание», то есть «полупение» с ритмическим интонированием и характерными «перебивками»). Чтобы не усложнять работу, мы не станем дробить речитатив на подтипы. Однако заметим, что в музыковедении есть несколько пониманий речитатива и его разновидностей. Так, **О.Ю. Шилина** на основе типов мелодии выделяет следующие типы исполнения: речитативное, кантилена, ариозно-речитативное. **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. 176–177).

Очевидно, что первый тип заметно преобладает. Немало в песенной поэзии и немонотонных образований: например, в начале – декламация, потом исполнитель переходит к пению; поющие куплеты могут чередоваться с прозаическими рефренами и т.д. Так, в песне Константина Кинчева «Чую гибель»¹ два типа артикулирования: декламирование (выделено курсивом) и пение:

*Лесной стороною,
Под ясной звездой,
Тропою оленя
Гуляет Емеля.
И все ему рады –
Звери, птицы и гады,
Деревья и травы,
Поля и дубравы.
Покуда есть силы,
Покуда есть духу,
Не порваны жилы,
Не вспорото брюхо.
Покуда есть мочи,
Покуда есть семя,
Орет и хохочет,
Гуляет Емеля.
И славит свободу
Сквозь дыбы изгибы –
На радость народу,
Себе на погибель.*

Кто-то бьется в поле,
Кто-то – в грязь лицом.
Случай правит пулей,
Ворон – мертвецом.
Место лютой сечи
Поросло травой,
Больно жгучи речи –
Бой не за горой...

¹ Шабаш // Алиса, 1991.

По такому же принципу строятся песни «Отцу» К. Арбенина, «Выше ноги от земли» Я. Дягилевой, «Письмо в семнадцатый век» А. Галича и др. А вот песня Визбора «Телефон» – несколько иной случай. Здесь декламируемые куплеты чередуются с пропеваемыми припевами.

Встречается в песенных образованиях и соединение в одном произведении 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»¹. Многие крупные сюжетные произведения строятся по такому же перемежающемуся принципу, например сказка Д`ркина «Тае Зори».

Отдельного комментария требует 13 тип: «*инструментал*», в узком понимании – это музыкальный трек, не имеющий вербального ряда. В широком понимании инструментом мы будем называть любой синтетический текст (например шум²), не содержащий вербального, а со-

¹ На концерте в Политехническом институте (Москва, 23 мая 2000) между вторым и третьим куплетами Городницкий вставляет прозаический пояснительный фрагмент: «Гномы, гномы, гномы, гномы – / Не дадим житья чужому, / 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».

² Как пример здесь можно привести альбом «Великое молчание вагона метро. Стихи» (Звуки Му, 2003), где есть 14 композиций (1, 3, 5, 8, 10,

ответственно, и артикуляционного – субтекстов (типы 14, 15). Здесь стоит сделать уточнение, что если в подобном образовании присутствуют какие-то звуки голосового происхождения, не имеющие отчетливой словесной семантики (глоссолалия или распев какого-то гласного), то такой текст также подпадает под определение «инструментала» (см. композицию «Курсивин»¹ 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»² Александра Васильева через название связан со 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»³ Л. Федорова, «Вальс» М. Борзыкина⁴, аукцЫоновский «Колик»⁵ и т.д. Есть в русском роке и целые альбомы, в которых композиции не имеют текста (состоящие из т.н. «инструменталов»), например: альбом

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.

¹ Зимы не будет // Федоров Л., Волков В., Курашов С., 2000.

² Реверсивная хроника событий // Сплин, 2004.

³ Четыресполовинойтонны.

⁴ Дым-туман // Телевизор, 1992.

⁵ Птица // АукцЫон, 1994.

«Электро Т»¹ Петра Мамонова, цикл «Без слов»² Бориса Гребенщикова. А вот в авторской песне инструменталы практически не встречаются.

Несколько слов скажем и о других редких типах синтетического текста. Так, *декламирование стихотворений* сравнительно часто использовали: среди «бардов» – Александр Галич («Ей страшно, и душно, и хочется лечь...», «Смерть юнкеров, или Памяти Живаго», «Старый принц», «На реках вавилонских» и т.д.), среди «рокеров» – Егор Летов («Засиделся за костром», «Какое небо», «Капуста», «Деревья», «Дрызг и брызг», «Сто лет одиночества» и т.д.). Только у Летова стихи в основном являются поэтическими миниатюрами (все названные, за исключением последнего), а вот Галич чаще всего декламирует полнокровные произведения. Иногда стихи декламируются под аккомпанемент (так исполняет стихотворение-песню «Поезд Абакан – Москва» Юрий Аделунг, «Поминки» – Юрий Визбор).

Нечасто в песенной поэзии встречаются *речитативные образования*. Среди них можно назвать песни: «П.С. Сам»³ Андрея Машнина, «Поэт»⁴ Юрия Шевчука, «Бошетунмай»⁵ Виктора Цоя. Еще реже используется *синтетическая проза*. Здесь, пожалуй, выделяется проект «Коммунизм», созданный Егором Летовым в соавторстве

¹ 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.

² Без слов // Гребенщиков Б., 1993.

³ Бомба // МашнинБэнд, 1998.

⁴ Единочество. Ч. 1.

⁵ Группа крови // Кино, 1988.

с рядом стихотворцев и музыкантов; кроме того, можно назвать «байку» Высоцкого о «Формуле разоружения». Что же касается *пения* «а капелла», то достаточно часто его использует Константин Арбенин: «Билль о правах» и «Пожарники»¹; «Транзитная пуля», «Уходя – возвращайся» и «Печальный Роджер»²; «Фредди»³.

Некоторое произведение песенной поэзии не всегда эксплицируется только одним из выделенных нами 15-ти базовых типов синтетического текста. Мы уже писали, что в нашей концепции синтетический текст – образование, открытое для включения дополнительных авторских субтекстов. Так, произведения «Русские плачи» Галича, «Памятник» Высоцкого⁴, «Панковский сон» Гаркуши, «Я люблю гулять по травам» Башлачева на фонограммах встречаются как в пропетом, так и в декламируемом формате. Следовательно, *конкретное произведение, подвергнувшись авторскому переосмыслению, может эксплицироваться разными типами текста*. Предел такой переработки – инвариантообразование (порождение нового замысла на базе «старого» текста).

Иногда переход от некоторого типа текста к другому является одним из *циклообразующих факторов*. Например, альбом Яны Дягилевой «Стыд и срам»⁵ концептуализируется в том числе и за счет отбора и организации типов синтетического текста. Посмотрим, как это происходит (условные обозначения: Д – декламация, А – пение под акустическую гитару, П – полиинструментальный аккомпанемент):

¹ Плечи.

² Оба неба // Зимовье зверей, 1998.

³ Post Форпост // Зимовье зверей, 2003.

⁴ «У Высоцкого есть тексты (например, “Памятник”), которые сначала прозвучали со сцены как стихотворения, и лишь позже стали песнями». Кулагин А.В. У истоков авторской песни. Коломна, 2010. С. 304.

⁵ Стыд и срам // Дягилева Я., 1991.

1. «Выше ноги от земли» ДАП;
2. «Столетний дождь» А;
3. «На дороге пятак» П;
4. «Песенка про паучков» А;
5. «Про чертиков» П;
6. «Нюркина песня» А;
7. «Придет вода» П.¹

Мы видим, что в первом треке дана своеобразная квинтэссенция всего цикла с точки зрения текстового варьирования: фонограмма начинается декламацией, затем следует акустический фрагмент, за ним – полиинструментальный. Концептуальность альбома во многом зиждется именно на чередовании типов текста.

Конец трека «Придет вода» – жесткий, экспрессивный (психоделический) проигрыш, символизирующий, вероятно, посмертное (постапокалипсическое) состояние героини и / или мира в целом. Получается, что замыкается композиционная структура альбома двумя моноинструментальными отрывками: начало фонограммы «Выше ноги от земли» – чтение без аккомпанемента (выражен только артикуляционно-вербальный субтекст), завершающий фрагмент трека «Придет вода» – инструментальный (музыкальный субтекст).

Еще один пример концептуализации цикла, в которой участвует отбор типов текста, – альбом «Nigredo»² Сергея Калугина. Здесь декламируемые сонеты перемежаются полиинструментальными образованиями:

1. Сонет №1;
2. Рассказ Короля-Ондатры о рыбной ловле в пятницу;
3. Сонет №2;
4. Танец Казановы;

¹ В некоторых изданиях между треками 1 и 2, а также 6 и 7 находится трек «Так», представляющий собой звук музыкальной шкатулки.

² Nigredo // Калугин С., 1994.

5. Луна над Кармелем;
6. Сонет №3;
7. Восхождение Черной Луны;
8. Сонет №4;
9. Радость моя.

Иногда *принадлежность к тому или иному типу* является способом выделения некоторого синтетического текста из ряда других. Например, у Егора Летова в альбоме «Мышеловка»¹ все треки – полиинструментальны, за исключением, во-первых, декламируемого стихотворения «Так же, как раньше» (первый трек цикла), во-вторых, песни «Мимикрия», которая здесь (да и всегда) поется в акустике. Похожим способом Константином Арбениным выделен трек «Иждивенческая баллада»²: песня является единственным синтетическим текстом в цикле с электрогитарной подложкой. Узловые композиции могут быть выделены *длительностью*, особой «эпичностью», *отсутствием одного из субтекстов* в ключевом треке и т.д. Таким образом, отбор и организация различных типов текста поющие поэты научились использовать как цикло-, а, соответственно, и смыслообразующий прием.

Всё, о чём мы говорили выше, относилось к аудиальному синтетическому тексту. Однако есть и другие способы экспликации текстов песенной поэзии: «Существует четыре основных вида восприятия рок-произведения: чтение; аудирование <прослушивание – В.Г.>; аудирование и просмотр одновременно; непосредственное участие – хэппенинг»³. Таким образом, в песенной поэзии «по вертикали» можно выделить три типа текста: бумагизированный вербальный (один субтекст), ауд-

¹ Мышеловка // Гражданская оборона, 1987.

² Свидетели // Зимовье зверей, 1997.

³ **Ройтберг Н.В.** Диалогическая природа рок-произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2007. С. 8.

иальный (четыре основных субтекста), визуальный (потенциально бесконечное число субтекстов).

Однако вернемся к нашей классификации аудиальных образований. Напомним, что разработка типологии синтетических текстов была предпринята нами с целью рассмотрения композиционного построения каждого из типов текста. Заметим, что музыковедческий инструментарий, от которого мы отказались ранее, вряд ли способен решить проблему композиционной типологизации таких синтетических образований, как синтетическая проза, декламированное стихотворение и некоторых других. Да и определение точной принадлежности инструментала к той или иной музыковедческой композиционной форме мало что даст литературоведу (которому, согласно принципу словоцентризма, важнее всего корреляция названия бессловесного образования с поэтическим текстом других треков цикла). Получается, что в большинстве случаев (если не сказать – во всех) филолог вправе отказаться от композиционного анализа бессловесных образований, рассматривая каждое из них как некий *нерасчленимый сигнал*.

Что же касается песенных образований, то их композиционные формы вполне вписываются в предложенную нами выше классификационную дихотомию: *куплетно-припевная композиция – нетрадиционная композиция*. Думается, что разрабатывать более подробную классификацию композиционных форм нецелесообразно: слишком различны тексты песенной поэзии. Более удобным и универсальным представляется нам деление синтетического текста на смысловые сегменты, которые в песенной поэзии могут тасоваться, образуя фактически бесконечное количество композиционных форм. О разделении синтетического текста на смысловые блоки мы поговорим в следующем параграфе.

Смысловые блоки. Песня – это последовательность некоторых отрезков, каждый из которых характеризуется той или иной степенью автономности. Данный отрезок мы будем в дальнейшем называть *«смысловым блоком»*, которому дадим следующую дефиницию: *по смыслу и в некоторых случаях формально выделенная часть композиции синтетического текста*. При слове «блок» мы используем определение «смысловой» (а не, например, «формально-смысловой») потому, что главным критерием членения синтетического текста будет именно смысл поэтического текста (вербального субтекста). Дело в том, что синтетическое произведение обладает подвижностью субтекстуальной структуры, а также изобилует разного рода 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-синтетический текст. Поясним это на примерах.

В «Песне, посвященной моей матери»¹ («От беды моей пустяковой...») 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 синтетический текст на смысловые блоки, а являются лишь выражением экспрессии. В последнем примере синтетический текст как единый блок, являясь смы-

¹ МП-3. Разговор с музыкой.

² МП-3. Песни об Александрах.

словым единством, не оказывается 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:
 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 синтетического 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 синтетически не расчленены.

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

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

Итак, мы выделяем три знака перехода от одного смыслового блока к другому: *поэтическое, то есть поэтично-смысловое разделение* (в фокусе исследователя – только поэтический текст); *наличие демаркационного звукового жеста*; *переход от одной субтекстуальной структуры к другой*. Наш подход к сегментированию синтетического текста можно назвать *поэтически ориентированным*, так как второй и третий знаки перехода актуализуются *только в поэтическом тексте* и «легитимизируются» 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 блок-кодирование могут повлиять и визуальные субтексты, особенно – динамические...

А теперь покажем, как происходит сегментирование синтетического текста при помощи артикуляционных изменений. В качестве материала возьмем фонограмму песни Геннадия Жукова «Быстрые сны»¹. Отметим одну особенность интересной нам записи: многие блоки содержат строки, исполняемые протяжно, с повышением громкости и напряжения – это точки эмоциональной кульминации. В бумагизированном тексте данные распевные («протянутые») стихи выделены курсивом. При экспликации знаков препинания мы ориентируемся на авторский список с официального сайта поэта².

¹ Геннадий // Жуков Г., 1993.

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

<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 сказал¹: 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 обручение
 Иль что-то наподобие, но в храм
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.

¹ 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 бумагизации (тем более, что такой вариант дан и в авторском списке).

<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 сглаза 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 ве́ди два а́за,
 Мы, буки, ве́ди, бра́т, но в первородстве –
 Из нам и них туку наста песотстве.
 И «домелю э ба иён» песотстве –
Слеза... Твоя сиротская слеза...

<Пауза>

12.

Мы ве́ди буки, бра́т, но в первородстве –
Слеза... Твоя сиротская слеза.

Итак, мы видим, что 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. Составим схему 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 бло-

ка), 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 бумагизации 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. Большее число блоков в нашем варианте объясняется тем, что исполнитель делает несколько «незапланированных» пауз по сравнению с печатной сегментацией. Однако в целом две композиционные структуры – синтетическая 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 произносит 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 «лири-

ческой эмоцией». Мы не станем подробно рассматривать эту обусловленность, так как данный анализ не входит в задачи настоящего параграфа.

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. Например, отдельным сегментом становится инструментальный интертекст, особенно если он апеллирует не к бестекстовому музыкальному произведению, а к песне (соответственно, – к ее поэтическому тексту). Так, в треке Летова «Кленовый лист»¹ музыкальный проигрыш внутри текста представляет собой примитивно переигранную мелодию известной песни «Подмосковные вечера». Примечательно, что заимствоваться может не просто мелодия, а фрагмент оригинальной записи. Так, у Калугина в треке «Танец Казановы»² использована часть чужой фонограммы (пение церковного хора). То есть интертекстуальные блоки могут быть *реминисцентными* (у Летова) или *цитатными* (у Калугина).

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. Причем эта экспликация может иметь различную степень конкретизации. Например, в треке «Туркестанский экспресс»³ Сергея Калугина невербальный смысловой блок (имитируемый ударными стук колес поезда) жестко вписан в песенную структуру – он заполняет словесную лакуну:

¹ Оптимизм // Гражданская оборона, 1985.

² Оглашенные, изыдите!

³ Там же.

...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 облакает в жесткий и продолжительный гитарный проигрыш (особенно показателен в этом смысле т.н. «Последний концерт»¹). 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 пе-

¹ Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»). Москва, 29 января 1988.

чатном виде, то значимый второй композиционный блок попросту исчезнет.

В записях д`ркинской песни «Среди опалов» крик гномов, который слушает лирический субъект (и который, соответственно, артикулирует сам исполнитель), – это гортанный переливистый клич:

Среди опалов, яшм и изумрудов,
В лесу из гладиолусов и маков
Гуляют гномы – спросите: «Откуда?»
Я их в лицо не видел, но однако –

<Слышится клич гномов>

Когда растает снег на этой крыше,
Когда весна просушит эти лужи,
Я припаду к земле и я услышу,
И если мне не веришь, сам послушай...

<Слышится клич гномов>

Клич так крепко вживлен в поэтическую ткань, что в бумагизированном виде песня «рассыпается». Этот артикуляционно-несловесный блок выполняет субъектообразующую функцию (за счет «появления» гномов увеличивается субъектный состав текста).

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

¹ Таймер // Теуникова и КоМПОзит, 2009.

текстом, либо заметно влияющими на композицию синтетического текста (бывает и то, и то другое одновременно).

Подводя итоги раздела, отметим, что деление на смысловые блоки представляется нам 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 нам строфоделение в поэтико-синтетическом тексте – подробнее об этом мы поговорим в главе 5, посвященной ритму. Таким образом, не создавая разветвленной системы композиционных форм, мы вводим единую композиционную первоединицу, с помощью которой можно описать структуру любого поэтико-синтетического произведения во всей его смысловой и субтекстуальной полноте.

У синтетического 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. В следующем разделе мы завершим разговор о композиционных компонентах, составляющих структуру образований песенной поэзии.

ПАРАТЕКСТЫ

Паратексты: определение и классификация. 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 (мы говорим сейчас о вербальном субтексте). Граница текста и паратекста оказывается подчас размытой, проницаемой. Пожалуй, главным функциональным маркером, позволяющим исследователю отнести некий фрагмент к паратексту, является *метатекстуальность* – рефлексия по отношению к основному тексту, его комментирование. Песенный паратекст должен так или иначе быть трансцендентным тексту, то есть существовать с ним в разных «системах координат». Поэтому чаще всего паратекст является автометапаратекстом – авторской преамбулой к произведению, выполняющей метатекстуальную функцию.

Кроме того, коль речь идет о поэзии, вторым отличительным признаком паратекста является его *стиховая дисметричность (аструктурность)*. Например:

Я бегу, бегу, бегу, бегу, бегу, бегу, бегу, бегу, бегу, бегу,
бегу, бегу, бегу...

Марафон – долго, сорок километров, поэтому так долго бегу.

Я бегу, бегу, бегу, бегу, топчу, скользя,
По gareвой дорожке.

Мне есть нельзя, мне пить нельзя,

Мне спать нельзя ни крошки.

Ну, а может, вот как раз, вот когда я бегу, я гулять хочу

У Гурьева Тимошки –

Так нет: я всё бегу, бегу, топчу

По gareвой дорожке.

А гвинеец Сэм Брук

Обошел меня на круг, –

А еще вчера все вокруг

Мне говорили: «Сэм – друг!
Сэм – наш, – *говорили*, – гвинейский друг!» (В. Высоцкий,
«Марафон»¹).

На заплеванной маленькой сцене
Он буквально творил чудеса.
Ну, мужики выражали сомнение, понятное дело!
И тарачили бабы глаза. (А. Башлачев, «Грибоедовский
вальс»²).

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 «бегу́» 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 мы будем 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. Высоцкого³, А. Галича¹, А. Башлачева² и др.). Важные

¹ Концерт для сотрудников Горсанэпидстанции. Ростов-на-Дону, 8 октября 1975.

² Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

³ **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 ... С. 346–379; **Ор-**

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 линий, по которым могут быть исследованы околотекстовые 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: препаратекст, мезопаратекст, постпаратекст.* Рассмотренные нами выше примеры из наследия Высоцкого и Башлачева – это мезопаратексты, то есть паратексты, находящиеся внутри основного текста³. Помимо эпиграфов и вступлений (препаратекстов), бесспорно, встречающихся наиболее часто, иногда поющие поэты используют и что-то вроде заключения или эпилога к исполненной песне / концерту (постпаратексты). *По степени обязательности: частые и единичные.* Например, на всех трех известных нам фонограммах песни «Молодой пожарный» Вени Дркина присутствует эпиграф: «Он

лицкий 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.

¹ **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.** «Литераторские мостки» ... С. 99–128 и т.д.

² **Доманский Ю.В.** Вариативность и интерпретация текста ... С. 392–405; **Ярко А.Н.** Вариативность рок-поэзии ... С. 195–313.

³ Вставки внутри песенных текстов рассматриваются среди прочих паратекстов в следующих работах: **Орлицкий Ю.Б.** Указ. соч. С. 140–150; **Свиридов С.В.** Указ. соч. С. 99–128; **Ярко А.Н.** Указ. соч.

умудрялся на бегу / Пропи́сать дырочку в снегу». По включенности в идиопозтику: авторский текст (например автоэпиграф) – интертекст¹ (соединение паратекста и интертекста можно назвать интерпаратекстом). Кроме того, паратексты можно подразделить по функциям, коих (функций) оказывается достаточно много: начиная от жанрового определения песни и заканчивая «отвлеченными» отступлениями... Очевидно, нами названы не все возможные основания, однако даже перечисленные свидетельствуют о необходимости комплексного подхода к паратекстам.

Авторские препаратексты в песенной поэзии исследованы достаточно подробно (главным образом, применительно к творчеству ведущих «бардов»). Предприняты уже попытки дать системно-хронологическое толкование всех паратекстов, предваряющих конкретную песню – Ю.В. Доманский таким образом исследует препаратексты к композиции Высоцкого «Лекция о международном положении»². Мы остановимся подробнее на менее изученных паратекстах: находящихся в середине и в конце произведения, а также неавторских репликах. Рассмотрим, как эти паратексты работают в системе – в авторской поэтике (материалом для данного исследования станет творчество Александра Башлачева).

Мезопаратексты, постпаратексты, неавторские паратексты. Начнем 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

¹ Об интертекстуальности в паратекстах см.: Абросимова Е.А. Специфика эпиграфа в бардовской песне // Художественный текст и языковая личность. Томск, 2005. С. 229–234.

² Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 346–379.

вынужден был пригласить в студию зрителей). То есть особая обращенность в зал, установка на сотворчество со стороны слушателей была отличительной чертой творческого поведения Башлачева. Поэтому многие околотекустовые элементы у него являются контактоустанавливающими высказываниями.

Наиболее насыщены мезопаратекстами две песни: «Подвиг разведчика» и «Слет-симпозиум», составляющие микроцикл¹. В первой из них встречается мезопаратекст, 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 записях², когда в памяти слушателей эта история была еще свежа, Башлачев не дает к данному отрывку никаких комментариев, то на фонограмме января 1986 года³ он 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 «водо-

¹ Подробнее о микроциклизации у Башлачева см.: Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 237–253.

² Концерт. Череповец, лето 1984; Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»). Москва, 20 октября 1984 и т.д.

³ Концерт в Театре на Таганке.

разделом» 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. Наш 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*, кусаю свой матрас»³; «Да как же можно, *товарищи*? Ведь висит угроза!»⁴; «*Ведь сами говорили, что ничего страшней угрозы нет!*»⁵; «Да, вовремя я вышел из запоя, *понимаешь...*»⁶.

Башлачев обращается к мезопаратексту в промежутке между строками «но ТАСС уполномочен заявить» и «тяжелый смог окутал Вашингтон», причем этот мезопаратекст встречается в 5 из 7 имеющихся записей и представляет собой комментарий, который сообщает о происхождении дальнейшего идеологизированного текста («я читаю газету», «читаю», «читаю я, читаю»). Еще один прием указания на цитатность находим на фонограмме 20

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.

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 аглицком 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*,

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.

древних всем известных городов»¹. Для сравнения дадим вариант этой строки с фонограммы апреля 1985 года²: «В общем, много было, *товарищи*, 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 автометапаратекст 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»³; «Событием *прежде... нет* – принципиального значения»⁴. Мы видим, что поэт посредством мезопаратекста имитирует сам процесс написания газетной статьи⁵ (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 нами мезопаратекстов 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»

¹ Концерт в Ленинградском ветеринарном институте.

² Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

³ Концерт в Театре на Таганке.

⁴ Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова; Концерт у С. Рыженко.

⁵ Подробнее об этом см.: **Ярко А.Н.** Вариативность рок-поэзии ... С. 165–166.

(иногда – «вроде ядом»). Является ли этот элемент паратекстом?

Одна из основных проблем, связанных с *постпаратекстами*, – их фиксация. Дело в том, что достаточно часто (особенно, если это касается авторского комментария по окончании концерта) записывающее устройство отключается, и постпаратекст на фонограмму не попадает. Что касается наследия Башлачева, то здесь сохранилось несколько постпаратекстов, произнесенных по окончании выступления. Так, на одной из фонограмм¹ 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).

Любопытное «противостояние» поэта и аудитории сохранилась на фонограмме апреля 1985 года². 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

¹ Концерт у Е. Егорова. Москва, 4 октября 1985.

² Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

случае постпаратекст (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 «Пошонок».

У Башлачева есть и еще один любопытный постпаратекст, являющийся одновременно и препаратекстом. Речь идет о стыке песен «Ржавая вода» и «Черные дыры»¹. 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 постпаратекст, 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.

Теперь несколько слов скажем 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. Особенно в этой связи важны реплики из зала, на которые поэт тем или иным образом реагирует (вспомним приведенное выше «противостояние» Башлачева и зрителей). Еще один подобный случай зафиксирован на «Последнем концерте»²

¹ Концерт у Е. Егорова.

² Концерт у М. Тимашевой.

Башлачева. Здесь третьей по счету должна была стать, судя по всему, фонограмма «Ржавая вода», однако по ходу музыкального проигрыша из зала слышится реплика «про Абсолютного вахтера», после чего певец меняет мелодию и исполняет требуемую песню. Здесь мы можем констатировать появление структурной интерполяции, влияющей на цикл не только «механически» (вставка лишнего элемента), но и в смысловом отношении (трек вклинивается в концептуальное¹ образование). 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 записок².

Концертная запись Александра Башлачева, изданная под названием «Чернобыльские бобыли на краю света»³, 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...

¹ На концептуальность «Последнего концерта», заключающуюся в особой межпесенной сюжетности, вероятно, первой обратила внимание М. Тимашева в интервью Л. Наумову. URL: <http://bashlachev.spb.ru/talks/Timasheva.html>

² 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.

³ Концерт у Д. Винниченко.

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.¹. Поэтому исследователю песенной 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.

Текст и паратекст: проблема идентификации.

В начале раздела мы уже говорили о сложностях, связанных с идентификацией паратекстов, и указали на два наиболее явных их признака: метатекстуальность и дисметричность. Однако в песенной поэзии есть примеры, когда данные критерии практически не работают, и статус текста приходится определять другими средствами.

Начнем с крупных эпических произведений, состоящих из перемежающихся поэтических и прозаических блоков. Если в сказке-мифе Вени Дркина «Тае Зори» подобная структура является сравнительно стабильной (проза и «стиховые песни» распределены примерно поровну), то, например, в произведении «Кадиш»² Галича сосуществуют три типа текстов: проза, пропеваемые сти-

¹ 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 музыкальная тема из фильма Федерико Феллини». **Егоров Е.А.** Гипертекст Б.Г.: «Под мостом, как Чкалов» // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 108.

² МП-3. На реках Вавилонских.

хи (преобладают), декламируемые стихи. И хотя прозаические фрагменты выполняют в основном метатекстуальную функцию или функцию эпиграфа, они крепко вживлены в художественную ткань, например:

«Когда-нибудь, когда вы будете вспоминать имена героев, не забудьте, пожалуйста, я очень прошу вас, не забудьте Петра Залевского, бывшего гренадера, инвалида войны, служившего сторожем *у нас в доме сирот* и убитого польскими полицаями осенью 42 года».

После этой преамбулы идет рассказ в стихах о смерти Петра Залевского. Примечательно, что Галич говорит не от «я» повествователя, а от лица одного из воспитанников (об этом свидетельствует фрагмент *«у нас в доме сирот»*). Данный субъектный маркер нивелирует метатекстуальность рассматриваемого прозаического блока, поэтому его скорее следует назвать частью основного текста¹, а не мезопаратекстом. Хотя при желании доказать можно и обратное.

Еще один примечательный пример – «Песня без припева» Константина Арбенина. Здесь ритмизированный фрагмент функционально (через метатекстуальность) уподобляется паратексту:

...Тот, кто прав, всегда немного лжив.
А если жить, то – жить, а если петь, то – жить и петь!

*И зачем этой песне какой-то припев?
Никому в этом месте не нужен припев...*

Нету смысла в том, что нету кайфа
В том, что мочи нету быть на круче этой прыти...

¹ С.В. Свиридов тоже считает эти фрагменты частью текста: «В “Кадише” или “Воспоминаниях об Одессе” комментарии вошли из метатекста в текст, но по-прежнему “притворяются” случайными, очуждая стихотворные сегменты». Свиридов С.В. «Литераторские мостки» ... С. 107.

Перед нами скорее припев, чем паратекст о ненужности припева, однако, как и в предыдущем случае, доказать можно и обратное – если поставить перед собой такую задачу.

Бывает и наоборот: автор в «паратексте» говорит о непаратекстуальности данного «паратекста». Так, на одном из концертов¹ Михаил Анчаров сообщает название нижеследующей композиции: «“Песня про органиста, который в концерте Аллы Соленковой заполнял паузы, пока певица отдыхала”. Это ведь фактически не название – это строфа, лишняя строфа в прозе. Без нее нельзя».

Примечательный фрагмент находим у Геннадия Жукова²:

«Знаете, как писал поэт: “Весна. У толпы отрастают женские ноги”. У голоса отрос зал. Да. У зала отрос голос. У моего голоса отрос зал. У зала отрос голос. Разговаривайте со мной, а то ведь буду петь, петь до утра. Устанете, заснете. Причем никто не разойдется, все вот здесь и будут спать. Сквозь сон доноситься будут странные звуки. Жалкие стенания. Да, я буду тише петь, шепотом, шепотом буду петь какую-нибудь песню. Типа колыбельной. А вы будете спать, спать, спать, спать... баю-бай...».

Это был прозаический блок, предваряющий песню «Колыбельная». Перед нами явная заготовка. Но что это – часть основного текста? Или паратекст? Или самостоятельное произведение, составляющее с «Колыбельной» микроцикл?

Бывают случаи и вовсе уникальные. Так, авторы альбома «Зимы не будет», прибегая к постмодернистской игре в стиле Борхеса, Галковского³ или Вознесенского⁴,

¹ Концерт в клубе «Восток». Ленинград, 19 апреля 1967.

² Сны на закате // Жуков Г. <год записи неизвестен>.

³ Имеем в виду роман «Бесконечный тупик».

⁴ Имеем в виду 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша».

вставляют в названный цикл паратекст, не имеющий основного текста. Поясним: отдельным треком опубликована запись голоса Анри Волохонского (снятая, очевидно, с автоответчика Леонида Федорова), где звонивший пытается рассказать о задумке песни, судя по имеющимся у нас данным, так и не исполненной «АукцЫоном» или кем-то из его состава:

«Лёня, Лёня, Лёня, это Андрей. Добрый день. Я хочу тебе спеть песню. Она так поется – на такой несколько неопределенный мотив, ну вот так:

Ни кола.
 Ни двора.
 Ни гроша
 Серебра.
 Леди Ди,
 Погоди.
 Ледай Дай,
 Руку дай.
 Нет – так нет,
 Так – так так,
 Нет, не так,
 Не так – так не так.

Но вот я спел и проверил, кажется, ничего. Но ты понимаешь, что это песня про леди Дайану, эту принцессу уэльскую, вот которая погибла недавно. Понимаешь, тут я-то думал, что между куплетами должна быть какая-то великая... какая-то такая духовая... может быть, саксофон или труба с какими-то потрясающими вариациями. Вот, я думаю, как Рубанов делает, конечно, там немножко, может быть, нужна гитара, но это ты сам всё посмотришь. Но только вот что имей в виду, что там можно петь ее, конечно, несколько раз, и там будут всякие вариации, так вот, ты можешь петь, там... можешь петь... “леди Ди”, а можешь петь “Ледай Ди”, понимаешь, или “леди Дай”, вот, потом ты можешь петь: “руку дай”, “ногу дай”, всё, что угодно, можешь – “в руку дай”, понимаешь, там можно уже всякие вещи придумывать. Ну и конечно, это: “нет – так нет”; “так – так так”, вот тут тоже можно варьировать, потому что там тоже можно петь: “нет, не так”; “так – не так”. Теперь относительно самого этого грамматического такого недоразумения. Там, дело в том, что ты знаешь, что зовут ее по латыни (или, там, по-немецки),

скажем, Диана, но она называется по-английски – Дайана. Сокращенно, значит, она будет или Ди, если ее просто написать и читать, значит, как полагается, или, как если читать по-английски, то по правилу открытого слога будет – Дай. А, значит, она будет – леди Дай. Но ввиду того, что слово “леди” тоже кончается на открытый слог, на, там, “ди” и “уай”, его ж тоже можно читать – как открытый слог, то, значит, получается “ледай”, “ледай Дай”. Ну вот так, и поэтому всё это так вот и можно петь. Я думаю, что это прекрасная песня в связи с кончиной уэльской принцессы. Так что всего доброго, до свидания».

В этой записи многое комично: и крайне сбивчивая артикуляция Волохонского, и неумелое пение, и некоторые смысловые неувязки, и нестройные языковые изыски (чего только стоит фраза: «Ввиду того, что слово “леди” тоже кончается на открытый слог ... его ж тоже можно читать – как открытый слог, то, значит, получается “ледай”»). Перед нами паратекст, ставший в цикле (альбоме) отдельным треком, то есть получивший статус текста. Конечно, внутреннюю «наметку» несостоявшейся песни можно посчитать основным текстом, а всё остальное – паратекстом, однако такой вариант нам кажется менее доказуемым.

Итак, определить статус текста не всегда просто: метатекстуальность и дисметричность хоть и являются основными факторами выделения паратекста, в отдельных случаях они могут являться атрибутами текста основного. Поэтому при рассмотрении статуса того или иного текста (особенно – в сложных случаях) необходимо обращать внимание на его смысловые особенности, структуру, его ближайшее окружение, контекст всего цикла и т.д.

Межтекстовое пространство. Исследователь должен обращать внимание на каждый звуковой жест в синтетическом тексте, ведь достаточно часто небольшое звуковое явление может не только изменить смысл той или иной песни, но и иметь глубокую укорененность в поэти-

ке певца. Присутствовать подобный звуковой жест может не только внутри трека, но и, что нам интересно в контексте данного параграфа, на стыке двух синтетических текстов.

Например, у Башлачева иногда исполняемые песни за счет отсутствия пауз между ними «сплавлялись» в некое единое целое, «сверхпесню». Такое слияние было не просто «механическим», а смыслопорождающим через надпесенный сюжет. Другой пример: в альбоме «Радио Африка» Гребенщикова между треков присутствуют радиопомехи. Причем именно этот звук является главным концептуализирующим началом в альбоме. Песни можно сгруппировать в несколько блоков, мало похожих друг на друга. В цикле присутствуют: и околоабсурдистские «Музыка серебряных спиц», «Песни вычерпывающих людей», и околоафриканские «Капитан Африка», «Вана Хойя», и околобуддийские «Радио Шао Линь», «Тибетское танго», и шуточная «Мальчик Евграф»... То есть слушатель альбома словно путешествует по радиоволнам и периодически натывается на песни, как бы принадлежащие радиостанциям разных стран. То есть мы имеем дело с эклектичной системой, концептуализированной на межтекстовом уровне при помощи «объяснительного» шумового жеста – радиопомех.

Еще один пример, когда в качестве межтекстового используется шумовой жест, находим в цикле «Стыд и срам»¹ Яны Дягилевой, на котором остановимся подробнее. Интересный нам фрагмент (звук музыкальной шка-тулки или, по другим данным, – заводного игрушечного пса) встречается между треками «Выше ноги от земли» и

¹ Данный альбом сводил и продюсировал Егор Летов, вопрос об авторском участии в отборе песен, в концептуализации (в том числе и за счет межтрековых звуковых жестов) остается открытым. Косвенным доказательством участия Дягилевой в работе над альбомом может служить тот факт, что она участвовала в оформлении обложки.

«Столетний дождь», а также между «Нюркиной песней» и исполнением «Придет вода». Главными семами интересного нам шумового жеста можно назвать «минорность» (тут уж нужно слушать фонограмму) и «детскость». Подобная «тонально-смысловая» структура оказывается стержневой для всего альбома, то есть этот небольшой звуковой жест – своеобразная смысловая квинтэссенция цикла. Рассмотрим же, как эксплицируются обе указанные семы в альбоме «Стыд и срам» на вербальном, иллюстративном и музыкальном уровнях.

Сема «детскость». Уже в самом начале альбома (то есть в сильной позиции) находится текст «Выше ноги от земли»:

Ожидало поле ягоды.
 Ожидало море погоды.
 Рассыпалось человечеством –
 Просыпалось одиночеством.
 Незасеянная *пашенка*.
 Недостроенная *башенка*.
 Только узенькая *досточка*.
 Только беленькая *косточка*.
 Незавязанная *ленточка*.
 Недоношенная *доченька*.
 Обвязала белой *ниточкой*,
 Обмотала светлым волосом
 И оставила до времени.
 Вместе с вымытыми окнами,
 Вместе с выцветшими красками,
 Вместе с высохшими *глазками*,
 С огородным горем луковым,
 С благородным раем маковым –
 Очень страшно засыпать.

Выше представлен только первый смысловой блок, но даже по этому отрывку ясна в целом «детская» направленность текста, о которой говорит, во-первых, название («выше ноги от земли» – детская игра); во-вторых, апелляции к детскому фольклору, отсылки к русским на-

родным сказкам («Значит, будем в игры играть: / Раз-два – выше ноги от земли»; «обманули дурачка» – напрашивается продолжение «на четыре кулачка»; «Змей-Горыныч всех убил и съел»); в-третьих, обилие слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (выделены в бумагизированном тексте курсивом).

Надо отметить, что «уменьшительность» и «детскость» фигурируют в большинстве треков альбома, чтобы в этом убедиться, достаточно перечислить их названия: «*Выше ноги от земли*», «Столетний дождь», «На дороге пятак», «*Песенка про паучков*», «*Про чертиков*», «*Нюркина песня*», «Придет вода». Уменьшительные суффиксы можно отыскать и в вербальных субтекстах треков, пусть и не в таком обилии, как в «Выше ноги от земли». Вот некоторые примеры: «Почему да по капусте ползал белый *червячок*. / Ползал белый *пароходик* по бездонной глубине. / *Глазки* в круглые окошки: ишь ты чайки – вот дают! / Ух ты – солнечные *рыбки*...» («Про чертиков»); «Положу сверху *камешек* за пазуху» («На дороге пятак»); «В *ладошки* бить по щекам», «Слиняли *празднички*» («Придет вода»); «Сцепились, хохоча, *колечки бед*» («Столетний дождь»).

В нескольких треках альбома встречаются отсылки к детскому фольклору, особенностям детской речи и поведения: «Ишь ты *классные* игрушки *тетка* в сумочке несет» («Про чертиков»); «Смёл *котейка* с подоконника хвостом» («Нюркина песня»); «*Лепить из снега дружков*», катание снежных баб – вполне детская забава; «*Стоял в углу* да гвоздем карябал мат» («Придет вода»), понятно, что «стояние в углу» – особое наказание, предусмотренное именно для ребенка.

А еще в альбоме периодически встречаются сказочные персонажи: уже упомянутые Змей Горыныч и дурачок из трека «Выше ноги от земли», там же – намек на

Бабу-Ягу («понеслась по кочкам метла»), леший («На дороге пятак»), черти («Про чертиков», «На дороге пятак»).

Следует обратить внимание и на оформление альбома: на лицевой обложке изображен кот («котейка» – одно из любимых янкиных слов), нарисованный художником Николаем Будановым в «детском стиле»; внутри обложки дано фото девочки лет пяти–шести. Как написано в буклете, в разработке дизайна участвовали Егор Летов и Яна Дягилева, то есть описанный иллюстративный текст, в центре которого сема «детскость», нужно признать отчасти авторским.

Сема «минорность». Музыка в цикле в основном минорна (в мажоре, пожалуй, исполнен лишь далеко не веселый трек «Пауки в банке», которые «друг друга жрали»). Часть песен по динамическо-экспрессивным характеристикам можно охарактеризовать как спокойно-печальные, «размышлительные» («Столетний дождь», «Пауки в банке», «Нюркина песня»), часть – как яростные, «болевые», с надрывом («Выше ноги от земли», «На дороге пятак», «Про чертиков»). К последнему типу примыкает и второй блок песни «Придет вода», представляющий собой очень долгий дисгармоничный (психоделический) проигрыш.

Минорность – сема «тональная», ее параллельная экспликация на уровне поэтического текста – эсхатологические и некротические семы. В этой связи отметим особую роль текста «Столетний дождь», а также завершающего цикл (а «Стыд и срам» – последний альбом Янки) трека «Придет вода». Напомним, что Дягилева утонула в реке (вероятно, это было самоубийство). Вообще сема «утопление» («в небо с моста», «Ангедония») – одна из узловых в творчестве поэтессы, поэтому фраза «придет вода» носит не только эсхатологический, но и, если так можно выразиться, личностный смысл, «замыкаясь» на судьбе самой Янки.

Помимо сказанного, в цикле присутствует немало других – прямых и имплицитных – отсылок к смерти, приведем только некоторые из них:

Значит, будем в игры играть:
Раз-два – выше ноги от земли.
Кто успел – тому помирать...

Змей-Горыныч всех убил и съел.

Озаглавилась весна топором.
Успокоилась река декабрем.
Утро – одиноким выстрелом... («Выше ноги от земли»).

Ты кончай такие штуки, ты давай не подыхай. («Про чертиков»).

Горевать – не гореть, горевать – не взрывать,
Убивать, хоронить, горевать, забывать. («На дороге пяттак»).

Придет вода.
Да так и будет.
Чего б не жить дуракам? («Придет вода»).

Исполнен предпоследний приговор («Столетний дождь»).

Пауки в банке
Искали дыры,
Чтобы вскарабкаться наверх –
Друг друга жрали... («Пауки в банке»).

Только «Нюркина песня» находится вне явно выраженной некротической семантики.

«Детская» и «смертная» семы образуют лейтмотив цикла – «смерть ребенка», который актуализируется в ряде фраз альбома: «Недоношенная доченька» («Выше ноги от земли»); «А ребеночек в больнице помирает – ведь померет. / Он объелся белым светом...» («Про чертиков»). Получается, что минорный звук детской игрушки имеет

глубокую укорененность в альбомном контексте, и игнорировать данное невербальное явление при литературоведческом анализе цикла «Стыд и срам» – значит упустить важный концептуализирующий механизм.

В завершение укажем на то, что с развитием звукозаписывающей и воспроизводящей техники межтекстовые интервалы подвергаются редукции. Если раньше (при записи на магнитную пленку) звуковое пространство альбома / концерта было непрерывным, то с распространением цифрового формата каждая песня стала оформляться в изолированный звукоряд (трек), а пауза между песнями (механический переход от одного трека к другому) уже не может содержать никакого звукового наполнения: это не зафиксированная на пленке тишина или какой-то звук, а отключение самого воспроизведения. При таком формате построения цикла (и не забудем о новых носителях звука – дисках) уже невозможны или по крайней мере маловероятны такие межтекстовые фрагменты, как, например, призывы «переворачивай!» (середина цикла), «ставь по новой!» (конец цикла), встречающиеся у Михаила Науменко в альбоме «LV»¹ в конце каждой из «получастей» (сторон аудиокассеты). При современной цифровой записи межтекстовые элементы становятся либо паратекстами (если включаются внутрь трека), либо выносятся в отдельный трек, либо просто вырезаются при оцифровке.

¹ LV // Зоопарк, 1982.

ГЛАВА 3

ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

ЦИКЛИЗАЦИЯ

Циклообразующие факторы, заголовок. Циклизация в песенной поэзии (точнее, в рок-поэзии) – одна из самых изученных тем. Ряд работ посвящен общетеоретическим аспектам циклообразования¹, другие – анализу конкретного альбома, только в седьмом выпуске сборника «Рок-поэзия: текст и контекст» (Тверь, 2003) таких исследований более десяти². В настоящем параграфе мы кратко обобщим имеющиеся наработки.

¹ **Доманский Ю.В.** Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 217–232; **Он же.** Циклизация в русском роке // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 99–122; **Орлицкий Ю.Б.** Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке. 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. С. 13–45; **Ступников Д.О.** Рок-альбом как продукт серийного мышления // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 36–44 и др.

² **Ступников Д.О., Осташева Н.А.** Альбом из анабиоза (циклизация диска «Смысловых галлюцинаций» «Лед-9» как вариант психотренинга). С. 5–12; **Капрусова М.Н.** Альбом Майка Науменко «Сладкая N и другие»: Путь героя. С. 55–73; **Шигарева Ю.В.** Особенности циклизации в альбоме «Машины времени» «Место, где свет». С. 74–80; **Петрова С.А.** Альбом В. Цоя «45» как литературный цикл. С. 81–94. **Шадурский В.В.** «Сегодня мне светло, как в первый раз...»: Альбом «Алисы» «Jazz». 95–114; **Никитина Е.Э.** Страшные сны «Агаты Кристи»: Ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса». С. 115–128. **Новикова Н.Б.** Лирический герой как циклообразующее средство связи в макроцикле «Ураган» – «Чудеса» Г. Самойлова. С. 129–143. **Никитина О.Э.** Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи». С. 144–155. **Клюева Н.Н.** Циклообразующие мотивы в альбоме группы «Зимовье Звезд» «Свидетели». С. 156–161. **Корнеева Е.В.** Способы выражения

Для начала заметим, что «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.

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 — является, по нашему

мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет». С. 162–170. **Шаповалов А.В.** Альбом Вячеслава Бутусова «Овалы». С. 171–176. **Маркелова О.А.** Концертная программа как цикл: «Поэма о человеке» Павла Фахртдинова. С. 177–185.

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.

мнению, «одночленным циклом», так как при издании часто оформляется подобно альбому.

А вообще существует *пять типов объединения синтетических 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) заголовок цикла оказывается вне авторской поэтики. Заметим 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» меро-

¹ «Если песню заново перепевает “законный” исполнитель <то есть автор синтетического 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.

приятия) вперемешку с собственными 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 синтетическом 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 основным концептуальным объединением песен является альбом, представляющий собой триединство *музыкальных треков*, выстроенных в некую

¹ Все братья – сёстры // Гребенщиков Б., Науменко М., 1978.

² Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке. С. 104.

³ Жопя // АукцЫон, 1990.

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 нечастым 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 текстов самих песен»².

Несколько слов скажем 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*

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.

(«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, повторим, находясь вне авторской интенции, литературоведу вряд ли интересна.

Название альбома может воспроизводить название группы («Сектор Газа»¹, «Звуки Му»²), название одной из песен («Экспедиция»³ А. Градского, «Жэлез»⁴ А. Машинина; «Закливание»⁵ 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»⁶ 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 мифологии⁷. Ни в одной из пе-

¹ Сектор Газа // Сектор Газа, 1989.

² Звуки Му // Звуки Му, 1989.

³ Экспедиция // Градский А., 1990.

⁴ Жэлез // МашинБэнд, 1997.

⁵ Закливание // Щербаков М., 1996.

⁶ Любимые песни Рамзеса IV // Аквариум, 1993.

⁷ 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

сен не вербализуется и название альбома «Лилит»¹; правда, специальное исследование показывает, что заголовок пусть имплицитно, но всё-таки укоренен в поэтическом тексте Гребенщикова².

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.>»³.

В целом же заглавие альбома должно рассматриваться с привлечением классического литературоведческого подхода к анализу заглавия в циклических образованиях (лирических циклах). Нужно только помнить, что уточняется смысл заглавия не только через межпесенный контекст, но и за счет названия группы, оформления обложки.

Структура цикла и параструктурные элементы. Любое собрание песен (независимо даже от воли автора) – это некоторая структура, внутри которой происходят смысловые корреляционные процессы уже хотя бы по причине соположения текстов. По особенностям соединения песен все циклы можно условно разделить на два больших типа: *кумулятивные* («механическое» объединение) и *концептуальные*.

В традиции авторской песни и в русском роке достаточно примеров (особенно это касается концертных запи-

династии...». **Толоконникова С.Ю.** Солнце Б. Гребенщикова в «Любимых песнях Рамзеса IV» // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 216.

¹ Лилит // Аквариум, 1997.

² Подробнее об этом см.: **Доманский Ю.В.** Русская рок-поэзия: текст и контекст. С. 81–82.

³ **Майорова Ю.М.** Альбом «Белая полоса» группы «Зоопарк»: Сильные позиции // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 90.

сей), когда трудно выявить какие-то жесткие контекстуальные связи, упорядоченность в структуре подборки. В этом случае мы имеем дело с кумулятивным типом объединения треков в цикл; этот тип характеризуется накоплением, «механическим» присоединением треков друг к другу без каких-либо явно выраженных смысловых «сцепок» между ними. То есть в альбоме как аналоге лирического цикла¹ могут и не работать некоторые циклообразующие механизмы (например изотопия).

В песенной поэзии достаточно много примеров, когда альбом / концерт обладает явно выраженной концепцией (концептуальный тип объединения треков в цикл), причем, по нашим наблюдениям, такая циклизация бывает двух подтипов: *изотопическая*² и *сюжетная*. Конечно, нетрудно назвать и различные их разновидности, например изотопического подтипа. Так, альбом «Дым-туман» Борзыкина организован по «перемежающемуся принципу»: здесь чередуются исполнения элегических, минорных композиций (часто – о смерти) с более «легкими». Изотопический тип организации цикла встречается чаще, чем сюжетный.

¹ То, что альбом – это аналог лирического цикла, доказал Ю.В. Доманский: «Рассмотрение альбома как жанрового целого через призму универсальных циклообразующих связей (заглавия, композиции, пространственно-временных отношений, изотопии и полиметрии) может претендовать на комплексность в подходе к феномену рок-поэзии». Далее говорится о том, что как минимум четыре циклообразующих фактора (за исключением полиметрии) «“работают” в альбоме. А это, в свою очередь, позволяет сделать вывод о том, что альбом в рок-поэзии выполняет те же функции, что и цикл в лирике». **Доманский Ю.В.** Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // РРТК. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 32–33.

² О построении альбома по мотивному (изотопическому) принципу см., например: **Кожевникова Т.С.** Система смыслов в альбоме «Сигнал из космоса» группы «Сплин» // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 195–207.

Изотопия в песенной поэзии не замыкается только в поэтических рамках – она может образовываться 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. Однако чаще изотопия выражается всё-таки традиционно, то есть за счет собственно поэтических средств. Так, у Константина Кинчева в альбоме «Сейчас позднее, чем ты думаешь»² встречается повторение мотивов, движущихся внутри двух коррелирующих смысловых полей: «православие» и «Россия».

Иногда взаимодействие треков может образовывать некоторое подобие сюжета (сюжетный тип организации цикла) – как в альбоме «Восставшие из ада»³ Юрия Клинских. Этот цикл интересен тем, что внутри него сосуществуют оба названных выше типа концептуализации. Первая половина альбома – смена событий в жизни героя. Открывается цикл композицией «Дембельская»: ролевой герой («дембель») едет в поезде и размышляет о своей дальнейшей послеармейской жизни. Важным моментом песни, связующим «Дембельскую» со следующим треком, является фраза: «И пройдемся под луною / Рядом с будущей женою...». Вторая песня, соответственно, – «Свадьба»; третья – «Рога», посвященная уже семейной жизни ролевого героя: «В личной жизни у меня / Нету счастья ни фига: / Мне наставила жена / Очень длинные рога». В центре четвертой песни – по-раблезиански «трагическая» смерть жены персонажа, погибшей под обломками туалета. Данное произведение, как и предыдущее,

¹ Домой! // Дягилева Я., 1989.

² Сейчас позднее, чем ты думаешь // Алиса, 2003.

³ Восставшие из ада // Сектор газа, 2000.

представляет собой «зарисовку» из семейной жизни. Кстати, персонаж обрекает свою супругу на такую бесславную смерть вследствие своей хронической привязанности к алкоголю: «Муж его <туалет. – В. Г.> не чинил ... лет, наверно, тысячу». Отметим, что в этой песне уже начинает проявляться лейтмотив всего цикла «Восставшие из ада» – смерть. Со смертью же мы имеем дело и в следующем треке («Кровь»), связанном с предыдущим еще и «алкогольным статусом» героя («в десять лет я начал пить самогон»). Важно и то, что эта песня – начало перехода от бытового и реального мира (ролевой герой – пьяница) к миру ирреальному, миру нежити («оппонент» героя – вампир). В этой композиции реальный мир пока торжествует над ирреальным: вампир не выдерживает градуса «грязной крови» героя: «Он все кресты обрыгал, / Он, бедолага, второй раз чуть не сдох». На этом карнавализация страшного в альбоме заканчивается, вместо нее вступает по-гоголевски жутковатая потусторонность. Завершает сюжетную линию песня «Любовь загробная»: здесь уже мертва не только жена (или «оппонент») героя, но и он сам: «Червями изъедена наша прогнившая плоть, / Мы – грешные люди: не взял наши души Господь».

Итак, Юрий Клинских явно придает своему альбому (точнее, первой его части) сюжетную динамику¹: герой возвращается из армии, женится, переживает измену жены, затем – гибель супруги, вместе с этим событием в ху-

¹ Подобных циклических образований, правда не всегда жестко концептуализированных, в песенной поэзии достаточно: «“Мир номер ноль” в его окончательном виде – не цикл, состоящий из самостоятельных произведений, а последовательное развитие единого нарратива: сюжета о движении героя из “мира номер раз” в “мир номер ноль”». **Маркелова О.А.** «Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможна...» ... С. 60; «Композиция альбома <имеется в виду альбом “Лабиринт” группы “Джан Ку”. – В.Г.> строго выстроена, исходя из заглавного символа. Герой странствует по лабиринту, проходя определенные стадии инициации». **Ступников Д.О.** Рок-альбом как продукт серийного мышления. С. 41–42.

дожественную ткань альбома вторгается главный его мотив – смерти и апокалипсиса, в завершение мертвыми оказываются уже и он (ролевой герой), и она (его возлюбленная / супруга). Вторая часть альбома представляет собой концептуальный тип изотопической разновидности, названия песен говорят сами за себя: «Черный вурдалак», «Истребители вампиров», «Ночь страха», «Святая война», «Восставшие из ада».

Особняком при сюжетной концептуализации стоят нарративные лиро-эпические образования: сказка («Свинопас»¹ К. Арбенина), «рассказ в песнях» («Баба-робот»² С. Шнурова), миф («Тае Зори»³ В. Д`ркина). Как правило, они не входят в структуру более масштабного образования, а издаются как отдельный альбом.

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 –

¹ Свинопас // Зимовье зверей, 1999.

² Баба-робот // Ленинград, 2004.

³ Тае Зори // Д`ркин В., 1999.

⁴ Регги левой ноги // Арефьева и «Ковчег», 1999.

⁵ Крылья // Наутилус Помпилиус, 1995.

правда, не в условиях односторонней записи (на CD или СС с реверсом)»¹.

Цикл может содержать *микроциклы*². Так, в альбоме Гребенщикова «Гиперборея»³ присутствует композиция-цикл «Магистраль», 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».

Заметим, что цикл может не быть формально организованным единством (здесь – имеем 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 двухчас-

¹ Орлицкий Ю.Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке ... С. 8.

² Здесь мы не касаемся 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...». Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 163.

³ Гиперборея // Аквариум, 1997.

тен: песенный блок соединен здесь с декламируемым сонетным. К слову, двухчастность¹ может быть обусловлена и особенностями носителя (пленочной аудиокассеты): цикл «▼»² («Треугольник», 1981) гребенщиковского «Аквариума» состоит из двух примерно равных частей: «сторона жести» и «сторона бронзы».

Специфическая черта песенной поэзии – при множественности манифестаций произведения – «подвижность контекста», в который они могут быть включены: «Делимость корпуса текстов на разные циклы и способность одного и того же текста включаться в разные циклы – это еще один способ реализации синтеза устности и письменной художественно-текстовой традиции»³. Причем «перенесение песен из альбома в альбом» может рассматриваться как «своеобразный аналог автоцитирования»⁴. Тематически одинаковые микроциклы могут образовываться путем рекомбинации песен, то есть иметь подвижный компонентный состав. Например, у Высоцкого на одном из концертов⁵ друг за другом следуют: «Поездка в город»,

¹ 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 возникать самые разные отношения: противопоставление, соотнесение 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 срединным “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.

² ▼ // Аквариум, 1981.

³ **Кац Л.В.** О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В.С. Высоцкого // МВ. Вып. 5. М., 2001. С. 156.

⁴ **Доманский Ю.В.** Указ соч. С. 115.

⁵ Концерт в ДК «Коммуна». Москва, 27 марта 1980.

«Горизонт», «Дорожная история», «Песня автозавистника». При переходе к пятой песне микроцикла – «Чужой колее» – следует реплика: «Это тоже такая автодорожная песня». Примечательно, что на другом концерте¹, двумя годами ранее, 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).

В песенной поэзии есть и *макроциклы* – образования, объединяющие несколько альбомов: «Родство, преемственность “Мира номер ноль” и “Метели августа” <группы “ДДТ”. – В.Г.> настолько очевидны, что эти альбомы действительно можно представить частями одного цикла»². То же можно сказать, как показывает специальное исследование, и в отношении альбомов «Ураган» и «Чудеса» группы «Агата Кристи»³.

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 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 об-

¹ Концерт в клубе «Импульс» НИИ ЭВМ. Северодонецк, 25 января 1978.

² **Шадурский В.В.** О восприятии рок-поэзии (на материале альбомов ДДТ «Мир номер ноль» и «Метель августа») // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 235.

³ **Новикова Н.Б.** Лирический герой как циклообразующее средство связи в макроцикле «Ураган» – «Чудеса» Г. Самойлова. С. 129–143.

ложке 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.

Подходов к анализу авторских бонус-треков может быть несколько: можно первоначальную совокупность песен рассматривать как текст 1, а бонусы – как текст 2, выявляя смысл на их пересечении; можно – исследовать цикл как единую структуру, невзирая на статус (бонус – не бонус) составляющих его компонентов; бонус-треки

¹ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 16.

могут быть рассмотрены как своеобразное послесловие к основному тексту цикла, «примечание» и т.д. Чтобы выбрать ту или иную позицию, очевидно, исследователю придется выяснить, кем инкорпорированы избыточные элементы, время и причину их добавления, связь бонусов с первоначальной структурой альбома...

В некоторых случаях бонус-треки могут даже увеличивать субтекстуальную структуру цикла. Вот как выглядит список 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 господи моего;
 Поезд в огне (video version)².

Основной текст (первые 10 треков) аудиален, а вот третий бонус-трек – визуализированное 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 разнотекстуальных форматах. То есть в бонус-тексте мы фиксируем разрастание смысла по парадигматической субтекстуальной линии (увеличение субтексту-

¹ Равноденствие // Аквариум, 1987.

² URL: <http://www.aquarium.ru/discography/ravnodenst219.html>

альной «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.

Мы бегло рассмотрели два циклообразующих фактора, свойственных альбому: трековую структуру и заголовок. Третий из них – оформление обложки.

Оформление обложки. Это единственный неаудиально эксплицированный субтекст в песенной поэзии, являющийся обязательным (как уже говорилось выше, авторская песня активно переходит к циклизации по «роковому» принципу). Без сомнения, обложка становится важным смысловым компонентом, исследования которого (в частности – с литературоведческой точки зрения) продолжаются¹.

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 авто-

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.

ра (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»¹ (обратим внимание и на прецедентность названия) проиллюстрирован полотном Босха. Неавторское оформление практикуется, как правило, после смерти автора: для обложки «Таганского концерта»² Башлачева использованы рисунки его сына – Егора, который родился уже после гибели поэта. Заметим, что неавторское иллюстрирование не имеет отношения к поэтике исполнителя, так как находится вне авторской текстопорождающей интенции.

Оформление цикла тоже является синтетическим 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»³. Таким образом, песенный альбом оказывается сложнейшим когнитивным образованием с несколькими разновидностями кодировки смысла: *имплицитно-вербальной, артикуляционной, музыкальной, шумовой, иллюстративной и графическо-вербальной*. Заметим также, что изображения, иллюстрирующие цикл, могут взаимодействовать не только с аудиальными, но и с факультативными субтекстами, например имиджем певца⁴.

¹ Невыносимая легкость бытия // Гражданская оборона, 1996.

² Концерт в Театре на Таганке.

³ **Шинкаренкова М.Б.** Метафорическое моделирование художественного мира ... С. 189.

⁴ О смысловой связи обложек западных групп «Deer Purple» и «Black Sabbath» с имиджем исполнителей см.: **Левченко Я.С.** К теме «искусство в массы». Классика живописи и индустрия грамзаписи // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005. С. 130–134.

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»¹ 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 сема “безысходность”, так как образ глухой стены доминирует в невербальном компоненте. Таким образом,

¹ Любовь // ДДТ, 1996.

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; ÅКВАРИУМ; ÅКВАРИУМ; ÅКВАРИУМ? Åквариум; Å. 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 Гребенщиков, BORIS GREBENSHIKOV; B.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 (“сваха”, “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 за-

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.priev.ru/Album.asp?Id=2735>

менено графическим знаком, что создает массу дополнительных смыслов при прочтении (альбом группы “Аквариум” “Ψ” – “ПСИ”)¹. Добавим, 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 не-словесной сфере, слово в цикле – максимально профанированная структура, что выражается в подчеркнуто 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 стихотворения («Тор ебет увроп орокс о орокс / Дору акьдяд йызалгортсыб о»)². Таким образом, иконическое название, вероятно, служит знаком «невысказываемости» 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.

¹ **Войткевич Е.В.** Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома. С. 28.

² И. Кормильцев и О. Сурова полагают, что альбом «Треугольник» «апеллирует к обэриутам». **Кормильцев И., Сурова О.** Рок-поэзия в русской культуре ... С. 18.

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 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, повторим 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 синтетическим текстом. То есть при анализе визуального работать «от слова». Ну и конечно – в первую очередь нужно установить, является ли оформление обложки авторским / авторизованным.

ВАРИАНТООБРАЗОВАНИЕ И ИНВАРИАНТООБРАЗОВАНИЕ

История вопроса. Вопрос о классическом / неклассическом вариантообразовании в синтетическом тексте со всеми основаниями претендует на то, чтобы называться основным вопросом теории синтетической литературы. Решив его тем или иным образом, мы выбираем методическую платформу, на которой будет строиться вся дальнейшая «научная практика». Дело в том, что отказ от неклассического вариантообразования, а как следствие – сведение текстовых манифестаций одного и того же произведения к некоему «каноническому варианту», – путь к «текстологизации» теории синтетической литературы, то есть, по сути, к ее сужению до уровня некоей вспомогательной литературоведческой дисциплины.

В оправдание в дальнейшем отстаиваемой нами позиции заметим, что интенция на «полифоничность» разных вариантов одного и того же произведения есть одна из важнейших установок литературы модернизма (да и не только его – достаточно вспомнить Лоренса Стерна с его «Жизнью и мнениями Тристрама Шенди, джентльмена»). В современной литературе даже не «открытость текста», а поливариантность его текстуальных манифестаций (то есть вариативность формы, а не интерпретаций) – важнейшее структурное свойство ряда произведений. В качестве примеров назовем книгу М. Павича «Хазарский словарь», где вариативность (три конфессиональных точки зрения на одно и то же событие) есть основа повествования; на два одинаково легитимных варианта распадается и роман Х. Кортасара «Игра в классики» за счет двух способов прочтения (линейному и согласно заданному автором алгоритму).

Кроме того, в некоторых науках, занимающихся синтетическим текстом, например в опероведении и театро-

ведении, синтетический 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, самым подходом к категории вариативности. Ведь мы тоже имеем дело с синтетическим текстом, манифестируемым в череде 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 медиальности в принципе возможно»². Эту же мысль исследователь разовьет и в своей докторской диссертации: «Авторская или 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)»³.

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»⁴. В указанной работе

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.

³ **Он же.** Вариативность и интерпретация текста ... С. 104.

⁴ **Свиридов С.В.** Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 27.

Свиридов также замечает: «Тезис о “равноправии вариантов” противоречит базовым понятиям любой текстологии: от догматичного Е. Прохорова до творчески гибкой “критики текста” А. Гришунина»¹.

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 синтетического 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»². Однако, как подчеркнул Свиридов, «различие это физического, а не сущностного порядка»³. 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.

¹ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 19.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 284.

³ Свиридов С.В. Указ. соч. С. 27.

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. То есть ученые провели анализ, который подвел нас к синтезу.

Суммируя сказанное, концепцию Свиридова мы принимаем за правило: в большинстве случаев поющие поэты стремятся работать с песенной поэзией в традиционном ключе: с каждым новым исполнением механически воспроизводя единый замысел (ментальный эталон). находка Доманского становится, соответственно, легитимным исключением из этого правила. Притом, что исключение в данном случае, быть может, даже важнее самого правила, поскольку спасает теорию синтетической литературы от экспансии текстологии, а также обозначает границы распространения материала вширь. Кроме того, концепция Доманского исключительно важна при анализе циклических образований, о чём мы скажем в следующих параграфах.

Вариантообразование. Как показывают последние исследования (в первую очередь это диссертации Ю.В. Доманского¹ и А.Н. Яркого²), в большинстве случаев вариантообразующие аспекты синтетического произведения не приводят к заметному изменению смысла претекста, то есть варианты существуют в едином смысловом русле. Однако происходящие от исполнения к исполне-

¹ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ...

² Яркий А.Н. Вариативность рок-поэзии ...

нию изменения являются не просто случайными огрехами «живого выступления», но трансформацией авторского замысла, пересозданием синтетического 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 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 мы рассмотрим 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».

В песенной поэзии есть множество примеров, когда произведение на двух и более фонограммах звучит практически одинаково. Например, композиция Башлачева «Как ветра осенние» в исполнениях 20 января 1986 года³

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 Запись у А. Агеева («Лихо»). Москва, 20 января 1986.

и 22 января 1986 года¹ и музыкально, и вербально, и артикуляционно, и темпорально, и даже локативно практически идентична в двух своих проявлениях. Однако чаще варианты различаются не только манифестационно, но обладают и смысловой неидентичностью. Согласно концепции Ю.В. Доманского, вариантообразующими приемами в первую очередь являются изменения в вербальном субтексте, которые бывают следующих типов:

- 1) *замена слова;*
- 2) *перемена слов местами;*
- 3) *наращения и сокращения;*
- 4) *замена строк;*
- 5) *отсутствие строф / куплетов;*
- 6) *перемена строф / куплетов местами*².

Приведем примеры: «“Там пили портвейн” ... заменяется в исполнении 1984 / 1986 на “Там пили напитки”. Слово “напитки” гораздо более нейтрально, а “портвейн” не просто конкретика, а экспликация богемности, принадлежности к той субкультуре, где портвейн – культовый напиток»³; «В варианте 1981-го года к фразе “В связи с этим мы взяли три бутылки вина” добавляется “Арбатского...”. Очевидна связь этого наращения с заглавием всего альбома (“Blues de Moscou”), что еще более усиливает авторскую концепцию альбома, связанную с локусом Москвы»⁴. Эти примеры, данные даже вне широкого контекста, наглядно показывают, что вариантообразование не ломает смысловую матрицу текста, а лишь уточняет или иначе актуализует какие-то его смысловые элементы.

Причем подобные варианты по отношению друг к другу могут не только выступать как взаимодополняющие или конкретизирующие, но и как опровергающие:

¹ Концерт в Театре на Таганке.

² Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 380.

³ Там же. С. 382.

⁴ Там же. С. 383.

«Звучащий Высоцкий “вариативен”, и хотя доказано, что существует “окончательный вариант”, мы не можем забыть, что на пути к нему возникали – и публично фиксировались – *прямые противоположности смыслов: выстрелю в упор – против выстрела в упор; не жаль Христа – жаль Христа; не дразнили меня “недоносок” – и дразнили меня...*»¹.

Вариантообразующими могут быть *изменения артикуляционных особенностей* синтетического текста (например интонации), *аранжировки* – «музыкальной интонации». Так, у Яны Дягилевой песня «Ангедония» в зависимости от фонограммы поется то в сопровождении акустической гитары, то «в электричестве» (например, в альбоме «Ангедония»² это жесткий, скрежещущий звук). Показательно, что музыковедение констатирует неклассичность вариантообразования в рок-искусстве на *инструментальном уровне*: «Рок-музыка объединяет в одном лице поэта и музыканта, творца и исполнителя. Понятие исполнительской интерпретации в привычном смысле здесь отсутствует, так как отсутствует и само понятие произведения, некоего эталона, закрепленного в нотном тексте. Музыкальное и поэтическое созидание находится в состоянии постоянного перефразирования, перепрочтения, переименования»³. Хотя отследить подобную инструментальную модификацию с точки зрения литературоведения непросто.

Вариант порождается и за счет *добавления / усечения субтекста*. Понятно, что произведение, прочитанное как стихотворение, не равно своей пропетой инкарнации (пение и декламирование, как мы уже выяснили, два функ-

¹ Скобелев А.В. Много неясного в странной стране. Ярославль, 2007. С. 6.

² Ангедония // Дягилева Я., 1989.

³ Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. С. 94.

ционально различных артикуляционных акта). Например, «Памятник» Владимира Высоцкого поначалу не имел музыкального субтекста и читался как стихотворение, произведение «Панковский сон» Олега Гаркуши в записях группы «АукцЫон» то декламируется при редукции музыкального ряда, то поется с использованием аккомпанемента.

Новый вариант может возникать и в момент *публикации песни*: «В этом способе средством вариантопорождения становится графика. И уже сам переход фонетического в графическое, звучащего в письменное являет собой процесс порождения нового варианта»¹. Добавим, что автор при бумагизации может проигнорировать какие-то, например фонетические, явления, присутствующие в живом исполнении.

Вариантообразующим фактором может стать и *смена заглавия*: «Например, “Грибоедовский вальс” Башлачева во всех изданиях явлен именно под этим заглавием, тогда как на шести известных аудиозаписях дважды песня не озаглавляется вовсе, дважды названа самим автором “Баллада о Степане”, и по одному разу “Вальс” и “Грибоедовский вальс”»².

Доманский говорит о «важности *ближнего песенного контекста* <выделено нами. – В.Г.> в формате альбома или концерта – предшествующей и последующей песен»³, а также *контекста дальнего*. Кроме того, в песенной поэзии распространены прозаические (иногда импровизационные) *вступления* к песням, которые чаще всего выполняют функцию автокомментария: «Авторское вербальное вступление к песне является элементом вариантообразующим, т.е. порождает новый вариант произведения вне зависимости от того, меняется или нет собственно песня –

¹ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 415.

² Там же. С. 437.

³ Там же. С. 392.

ведь очевидно, что за счет авторского вступления ниже-
 следующий текст обогащается новыми смыслами»¹. Ино-
 гда, кстати, это обогащение может быть не только «меха-
 ническим наращением», но и вступать со смыслом текста
 в конфронтацию. Так, Высоцкий перед композицией
 «Гербарий»² говорит, что далее последует «шуточная
 песня». Однако шуточного-то в ней весьма немного.
 Кроме того, паратекст может быть неавторским: порой
 участие зрителей в происходящем на сцене, их реплики
 могут заметно менять как смысловые особенности кон-
 кретного исполнения, так и структуру всего концерта
 (об этом речь шла в разделе о паратекстах).

Отметим также, что Ю.В. Доманский говорит об тек-
 сте аудиальном. Если смотреть на песенную поэзию бо-
 лее широко, то есть привлечь все факультативные субтек-
 сты, то можно заключить, что *визуальные ряды также*
способны выступать в качестве вариантообразующих.
 Например, разыгрываемое на сцене шоу, свойственное
 некоторому исполнению, может заметно скорректировать
 его смысл по сравнению с другой манифестацией того же
 произведения.

Обобщая все вариантопорождающие приемы,
 Ю.В. Доманский резюмирует: «Таким образом, в устном
 исполнении вариантообразующие изменения могут про-
 исходить внутри текста (на вербальном уровне особенно),
 на границах текста (паратекстовые преамбулы), за счет
 контекстов – ближних и дальних»³. Исследователь обра-
 щается также к метатекстовому вариантообразованию и
 исполнению песни другим автором, показывая, как может
 разрастаться смысл произведения, подвергнутый неав-
 торскому переосмыслению.

¹ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 87.

² Записи М. Шемякина // Париж, 1975–1980.

³ Доманский Ю.В. Указ. соч. С. 405.

Вариантообразующая концепция Доманского в некоторых узловых моментах поддержана Л.Я. Томенчук (на примере творчества Высоцкого), например: «Исполняя песню, Высоцкий не строки (слова) правил, а всякий раз воплощал свой замысел вновь. Целиком. Он обращался не к предыдущему исполнению, а к тому образу песни, который жил в нём и который он стремился облечь в звук»¹ – добавим – в данный момент. Поэтому тезис Свиридова «о том, что авторское исполнение полностью принадлежит творческой истории песни» исследовательницу «смущает»². На наш взгляд, смыслопорождающие возможности вариантообразования Томенчук несколько преувеличивает.

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 переворот» и «Сносная тяжесть небытия»⁵. Первоначаль-

¹ Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 81.

² Там же.

³ Солнцеворот // Гражданская оборона, 1995.

⁴ Отчуждение // Телевизор, 2005.

⁵ «Переименовав главные плоды патриотического панк-движения “Русский Прорыв”, Летов фактически дезавуировал заложенный в них

ная 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 существенна¹.

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 преображенной пластинки...». <Автор статьи не указан>. Гражданская Оборона: «Лунный Переворот». URL: <http://go.org.ua/stat/013.php>

¹ Подобное переосмысление концепции цикла отмечено и в творчестве группы «Джан Ку». Речь идет о переиздании альбома «Лабиринт» под названием «Лабиринт-2000». Вторая инкарнация отличается от претекста заменой некоторых прецедентных фонограмм вторично записанными, модификацией композиции альбома, добавлением трека, изъятием эпиграфа, появлением посвящения, изменением сопроводительной информации на вкладке и ее художественного оформления. По мысли Д.О. Ступникова, всё это «указывает на некую вторичность переиздания: “Лабиринт-2000” – не оригинал, а лишь его <альбома “Лабиринт”, изданного в 1996 году. – В.Г.> отражение ... его “новая ипостась”». **Ступников Д.О.** Рок-альбом как продукт серийного мышления. С. 43.

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»¹, 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 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 тогдашнему 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 – альбо-

¹ Концерт в Голландии // Телевизор, 1988.

мов. 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 идиопозитики, 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 бумагизированный вербальный субтекст синтетического текста. То есть для таких ученых произведение песенной поэзии ничем не отличается от своего *бумагизированного варианта*, синтетическая природа музыкально-поэтической композиции игнорируется.

Второй подход свойствен исследователям, работающим с синтетическим текстом и не сводящим поющее

произведение к простой бумагизации, 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.

Мы не атрибутируем 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.

Для прояснения интересующего нас вопроса (по понятным причинам) мы обратились к диссертациям, точнее – к определениям материала. Терминами «текст», «песня», «произведение», «фонограмма» часто оперируют филологи-исследователи авторской песни, однако о различии этих понятий, как правило, не говорится, вероятно, потому, что данные работы в подавляющем большинстве базируются на печатных текстах¹. Диссертации по русскому року чаще ориентированы на исследование синтетического текста. Тем не менее и здесь – даже при учете устного исполнения – материалом всё равно называются не фонограммы, а печатные сборники. Посмотрим же, какие дефиниции даются интересным нам терминам в некоторых диссертациях, посвященных рок-поэзии.

¹ Например, показательна в этом смысле диссертация: **Жукова Е.И.** Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции. дис. ... канд. филол. наук. М, 2006. Исследовательница порой обращается к теме устного исполнения, однако материалом называет всё те же печатные сборники.

Например, «материалом исследования послужили поэтические тексты русской рок-поэзии ... В качестве материала исследования были использованы русскоязычные тексты рок-поэзии. В ходе анализа была сделана опора на логоцентричность, примат вербального слоя как характерную черту русскоязычного рока ... не отрицающую при этом его синкретичности»¹. Можно догадаться, что автор имеет в виду бумагизированные вербальные субтексты, хотя определение «русскоязычные тексты рок-поэзии» кажется довольно неконкретным. Причем ставится равенство между понятиями «поэтические тексты рок-поэзии» и «тексты рок-поэзии».

Еще одно определение: «В диссертации рок-текст рассматривается как синтетическое явление, где автор является и автором музыки, и автором текста, и исполнителем песен»². Синонимичные понятия предыдущей диссертации здесь семантически «разводятся». Рок-текст и «просто» текст, как можно догадаться по вышеприведенной фразе, не являются одним и тем же. Видимо, первая номинация обозначает синтетический текст, вторая – текст в его лингвистическом понимании. А вот материалом называются... печатные сборники, в которых даны бумагизированные песни! Хотя по логике (раз «рок-текст рассматривается как синтетическое явление») материалом должны быть фонограммы.

«Материалом для исследования послужили поэтические тексты 70–90-х годов 20 века, созданные отечественными рок-поэтами»³. Еще одно «туманное» определение: имеются в виду звучащие поэтические тексты или бумагизированные (или те и другие)?

¹ Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира ... С. 8–9.

² Ключева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 5.

³ Нефедов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности ... С. 7

«Материал – поэтические тексты О. Арефьевой, А. Башлачева, В. Бутусова ... В качестве источников сведений по рок-поэзии используются мемуары, воспоминания, свидетельства очевидцев и участников рок-движения, а также газетные, журнальные, радио- и телеинтервью»¹. Заметим, что в этом широком списке не хватает только... фонограмм. Да и сам широкий термин «поэтические тексты» никак не уточняется (печатные это тексты или звучащие).

Встречаются и попытки определить материал с позиции «синтетического литературоведения». Так, в одной из диссертаций материалом называются «рок-тексты Ю. Шевчука, А. Башлачева, К. Кинчева, В. Цоя ... Причем в зону авторского внимания попадают не только “словесные варианты” (вербальные компоненты субтекста), но и элементы музыкального, пограничного и метатекстуального уровней рок-композиции»². То есть исследователь уточняет (как можно заключить из процитированного отрывка), что рок-текст – это совокупность всех словесных и несловесных рядов рок-композиций. Вопрос только, что это за мифический «субтекст», «вербальными компонентами» которого являются «словесные варианты»?

Самое удачное, на наш взгляд, терминологическое разделение дано М.А. Солодовой: «Под *рок-текстами* мы понимаем вербальный компонент речемзыкальной рок-композиции – основного жанра рок-музыки»³. То есть, согласно автору этого определения, «рок-текст» –

¹ **Чебыкина Е.Е.** Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. С. 9.

² **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008. С. 4.

³ **Солодова М.А.** Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте ... С. 9.

это абстрактная вербальная «выжимка» (вербальный субтекст) из полисубтекстуальной «рок-композиции» (синтетический текст). Правда, «речемузыкальная рок-композиция» – это ведь тоже рок-текст...

Итак, мы можем заключить, что при определении ключевых терминов песенной поэзии – произведение и текст – ни один исследователь не предложил полностью аутентичных материалу дефиниций (на наш взгляд, конечно). Потому как никто, за исключением Ю.В. Доманского и его последователей, четко не разграничил два способа существования поэтического текста в разрезе неклассического вариантообразования: конкретное исполнение (вариант, по Доманскому) и совокупность этих исполнений.

Определять ключевые термины настоящего параграфа мы будем с учетом рассмотренного выше вариантообразования. При таком подходе *песней (произведением, композицией)* мы будем называть совокупность исполнений, объединенных единством поэтического текста и названия. То есть произведение есть мегатекст, 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 друге» Высоцкого.

¹ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 414.

На первый взгляд наш подход кажется вполне методологически устойчивым. В общем-то, так оно и есть, однако, как водится, из правила бывают исключения. Не обойдем их и на этот раз. Сложности с определением составных компонентов-манифестаций указанного мегатекста могут возникнуть при вариативности заголовка. Одна и та же композиция в разных контекстах (например на разных альбомах) может называться по-разному. А ведь название – это неотъемлемая смысловая часть всего цикла, и, например, сколь бы часто Летов ни пел песню «Самоотвод», она, тем не менее, приобретая другое название («Про окурок и курок», альбом «Прыг-скок»), становится частью замкнутого циклического (концептуального) контекста не в своей характерной, а в «исключительной» номинации. Так единичное «внешне» отпочковывается от системного, сохраняя с ним неразрывную связь. Поэтому «Самоотвод» и «Про окурок и курок» – это всё-таки два исполнения (вариативных) одной и той же песни с единым поэтическим текстом. То есть в нашем определении песни главным является не название (подвижный элемент), а *единство поэтического текста*. При таком подходе, кстати, реализован и главный принцип нашей работы – словоцентризм.

Но и он не всегда работает, и «песнеобразующим» может становиться единство названия. Например, произведение «Спиритизм» Петра Мамонова в двух разных инкарнациях (с поэтическим текстом и без одного), согласно нашей классификации, является одной песней, так как два исполнения обладают единством названия и мелодии. Бывают, правда, и еще более сложные случаи. Так, вербально бестекстовая композиция «Хроника пикирующего бомбардировщика»¹ (летовский проект «Коммунизм») является мелодией песни «Туман»² (летовский проект «Егор

¹ Хроника пикирующего бомбардировщика // Коммунизм, 1990.

² Сто лет одиночества // Егор и о ... вшие, 1992.

и о ... вшие»). Похожий пример находим в проекте Федорова, Волкова и Курашова¹, где мелодия песни «Жидоголонога» с поэтическим текстом повторяется уже без него с новым названием – «Минус один», которое, возможно, как раз и указывает на отсутствие вербального субтекста. Вероятнее всего, в обоих случаях речь нужно вести всё-таки о разных произведениях.

Отметим также, что песня (в нашем 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 *синтетический текст* (*текст, фонограмма, исполнение, аудиозапись, трек*) есть однократное «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 синтетическим текстом, состоящим из ряда субтекстов. Поэтому мы не используем терминологию фольклористики.

Любопытной в продолжение рассматриваемого вопроса представляется проблема *канонического исполнения* в рамках конкретного произведения. Как правило, реализоваться оно будет в структуре альбома. Ведь автор в студии не просто записывает фонограмму, чаще с несколькими дублями, а выбирает из этих дублей наиболее соответствующий авторскому замыслу. На концерте такая выборочность вряд ли возможна. Нахождение канониче-

¹ Зимы не будет.

ского текста необходимо для того, чтобы иметь исполнение, в котором аккумулированы все основные субтекстуальные особенности, «обнажены» главные смыслопорождающие механизмы. Причем канонический вариант может и не быть последним – хронологический подход должен применяться осторожно.

Теперь с учетом сказанного выше поговорим об *инварианте*. В этой связи напомним слова Свиридова: «Генетические, диахронные варианты не равноправны, в отношении их действует закон отмены более раннего варианта позднейшим»¹. 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»². 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 закурить...» 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>»³.

Примечательно, что в авторском списке января 1988 года⁴ (наша фонограмма относится тоже к январю

¹ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 27.

² Концерт у М. Тимашевой.

³ Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

⁴ Александр Башлачев. Стихи. М., 1997. Цит. по Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. Тверь, 2001. С. 128.

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 редукцию 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 мега-текста: пучок исполнений (шесть строф) и единственная запись (три строфы). Главное – перед нами два реализованных вариантных замысла.

Диахронную концепцию можно было применять для студийных записей, где текстопорождение более отрефлексировано. Но и здесь не всё так просто. Во-первых, как мы покажем ниже, между двумя легитимными вариантами произведения может быть промежуток в несколько десятилетий. Во-вторых, в цикле могут присутствовать два варианта одной и той же песни. Например, у Петра Мамонова в альбоме «Звуки Му» песня «Зима» дана в двух вариантах, то же самое можно сказать и в отношении песни «Крылья» «Наутилуса» с альбома «Крылья». Как здесь выделить основной вариант, если они синхронны, диахрония выражается только положением в списке треков?

Ю.В. Доманский (как и С.В. Свиридов) предлагает диахронную концепцию: «Каждое исполнение является новым вариантом относительно инварианта (которым можно признать первое исполнение песни автором)»¹. То

¹ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 104.

есть для Свиридова легитимен последний исполнительский вариант, у Доманского же они все легитимны, а инвариантом называется первое авторское исполнение. Второй подход, по нашему мнению, снижает дискурсивные возможности песенной поэзии. И вот почему.

Материально (при непосредственном пропевании) песня в одной из своих инкарнаций эксплицируется «речевыми словами», а не языковыми. Поэтому при рассмотрении конкретного исполнения как речемузыкального акта мы вправе (должны?) обратиться к наработкам лингвистики, изучающей не только абстрактные (языковые) единицы, но и конкретные, рождающиеся при произнесении. В лингвистике инвариант – это «абстрактное 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, видоизменения 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.

¹ Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 80–81.

² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 25.

Однако в лингвистике есть иной подход: «Ряд учебных (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»¹. 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 дубли не издаются (за редчайшим исключением²); 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 нам кажется наиболее удачным.

Инвариантообразование в идиопозтике. Вариативные возможности синтетического текста в своем пределе не ограничиваются рассмотренным выше вариантообразованием. Конечно, в большинстве случаев в песенной поэзии мы имеем дело с неким идеальным (менталь-

¹ **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

² 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.

ным) 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»¹). 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 ме-

¹ «В отличие от интерпретации, которая в широком смысле слова являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в 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 ... С. 24.

нее разница между вариантообразованием и инвариантообразованием очевидна (ниже мы это покажем на примерах).

Инвариантообразование бывает двух типов (основание – авторство): происходящее *внутри конкретной поэтики*, а также реализующееся посредством *заимствования чужого синтетического 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 нами фактам инвариантообразования в идиопоэтике – они мотивированы чаще всего *контекстуально и обусловлены развитием «художественного мировоззрения» автора*. Пожалуй, самым интересным в этом смысле представляется нам 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 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. Отметим, что инвариантообразующими здесь выступают темпоральные и контекстуальные особенности, которые обусловлены ло-

¹ Поганая молодежь // Гражданская оборона, 1985.

² Зачем снятся сны // Гражданская оборона, 2007.

гикой развития поэтики Летова. Ранний вариант от позднего отличается в первую очередь статусом лирического героя¹. В первом случае речь идет о мертвеце² (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 по-

¹ 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.

² «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.

средством различных (и 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 тоталитаризма.

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».

литарной 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 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 изоощренных 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. Отметим, 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 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 травестийная², и эта травестия, принадлежащая не только всей композиции, но и отдельным ее субтекстам, транслируется на вторичный синтетический текст по линии мелодии. Отметим, 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

¹ Концерт в Государственном Кремлевском дворце. Москва, 31 октября 2003.

² Чтобы это понять, достаточно привести две строки: «Ползет Козлодоев, мокры его брюки. / Он стар. Он желает в сортир».

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»¹. 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»².

Редукция субтекста тоже может быть инвариантообразующей. Так, Башлачев «поет песню... без слов, так как они еще не написаны (будущая песня “От винта!”)»³. Конечно, данную композицию Башлачева можно проигнорировать (сославшись на то, что просто издан был какой-то черновой вариант, не предназначавшийся 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»⁴) утрачивает свой вербальный субтекст в аль-

¹ **Томенчук Л.Я.** «И повинуюсь притяжению земли...» // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 213–214.

² **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.

³ **Свиридов С.В.** Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 32.

⁴ Транснадежность // Звуки Му, 1991.

боме «Набрал хороших на один компакт»¹. Инвариантообразовательный смысл такой редукции очевиден.

Интересны в рамках инвариантообразования и *усечения* синтетического текста, которые тоже благодаря концептуальному контексту приобретают статус отдельного, отграниченного текста, «оторвавшегося» от своего претекста. Так, у Егора Летова в альбоме «Поганая молодежь» есть небольшой трек «Не надо», состоящий из мелодии и первого куплета песни «Зоопарк», исполняющейся на ряде других альбомов. Этот отрывок становится частью цикла, а значит – является составляющей авторского замысла и влияет на концепцию альбома. Тот же прием инвариантообразования, только реализованный в рамках одного цикла, использует Летов в альбоме «Сто лет одиночества»: здесь дважды поется песня «Семь шагов за горизонт» (целиком и в весьма усеченном виде), а также в альбоме «Прыг-скок»: от песни «Про дурачка» «отпочковывается» кусок, становящийся отдельным треком – «Еще раз про дурачка».

Любопытный способ инвариантообразования – *контаминацию двух песен* – находим у того же Егора Летова. На концерте, изданном под названием «Музыка весны»², автор сращивает песни «Как в мясной избушке помирала душа» и «Русское поле экспериментов». Примечательно, что сам автор высказал удовлетворение (!) этим образованием³, 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 не-

¹ Набрал хороших на один компакт // Звуки Му, 2000.

² Музыка весны // Гражданская оборона, 1989.

³ «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).

сколько 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?

Мы уже говорили, что инвариантообразование может происходить даже посредством *смены одного звука*. Правда, такие примеры нужно признать весьма редкими – нам известен только один. Речь идет о песне Башлачева «Некому березу заломати». На всех известных нам фонограммах, за исключением рассматриваемой, смысловые разночтения можно назвать косметическими. В отрывке:

Вы нам – то да сё, трали-вали,
Мы даем ответ: тили-тили.
Вы для нас подковы ковали,
Мы большую цену платили.

первые две строки, видимо, показавшиеся поэту не слишком удачными, кое-где заменены на:

Через пень колоду сдавали
Да окно решеткой крестили.

В отрывке:

Вот тебе медовая брага –
Ягодка-злодейка-отрава.
Вот тебе, приятель, и Прага.
Вот тебе, дружок, и Варшава...

последние две строки иногда произносятся как:

Хочется – качайся налево,
Хочется – качайся направо.

Эта «невнятная» замена (выпадает даже одна из рифм) является политическим эвфемизмом, видимо, на тот случай, если автор чувствует, что перед ним «не та» аудитория. Либо же всё тривиальнее: иногда поэт просто забывает основной текст четверостишия, пропевая ранний вариант. Однако эти отличия меняют смысл текста несущественно.

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 страною.

¹ Концерт, V фестиваль Ленинградского рок-клуба. Ленинград, 3–7 июня 1987.

Города цветут синяками,
 А деревни – сыпью чумною.
 Кру́гом – бездорожья, траншеи.
 Что, к реке торопимся, братцы?
 Стопудовый камень на шее –
 Рановато, парни, купаться!
 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 па-

раллельного мира» (из одиннадцати известных нам фонограмм на десяти¹ спето именно «окна», и только на V фестивале – «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 трупы – 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 строем².

Замена одного звука (точнее, одного дифференциально-семантического признака – звонкости!), таким об-

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.

² «В середине 1980 годов меняется культурный статус русского рока. Субкультурная эпоха уходит в прошлое, и рок осознает себя как контркультурное образование». **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 73; «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; «Для этого периода <80-х годов XX века. – В.Г.> характерно высвобождение тех настроений контркультуры, которые накапливались в течение нескольких десятилетий, приобретая то лирический (60-е), то сатирический (70-е) оттенок». **Хабибуллина Л.Ф.** Функция пародии и игры в текстах группы «Ляпис Трубецкой» ... С. 52.

разом, 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 мы не станем, нам принципиально зафиксировать сам факт резкого смыслового сдвига.

Отметим 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 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.

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.

Интертекстовое инвариантообразование. Иначе его можно назвать *инвариантообразованием путем заимствования чужого произведения*. Отметим, 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»¹, 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 эпиграфа» как квинтэссенция русского рока восьмидесятых.

О целостном заимствовании говорил Ю.В. Доманский, для которого это является приемом вариантообразующим: «Отдельной проблемой становится и статус автора: новый исполнитель становится как бы соавтором уже известной песни, “присваивает” чужой художественный мир, делая его своим»². Другие ученые тоже называют целостное заимствование вариантообразующим приемом. Например, О.Р. Темиршина, полемизируя с Доманским в целом, соглашается в интересной нам частности:

¹ Стать севера // Алиса, 2006.

² Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 441.

«Заметим, 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»¹. Исследовательница также говорит, что два исполнения одной и той же песни разными авторами «соотносятся между собой по принципу омонимии: тождественная форма, различное содержание»². 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»³.

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». Мы уже говорили, что этот цикл организован во многом «смертными» и «постсмертными» состояниями лирического героя. Второй важной для нас особенностью работы становится присутствующая здесь, условно говоря, «во-

¹ Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова ... С. 111.

² Там же. С. 110.

³ Там же. С. 109.

енная 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 Летоным 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:

¹ Иеромонах Григорий (Лурье В.М.). Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры. С. 82.

Они сражались за Родину,
 Свирепо целовались на виду у всей вселенной,
 Бродили, яко посуху, по шалой воде,
 Сеяли зной, пожинали апрель.

Они сражались за Родину,
 Грешили, словно ангелы, грустили, словно боги,
 Решительно теряли память, совесть и честь,
 Искали в поле полночь, находили рассвет.

Работали на огненные мельницы горячим ледяным зер-
 ном.
 Работали на огненные мельницы горячим ледяным зер-
 ном.

Ревниво постигали раздирающую радость
 Отвешивать поклоны чуть пониже земли,
 Убегая без оглядки босиком туда,
 Где никто пока еще не помер!

Они сражались за Родину...

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:

¹ Агафонов А. Субботняя Газета. Курган, 1992. цит. по Летов Е.: «Я не верю в анархию». С. 108.

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 чуждадельней стороны:
 Мы не все вернемся из полета,
 Воздушные рабочие войны,
 Воздушные рабочие войны,
 Воздушные рабочие войны,
 Воздушные рабочие войны.

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), *утра-*

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 восвояси”, – либо форму духовной смерти – и тогда герой остается навсегда в материальном мире». **Новицкая А.С.** «Партизан» и «превосходный солдат» ... С. 161.

ченное детство / невинность («Иваново детство – дело прошлое: / Шел веселый год войны»; «С сорванной резьбою 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»¹.

О том, что данная песня со временем стала восприниматься как летовское творение, свидетельствует следующий факт. У Александра Непомнящего в песне «Вертолет» встречается строка («туман, туман – и всех прижало к земле»), явно апеллирующая к песне из фильма «Хроника пикирующего бомбардировщика». Но заимствование здесь происходит не из первоисточника, а из летовской поэтики. Об этом свидетельствует частое обращение Непомнящего к песням Летова, чему посвящено специальное исследование². Последний в ряде своих песен цитирует Леонида Андреева, Фридриха Ницше, Андрея Тарковского (название фильма), Габриеля Гарсия Маркеса, Николая Добронравова; те же самые цитаты встречаются и у Непомнящего в одном контексте с собственными летовскими. То есть цитаты третьих авторов уже не воспринимаются как заимствованные не у Летова.

В предыдущем параграфе мы говорили об инвариантообразовательной контаминации песен, принадлежащих одному автору. Иногда рассматриваемая трансформация может происходить на базе заимствованного текста при инкорпорировании в него элементов заимствующей по-

¹ **Жогов С.С.** Концептуализм в русском роке ... С. 198.

² **Гавриков В.А.** Непомнящий как представитель русского построка // Рок-поэзия Александра Непомнящего: Исследования и материалы. Иваново, 2009. С. 63–75.

этики. 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 Дулов⁴.

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*; «*отсечение*» *от прецедентного произведения части*, получающей статус отдельного текста; *контаминация двух или не-*

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 «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». **Беленький Л.П.** Авторская песня как особое явление ...

скольких автономных произведений; замена какого-либо элемента, которая приводит к смысловой детонации, полностью меняющей концепцию текста. Вполне вероятно, что мы назвали не все инвариантообразующие приемы.

Получается, что песенная поэзия ввиду особенностей своего «бытования» достаточно сложное образование. Оно обладает несколькими дискурсивными 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 синтетическом 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 нам очевидной.

ПОЭТИКО-СИНТЕТИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Художественность традиционная, синтетическая и поэтико-синтетическая. Начнем с того, что о художественности в песенной поэзии мы будем говорить «на языке» теоретической поэтики, то есть без «привязки» нашего ключевого понятия к стадильности словесного творчества – а на каждом этапе развития литературы вырабатывались свои критерии художественности и своя структура «эстетического объекта». Нашу задачу упрощает тот факт, что песенная поэзия, по крайней мере хронологически, вписана в рамки постмодернизма, субпарадигмального ответвления «парадигмы неклассической художественности» (В.И. Тюпа). То есть об исторической смене художественных парадигм внутри песенной поэзии говорить не приходится – слишком мал срок ее существования, особенно в контексте «большого времени».

Как же традиционная наука понимает художественность? В литературном словаре последней дается следующая дефиниция: «Х., сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для Х. существен признак завершенности и адекватной воплощенности творч. замысла, того “артистизма”, к-рый является залогом воздействия произв. на читателя, зрителя, слушателя»¹. Ясно, что «адекватность воплощения замысла» (а что есть «невоплощенный замысел»?) и «завершенность» (особенно в условиях модернизма) – понятия слишком уязвимые для критики. Незаконченность кафкианского «Замка» вряд ли есть фактор, снижающий его ценность. Да и суггестивность («артистизм») синтетического образования, если бы даже и можно было ее измерить, не смогла бы стать для нас

¹ Роднянская И.Б. Художественность // Литературный энциклопедический словарь. С. 489.

прочным основанием: «Нередко именно музыка оказывалась тем “пропуском” в бессмертие, который благодаря “содружеству муз” получали вполне заурядные поэты»¹. Нужны ли литературоведению, пусть даже синтетическому, заурядные стихотворцы?

Часто художественность понимается в контексте новаторства, оригинальности: «Для известного этапа науки критерий художественности современного искусства, возможно, придется сформулировать так: система, не поддающаяся механическому моделированию»². Однако новое (неожиданное) должно смыкаться с уже известным (узнаваемым), о чём говорил еще Г.Р. Державин³. Вот как это сформулировано, например А. Компаньоном: «Литературность текста характеризуется некоторым сдвигом, нарушением автоматических привычек восприятия. А привычки эти обусловлены не только собственной системой рассматриваемого произведения, но и общелитературной системой в целом»⁴. Применительно к читательскому восприятию (а от рецепционного субъективизма здесь, похоже, не уйти) – апелляция идет ко всему уже прочитанному. Поэтому «оценка ... соотносит свой объект со всем нашим читательским опытом ... Если новое стихотворение целиком похоже на то, что мы уже много раз читали, то оно ощущается как плохая, скучная поэзия; если оно решительно ничем не похоже на то, что мы читали, то оно ощущается как вообще не поэзия; хорошим нам кажется то, что лежит где-то посередине между этими крайностями, а где именно – определяет наш вкус,

¹ Волкова П.С. Синтетический художественный текст: Интерпретация и реинтерпретация // Лихачевские чтения. СПб., 2007. С. 270.

² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 280.

³ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 13–14.

⁴ Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 242–244.

итог нашего читательского опыта»¹. Но есть ли объективные критерии у опыта и вкуса?

Можно было бы попробовать объективировать оценку, что делали формалисты, за счет языкового оформления некоторого литературного материала. Однако и такой подход не может быть универсальным в силу ряда причин². Словом, выдвижение универсальных критериев художественности – нормы и отклонения, содержания и формы, многозначности и «одномерности», имплицитного и эксплицированного, гедонического и логического, эстетического и этического, национального и общечеловеческого... – неизбежно приведет исследователя к той или иной неразрешимой проблеме³. Очевидно, что опора на один критерий неперспективна. Однако построенная на базе самых общих (недиахронных) закономерностей теоретико-аксиологическая система, охватывающая искусство в целом (или хотя бы литературу), пока не создана. Поэтому мы не можем укоренить художественность песенной поэзии в некотором методическом комплексе. Кроме того, не берем мы за основу и какую-то частную методологию, ведь сами мы покушаемся на всеобщее (относительно песенной поэзии). Конечно, тот литературно-исторический срез, в котором возникла и развивалась песенная поэзия, мог бы служить для нас методологическим контекстом. Но для этого необходимо четко обосновать включенность ее в ту или иную парадигму, указать ее место в этой парадигме и т.д. Решение этой проблемы выходит за рамки нашего исследования. Поэтому мы вынуждены апеллировать к литературной («печатной») художественности как к аксиоме (известному), ибо, во-

¹ Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 тт. М., 1997. Т. 2. О стихах. С. 19.

² См. по этому поводу: **Выготский Л.С.** Психология искусства. С. 80–82; **Компаньон А.** Демон теории ... С. 263, 266.

³ Там же. С. 261–296.

первых, она всё-таки достаточно подробно проработана с разных позиций, а, во-вторых, наше движение вперед невозможно без ее установления в качестве основы.

Теперь обратимся к нашему объекту – к наработкам в области художественности песенной поэзии: «Тексты рок-песен – это именно песни, а не стихотворения. Они могут существовать только в варианте про-петом, а не про-читанном, ибо во втором случае они теряют не только статус художественности, но и нередко – те дополнительные смыслы, которые придает именно про-певание»¹. Такой подход к исследованию песенной поэзии достаточно популярен среди исследователей, мы назовем его *коррелятивным*. Литературоведы, отстаивающие подобную точку зрения, ставят равенство между литературной художественностью и синтетической (то есть воздействием синтетического произведения в его целостности): «Ведущим критерием художественности в рамках рок-поэзии становится ориентированность на результат, эффективность воздействия»². Однако данный подход ведет к затягиванию в сферу литературного такого количества нелитературных фактов, что адаптировать их филологический инструментарий просто не в силах. То есть «коррелятивисты», возможно, сами того не подозревая, отрицают возможность литературоведческого исследования объектов смешанного семиозиса, в частности – песенной поэзии. Получается неразрешимое противоречие: если мы пользуемся только литературоведческим инструментарием, мы не способны аутентично проанализировать взаимодействие субтекстов в его полноте; если мы привлекаем нефилологический инструментарий, мы достаточно быстро «вываливаемся» из литературоведения (адаптивные

¹ Снигирева Т.А., Снигирев А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // РРТК. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 44.

² Авилова Е.Р. «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии. С. 43.

способности которого хоть и широки, но всё-таки ограничены). Словом, между «коррелятивистикой» и нашей гипотетической синтетистикой следует поставить равенство.

Представители второго подхода, *редукционного* (то есть «антисинтетического»), заявляют, что «вербальная составляющая рок-текста ... не имеет существенных отличий от вербального в собственно поэтическом тексте»¹. Часто «редукционисты» апеллируют к опыту фольклора (как отрасли литературоведения), где подробно разработаны приемы бумагизация звучащего словесного текста.

Примирил же эти две точки зрения С.В. Свиридов: «“Вычленяющий” и “комплексный” подходы к СТ <синтетическому тексту. – В.Г.> нельзя противопоставлять как правильный / неправильный ... синтетичность текста может становиться “важной” либо “не важной” в зависимости от цели, условий исследования, характера материала и т.д.»². Мысль эта кажется справедливой, *теоретически* вопрос решающей. Однако *практически*, попытавшись согласовать, например, цели работы с материалом, мы окажемся всё на том же коррелятивистско-редукционистском распутье. Ведь филолог, выбрав комплексный анализ синтетического текста, должен предложить аутентичный заявленной задаче метод, коего на данный момент не создано.

Из всего сказанного выше явствует, что ни один из названных подходов вопрос не решает. Выходом из этой ситуации становится, по нашему мнению, не просто коррелятивный, а *поэтико-коррелятивный подход*, не повреждающий «микрофлоры» литературоведения. Художест-

¹ Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии ... С. 106.

² Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 17.

венность песенной поэзии (возвращаясь к определению предмета нашего исследования) в первую очередь – это художественность поэтическая, традиционная, только *уточненная* синтетической природой звучащего произведения. В нашем «уравнении» есть лишь одно неизвестное – степень и механизмы данного уточнения.

Чаще всего, работая с песенной поэзией, мы анализируем образование, где и музыкальная, и артикуляционная образность выражены слабо, мало влияют на поэтический смысл. В таких случаях мы можем если не игнорировать особенности невербальных субтекстов, то по крайней мере высказаться о них вскользь – в том смысле, что данные субтексты лишь дополняют и усиливают эмоционально-экспрессивный фон, коннотативно подчеркивают ту или иную особенность поэтического текста, сему, мотив и т.п. Излишнее внимание к певческому артистизму и качеству музыкального субтекста может привести к тому, что собственно поэтический смысл выхолостится, и мы собьемся на искусствоведческий анализ. Поэтому филологу, чтобы избежать подобной потери предмета, нужно любой экстралингвистический фактор, повышающий эстетические возможности синтетического текста, преломлять через классическую поэтическую художественность (что, кстати, согласуется с нашим принципом словоцентризма).

Таким образом, первый этап любой литературоведческой «проверки на художественность» – это *рассмотрение поэтики исполнителя в классическом ключе*, иначе говоря, мы должны убедиться, что перед нами действительно поэт. В контексте дальнейшего (синтетического) исследования механизмы смыслообразования в его поэтике могут сколь угодно уточняться, но *примат должен оставаться за классической литературной художественностью*. Например, высокое качество поэзии Бориса Гребенщикова (причем поэзии «в себе», абстрагирован-

ной от экстралингвистических факторов) в современной науке уже не ставится под сомнение¹, этим легитимируется и обращение к невербальным аспектам творчества лидера группы «Аквариум».

Однако у многих поющих поэтов есть синтетические образования, которые в строгом смысле поэзией не являются. Тем не менее эти произведения так или иначе включены в песенно-поэтический контекст. В их отношении критерии классической литературной художественности не работают, и такие образования требуют особого подхода. Однако прежде чем обращаться к литературности этих «таинственных чужаков», мы должны выяснить, какие же бывают синтетические произведения по генетической прикреплённости к тому или иному субтексту.

Степень вербализации синтетических текстов. В параграфе «Типы текстов» предыдущей главы мы уже упоминали о том, что степень вербализации синтетического текста может быть различной. Во многом она определяется установками автора: писал он стихотворение, которое потом положил на музыку, или, например, создавал музыкальную композицию, кое-где ее «подсвечивая» словесно, или же вообще обошелся без слов... На основе доминирования какой-либо репрезентативной системы мы можем выделить четыре модели синтетического текста: 1) *словоцентрическая* (в центре – вербальный субтекст), 2) *модель музыкального примата*², 3) *модель ар-*

¹ Так, по наследию БГ защищено уже ряд филологических диссертаций (например: **Логачева Т.Е.** Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте; **Колчина О.Н.** Диалог культур в структуре языковой личности (На материале поэзии Б. Гребенщикова): дис. ... канд. филол. наук: Н. Новгород, 2004; **Темиршина О.Р.** Поэтическая семантика Б. Гребенщикова ...), а научные статьи, посвященные его творчеству, исчисляются десятками.

² Мы не пользуемся разделением, предложенным О.О. Ризныком (слово- и мелоцентрические образования), так как в центре синтетическо-

тикуляционного примата, 4) модель смешанная (подразделяется на четыре подвида: паритетный, тяготеющий к первому типу, ко второму или к третьему). Возможно, наша классификация в будущем потребует уточнений или дополнений, однако уже сейчас очевидно, что подобное разделение как для филологии, так и для синтетистики необходимо. Всё дело в том, что принадлежность текста к той или иной модели является основой для выбора исследовательской методики. Так, очевидно, что чем дальше синтетическое образование от словоцентрической модели, тем труднее его интерпретировать средствами традиционного литературоведческого инструментария.

Словоцентрическая модель. Для ее иллюстрации мы выбрали стихотворение-песню «Петербургская свадьба»¹ Александра Башлачева. Слева от бумагизированного поэтического текста дано время звучания трека (в секундах), шаг в 6 секунд соответствует времени звучания одной строки (однако это не всегда ровно 6 секунд, отсюда – некоторые смещения строк относительно оси секундомера).

1–6.	
7–13.	
14–20.	
21–27.	Звенели бубенцы. И кони в жарком мыле
28–34.	Тачанку понесли навстречу целине.
35–41.	Тебя, мой бедный друг, в тот вечер ослепили
42–48.	Два черных фонаря под выбитым пенсне.
49–55.	Там шла борьба за смерть. Они дрались за место
56–62.	И право наблевать за свадебным столом.
63–69.	Спеша стать сразу всем, насилуя невесту,

го текста может быть не мелодия, а ритм (то есть синтетические произведения, в основном музыкального характера, могут подразделяться на мело- и ритмоцентрические образования). Подробнее о слово- и мелоцентризме в авторской песне см.: **Різник О.О.** Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні. С. 30, 104.

¹ Запись у А. Агеева.

- 70–76. Стреляли наугад и лезли напролом.
 77–83. Сегодня город твой стал праздничной открыткой:
 84–90. Классический союз гвоздики и штыка.
 91–97. Заштопаны тугой, суровой, красной ниткой
 98–104. Все бреши твоего гнилого сюртука.
 105–111. Под радиоудар московского набата
 112–118. На брачных простынях, что сохнут по углам,
 119–125. Развернутая кровь, как символ страстной даты,
 Смешается в вине с грехами пополам.
 126–132. Мой друг, иные здесь, от них мы недалече.
 133–139. Ретивые скопцы. Немая тетива.
 140–146. Калечные дворцы простерли к небу плечи.
 Из раны бьет Нева. Пустые рукава.
 147–153. Подставь дождю щеку в следах былых пощечин,
 154–160. Хранила б нас беда, как мы ее храним.
 161–167. Но память рвется в бой и крутится, как счетчик,
 168–174. Снижаясь над тобой и превращаясь в нимб.
 175–181. Вот так скрутило нас и крепко завязало
 182–188. Красивый алый бант окровленным бинтом.
 189–195. А свадьба в воронках летела на вокзалы.
 196–202. И дрогнули пути. И разошлись крестом.
 203–209. Усатое «ура» чужой, недоброй воли
 210–216. Вертело бот Петра в штурвальном колесе.
 217–223. Искали ветер Невского да в Елисейском поле
 224–230. И привыкали звать Фонтанкой Енисей.
 231–237.
 238–244.
 245–251. Ты сводишь мост зубов под рыхлой штукатуркой,
 252–258. Но купол лба трещит от гробовой тоски.
 259–265. Гроза, салют и мы! – и мы летим над Петербургом,
 266–272. В решетку страшных снов врезая шпиль строки.
 273–279. Летим сквозь времена, которые согнули
 280–286. Страну в бараний рог. И пили из него.
 287–293. Все пили за него, а мы с тобой хлебнули
 За совесть и за страх, за всех, за тех, кого
 294–300. Слизнула языком шершавая блокада,
 301–307. За тех, кто не успел проститься, уходя.
 308–314. Мой друг, спусти штаны и голым Летним садом
 315–321. Прими свою вину под розгами дождя.

- 322–328. Поправ сухой закон, дождь в мраморную чашу
 329–335. Льет черный и густой осенний самогон.
 336–342. Мой друг «Отечество» твердит, как «Отче
 наш»,
 343–349. Но что-то от себя послав ему вдогон.
 350–356. За окнами – салют. Царь-Пушкин в новой раме.
 357–363. Покойные не пьют, да нам бы не пролить.
 364–370. Двуглавые орлы с побитыми крылами
 Не могут меж собой корону поделить.
 371–377. Подобие звезды. По образу окурка.
 378–384. Прикуривай, мой друг, спокойней, не спеши.
 385–391. Мой бедный друг,
 392–398. из глубины твоей души
 399–405. Стучит копытом сердце Петербурга.
 406–412.

Музыкальный субтекст не сопровождается вербальным лишь в трех случаях: во время небольшого вступления, короткого проигрыша внутри трека и завершающих аккордов. Длительность невербализированной музыки не превышает 40 секунд (менее 10% от общего звучания). Отметим также, что музыкальный субтекст слабо выражен (имеется в виду громкость, экспрессия звучания гитары), поэтому существенного влияния на вербальный субтекст музыка не оказывает. То же можно сказать и об артикуляции: за исключением недлительного артикуляционного взрыва в середине композиции, песня произносится достаточно тихо и неэмоционально, «раздумчиво». То есть автор как бы фокусирует внимание слушателя именно на поэтической (а не, например, на экспрессивной) составляющей песни. Таким образом, перед нами словоцентрическая модель синтетического текста практически в чистом виде.

Модель музыкального примата. Самым ярким проявлением этой модели является инструментал, то есть «песня без слов», например «Спиритизм»¹ Петра Мамо-

¹ Мамонов и Алексей // Звуки Му, 1991.

нова: это трек, состоящий из более чем пяти минут музыки.

К представленной модели с некоторыми оговорками можно отнести и произведения с наличием некоего квазисловесного ряда, например песню «Слова»¹ Дмитрия Озерского:

1–5.	<вокал>
6–10.	<вокал>
11–15.	<вокал>
16–20.	<вокал>
21–25.	<вокал>
26–30.	Слова, слова, едва, едва. И там, и всем,
31–35.	Со всем, со всем. Сам прощен, а где еще?
36–40.	И так везде, и всё, за всё, про всё.
41–45.	И вот земля, ля–ля, ля–ля, а там вдали
46–50.	Мы не были. В той дали дрожал в пыли.
51–55.	И так везде. И всё, за всё, про всё.
56–60.	<вокал>
61–65.	<вокал>
66–70.	<вокал>
71–75.	
76–80.	
81–85.	
86–90.	<вокал>
91–95.	<вокал>
96–100.	<вокал>
101–105.	
106–110.	<вокал>
111–115.	
116–120.	<вокал>
121–125.	
126–130.	
131–135.	
136–140.	
141–145.	
146–150.	
151–155.	
156–160.	
161–165.	

¹ Девушки поют // АукцЫон, 2007.

166–170.	
171–175.	
176–180.	
181–185.	
186–190.	
191–195.	
196–200.	
201–205.	Слова, слова, едва, едва.
206–210.	И там, и всем, со всем, со всем.
211–215.	Сам прощен, а где еще?
216–220.	И так везде, и всё, за всё, про всё.
221–225.	Везде и всё, за всё, про всё.
226–230.	
231–235.	<вокал>
236–240.	<вокал>

Звучащий вербальный («поэтический») текст занимает здесь менее минуты, то есть менее 25% от общего времени звучания. Кроме того, по функции он ближе к музыке (несет некую «размытую», квазисловесную информацию). Перед нами скорее «музыка словесных созвучий», а не поэтический текст в его традиционном понимании. Очевидная ориентированность «АукцЫона» на «радикальные традиции» русского модернизма начала XX века (поэтику Введенского, Хлебникова и др.), «умноженная» на несловесные (в данном случае даже «сверхсловесные») способы кодировки, создает практически нечитаемый в рамках классической художественности текст. Песенные междометия (обозначены как «вокал») звучат в песне тоже не очень долго. Таким образом, *по функции* песня «Слова» является в гораздо большей степени инструментом, нежели полноценным поэтическим текстом.

Модель артикуляционного примата. Это самая редкая модель, встречающаяся в синтетическом тексте. Примером ее может служить запись композиции «По теперешним-то временам»¹ Константина Рябинова. Заметим,

¹ Поганая молодежь.

что кроме артикуляционно-вербального, никаких других субтекстов (в т.ч. музыки) в треке нет:

- 1–3. Ха-ха
- 4–6. тыть...
- 7–9. по теперешним-то временам всё
- 10–12. нахальштени, тё-о-о-о аплы ты тей
- 13–15. миагостный, а люськи
- 16–18. та вся в мозгу, ей-же-ей,
- 19–21. в разлапистом горестным,
- 22–24. и как его угораздили.
- 25–27.

В какой-то степени и это звучащее образование может быть сопряжено с традициями авангардной поэзии начала XX века. Отметим, что основной смысл данного трека лежит на уровне интонации и фонемно-морфемных ассоциаций. Главная сема интонационного яруса может быть определена как «комическая обструкция», коей подвергается некий собеседник («ты»). На лингвозвуковом уровне периодически встречаются сочетания, неблагозвучные в контексте русской фонетики (тыть..., тё-о-о-о, тей, люськи), быть может, отсылающие реципиента к детской глоссолалии. То есть вербальный субтекст представляет собой смесь узуальных слов с окказиональными образованиями, имеющими ту или иную степень укорененности в языке (например, «нахальштени» явно образовано от «нахала», «миагостный», возможно, – от «благостный» и т.д.). Набор лексем, их сочетаемость не играет здесь почти никакой роли – перед нами не поэзия абсурда, а абсурд, если так можно выразиться, в чистом виде. Трек представляет собой, таким образом, большой артикуляционный жест, интерпретируемый в первую очередь интонационно. Соответственно, основная функция подобного образования будет не поэтической, а артикуляционной, эмоционально-экспрессивной.

Подобные тексты являются «интровертивным семиозисом», то есть «сообщением, означающим себя самое», как отмечал О.Р. Якобсон; интровертивный семиозис «неразрывно связан с эстетической функцией знаковых систем и доминирует не только в музыке, но также в поэтической зауми, абстрактной живописи и скульптуре»¹. В этом смысле музыка и артикуляционный текст, подобный рассматриваемому, являются весьма схожими семиотическими образованиями. То есть перед нами своеобразный «речевой инструментал».

Модель смешанная. Чаще всего представляет собой корреляцию звучащего поэтического текста и музыки (причем и то, и другое самоценно). Пример – песня Дмитрия Озерского «Моя любовь»²:

1–5.
6–10.
11–15.
16–20.
21–25.
26–30.
31–35.
36–40. На мне луна рисует белым.
41–45. Болотный лебедь с нежным телом.
46–50. Меня морочит злая кровь,
51–55. Моя весна вернется вновь
56–60. Туда, куда ты так хотела...
61–65.
66–70.
71–75.
76–80. Ее коней седые гривы
81–85. Укроют травы и обрывы,
86–90. И унесет под бой часов
91–95. На белых снах от бедных снов
96–100. Туда, куда ты так просила –
101–105.

¹ Якобсон Р.О. Язык в отношении к другим системам коммуникации. С. 326.

² Птица.

106–110. Моя любовь,
 111–115. Моя любовь,
 116–120. Моя любовь,
 121–125. Моя...
 126–130.
 131–135.
 136–140.
 141–145.
 146–150.
 151–155.
 156–160.
 161–165.
 166–170. А в небе лес с огнем играет,
 171–175. Он долго жил, он много знает,
 176–180. И плачут стаи гончих псов
 181–185. Среди ветвей и парусов.
 186–190. Меня почти что догоняет –
 191–195. <вокал>
 196–200. Моя любовь,
 201–205. Моя любовь,
 206–210. Моя любовь,
 211–215. Моя...
 216–220. <вокал>
 221–225. <вокал>
 226–230. <вокал>
 231–235.
 236–240.
 241–245.
 246–250.
 251–255.
 256–260.

Поэтический текст здесь самоценен, однако в звучащем формате он становится гораздо более суггестивным и информативным за счет артикуляции и музыки.

В заключение отметим, что могут возникнуть сомнения в необходимости учета несловоцентрических произведений при литературоведческом исследовании. В самом деле: зачем филологу рассматривать ту же композицию «По теперешним-то временам», если она сама по себе поэзией не является?

Контекстный и полисубтекстуальный критерии поэтико-синтетической художественности. Известно, что один и тот же текст (например текст объявления) может в зависимости от контекста употребления становиться художественным фактом (будучи помещенным в рассказ), а может оставаться «просто объявлением». Эту особенность порождения художественности сформулировал Ю.М. Лотман: «Любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст»¹. Мы бы переделали это высказывание так: *любое произведение, входящее в художественный контекст, есть художественное произведение*. Конечно, эта метаморфоза должна происходить в рамках сравнительно узкого контекста (иными словами, между произведением художественным и произведением, присваивающим художественность, должны быть жесткие связи).

О каких же связях идет речь? В первую очередь – это связи *циклические* (внутри концерта, альбома), ведь в поэзии как нигде «контекст – ключ к прочтению слова»². Реализуются эти связи, во-первых, на уровне *заголовка цикла* (общего для всех композиций), во-вторых, на уровне *изотопии*, в-третьих, на *композиционном уровне* (песни в цикле иногда могут образовывать некий «межпесенный сюжет», смысловую синтагму, микроцикл, либо быть противопоставленными). Поэтому очень важно обращать внимание на сцепки (то есть последовательное соположение) «художественного» и «нехудожественного» произведений.

Помимо этого, связь произведения «нехудожественного» с художественным контекстом может реализовываться и на следующей ступени – на уровне идиопэтики. Например, у Бориса Гребенщикова, о поэтической «легитимности» которого уже сказано, есть альбом («Прибе-

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 256.

² Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 10.

жище»¹), состоящий из буддийских мантр. Сам по себе этот цикл для литературоведа не представляет ценности, однако глубинные механизмы смыслопорождения в творчестве лидера «Аквариума» инспирированы именно буддийским кодом². Следовательно, уже само наличие у Гребенщикова подобного альбома может помочь филологу лучше разобраться в поэтике певца.

Еще одним любопытным примером удаленной корреляции «нехудожественного» с «художественным» является проект «Коммунизм» Егора Летова и соратников. «Коммунизм» по составу участников представляет собой практически кальку с летовской группы «Гражданская оборона». Оба этих проекта преследуют одну и ту же цель – разрушение советского идеологического мифа, но делают они это разными средствами. «Коммунизм» часто использует советскую литературу, например соцреализм и близкие к нему по духу творения, «в чистом виде»³ (на одном из альбомов, к слову, читается отрывок из «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого). Авторы доводят идеологические построения до абсурда, то есть разрушают первичный смысл примерно теми же средствами, что и поэты-концептуалисты. В отличие от «Коммуниз-

¹ Прибежище // Гребенщиков Б., Gabrielle Roth, the Mirrors, 1998.

² «Гребенщиков обращается к различным моделям понимания и осмысления реальности. Такая “полиморфность”, выражающаяся в том, что Б. Гребенщиков апеллирует сразу к множеству культур, приводит его к созданию буддийской поэтики “неразличения”, где главным является принцип “сгодится всё” ... буддистская философская основа позволяет многое объяснить в поэтике Б. Гребенщикова». **Темиршина О.Р.** Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. М, 2009. С. 37–38.

³ «“Коммунизм” представлял собой серию концептуальных магнитоальбомов, в которых энергия панка соединялась с советской героической и эстрадной песней ... Доля собственных текстов (да, в конечном счете, и музыки) авторов “Коммунизма” в этих, построенных по принципу коллажа ... альбомах незначительна». **Жогов С.С.** Концептуализм в русском роке ... С. 197–198.

ма», «Гражданская оборона» почти не пользуется прецедентными текстами (песни по большей части написаны на стихи Егора Летова), здесь уже в большинстве случаев о негативном отношении к советской системе говорится напрямую: «Я ненавижу красный цвет – / Уничтожай таких как я!»; «Коммунистический бред, / Зловещий всевидящий глаз» и т.д. Таким образом, проект «Коммунизм» менее был бы интересен литературоведу, если бы он не вступал в сложные отношения с творчеством Егора Летова формата «Гражданской обороны».

Однако необходимо помнить, что у одного автора могут быть как высокохудожественные произведения, так и откровенно слабые (ученические работы, эксперименты, творческие неудачи). Следовательно, очень важно, чтобы нехудожественное (по меркам классической литературоведческой художественности) в синтетическом тексте жестко мотивировалось художественным.

С идиопозтики мы не выходим на более высокий уровень (например направления в искусстве), так как «оправдание художественным нехудожественного» здесь не работает: имажинист Есенин не может «повысить художественность» стихов имажиниста Мариенгофа фактом их принадлежности к одной поэтической группе. Правда, если цикл (альбом) рассмотреть как «нерасчленимый сигнал» (художественное единство), данный («разноавторский») подход меняется с точностью до наоборот. То есть, условно говоря, не-стихи не-поэта Константина Рябинова, вписанные в контекст летовского цикла (альбом «Гражданской обороны»), становятся фактом литературным.

Однако легитимированность «нехудожественного» есть только первый шаг к его литературоведческому осмыслению. Констатации здесь явно недостаточно – ученому необходимо понять еще и то, каким образом пара- и невербальное укореняется в вербальном. Для решения

этой задачи мы вводим второй критерий поэтико-синтетической художественности – *полисубтекстуальный*.

Иногда невербальное окружение может значительно превосходить по своему объему поэтический текст, тем не менее, перед нами всё-таки поэзия, а не какой-либо непоэтический или околопоэтический (вспомним песню «Слова») текст. В этой связи обратимся к композиции «Магистраль. Увертюра»¹ Бориса Гребенщикова. Данный трек имеет небольшой поэтический элемент, восьмистишие:

Бьет колокол, похожий на окно.
 Все птицы обескрылены давно.
 В саду судьбы распахнута калитка.
 Из скорлупы родится махасиддха.
 И даже драхма, старый бог,
 Здоровьем стал на редкость плох,
 Он потерял свои все лики
 И гонит спирт из земляники.

Помимо данного восьмистишия в тексте есть еще одна фраза: «Магистраль! Пощади непутевых своих сыновей». Всё остальное «художественное пространство» отдано музыкальному и артикуляционному субтекстам. Продолжительность фонограммы почти три минуты (2.54). Для сравнения – известная «Охота на волков» Высоцкого длится тоже в среднем около трех минут (то есть поэтического текста в трехминутный синтетический текст может вместиться достаточно много). Для того чтобы понять, как уточняется поэтическая составляющая невербальными субтекстами, кратко их опишем.

Итак, первые строки («Магистраль! Пощади непутевых своих сыновей», *звуковой блок 1*) поются хором и «а капелла». Затем слышится горловое пение, подобное

¹ Гиперборея.

тому, каким славятся народы Севера (*блок 2*). Отметим, что в этом случае артикуляционный субтекст выполняет музыкально-мелодическую функцию – аккомпанемента. На фоне горлового пения мы слышим ударные (вероятнее всего, это ритмическое ударение друг о друга двух металлических предметов) и музыку, прокрученную в обратном направлении: звук постепенно нарастает, нарастает, чтобы потом резко прерваться. Эти два звука являются своеобразным лейтмотивом трека, они будут сопровождать меняющиеся блоки на протяжении всего текста.

Отметим, что подзаголовок «Увертюры» – «Опыт Современной Тантры», то есть перед нами «сакральный» «буддийский» текст. Подзаголовочную сему «тантра» Гребенщиков эксплицирует как поэтическими средствами (приведенное выше восьмистишие), так и синтетическими (звуковые блоки). А вот сема «современная» реализуется в следующем за горловым пением музыкальном *блоке (3)*, представляющем собой отрывок из какого-то англоязычного фильма (предположительно, голливудского; такой вывод можно сделать по характерной музыкальной подложке, сопровождающей вербальный текст). Отметим, что данное «современное вкрапление» длится около 8 секунд (то есть достаточно недолго), а затем автор снова возвращается к семе «тантра»: слышится пение на каком-то восточном языке (*блок 4*); учитывая пристрастие Гребенщикова к буддизму, можно предположить, что пение происходит на тибетском, возможно, это запись какого-то ритуального текста.

Заметим одну композиционную особенность всех описываемых звуковых блоков: ни один из них не заканчивается сразу, с началом следующего, какое-то время происходит наложение блоков друг на друга. Такое наложение присутствует и при переходе от «тибетского» напева (*блок 4*) к церковному пению на латинском языке в

исполнении хора (блок 5), и при переходе от этого хорowego пения к речи на каком-то восточном языке (блок 6).

В конце происходит резкая смена всей звуковой «палитры»: вступает Гребенщиков, читающий вышеприведенное восьмистишие (блок 7, *центральный*). Отметим, что артикуляция здесь заметно корректируется густотой звука, она «подсвечена» небольшим эхом, звук кажется объемным, словно произнесенным в замкнутом пространстве. На фоне декламирования слышится пульсирующая электронная музыка (похожая инструментовка часто используется в кинематографе для «иллюстрации» каких-то таинственных или напряженных моментов). Эта пульсация перемежается всё теми же металлическими ударными и реверсивной музыкой. Когда чтение восьмистишия заканчивается, в роли своеобразной коды появляется уже знакомый нам по блоку 4 «тибетский» распев (блок 8).

Получается, что для создания «Современной Тантры» Борис Гребенщиков использует, во-первых, вербальный «буддийский» текст (где присутствуют такие характерные слова, как «махасиддха», «бог»), во-вторых, различные звуковые блоки, каждый из которых (за исключением блока 3) обладает экзотическими и сакральными коннотациями: это либо пение религиозных текстов, либо пение / говорение на восточных языках (или по крайней мере языках, очень похожих на восточные). Жанровая сема «современная» эксплицируется как на поэтическом уровне («гонит спирт из земляники»), так и на музыкально-артикуляционном («голливудский» отрывок).

Восьмистишие из «Увертюры» самоценно и может вполне быть рассмотрено в бумагизированном виде. Однако из нашего описания невербальных рядов ясно, что подобная редукция пройдет небезболезненно для смысла поэтического текста. Кроме того, нередко в песенной поэзии «количественно богатым» рядом становится не музыкально-шумовой, а артикуляционный, и песня стано-

вится суггестивнее, можно даже не побояться сказать – художественнее за счет средств речевой выразительности. Но об артикуляционной составляющей полисубтекстуальной художественности мы поговорим особо (главы 5, 6, 7 настоящего исследования во многом посвящены именно ей).

Как же объединить смысл, рождающийся в вербальном субтексте, с экстралингвистическими фактами, его уточняющими? Для ответа на этот вопрос сначала необходимо исследовать структуру звучащего поэтического произведения, определить особенности смысловой корреляции вербального и невербального.

Смысловая структура поэтико-синтетического текста. С развитием литературы категории завершенности и отграниченности произведения претерпевали изменения, последнее становилось всё более «открытым». То есть установка на его интерпретационную «полифонию», когда от читателя требуется даже больше, чем от писателя, не нова (здесь достаточно вспомнить манифесты футуристов). Песенная поэзия, конечно, знакомая с данной установкой, активно ее использует. Концерт и даже студийная запись оказываются не «песнями в пустоту»¹, а коллективным действием, в котором певец пытается не только инспирировать эстетический отклик слушателей, но и вызвать их на сотворчество – художественное, эмоциональное, даже кинесическое.

Как отмечал М.М. Бахтин, «всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно ответный характер (хотя степень этой активности бывает весьма раз-

¹ Название одного из сборников Егора Летова, о котором он сказал: «После этого концерта я буквально чуть не повесился, так как был крайне энергетически опустошен по причине отсутствия контакта с аудиторией. Отсюда и такое трагическое название...». **Летов Е.:** «Я не верю в анархию». С. 72.

личной); всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает: слушающий становится говорящим»¹. Синтетизм песенной поэзии, таким образом, дает поющему поэту невиданные для печатной литературы возможности художественной коммуникации и перлокуции (то есть воздействия на чувства и мысли реципиента). Это приводит к явной смене дискурсивных отношений, и озвученный текст получает другие коммуникативные возможности – по сравнению с текстом печатным. Причем эта «другость» в синтетическом тексте реализована и как *авторская установка*, и как естественное следствие, вытекающее из *природы материала* (о чём мы говорили во втором разделе введения). Получается, что песенная поэзия на новом витке возвращается к древнему синкретизму с присущими ему дискурсивными установками: лирическая эмоция «была гораздо сильнее в те времена, когда гомеровские поэмы не были книгой для чтения, когда слепые рапсоды пели эти песни, сопровождая пение игрою на кифаре. К ритму стиха присоединялся ритм пения и музыки. Лирический элемент усугублялся, усиливался, а может быть, иной раз и заслонял эмоцию, вызывавшуюся содержанием»². Но как литературоведу интерпретировать эту «эмоцию», как ее объективировать?

Начнем с того, что поэзия (в первую очередь лирическая) – чаще всего образование по сути своей дискретное, так как многое из того, что она призвана нам сообщить, находится не в области собственно слов (значения слов), а в области *межсловных ассоциаций* – лирика, пожалуй, самая емкая из всех известных человечеству систем «означивания». То есть некоторые слова в поэзии – это опорные точки «высокого напряжения», создающие смысловое поле. «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся,

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 246.

² Выготский Л.С. Психология искусства. С. 47.

как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста»¹, – отмечал Блок. Имплицитные словесные ассоциации, организующие это поле и связывающие опорные точки в некую целостность, инспирированы смысловой корреляцией лексем. Как в идиоме – важно не механическое соединение слов, а их отношение в контексте данного узуса (в нашем случае – в контексте конкретной поэтики, которая также является особым языком²). То есть поэтическое произведение с одной стороны – образование высокого смыслового сращения (вплоть до представления о нём как о нерасчленимом сигнале³), с другой – материально дискретная (имеем в виду «словесную материальность») структура. Таким образом, в иерархические отношения внутри печатного стихотворения втянуты как эксплицированные, так и имплицитные элементы. Но сущностно все они имеют *словесную, даже лучшие – лексическую природу*.

Поэтико-синтетический текст организован таким же образом: корреляты образуют корреляционное поле. В песенной поэзии указанные точки высокого смыслового напряжения будут эксплицированы – если брать макроконтекст – преимущественно вербально (на то она и поэзия). Иногда *в роли коррелята может выступить факт паралили экстралингвистический – музыкальный, артикуляционный или шумовой жест, целый субтекст* (это первое

¹ Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 84.

² «Для понимания стихов недостаточно полагаться на свое чувство языка – нужно изучать язык поэта как чужой язык, в котором связь слов по стилю (или даже по звуку) может значить больше, чем связь по словарному смыслу». Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 тт. М., 1997. Т. 2. О стихах. С. 487.

³ «Текст обладает единым текстовым значением и в этом отношении может рассматриваться как нерасчленимый сигнал». Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 63.

существенное отличие структуры произведения песенной поэзии от печатного стихотворения).

Понятно, что если данными опорными точками могут являться экстралингвистические единицы, то поле, которое они порождают, будет частично организовано несловесной «соединительной тканью». В прошлом разделе мы рассмотрели разные генетические модели текстов, относимых к песенной поэзии. Каждая из них будет обладать своей смысловой структурой, например, в смысловом центре инструментала – его единственная словесная составляющая – название. От него уже расходятся импульсы, образующие смысловое поле. С другой стороны, песни, подобные «Петербургской свадьбе», почти «чисто словесные», по своей структуре (и, соответственно, по механизмам смыслопорождения) мало будут отличаться от поэзии печатной.

Вторая важная особенность песенной поэзии в том, что *корреляты часто находятся за пределами данного текста – в контексте концерта, альбома*. Конечно, подобное может встречаться при группировании «бумажных стихов», однако жесткая установка на объединение песен в циклы заметно повышает роль макроконтекста в песенной поэзии. Например, инструментал «Шаги» в альбоме Александра Васильева «Реверсивная хроника событий» располагается после песни «Лабиринт», вербальный субтекст которой, условно говоря, представляет собой поэтическое «блуждание по лабиринту». Таким образом, два текста, словесный и несловесный, составляют синтагму, смысл несловесной части которой укоренен в межпесенном контексте.

Невербальные корреляты «вербализуются» через поэтический контекст, поэтому их, а не только словесные корреляты, мы можем называть *поэтическими коррелятивными семами*. И чем словесный текст более «расставлен» по отношению к музыкальному, тем больше экстра-

лингвистического и ассоциативного¹ будет находиться в смысловом поле, образованном коррелятивными семами. Поэтому иногда песня, кажущаяся на бумаге «набором бессмысленных фраз»², оказывается в контексте синтетической художественности шедевром. Одно из таких произведений рассматривает видный исследователь рок-искусства Илья Смирнов: «Рок-текст может быть по структуре вполне традиционен, а может (у того же автора) катастрофически распадаться на фрагменты, связанные не логикой, а эмоциональным состоянием.

Это поэзия не целого произведения (стиха), а отдельных фраз и ключевых слов, которые дают в сочетании с музыкой цепочку образов, воспринимаемых слушателем и дополняемых его собственной фантазией.

Приведу в качестве иллюстрации один из известных русских рок-текстов – текст песни Б. Гребенщикова ... «Прекрасный дилетант», признанной по данным квалифицированного опроса лучшей рок-композицией 1981 г.:

Она боится огня, ты боишься стен;
Тени в углах, вино на столе.
Послушай, ты помнишь, зачем ты здесь;
Кого ты здесь ждал, кого ты здесь ждал?
Мы знаем новый танец, но у нас нет ног;
Мы шли на новый фильм, кто-то выключил ток;
Ты встретил здесь тех, кто несчастней тебя;
Того ли ты ждал, того ли ты ждал?
Я не знал, что это моя вина.
Я просто хотел быть любим,
Я просто хотел быть любим...
Она плачет по утрам, ты не можешь помочь;

¹ «Фрагментарный (может быть, лучше говорить – фрагментированный) текст – это единство, организованное не логическими, а ассоциативными связями». **Фоменко И.В.** Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003. С. 77.

² Цитата из песни Александра Васильева «Черный цвет солнца»: «Ты можешь назвать эту песню набором бессмысленных фраз».

За каждым новым днем – новая ночь;
 Прекрасный дилетант
 На пути в гастроном –
 Того ли ты ждал, того ли ты ждал?..

Прямой логической связи между образами нет: в самом деле – какое отношение имеет несостоявшийся “фильм” к таинственным “тем”, которые несчастнее героя? Мы не можем даже с уверенностью определить, о чём эта песня. О несчастной любви? О человеке, у которого нет ничего, даже надежды?

В мозгу каждого слушателя вспыхивают свои, порожденные личным опытом, картинки-интерпретации. Но состояние отчаяния, ажитируемого резкой, хлещущей музыкой, зарождаясь при первых же словах, непрерывно нарастает и достигает в финале кульминации»¹.

Не согласимся только с тем, что фрагменты в звучащем поэтическом тексте подобного рода «связаны не логикой, а эмоциональным состоянием». Логика, как мы выяснили, здесь присутствует, только логика особая. Да и эмоциональное состояние родилось не само по себе, оно инспирировано поэтическим смыслом, пусть порой и отсылающим к неким «дальним контекстам». То есть в процессе исполнения не эмоция рождает слова, а словесная матрица продуцирует эмоцию; лирика, кстати, относится к области переживаний, поэтому «эмоциональность» заложена уже в самой ее генетике. Иными словами, эмоция не возникает *только* вследствие факта живого исполнения.

Очевидно, что эмоциональное состояние певца как таковое с трудом поддается анализу с использованием литературоведческого инструментария, а вот эмоция, апеллирующая к поэтическому тексту, вполне может быть интерпретирована. Иными словами, исполнитель,

¹ Смирнов И. Время Колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. М., 1994. С. 32.

как правило, в разных семиотических системах эксплицирует *единый инвариантный смысл*, поэтому анализ словесных опорных точек, то есть корреляционных сем, с оглядкой на живое исполнение (невербальные каналы) может привести нас к пониманию комплексного смысла.

Кстати, не только в рок-поэзии встречаются подобные «ассоциативные» произведения – достаточно вспомнить известную песню Высоцкого «Парус». Сам поэт периодически называл ее «набором тревожных фраз», словно извиняясь перед публикой за некоторую необычность данной композиции. Эта «странная» песня действительно на первый взгляд может показаться непонятной: в «Парусе» нет особой логической связности, перед нами всё та же «поэзия отдельных фраз и ключевых слов». Общности названия, припева, а также некой «однонаправленности» лексики вряд ли достаточно для того, чтобы жестко сцементировать материал. Поэтому словесная ткань во многом соединяется экстралингвистической суггестией. То есть авторская песня, пусть и в меньшей степени, чем русский рок, тоже эксплуатирует семообразующие (термин «сема» использован в нашем значении) возможности невербальных элементов.

Отметим еще один немаловажный момент. Отсутствие логических связей в тексте повышает роль контекста, то есть смысл каждой лексемы становится более контекстуальным, чем в графической поэзии (где он, как мы уже отмечали, и без того «сверхконтекстуален»). Здесь, на наш взгляд, прослеживаются глубинные связи песенной поэзии с синкретическим праискусством, транслирующиеся по манифестационной линии. Слово в эпоху синкретизма было тоже *сверхконтекстуально*, то есть, как показывают исследования, его смысл принадлежал высказыванию.

Опираясь на работы Н.Я. Марра и М.М. Бахтина, С.Н. Бройтман отмечает, что слово в эпоху синкретизма

обладало повышенной *многозначностью*¹, и, возможно даже, изначально в языке было только одно слово («почти Слово»), имевшее универсальное значение. Очевидно, что в условиях отсутствия жестких внутripесенных контекстуальных связей слово также получает повышенные потенции к полисемии (как, впрочем, и каждая из набора «отдельных фраз»). А словом «с универсальным значением» в ряде случаев может считаться название инструмента. Особенно показателен пример, встречающийся на альбоме «Батакакумба»² Ольги Арефьевой и «Ковчега»: название инструментальной композиции «Яумба кумана», возможно, является окказионализмом (или какими-то «африканскими словами»). Перед нами единица с нулевой референтностью, «пустой знак».

Если продолжить параллель между песенной поэзией и архаическим праискусством, то обнаружится, что древнейший тип образа – кумуляция – весьма похож на некоторые современные песенные образования. В принципе и «Парус», и «Прекрасный дилетант» созданы именно по кумулятивному (точнее – неокумулятивному) принципу. Для иллюстрации интересного нам типа образа С.Н. Бройтман приводит древнюю австралийскую песню: «Развевающиеся волосы / семена травы треугольный клин / звезда / белый кристалл носовой кости»³. Ученый отмечает: «Сегодня известно, что этот признак <признак процессуальности, движения. – В.Г.> выделяется эстетическим сознанием далеко не сразу»⁴. Таким образом, описанная выше «картинка» статична, ее смысл с каждым новым высказыванием не движется вперед, а тавтологически разрастается («стоячий рассказ», по О.М. Фрейденберг). Вот как объясняют информаторы смысл произве-

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 33.

² Батакакумба // Ольга Арефьева и «Ковчег», 1995.

³ Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 40.

⁴ Там же. С. 39.

дения: «Вади Гудьяра (Два Человека, Белая Гоана и Черная Гоана – синкретические существа ...) “бегут с развевающимися волосами по равнине, покрытой травой, у которой такие семена. Их белые кости в носу сверкают на солнце, как звезды”¹. Такое объяснение – явный анахронизм, – рассуждает Бройтман, – это интерпретация и перевод текста на *другой образный язык*. Действительно песне придан *повествовательный характер*, в ней появилась определенная *последовательность*, чего в оригинале нет»².

Очевидно, что в интересной нам австралийской песне часть смысла, понятого информаторами, идет по невербальным каналам. Получилось, что современные австралийские аборигены вербализовали невербальный смысл (конечно, со своего исторического ракурса), заложенный в древнем произведении. Подобная вербальная экспликация, как отмечает С.Н. Бройтман, является анахронизмом. Однако, на наш взгляд, здесь недооценен синтетико-синкретический характер песни и, соответственно, возможности невербальных каналов передачи смысла, конститутивные для образований подобного рода.

В архаической австралийской песне мы видим всё те же, что и у Гребенщикова, вербальные опорные точки, которые инспирируют разрастание смысла, то есть у двух произведений наблюдается генетически сходная структура. Механизм перевода несловесного в словесное инстинктивно был найден даже аборигенами Австралии, благодаря тому, что они, по сравнению со своими предками, обладают более совершенным языковым аппаратом. Поэтому литературовед (если он, конечно, не уступает в сообразительности австралийским аборигенам) имеет все возможности для того, чтобы интерпретировать

¹ Берндт Р.М., Берндт К.Х. Мир первых австралийцев. М., 1981. С. 296.

² Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 41.

произведения подобного рода. Подчеркнем, что «дешифровка» кумулятивного образа австралийцами осуществлялась именно через словесную составляющую. Таким образом, мы снова возвращаемся к предложенному нами выше корреляционно-семному анализу, где опора делается на вербальный субтекст (принцип словоцентризма).

Мы заметили также, что в синкретической кумуляции нет привычного для нас движения. Подобное же (неподвижное или «частично обездвиженное») конструирование образа достаточно часто встречается и у современных поющих поэтов, особенно представителей русского рока. Процент таких произведений заметно больше, чем в печатной поэзии (несмотря даже на всё многообразие ее форм). Причем для некоторых нынешних поющих поэтов кумуляция становится одним из излюбленных приемов, например, у Егора Летова такие композиции весьма распространены (песня «Долгая счастливая жизнь»):

Потрясениям и праздникам – нет,
Горизонтам и праздникам – нет,
Вдохновениям и праздникам – нет, нет, нет, нет!

Безрыбье в золотой полынье,
Вездесущность мышины возни,
Злые сумерки бессмертного дня...

Долгая счастливая жизнь,
Такая долгая счастливая жизнь,
Отныне долгая счастливая жизнь,
Каждому из нас,
Каждому из нас,
Каждому из нас,
Каждому из нас!

Беспощадные глубины морщин,
Марианские впадины глаз,
Марсианские хроники нас, нас, нас!

Посреди одинаковых стен,
В гробовых отдаленных домах,
В непроглядной ледяной тишине...

Долгая счастливая жизнь,
Такая долгая счастливая жизнь,
Отныне долгая счастливая жизнь,
Каждому из нас,
Каждому из нас,
Каждому из нас,
Каждому из нас!

Изменениям и праздникам – нет,
Преступлениям и праздникам – нет,
Исключениям и праздникам – нет, нет, нет!

На семи продувных сквозняках,
По болотам, по пустыням, степям,
По сугробам, по грязи, по земле...

Долгая счастливая жизнь,
Такая долгая счастливая жизнь,
Отныне долгая счастливая жизнь,
Каждому из нас,
Каждому из нас,
Каждому из нас,
Каждому из нас!

В тексте нет ни одного глагола, однако движение смысла происходит посредством периодов (смены смысловых блоков), в более узком контексте – за счет тасования лексики, амплификации, использования служебных частей речи, образующих подчинительные отношения... и, наконец, за счет невербальных каналов передачи смысла. Подобное же обретение процессуальности в «статичных», то есть безглагольных стихотворениях рассматривает М.Л. Гаспаров в статье «Фет безглагольный»¹. Толь-

¹ Гаспаров М.Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 тт. М., 1997. Т. 2. О стихах. С. 21–32.

ко в печатной поэзии это «обретенное движение» носит скорее локативный, нежели темпоральный характер (а фонограмма разворачивается во времени), кроме того, в «бумажном» произведении нет «движительных» невербальных субтекстуальных рядов.

Иногда сквозь кумулятивное построение поэтического текста может проступать сюжет с несколькими событийными эпизодами, то есть мы имеем дело с некоей неокумулятивной нарративной. По такому принципу построена песня «Самолет»¹ Евгения Федорова:

Лайнер готов, подан трап и контроль позади,
 Но сердце, как бомба, даже пластик возле сердца кипит,
 Не торопись, дыши спокойно, летным полем к самолету
 иди,
 Кресло шестнадцать, место А, иллюминатор, и пристегнут
 ремень, и сосед уже спит...

Только луна провожает в полет этот мой самолет,
 Только луна и кивание звезд, ослепительных звезд,
 Тёмная ночь, и нескоро рассвет, через сто сигарет,
 Время пришло, здесь меня уже нет, здесь осталась одна
 Лишь луна...
 Лишь луна...
 Лишь луна...
 Лишь луна...

Вызова кнопка, звонок, стюардесса бледна,
 Но дети и женщины смогут покинуть салон,
 Пластик у сердца, в закипающем эфире война,
 У соседа инсульт, второй пилот истерит, а командир – мо-
 лодец: дисплей, штурвал, микрофон...

Только луна... <Припев>

Раннее утро, туман, холодный северный порт,
 Но никакой не Стокгольм, а Ленинградская военная часть,
 Студеный ветер в проем, за черной маской глаза, и для не-
 го это спорт,

¹ Вирус // Tequilajazzz, 1996.

Я для него только цель, за первым залпом – второй, его я слышал еще, затем была тишина...

Только луна... <Припев>

Событийная канва здесь складывается из обрывочных фраз – одиночных деталей, постепенно восстанавливающих сюжетную «мозаику». Три куплетных строфы соответствуют трем эпизодам (посадка, захват самолета, смерть от пули спецназовца). Единство текста во многом восстанавливается за счет невербальных и паравербальных приемов: перехода от пения к свободной («разговорной») декламации, изменения интонации, темпа произнесения, варьирования музыки и т.д. Предположим, что единство припева, в котором *свернут куплетный сюжет*, как бы *тавтологизирует* куплетные блоки, приводит их к единой семантике. То есть перед нами морфологически различные, но инвариантно тождественные «события», что указывает на глубокую генетическую реликтовость подобных структур. Правда, наши построения требуют обстоятельных доказательств с позиции исторической поэтики¹.

Помимо перечисления гетерогенных единиц, в песенной поэзии наличествует и не менее архаическая операция – «перечисление» гомогенных единиц (то есть повторы). Кстати, встречаются они и в ранее рассмотренных текстах: Гребенщикова («Я просто хотел быть любим, / Я просто хотел быть любим»), Высоцкого («Каюсь, / Каюсь, / Каюсь!»), Летова («Каждому из нас, / Каждому из нас...»), Федорова (Лишь луна... / Лишь луна...). Механизмы движения смысла в данных рефренных образованиях (*рефренных столбцах*) схожи с механизмами смыслообразования при перечислении гетерогенных единиц.

¹ Подробный анализ песни (правда, не в контексте исторической поэтики) см.: **Ступников Д.О.** Текстовый анализ рок-стихотворения Е. Федорова «Самолет» // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 200–210.

То есть песенный повтор, по нашему мнению, в своем генезисе явно кумулятивен. Подробно о рефренных столбцах мы поговорим в соответствующем параграфе 7 главы.

Итак, по линиям двух поэтик (теоретической и исторической) мы подошли к нашему экспериментальному *методу семного словоцентрического анализа*, который вытекает из нашей установки, данной при определении предмета теории синтетической литературы («смыслообразование в поэтическом тексте, *уточненное* его авторизованной синтетической природой»). То есть мы говорим не о всеаспектной корреляции субтекстов, а об уточнении поэтического пара- и экстралингвистическим.

Итак, применяя предлагаемый нами метод, ученый *сначала* должен познакомиться с вербальным субтекстом интересующего его синтетического произведения / текста. Лучше воспользоваться авторской бумагизацией. Если таковой не имеется, то необходимо тщательно вслушаться в фонограмму, максимально отрефлексировать вербальный субтекст.

На *втором этапе* исследователь может задействовать весь имеющийся у него опыт анализа и интерпретации «бумажных» стихов. Так как мы 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 комплексного словоцентрического смысла синтетического 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...

Отметим, 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 – мотивы... Словом, алгоритм наш достаточно схематичен, в каждом конкретном случае он может быть подстроен под ту или иную особенность звучащего поэтического произведения.

А теперь попробуем применить наш метод к конкретной фонограмме, в качестве материала возьмем песню «Немой» Дмитрия Озерского с альбома «Жопа» группы «АукцЫон». Заметим только, что корреляционно-семный метод создан в первую очередь для анализа образований смешанной (например музыкально-вербальной) генетической модели, тогда как для песен с высокой степенью вербализации и лексической связности, как показывают многочисленные исследования, вполне успешно может использоваться традиционная литературоведческая методика.

Корреляционно-семный словоцентрический метод: опыт применения. 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».

Однако «тоталитаризм» в интересном нам цикле не нужно понимать слишком прямолинейно: дело в том, что «АукцЫон» – 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 бумагизированный поэтический текст песни:

Нынче –
Милый,
Строгий.
Он не молчаливый – он немой.
Милый

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

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 прочить 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 личности 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 смер-

тью, 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, «перекачивание» различных звуков наподобие первых детских попыток произнести слово. Главная сема этого вербального шума может быть определена как «затруднение». Именно оно реализуется через с экспрессией «выдавляемые» звуки.

Заметим 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 синтетического 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 нам 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 скупость 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 дрочить 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 синтетического 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. Мы уже говорили, 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 мертвеце (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 мы не станем останавливаться на вербальной экспликации данного мотива.

Артикуляционный шум. Мы уже говорили 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.

Заметим, что – применительно к артикуляционно-вербальной составляющей – трек имеет рамочную структуру: начинается глоссолалией, ей же и заканчивается. То есть «бессловесные слова» 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 прочить 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 синтетическом тексте при использовании реверберации (эффекта эха), которая сопровождает 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 запуганный 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 «квазислово» («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 акцентированный 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 мы скажем 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 синтетических 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 *двойнО-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 «боле-вые» 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 тексте *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 нами анализа ясно, что далеко не все семы могут быть выявлены и аутентично рассмотрены при обращении только к вербальному субтексту (бумагизированному поэтическому тексту). То есть, повторимся, комплексный подход к несловоцентрическим образованиям, учитывающий особенности всех ярусов синтетического текста, является не только наиболее приемлемым, но и единственно возможным (разумеется, в рамках *литературоведческого* анализа песни).

В завершение отметим, что анализ песни «Немой» мог быть более обстоятельным – мы практически не выходили на циклический контекст; не была, например, рассмотрена система рифмовки и т.д. То есть мы стремились осуществить *не всеаспектный* («исчерпывающий»), а *межсубтекстуальный литературоведческий анализ*; показать, как филолог может адаптировать пара- и экстралингвистическое к своему инструментарию.

Почти одновременно с нашей¹ подобная ей концепция анализа поэтико-синтетического 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 отметим, что методика комплексного (межсубтекстуального) анализа синтетического 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») // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 259–271.

³ Там же. С. 260.

⁴ Там же.

ГЛАВА 4

АВТОРСТВО И СУБЪЕКТНОСТЬ

АВТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ

Авторизованный текстоцентризм. Вопрос об авторстве является, без сомнения, одним из самых сложных в теории синтетической литературы. Причем решить его можно только в единстве с другим – вопросом о статусе и границах синтетического текста. Для нас текст – это не постоянно открывающееся вовне дискурсивное образование, а нечто замкнутое авторской *формопорождающей интенцией*. Мы таким образом ограничиваем рамки текста потому, что исследуем синтетическое образование прежде всего «в себе». Получается, что мы искусственно отсекаем «побеги» текста в другие текстовые и нетекстовые реальности (не отрицая, однако, необходимости подобного рассмотрения в других контекстах: референтном, рецептивном и т.д.).

Наш метод, основанный на установлении авторской формопорождающей интенции, на первый взгляд можно назвать «автороцентрическим», однако это не совсем так. Сверхцентризм в нашем случае подразумевает «тотальную авторизованность» текста: только то, что непосредственно сочинил и исполнил сам автор, является авторским текстом. Но так как синтетическое 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 звуча-

ния, 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: поэтиково-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 (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 синтетического 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, неколлеktивного автора синтетического произведения в таких условиях невозможно?

Существует два типа порождения синтетического текста: *его сочинение и исполнение*. Однако атрибутировать синтетический текст только на основании одного из них невозможно – этому противится сам материал, что мы уже показывали на примере инвариантообразования:

¹ Сыров В.Н. Рок-музыка и проблемы культурно-стилевой интеграции // Искусство XX века. Уходящая эпоха? Н. Новгород, 1997. С. 107.

песня может быть ассимилирована вторичной поэтикой. И всё-таки за основу мы будем брать генетический принцип атрибутирования, то есть на первый план выдвигать именно сочинителя, а не исполнителя.

Что же касается коллективов, где авторское начало «размыто», то здесь возможно несколько вариантов его определения. Текст можно рассматривать как производную некоего «*хорового свержавтора*», кроме того, можно попытаться работать «*от лидера*» или «*от поэта*». Нельзя сказать, что какой-то из этих подходов является непродуктивным (или менее продуктивным): всё зависит от задач, которые перед собой ставит исследователь. Очевидно, что, например, при искусствоведческом рассмотрении авторского начала в творчестве группы «Ария», словесные тексты для которой пишет преимущественно Маргарита Пушкина, второй подход будет особенно востребован. 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 свержавторского 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 свержавторском ракурсе.

¹ Воскресенье-2 // Воскресенье, 1981.

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 «Гражданская оборона», «Коммунизм», «Егор и о ... вшие» Егора Летова, 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 мы в первую очередь должны ориентироваться на литературоведческие установки, то есть в очередной раз обратиться к нашему ключевому принципу – словоцентризму. При таком подходе *автором синтетического текста является создатель поэтического текста*. Очевидно, предметом литературоведческого анализа должна быть поэтика (а не, например, вокальные данные певца); причем поэтика, удовлетворяющая литературоведческим критериям художественности, и всё, что «затянута» в сферу этой поэтики. Последнее дополнение кажется весьма важным, ведь, как мы выяснили, синтетический 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 нами был уже определен, когда речь шла о субтекстах. Мы писали, что все те *формальные изменения* (например добавление субтекста), *с которыми согласился автор, являются частью авторского замысла*, то есть компонентами произведе-

ния. 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 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 синтетический 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 синтетического текста, особенно в авторской песне).

При таком подходе – в центре хоть и находится авторская воля, тем не менее она в ряде случаев может оказаться относительно пассивным началом, испытывающим на себе влияние самого текста (в виде неавторских интенций). Поэтому принцип атрибутирования, которому мы будем следовать, лучше всего назвать *авторизованным текстоцентризмом*. Он дает исследователю устойчивую точку опоры по сравнению с, например, рецептивным релятивизмом. То есть авторский текст в смысловом плане может быть сколь угодно многослоен (мы не настаиваем на выяснении «единственно верного авторского мнения»), в формальном же – ограничен авторской интенцией (в ее рассмотренном выше, текстоцентрическом понимании). Такой подход позволяет нам свести к достаточно

четкой схеме многообразные процессы порождения и колебания авторства в песенной поэзии. При этом мы не увязнем в бесконечно разрастающемся диалоге текста с другими текстами и нетекстовой действительностью. В авторизованный текстоцентризм удачно вписывается и наш гибкий подход к субтекстам (синтетический текст открыт для включения новых авторских или авторизованных субтекстов).

И еще раз напомним, что первичный текст может быть *ассимилирован вторичной поэтикой*. Однако такое «освоение» не отменяет изначального авторства – текст находится с «первоавтором» пусть и в удаленной, но всё же в окончательно не разрываемой связи¹.

В завершение заметим, что механизмы порождения авторства в песенной поэзии достаточно разнообразны. И наш алгоритм атрибутирования – это правило, имеющее ряд исключений, о которых мы скажем в следующем параграфе.

Порождение авторства. Самым содержательным из известных нам исследований, где предпринята попытка систематизировать типы авторства в песенной (в данном случае – в рок-) поэзии, является работа Е.А. Козицкой. Правда, исследовательница только подходит к постановке

¹ Иногда исполнительская авторизация сбивает не только рядовых слушателей (отождествляющих лирического субъекта, сценического героя, первичного автора и исполнителя), но даже ученых, которые называют автором текста не создателя поэтического текста, а исполнителя песни. Так, автором композиции «Город золотой» исследовательница Н.К. Нежданова называет Гребенщикова, тогда как поэтический текст композиции принадлежит перу Волохонского (иногда со-автором называют Хвостенко), а музыка – Де Милано (**Нежданова Н.К.** Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70–80-х годов // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 39). При этом в той же статье автором поэтического текста (бумагизированного) называется поэт, а не исполнитель, в данном случае – текстовик группы «Наутилус Помпилиус» И. Кормильцев (Там же. С. 42).

проблемы: рассматривает основные типы порождения авторства (выделяет их шесть¹), но никак их не встраивает в широкий методологический контекст. В рамках нашей концепции для определения границ варьирования авторского начала в песенной поэзии считаем необходимым выделить три типа порождения авторства. Расположим их по возрастанию роли авторского единоначалия.

Первый тип: отсутствие сингулярного авторского начала. Напомним, что песенность в своей исторической основе – явление коллективное и анонимное: «Обособление понятия поэзии от песни совершилось по тем же путям, по каким певец проходил от обрядового и хорового строя к профессии и самосознанию личного творчества»². Поэтому редукция авторского начала в современной песенной поэзии – процесс, генетически обусловленный самой природой материала. Фольклорная анонимность (понимаемая как особый коммуникативный процесс «невыделения» поэта-певца из народа) является особенно востребованной в рок-искусстве: «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

¹ 1. Сингулярное поэтически-музыкально-исполнительское авторство; 2. Написание музыки (лицо А), написание слов (лицо В), исполнение (лицо С) и различная комбинация этих ипостасей; 3. Все субтексты создаются в соавторстве (коллективно); 4. Песня создается усилиями двух рок-коллективов или рок-коллективом и сторонним автором; 5. «Рок-группа исполняет композицию, принадлежащую другому рок-коллективу»; 6. «Рок-группа исполняет композицию ... созданную авторами, не имеющими к року никакого отношения». **Козицкая Е.А.** Статус автора в русском роке // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 139–141.

² **Веселовский А.Н.** Историческая поэтика. М., 1989. С. 254.

текстов, в целом, не характерен для русского рока, где личностное начало доминирует над коллективным»¹.

Другой пример музыкального коллектива с несингулярным авторским началом – «НОМ». В аннотациях к альбомам этой группы указаны только исполнители музыкальных композиций, но не сочинители (если, конечно, какой-то из субтекстов не был заимствован – в этом случае ссылка на первоисточник присутствует). Например, альбом «Супердиск»² сопровождается следующей информацией³. Во-первых, пронумерованным списком песен: 1. Нина; 2. Живое; 3. Перерыв на обед; 4. Город; 5. Чёрт Иваныч; 6. Душа и череп; 7. Live in porto Negoro; 8. Верлибры; 9. Песня неженатого парня^{*}; 10. Колыбельное; 11. Скотинорэп (обратим внимание на «звездочку», сопровождающую девятую песню).

Во-вторых, списком исполнителей: А. Кагадеев, бас, ксилофон (1), гармоника (6), вокал (3, 4, 7); С. Кагадеев, вокал; В. Постниченко, барабаны; Ю. Салтыков, перкуссия, вокал (7); Д. Тихонов, синтезаторы, вокал, перкуссия (8); А. Рахов, саксофон (9, 11); А. Казбеков, гитара (9).

В-третьих, информацией: «Коллектив выражает признательность Николаю Майорову».

В-четвертых, сообщением: «Музыка “НОМ”, * – из оперетты Соловьева-Седого “Самое заветное”». Таким образом, единственный личностно атрибутированный компонент синтетического текста альбома – это мелодия девятой песни, заимствованная из наследия Соловьева-Седого. Заметим, что все треки «Супердиска» имеют вербальный (поэтический или прозаический) текст, то есть заявление «Музыка “НОМ”» выглядит несколько странным: кто же автор словесного ряда? НОМ? Народ (ведь

¹ **Никитина О.Э.** Биографический миф как литературоведческая проблема ... С. 29.

² Супердиск // НОМ, 1993.

³ URL: <http://www.nomzhir.spb.ru/music/superdisk/superdisk.php?lang=ru>

трек «Скотинорэп» представляет собой несколько «фривольных» анекдотов, явно фольклорного происхождения)?

Конечно, коллективы «НОМ» и «Би-2» (еще можно назвать группы «Ва-банкъ», «Джан Ку», «Zdob si Zdub», «Кирпичи»¹) – 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.

Второй тип: несовпадение поэта и вокалиста («лидера»). Подобные группы в русском роке встречаются несколько чаще, чем «анонимные». В таких коллективах автором поэтических текстов может быть как один из музыкантов («АукцЫон»), так и «сторонний поэт», то есть человек, музыкально, артикуляционно, пластически и т.д. не участвующий в исполнении песен на свои стихи («Ария»). Бывают случаи, когда один «непоющий поэт» пишет поэтические тексты сразу для нескольких музыкальных коллективов. Так, Илья Кормильцев сотрудничал с группами «Наутилус Помпилиус», «Урфин Джюс», «Настя»... Еще богаче «послужной список» у Маргариты Пушкиной: «Круиз», «Автограф», «Ария», «Мастер», «Рондо», «РОК-Ателье», «Лига Блюза», «Кипелов», «Catharsis»...

Очевидно, что для литературоведения в первую очередь важно именно наследие самого поэта, а не творчество использующих его стихи музыкальных коллективов. Каждая из групп может вызвать интерес разве что как своеобразная «удаленная инкарнация» авторского начала. Глинка, сочинивший романс на стихи Пушкина, *не создал синтетическое образование внутри пушкинской поэтики*. Композитор написал свое произведение, ядром которого

¹ Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке. С. 140.

является пушкинский поэтический текст. Правда, если автор системно сотрудничает с каким-то музыкальным коллективом, значит, и смыслопорождающая интенция при синтетизации является авторизованной. Заметим только, что определить грань между санкционированной модификацией и несанкционированным заимствованием не всегда просто – здесь нужно в первую очередь определить характер отношений автора поэтического текста и музыкальной группы.

В связи со столкновением двух авторских начал – поэтического и исполнительского – любопытным представляется творчество группы «Наутилус Помпилиус». Дело в том, что здесь один поэт-автор, Бутусов, является вокалистом (явным лидером группы), а другой, Кормильцев, не участвует в непосредственном исполнении песен (да и музыку для них пишет Бутусов¹). При этом песни на стихи Кормильцева часто соотносятся именно с личностью Бутусова, который их исполняет. То есть лирический герой Кормильцева срастается с героем сценического мифа Бутусова, более того – второй герой ассимилирует первого: «Примером самодостаточности имени лидера группы является Вячеслав Бутусов ... С распадом группы <“Наутилус Помпилиус”>. – В.Г.> ее название стало историей, Бутусов же начал сольную карьеру и вновь созданная им группа “Ю-Питер” в принципе могла носить и ка-

¹ На деле авторское начало в группе «Наутилус Помпилиус» оказывается еще более разветвленным. Например, альбом «Человек без имени» «состоит из десяти композиций, созданных разными авторами. Нас интересует, прежде всего, вербальная составляющая. Половина текстов целиком принадлежит Илье Кормильцеву: 4, 6, 7, 8, 9. Второй текст “Боксер” и пятый “Красные листья” созданы в соавторстве И. Кормильцевым и Е. Аникиной; 1-й “Непорочное зачатие” – Д. Умецким и В. Бутусовым; 3-й “Тихие игры” – В. Бутусовым и Е. Аникиной; последний 10-й “Человек без имени” – Д. Умецким и И. Кормильцевым». **Исаева Е.В.** «Возьми меня, возьми на край земли»: Альбом группы «Nautilus Pompilius» «Человек без имени» // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 108–109.

кое-либо другое название: публика всё равно идет “на Бутусова”. По причине самодостаточности лидера не произошла “реанимация” таких групп, как “Кино” и “Зоопарк”, после смерти Виктора Цоя и Михаила Науменко»¹.

Понятно, что при непосредственном исполнении песни (а это, напомним, единственная «естественная среда» бытования песенного текста) авторство как бы «сдвигается», то есть у неискушенного слушателя возникает ощущение, что автор композиции – именно исполнитель. К тому же в русском роке очень часто отождествляются автор и герой (лирический субъект). Для большинства рядовых поклонников рок-искусства нет различия между героем сценического мифа, лирическим субъектом и самим поэтом-исполнителем.

Любопытно отметить, что иногда поющий поэт намеренно редуцирует собственное авторство – так делал Михаил Науменко. У него есть песни, которые были написаны специально для исполнения Пановым («Свином») и Цоем, первая из них называется «Я не знаю зачем» («Бу-бу») или «Песня для Свина», вторая – «Лето» или «Песня для Цоя». Другой пример редукции авторства находим у Башлачева. Его песня «Не позволяй душе лениться» – это почти центон, поэтому поэт как бы «отнекивается» от авторства, отмечая перед исполнением: «Я делю ответственность со многими авторами, то есть не я один ее сочинил»².

Третий тип: «тотальное» авторство. Чаще всего в песенной поэзии один человек является и автором поэтического текста, и исполнителем, и автором музыки, то есть безоговорочным лидером музыкального коллектива (если, конечно, певец концертирует с группой). Смена музыкантов практически никак не влияет на существова-

¹ Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема ... С. 98.

² Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

ние коллектива, который прочно сцементирован личностью его лидера. Так, в известных рок-группах «Аквариум» и «Телевизор» со временем полностью обновлялся исполнительский состав (за исключением, конечно, лидеров – Гребенщикова и Борзыкина), при этом группы продолжали существовать в том же формате, то есть резкой перемены музыкального стиля, поэтики не происходило.

Еще проще обстоит дело, если мы говорим об авторе, системно не выступающем в сопровождении музыкального коллектива, то есть, как правило, исполняющем свои песни под гитару. В таком формате работают практически все представители авторской песни, некоторые «рокеры» (например Башлачев). Поэт является не только креативистским автором всех субтекстов, но и их исполнителем, то есть два типа порождения синтетического текста – его сочинение и исполнение – находятся всецело в рамках единого авторского начала.

Подводя итоги, отметим, что «кризис авторства», характерный для литературной и металитературной рефлексии модернизма, затронул – в том числе ввиду особенностей материала – и песенную поэзию, особенно – русский рок, где «практикуется активное использование “чужого”». Это может быть “чужая” песня в структуре “своего” альбома (например, народная песня “Разлука”, открывающая одноименный альбом “НАУ” <“Наутилуса Помпилиуса”. – В.Г.>); альбомы, составленные из “чужих” песен как одного, так и разных авторов, причем исполняемые как одним исполнителем, так и несколькими (“Странные скачки”, где рокеры поют песни Высоцкого; “Песни, которые я люблю” Макаревича; “Симпатии” группы “Чайф”); альбомы, написанные на “чужие” стихи как одного, так и разных авторов (некоторые альбомы А. Градского); альбомы, созданные по “чужой” основе

(“Краденое солнце” группы КС, “Нижняя тундра” Виктора Пелевина и “Ва-банка”))»¹.

Итак, при литературоведческом атрибутировании песни ее автором необходимо признать автора поэтического текста. Если автор 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»?), отметим: 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 – вербального и артикуляционного – субтекстов.

Артикуляционная субъектность. Песенная поэзия выработала различные механизмы субъектной организации. Нас в первую очередь будут интересовать те приемы, которые отличают синтетический текст от печатного. Но прежде чем обратиться к ним, отметим, что артикуляционный субтекст в субъектном разрезе имеет следующие составляющие: *тембровую* (принадлежит первичному автору), *субъектную* (лирическому субъекту), *ролевую* (ролевому герою). И именно данные три категории мы и положим 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

¹ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 439.

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».

Заметим, 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 синтетическом тексте наряду с традиционным поэтическим лирическим субъектом / ролевым героем всегда присутствует артикуляционный лирический субъект и иногда – его «артистическая» разновидность – артикуляционный ролевой герой*. Последний иг-

¹ Концерт в Вайтмэн Холле Бруклин Колледжа. Нью-Йорк, 17 января 1979.

² Записи М. Шемякина.

рает роль *либо артистического дополнения к уже имеющемуся поэтическому ролевому герою, либо, что для нас особенно важно, создает его*. Артикуляционный ролевой герой может не только изменить субъектную структуру поэтико-синтетического текста, но и придать последнему обратную валентность за счет такого приема, как субтекстуальный гротеск (о чём мы уже писали в главе 1). 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 «Mon amour» (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 аглицком сильна...
Читай!

¹ Концерт у С. Рыженко.

«С поклоном *оброшится* 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»¹.

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 в виду звучащий, синтетический текст. – В.Г.>»². К этому вопросу мы вернемся в главе 7, 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 шуточного ее (песенности) обыгрывания, своеобразной карнавализации. Так, в песне «Беспечный русский бродяга»³ Бориса

¹ «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.

² **Китайгородская М.В., Розанова Н.Н.** Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи // Вопросы языкознания. 1993. № 1. Январь–февраль. С. 98.

³ Беспечный русский бродяга // Аквариум, 2006.

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»¹ Дмитрия Ревякина:

Обуглены пашни закатом *времён*,
И крылья беды коснулись лиц грубых,
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 сло-

¹ Оружие // Калинов мост, 1998.

ва 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 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. Отметим 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 героиней говорит о себе так: «Я старый пионэр». То есть за счет редукции мягкости слово «пионер» получает ряд смысловых оттенков: псевдоутонченность, комизм, быть может, даже архаичность («пионэр» всё-таки старый).

У Александра Галича в «Песне о несчастливых волшебниках»³ находим такие строки: «А вокруг шумели парочки – / Пили водку и шинпанская». Здесь также, очевидно, высмеивается мещанская 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 отношение к

¹ Концерт в О.К. клубе. Обнинск, 1997.

² Жопа.

³ МП-3. Королева материка.

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 Дркина «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, отметим только артикуляционные жесты. Во-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».

¹ Концерт в Театре на Таганке.

² Крышкин дом // Дркин В., 1996.

«Аристократично», с отчетливым «о», произносится лексема «портвейн». Кроме того, Д`ркин использует задушевные, «романсовые» распевы (например в слове «писать»).

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

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.

Ревякин и окончания прилагательных (венчальные, прощальные, алые, древние), 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»¹, И. Тальков). Здесь артикуляционная реминисценция зиждется на пародировании тембра голоса Михаила Горбачева и использовании неграмматического ударения (характерная черта «речевой деятельности» последнего руководителя СССР). У Шевчука в песне «Брейк-денс»² присутствует артикуляционная отсылка к другому советскому лидеру – Леониду Брежневу. Кинчев, создав песню «Я дышал синевой»³ на стихи Высоцкого, один из фрагментов исполняет, копируя хриплый, надтреснутый голос «барда». В песне «Элис»⁴ 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...

Для образования того или иного типа субъекта в синтетическом тексте не обязательно должна присутствовать его вербализованная «партия». Песенная поэзия знает случаи, когда субъектообразующую функцию выполняет артикуляционный жест, не имеющий лексического

¹ Концерт в ДК МИСиС. Москва, 30 мая 1991.

² Я получил эту роль // ДДТ, 1988.

³ Странные скачки // Алиса, Ва-Банкъ, Вячеслав Бутусов и др., 1996.

⁴ Формула весны // Башаков М., 2002.

«наполнения»! Рассмотрим этот феномен на примере песни «На небе вороны»¹ Юрия Шевчука:

На небе вороны, под небом монахи,
И я между ними в расшитой рубахе
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.

Судьба и молитва менялись местами,
Молчал мой любимый, и крестное знамя
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

¹ Любовь.

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 синтетическом 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 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, композиция «Вечером на лавочке»² Юрия Клинских представляет собой диалог девушки (женский вокал) и парня (мужской). Реплики героев перемежаются: он задает вопрос – она отвечает. Похоже спета «гендерная» песня «Орландина»³, отличие здесь только в том, что женскую партию исполняет Алексей Хвостенко, у которого хриплый (совсем не женский) во-

¹ Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 227.

² Ядрена вошь // Сектор газа, 1990.

³ Чайник вина // Хвост и АукцЫон, 1992.

кал. Несколько иначе строится «Песня гуру»¹ 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 заметим, что искривление артикуляции – это не всегда субъектообразующая подвижка. Переход к другому типу пения / говорения может быть инспирирован *внутрисубъектной динамикой* (то есть разворачивающейся внутри одного субъекта). Так, в песне Высоцкого «Рядовой Борисов»² 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» – мар-

¹ LV.

² Записи М. Шемякина.

кирует переход от диалога со следователем к внутренней речи субъекта (воспоминанию¹).

Итак, изменение артикуляции (крик, рык, писк и т.д.), заикание, антуражный акцент – 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 синтетически: 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»², находим в песне Д`ркина «Шел трамвай по улице Советской»³. Вот ее бумагизиро-

¹ 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 театрального «монолог 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.

² **Бройтман С.Н.** Историческая поэтика. С. 236.

³ Концерт («Домашний концерт»). Москва, 6 ноября 1996.

ванный поэтический текст (курсивом выделены отрывки, произносящиеся с «нерусским акцентом»):

*Шел трамвай по улице Советской.
Люди не хотели на работу.
И мужчины терлись возле женицин:
Люди, хоть и люди, – тоже люди.
И была весна начала мая.
И цвели в трамваях контролеры.
Людам 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 женицин.
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.*

*Середина мая на Гавайях!
На Гавайях морé табака и чая,*

И пальмы там, что в Салехарде сосны,
 И чище Индигирки океан.
 Прощай, Мару́ська лампова́я!
 На Гавайях море́ табака и чая...

В синтетическом 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-со-вет-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]занный). 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». Если мы обратимся к стиховой организации тех строк, где присутствует смещение ударения, то заметим, что этот сдвиг мотивирован не только смысловыми особенностями текста, но и метроритмически:

1. Он вошел с тяжелым пистолетом...
2. Обяза́нный пулеметной лентой...

1. ' _ _ ' _ _ ' _ _ _ _ ' _ _

2. _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ ' _ _

Перед нами хорей с пиррихиями, и если бы в слове «обязанный» ударение было традиционным, то метрический рисунок был бы искажен.

То же – с отрывком, где присутствует слово «море»:

На Гавайях морé табака и чая...

_ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _

Смещение ударения позволяет гармонизировать три первых стопы, а четвертая, предположим, выбивается из общего ряда «в угоду» рифме. Рифмой, кстати, можно объяснить смещение ударения в слове «ламповая»:

Прощай, Мару́ська ламповáя!

На Гавайях морé табака и чая...

Что касается слова «мóзги», то и оно встроено в метрический рисунок своего восьмистишия, где в каждом окончании строки ударение падает на предпоследний слог. Помимо этого, «компостировать мозги» – известная просторечная идиома, часто произносящаяся именно в такой акцентологической форме – «мóзги».

С этими антуражными артикуляционными особенностями взаимодействует и грамматическое формообразование. Рассказчик будто бы не очень твердо владеет нормами русского языка (а не только произношением): он то говорит «приплыл *на* Гонолулу», то «хотели *в* Гонолулу», то есть как бы не знает единообразного варианта.

Примечательно и склонение несклоняемого слова «бренди»: «Брендем разбавляли камасутру», да и вся фраза является не вполне верной в контексте русского языка.

Здесь как бы сталкиваются две стихии: поэтическая образность и особенности «нерусскоязычного» мышления рассказчика. Кстати, этим «неуверенным владением» русским языком можно объяснить и другие подобные «несочетаемые сочетания», например – «цвели контролеры».

Таким образом, и специфический акцент, и неграмматические ударения, и неверное формообразование, и «экзотическая», нестандартная образность – всё это ведет к единому смыслу. Причем именно приемы звукового порядка в первую очередь выявляют рассказчика, характеризуют его, а также через субъектную сферу объясняют формообразовательные и тропеические особенности синтетического текста.

Лирический субъект (повествователь) и ролевой герой (рассказчик с искривленной артикуляцией) существуют каждый в своем субъектном пространстве. И эти пространства непроницаемы, если не считать нескольких акцентологических «ошибок», допускаемых «первым голосом». Однако они в строгом смысле не являются искривлением артикуляции (иностранноязычный акцент отсутствует, а ошибиться при расстановке ударений может и тот, для кого русский язык – родной).

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 Дркина, ролевым героем (А. Галич, «Поэма о песочном человеке»¹):

Ах, шалман – гуляй, душа!
 Дым, как в небо *лесенка*,
 Два ученых алкаша
 Кроют матом *Лессинга*:
 – От «Натана Мудрого»,
Рассуждая строго,

¹ МП-3. Русские плачи.

*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...*

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: [лезину], [лезинуа]; 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 соответствующие 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 Га-

лица не автор говорит через героя, а герой прорывается поверх авторского высказывания. Таким образом, песенная поэзия знает и парадигматические способы создания полисубъектности.

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. 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 чело-

¹ Тацу // Настя, 1987.

века 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.

Еще один примечательный пример в плане полисубтекстуальности – песня Александра Галича «После вечеринки». Ее уникальность в том, что в зону авторской рефлексии попадает сам процесс существования аудиозаписи, то есть перед нами *система специфических метатекстов*, реализующихся во всей полноте только в рамках песенной поэзии. Вот поэтический текст интересного нам произведения:

Под утро, когда устанут
Влюбленность, и грусть, и зависть,
И гости опохмелятся,
И выпьют воды со льдом,
Скажет хозяйка: – Хотите
Послушать старую запись?
И мой глуховатый голос
Войдет в незнакомый дом.
И кубики льда в стакане
Звякнут легко и ломко,
И странный узор на скатерти
Начнет рисовать рука,
И будет бренчать гитара,
И будет крутиться пленка,
И в дальний путь к Абакану
Отправятся облака.
И гость какой-нибудь скажет:
– От шуточек этих зябко,
И автор напрасно думает,
Что сам ему чёрт не брат!
– Ну, что вы, Иван Петрович, –
Ответит гостю хозяйка, –

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.

Бояться автору нечего,
Он умер лет сто назад...

Произведение строится на эффекте «потерянного времени»: мы обращаемся к *прошлому* (ко времени исполнения песни Галича «Облака» – именно эту композицию слушают персонажи), а также переживаем событие, которое одновременно *вынесено и в далекое будущее*, трансцендентное автору (он уже сто лет как мертв), и *локализовано в вечно пребывающем настоящем*¹, возвращающемся в своей первозданности при каждом новом прослушивании песни «После вечеринки», кроме того, есть здесь и *второе еще более удаленное будущее*, откуда на все эти события смотрит повествователь. Нам важно, что такая временная игра – порождение авторской воли, то есть эстетический прием, позволяющий расширить хронологические и субъектные рамки произведения. То есть Галич, уже имея в виду, что его песенная лирика фиксируется на пленку, стал использовать особенности материала в художественных целях.

Теперь остановимся подробнее на процессах, которые происходят в этой песне на субъектном уровне. В тексте есть традиционный *субъект-повествователь* (это ему принадлежат слова: «И будет крутиться пленка» и др.); имплицитный *субъект-исполнитель песни «Облака»* («И мой глуховатый голос / Войдет в незнакомый дом») и ее имплицитный *ролевой герой*, а также два ролевых героя песни «После вечеринки» (*хозяйка дома* и *Иван Петрович*). Внетекстовый первичный автор (то есть сам Галич как автор песни «Облака») неожиданно становится

¹ «Во всех произведениях поэта <Галича. – В.Г.> с выходом на будущее время ощущается неразрывная связь со временем настоящим, и даже прошлым». **Соколова И.А.** «У времени в плену». Одна из вечных тем в творчестве Александра Галича // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001. С. 73.

субъектом, на который направлено внимание персонажей. То есть персонажи занимают по отношению к нему «вне-жизненно активную позицию». Соответственно, Галич оказывается субъектом, а персонажи – метасубъектами. Кроме того, в песне есть трансцендентальный сверхавтор (метаметасубъект), который покушается на то, чтобы «поглотить» первичного автора (Галича) вместе с его футурологическими персонажами (хозяйкой дома и Иваном Петровичем). Этот сверхавтор изоморфен лирическому субъекту-повествователю, а последний, таким образом, оказывается как бы «больше» своего трансцендентного создателя (то есть Галича), так как знает о нём то, что невозможно знать человеку (по крайней мере живому) – события, произошедшие через сто лет после собственной смерти.

Другой пример соединения различных субъектных планов находим в песне Бориса Гребенщикова «Иван и Данило», где тоже можно констатировать прораствание текста в метатекст, автора – в героя:

Мой лирический герой сидит в Михайловском саду,
Он курит папиросы у всех на виду,
Из кустов появляются Иван и Данило,
Он глядит на них глазами;
Он считает их персонажами собственных книг,
Он думает, не стал ли он жертвой интриг,
Он думает, не пил ли он чего-нибудь такого,
Дык, не пил, ёлы-палы, нет.

Вот как объясняет этот отрывок исследователь: «Рефлексия автора выражена в тексте через субъектную форму “я”. Однако очевидно, что и персонаж песни, маркированный объектной формой “он” и названный “лирическим героем”, соотносится с личностью автора, поскольку Иван и Данило являются героями одноименной повести Бориса Гребенщикова, а в тексте песни “персо-

нажами собственных книг” их считает объект “он”»¹. Любопытно, что в этом отрывке имплицитно присутствует «голос», принадлежащий, вероятнее всего, Ивану-Даниле – в строке «дык, не пил, ёлы-палы, нет». Эта фраза заметно выбивается из в общем нейтрального стилистического контекста всего отрывка. Перед нами своеобразная несобственно-прямая речь, «всплывающая» из-под высказывания лирического субъекта.

Неустойчивость различных субъектных планов встречается и у Высоцкого в «Песне о сумасшедшем доме»:

Я жду, но чувствую – уже
Хожу по лезвию ноже:
Забыл алфавит, падежей
Припомнил только два...
И я прошу моих друзья,
Чтоб кто бы их бы ни был я,
Забрать его, ему, меня
Отсюдова!

Комментария к этим блужданиям субъекта между различными «типами самосознания» не требуется. По сходной схеме создана песня «Верка, Надька, Любка» Башлачева:

...Но следствия нет без особых причин.
Тем более, вроде – не дочка, а сын.
А может – не сын, а может быть – брат,
Сестра или мать, или сам я – отец,
А может быть – весь первомайский парад!
А может быть – город весь наш – Ленинград!..
Светает. Гадаю. И наоборот.
А может быть – весь наш советский народ!
А может быть – в люльке вся наша страна!
Давайте придумывать ей имена.

¹ Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема ... С. 242.

Подобные формы неразличения «я» и «другого» в театрализованной и артистичной песенной поэзии являются, на наш взгляд, следствием, проистекающим из самой природы материала. То есть смена субъектных планов, выход автора в «пространство» героев – процесс закономерный, обусловленный, во-первых, особой коммуникативностью песенной поэзии, во-вторых, ее синтетичностью, даже неосинкретичностью (соединением в одном амплуа музыканта, певца и поэта). Поэтому-то, возможно, многие авторы и говорят о себе в третьем лице:

Наш артист В.С. Высоцкий
Пролетает над страной... (В. Высоцкий, «Наш артист В.С. Высоцкий...»).

Психически здоров,
Отвык и пить, и есть –
Спасибо, Башлачев:
Палата номер шесть. (А. Башлачев, «Палата №6»).

Под утро из тучи дождик попер,
Отчаянно вспотел Егор... (Е. Летов, «Ночь»).

Ведь как всегда у проводницы не будет водки –
Кончай ее, Веня! (В. Д`ркин, «Бубука»).

– Встать, суд идет. Обвиняется Клинских Юрий Николаевич шестьдесят четвертого года рождения по статье 104 УК РСФСР. (Ю. Клинских, «Суд»).

Авторское «самоотстранение» используется для разных целей: например, Высоцкий говорит как бы от лица «обывателя-недоброжелателя», Башлачев – словно теряет свое «я» (сходит с ума), попадая в интертекстуально маркированную «палату №6», и т.д. Однако в любом случае такое неразличение автора и героя отсылает нас к архаическим прахудожественным формам. А в разрезе субъектных отношений – к субъектному синкретизму.

АРХАИЧЕСКИЕ СУБЪЕКТНЫЕ ФОРМЫ

Прямая речь в синтетическом тексте. Наличие в произносимом поэтическом тексте мет, указывающих на начало прямой речи, не гарантирует, что слушатель сможет вовремя зафиксировать точку ее окончания. При этом чаще всего реплики разных субъектов исполнитель произносит без артикуляционного разделения (К. Кинчев, «Печаль»¹):

Дождей невесомую былль
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»:

¹ Стать севера.

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, даются выверенные самим Кинчевым бумагизированные тексты песен) пунктуационных знаков прямой речи нет, плюс – поставлены странные запятые после «дождей», «невеселой были»¹:

Дождей, невеселую былъ,
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 бы-

¹ URL: http://www.alisa.net/disk1/d07_lyrics.htm#pechal

ло 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.

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, отпеваете 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, отпеваете 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, свело, 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 синтетическом 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.

Субъектный неосинкретизм. Феномен пения, как мы уже говорили, есть апеллирование к некоему «второму голосу», голосу духа, божества. Во время пения «вовсе нет дилеммы “или-или” ... здесь говорит и герой, и автор сразу»¹. Поэтому наличие субъектного неосинкретизма в современных песенных (синтетических) образованиях представляется вполне логичной апелляцией к архаическому субъектному коду. Причем этот код используется осознанно. Так, песня Петра Мамонова «Заяц» начинается с интенции неразличения субъекта «я» и зайца:

Кто же из нас влюбленный заяц?
Я – сидящий на пне?
Или зверь с торчащими ушами напротив?

А вот как это неразличение переходит на субъектный уровень, образуя субъектный неосинкретизм:

Свет фар. Вот чего я боюсь.
Свет фар. Я мчусь, мчусь неизвестно куда.
Вот он меня и останавливает.
Желает добра.
А я-то всё крикаю, недоверчивый.
Влюбленное в меня великолепное существо.
Я вылезаю из машины
И бегу вместе с ним по лесам...

¹ Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. М., 1993. С. 156.

Присмотримся к этому примеру пристальнее: сначала речь идет, вероятнее всего, от «я» зайца. В самом деле: это он может бояться света фар, это именно его останавливают фары автомобиля (известно, что зайцы на самом деле впадают в гипнотическое состояние, попав в пучок яркого света). Затем идет фраза «я вылезаю из машины», то есть речь уже ведется от лица водителя. Кроме того, ряд фраз вряд ли можно субъектно идентифицировать: «Свет фар. Я мчусь, мчусь неизвестно куда». Чье это высказывание? Водителя, который мчится по дороге (и видит свет фар своей машины), или бегущего зайца?

Субъектный неосинкретизм, используемый явно в эстетических целях, находим в песне Геннадия Жукова «Быстрые сны»:

...Я женские колени
 Вдруг обнял и сказал: Ты, сирота!
 Я, видит Бог, не знаю, на черта
 Ты снишься, лишняя. Ты – лишняя. Взгляни,
 Так мирно спят *они*.
 У *них* сегодня было обручение
 Иль что-то наподобие, но в храм
Мы не ходили, шлялись тут и там,
 Ты лишняя, и это вне сомненья,
 И ты случайно вдруг приснилась нам.
 ...
 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...

Примечательно то, что субъектный неосинкретизм возникает на линии «сон – явь». В конечном счете перед нами «синкретизм наоборот»: «мы» и «другие» не только сливаются воедино (первый фрагмент), но и расслаиваются на две пары («а *те в углу* / *Проснулись и на нас во*

сне глядели»). Усложняет субъектную структуру диалог лирического субъекта со второй героиней – «лишней», которая ему снится.

У Егора Летова в песне «Про дурачка» происходит немотивированный переход от первого лица к третьему и наоборот:

Ходит дурачок по лесу,
Ищет дурачок глупее себя.

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

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

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

В обоих случаях мы также можем констатировать наличие субъектного неосинкретизма, и только отсутствием знаков препинания в синтетическом тексте неразличение «я» и «другого» здесь не объяснить.

В завершение разговора о неосинкретизме остановимся на одном любопытном примере. Оказывается, что неустойчивость субъектных отношений в песенной поэзии может транслироваться и на «чистую поэтику». То, о чём пойдет речь дальше, можно назвать «синкретизмом персонажей», образуется который, возможно, по тем же функциональным причинам, что и субъектный. В фокусе нашего внимания – песня Александра Башлачева «Петербургская свадьба»:

Тебя, *мой бедный друг*, в тот вечер ослепили
 Два черных фонаря под выбитым пенсне.

...

Мой друг, спусти штаны и голым Летним садом
 Прими свою вину под розгами дождя.

На первый взгляд может показаться, что обращается лирический субъект именно к Петербургу, причем Петербургу, одушевленному через масштабное олицетворение¹. Однако при более пристальном взгляде выясняется, что адресатов у поэта (вроде бы?) два:

Сегодня *город твой* стал праздничной открыткой:
 Классический союз гвоздики и штыка.
 Заштопаны тугой, суровой, красной ниткой
 Все бреши твоего гнилого сюртука.

Вряд ли бы поэт стал говорить «город твой», обращаясь к Петербургу. Здесь скорее обращение к некоему хозяину города, которым может быть Петр I или – что вероятнее – Пушкин, фигура которого возникает в конце:

За окнами – салют. Царь-Пушкин в новой раме.
 Покойные не пьют, да нам бы не пролить.

Хотя в принципе трактовок второго адресата может быть сколь угодно много, начиная от пушкинского Евгения (отсюда фраза – «мой бедный друг») и заканчивая любым из жителей Северной Пальмиры.

Наличие второго реципиента подтверждают и завершающие строки произведения:

¹ «Мы можем соотнести части города с частями человеческого тела (купол – лоб, фонари – глаза, мост – зубы, Нева – рукава, дворцы – плечи, копыто коня Петра Первого – сердце)». **Соколов Д.Н.** Творческий и жизненный путь Александра Башлачева. К проблеме взаимодействия личности и массовой культуры. URL: http://sashbash.km.ru/interview/stat_sokolov.htm; <http://www.bashlachev.spb.ru/archive/pubs.jsp>

Подобие звезды по образу окурка.
 Прикуривай, мой друг, спокойней, не спеши.
 Мой *бедный друг*, из глубины твоей души
 Стучит копытом *сердце Петербурга*.

Получается, что обращение «мой друг» неосинкретично: с одной стороны другом называется город («*Мой друг*, спусти штаны и голым Летним садом / Прими свою вину под розгами дождя»), с другой – таинственный некто. И если в последнем четверостишии песни речь идет об обращении к самому городу, то мы сталкиваемся со странной избыточностью: из глубины души Петербурга стучит сердце Петербурга. Скорее – это сердце стучит «из глубины души» кого-то отличного от самого города.

Так что у Башлачева здесь присутствуют либо два риторических адресата (Петр I / Пушкин и Петербург), которые в песне возникают спонтанно, и переход от одного к другому произволен, либо мы имеем дело с неким обобщенным собеседником, неосинкретичным образом, вбирающим в себя и основателя города на Неве (либо поэта, жившего здесь), и сам Петербург. Хотя есть и еще одна версия: может быть, из глубины души Ленинграда стучит сердце Петербурга?

Конечно, некоторые примеры, на которых мы остановились выше, выглядят несколько «экзотично». Однако они позволяют показать возможную амплитуду субъектных колебаний в песенной поэзии. Связь современного песенного синтетизма с древним синкретизмом, в субъектной сфере в частности, представляется нам весьма любопытной темой, ждущей еще своего исследователя.

Хор в песенной поэзии. Выше мы говорили о связи субъектного неосинкретизма («неразличении» автора и героя) и исполнительского неосинкретизма (объединении в одном лице поэта, певца, музыканта и актера) в разрезе субъектных отношений песенной поэзии. Заметим также,

что есть еще более древний синтетический «формат», чем пение на один голос, «формат» коллективный – хор: «Быть может, во всей общественной истории мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала»¹.

Хоровая песня в древности обслуживала обряды, поэтому генетически в ней сохранилось ритуальное ядро. По причине особой коммуникативности песенной поэзии личностное начало в ней порой «размывается». Мы рассматривали некоторые следствия этого процесса на примере редукции авторства в ряде музыкальных коллективов. Отметим также, что «хорический синкретизм» (А.Н. Веселовский), точнее хорический неосинкретизм, в песенной поэзии часто используется как прием эстетического невыделения «я» из коллектива. Лидер рок-группы хорошо осознает свою «автономную сопричастность» участникам действия: сценическим (члены музыкального коллектива) и периферийным (зрители). Три ступени движения от личностного начала (певец – группа – зрители) «корифеем» непреодолимы: он всегда остается безусловным центром перформанса. Сместиться этот «центризм» может лишь на одну ступень: иногда (как правило, во время исполнения соло на каком-то музыкальном инструменте) артист уходит в сторону, чтобы сфокусировать внимание зрителей на музыканте, который на время меняется функциями с лидером коллектива.

Получается, в хорическом неосинкретизме современной песенной поэзии борются два начала: сакрально-обрядовое (генетически обусловленное) и эстетическое. И если во время концерта, непосредственного действия с участием зрителей, коллективность пения контролируется певцом не в полной мере, то альбомная запись функционально эстетизирует хорическое начало. В этой связи

¹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 149.

примечателен альбом «Шабаш» Кинчева, где песни, записанные во время одного из концертов, заметно корректируются в студии¹. Звукорежиссер оставил в начале и в конце треков шум зала, кое-где – хоровое пение Кинчева и зрителей. То есть хор стал не столько порождением непосредственного исполнения, сколько особым выразительным приемом.

Тот же Константин Кинчев в более поздней студийной работе – записи песни «Инок, воин и шут»² – использует хор во фразе «моя светлая Русь», произносящейся несколько раз подряд. Так православное соборное начало («хор сам по себе уже символ – чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия»³), воспеваемое в произведении, «прорастает» из поэтического смысла в артикуляционную составляющую. Получается, что, несмотря на местоименную форму первого лица «моя», запись содержит артикуляционно эксплицированную – «наша». Такое смещение не может не сказаться и на субъектном строе интересной нам музыкально-поэтической композиции...

Хор в песенной поэзии используется и как «иллюстрирующий» прием. Например, в песне «Дворники»⁴ Константина Арбенина мы не только узнаем об этих дворниках, но и слышим их голоса – своеобразный «хор дворников». Иногда же вкрапление хоровых фрагментов в песню

¹ Вспоминает один из музыкантов группы «Алиса» Андрей Худяков: «Альбом родился в результате большой и нестандартной монтажной, инженерной, звукорежиссерской работы. На окончательном сведении использовали шумы зала, реплики, совмещали фонограмму, когда Константин поет, и зал ему подпевает ... То есть получился причесанный в студийных условиях альбом, до краев наполненный концертным духом». URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Шабаш_\(альбом\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Шабаш_(альбом))

² Сейчас позднее, чем ты думаешь.

³ **Иванов Вяч.И.** О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 170.

⁴ Свидетели.

мало согласуется со смыслом поэтического текста (Б. Гребенщиков, «Слово Паисия Пчельника»¹):

А старцам открыта книга будущих дней.
Старец, он слышит ушами молчание древних корней.
Так что начни сейчас, не жди понедельника –
Правь этим миром по слову Паисия Пчельника.

Выделенная фраза поется хором. Возможно, автор посредством этого «коллективного голоса» хотел сделать «зримым», «ощутимым» тот мир, которым «нужно править по слову Паисия Пчельника»? Или эксплицировал «многоголосую» силу, которая позволит «править миром»?..

Хоровое исполнение может выводиться автором в «большой контекст», в этом случае оно выполняет изотопирующую функцию в рамках циклического образования. Например, в альбоме «Стать севера» Константина Кинчева лишь одна из одиннадцати песен, девятая, не содержит хорового компонента:

1. Дым;
2. Иго любви;
3. На пороге неба;
4. Стать севера;
5. Печаль;
6. Старые раны;
7. Падал снег;
8. Жизнь струны;
9. *Северная быль*;
10. Ветер;
11. Рок-н-ролл.

На основании фонограммы мы составили схему распределения хоровых фрагментов в песнях альбома. Каждый выделенный нами период является поэтической строкой. Тире («-») обозначает «одноголосную» строку,

¹ Лошадь белая // Аквариум, 2008.

спетую Кинчевым; «равно» («=») – исполненную хором; плюс («+») – «одноголосый» неавторский вокал. При составлении схемы мы считали каждый период в рефренном столбце полноценной строкой.

1. -----=====
2. -----=====
3. -----=====
4. -----=====
5. -----
6. -----
7. -----
8. -----
9. -----
10. -----
11. --+++++=-+=++++=-+=++++=-+=

Мы видим, что хоровые фрагменты могут присутствовать в середине и в конце, но не в начале трека. Эта закономерность, возможно, связана тем, что Кинчев часто использует прием нагнетания густоты звука по мере того, как песня «разворачивается». Количественный состав хоровых фрагментов варьируется в зависимости от смысла песни, укорененного в поэтическом тексте. Так, в шестом треке «Старые раны» (автор поэтического текста – М. Науменко) лирический субъект – одинок, поэтому коллективное пение здесь неуместно: оно промелькнуло лишь в одной из строк.

Иногда количественные изменения в артикуляционном субтексте сопровождаются и изменением субтекста музыкального. Например, в треке «Иго любви» переход к многоголосию приводит к резкому замедлению песенного ритма.

В треке «Жизнь струны» переход от одноголосия к многоголосию во втором куплете свидетельствует об изменении субъектных отношений, то есть происходит смещение «я-исполнителя» в сферу «мы-исполнителя»:

Кто чуял, кто ведал, чем обернется гроза?
 Горе да беду нам ли обходить стороной?
 Вьет тропы до неба, в ночь открывает глаза
Тем, кто держит путь вместе со мной.

Это смещение укоренено и в субтексте вербальном: мы не просто слышим хор, а воспринимаем голос «тех, кто держит путь вместе» с лирическим субъектом. Вообще категория «мы» очень важна для творчества Кинчева, многие ключевые песни поэта («Мы вместе», «Время менять имена», «Красное на черном», «Мама», «Православные», «Небо славян», «Инок, воин и шут» и т.д.) поются от второго лица – лица «обобщенного героя».

Итак, появление в структуре альбома хорового пения свидетельствует о подвижках в субъектной сфере: здесь говорит уже не «я» лирического субъекта, а некое «мы» – коллективный голос «поэта и народа». Поэтому при исследовании альбома «Стать севера» только на основании бумагизированного поэтического текста ученый, несомненно, упустит одно из важнейших средств субъектообразования – хор. Кроме того, как мы уже говорили, этот «обобщенный голос» есть важное изотопирующее средство в цикле.

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 двустилишие на всех фонограммах, кроме рассматриваемой, автором произносится так (насколько возможно передать в графике особенности артикулирования):

¹ Концерт у Д. Винниченко.

А Рейган – вор, ковбой и педераст –
Поставил мир на ядерную карту.

А вот как пропевает (даже скорее – выкрикивает) это двустишие один из зрителей, заглушая, между прочим, голос автора:

А Рейган –
Вор!
Ковбой!
И [пидарас]¹!!! <затем следует громкий смех «стороннего певца»>
Поставил мир на ядерную карту.

Если мы обратим внимание на концепцию песни, то увидим, что интересное нам двустишие (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 сообще-

¹ Здесь и далее мы не используем некоторые специфические для транскрипции знаки (циркумфлекс, аккомодацию и т.д.), чтобы не утяжелять восприятие текста.

ние вносится иноприродная обшценная коннотация. Получается, что над текстом появляется субъектная надстройка.

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 синтетического 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.

Подведем итоги: хоровое пение может изменить не только «местоименную соотнесенность» текста (переводя «я» в «мы»), но и за счет артикуляционного искривления модифицировать характеристики субъекта, влиять на какие-то другие аспекты архитектоники синтетического текста. В авторской песне хоровое исполнительское начало играет заметно меньшую роль, чем в рок-поэзии. Голос «барда» в основном одинок (это не стадионное искусство³), а вот голос «рокера» диалогически обращен в зал, поэтому исследователь рок-поэзии должен особое внимание уделять использованию хора и как *специфического*

¹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 100.

² Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 7.

³ Хотя и здесь есть показательные исключения, например проект «Песни нашего века». Он представляет собой серию дисков с фонограммами песен, преимущественно относящихся к жанру авторской песни или близких к ним по стилю, которые исполняют известные «барды» хором.

поэтического приема песенной поэзии (реализующегося в структуре студийного альбома), и в качестве зрительского сопричастия исполнителю при порождении синтетического текста (концертные записи).

Биографический и автобиографический мифы. Мифотворчеством, организующим «текст жизни», занимались многие русские поэты – достаточно вспомнить Серебряный век. Разработку имиджа (от костюма Пьеро до фрака) использовал уже Вертинский, пожалуй, первый поющий поэт, вписанный в песенно-литературную парадигму, чье творчество зафиксировано аудиально. Многие механизмы создания автобиографического и биографического мифов Серебряного века перекочевали и в песенную поэзию (главным образом, речь идет о рок-искусстве): «Работа с имиджем-маской, подчас весьма яркой и гротескной, – характерная черта ряда фигур отечественной (как и, безусловно, западной) рок-культуры (вспоминаются, например, К. Кинчев, П. Мамонов, О. Гаркуша, Ник Рок-н-ролл и др.)»¹. В этой связи заметим, что рок-поэзия не только заимствовала принципы мифотворчества из предыдущих традиций, но и выработала ряд свойственных только ей компонентов в структуре биографических и автобиографических мифов. Этому посвящено специальное исследование, один из важнейших выводов которого состоит в том, что «русский рок, как третий этап генезиса биографического мифа, на сегодняшний день предлагает наиболее сложный по своей структуре вариант биографического мифа»². В авторской же песне сценическое субъектообразование, данное через

¹ Давыдов Д.М. Рок и / или шансон: пограничные явления ... С. 137.

² Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема ... С. 17.

специфический имидж певца, используется не так интенсивно, как в русском роке¹.

Поющий поэт, как правило, создает единый сценический образ. Например, Виктор Цой, разрабатывавший романтический автобиографический миф, практически не допускал в его структуру инородные поэтические и поведенческие элементы. Романтический одиночка, воин, «последний герой» – вот ипостаси автобиографического мифа певца, активно осваиваемые поклонниками творчества Цоя, то есть людьми, трансформирующими автобиографический миф в биографический.

Однако в песенной поэзии есть и другой тип мифотворчества – «масочный». О мифологизирующей функции такой «многоликости» говорит хотя бы то, что поклонники часто отождествляют «маски» певца с их автором (ролевого героя с первичным автором). Из-за подобного «недоразумения» Высоцкому периодически приходилось дезавуировать свой разрастающийся биографический миф: поэт говорил, что он не плавал, не летал, не сидел, а просто пишет стихи от имени разных героев, не имеющих отношения к реальной биографии их автора.

Всего исследователями выделяется три «сторонних» источника, влияющих на создание биографического мифа: мнения поклонников, критиков и коллег². Конечно, к этому нужно добавить и четвертую составляющую – поведенческо-творческую активность самого поэта. Зримыми атрибутами формируемого автобиографического мифа становятся манера поведения (мимика, пластика и т.д.) и сюжеты перфоманса, разыгрываемого во время исполнения. Кроме того, образ сценического героя воплощается

¹ Тем не менее и представители авторской песни используют подобное субъектообразование, см. по этому поводу: **Кофанова В.А.** Авторская песня как семиотическая система // *Язык и текст в пространстве культуры*. Вып. 9. СПб.; Ставрополь, 2003. С. 144–149.

² См., например: **Нугманова Г.Ш.** Миф и антимиф о БГ // *РРТК*. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 173–177.

через одежду, прическу, «раскраску», используемые декорации, спецэффекты и т.п.

Казалось бы, имидж певца с литературоведческой точки зрения неинтересен: какая разница – был исполнитель в шинели (Егор Летов) или в полосатой куртке (Михаил Борзыкин)? На самом деле, костюм и манера поведения на сцене являются некими константами выступления, выразителями сценического героя, представляющего некую «мифическую» целостность (по крайней мере в рамках конкретного концерта). На фоне этого единого сценического героя может «проноситься» сразу несколько ролевых героев (воплощенных поэтически¹ и артикуляционно). Вот тут-то и возникает вопрос, который уже филологу небезынтересен: каково соотношение *первичного автора, сценической ипостаси исполнителя* (субъект 1), его *поэтического* (субъект 2) и – если он есть – *артикуляционного* (субъект 3) ролевых героев, какие законы действуют на их пересечении? Получается, что имиджевое «я-исполнителя» – это дополнительная субъектная надстройка, которая может присутствовать только в визуализированной поэзии. Понятно, что она заметно усложняет субъектные отношения в синтетическом тексте.

Яркий пример описываемого «ролевого плюрализма» в русском роке – это творчество Юрия Клинских (группа «Сектор газа»), где мы можем обнаружить несколько десятков поэтических «масок», притом, что здесь есть ярко выраженный герой биографического мифа («Юра», «Юрец», «Юрок», «Клинских Юрий Николаевич»). Сценическая «маска» певца, его своеобразное

¹ Об этом писал Ю.В. Доманский: «В песенной ролевой лирике происходит неожиданное сближение *Я-автора, Я-исполнителя и Я-героя*, характеризующееся нераздельностью-неслиянностью всех Я, автор реализуется в трех ипостасях – биографическое Я, исполнительское Я, геройное Я». Доманский Ю.В. Русский рок о русском роке: «Песня простого человека» Майка Науменко // РРТК. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007. С. 96.

«альтер-эго» – это Юрий Хой (творческий псевдоним исполнителя). Хой аккумулирует все традиционные атрибуты образа панка: волосы, собранные в «ирокез», вызывающая (поношенная, рваная) одежда, большое количество металлических аксессуаров. «Панк Хой» является стержнем, на который нанизываются все остальные ипостаси героя («Опарыш», «Скотник», «Патриот», «Наркоман», «Импотент» и т.д.), близкие герою и далекие, даже противопоставленные ему. Получается, что сценический образ является механизмом, порождающим тотальную иронию по отношению почти ко всему, о чём поет Клиных.

Большинство рокеров работает над своим внешним видом, создавая «сценическую маску». Так, Михаил Науменко надевал черные очки, молодые Константин Кинчев и Вячеслав Бутусов наносили на себя «устрашающий» грим, Александр Башлачев вешал на руку и на шею колокольчики... Словом, рок-поэты узнаваемы. Соответственно, синтетические субъектообразующие возможности рок-поэзии шире, чем просто артикуляционное субъектообразование, о котором мы говорили выше.

Трансформироваться биографический миф может в связи с изменением мировоззрения поэта. Например, Кинчев под воздействием православной культуры изменил раннего сценического героя («нищтообразного» бунтаря-воина), одевавшегося в черное и наносившего устрашающий грим, на менее вызывающего – «шута» с некоторыми коннотациями «воина» и «инока».

Но наиболее интересная смена субъектов произошла в творчестве Егора Летова, который в субъектной сфере проделал почти невероятный путь: он трансформировал «негативного ролевого героя» в «позитивного лирического субъекта», причем последний оказался еще и героем сценического мифа, интенционально равнозначным первичному автору! Вот как это произошло.

У раннего Летова было два ролевых героя, одинаково презираемых находящимся в подтексте лирическим субъектом (авторским «я»). Первый из этих «негодяев» – забитый обыватель, равнодушный ко всему, происходящему вокруг («Какое мне дело»):

Забудем на время и выключим день,
Закружится небо в высокой траве,
И кто-то тихонько заплачет внутри...
Пусть ветер поганит мои волосы,
Другие деревья по горло в воде,
Какое мне дело, я буду молчать.
Какое мне дело!
Какое мне дело!

Процитированный текст присутствует на альбоме «Некрофилия»¹, где есть и еще запись подобной песни, представляющей собой нанизывание одной и той же мысли, по-разному воплощенной:

Больше-меньше – всё равно!
Выше-ниже – всё равно!
Ближе-дальше – всё равно!
Больше-меньше – всё равно!

Большинством рядовых поклонников Егора она воспринималась как эдакий разудало-анархический гимн «пофигисту». Но... Смысл этой песни Летов объяснил в одном из интервью, отметив, что самое ненавистная ему человеческая черта – равнодушие (за которое, по мысли исполнителя, нужно расстреливать на месте «из самых гуманных побуждений и соображений»²) и понимать лозунг «всё равно» нужно как раз-таки наоборот.

¹ Некрофилия // Гражданская оборона, 1987.

² 200 лет одиночества. Интервью с Егором Летовым. Омск, 29 декабря 1990. Интервью взял Серега Домой. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981372.html>

В этом же альбоме есть и второй ролевой герой-«негодяй»: представитель власти, давящей и угнетающей, отнимающей свободу. Это ему принадлежит высказывание: «Долой панк-рок! / Долой хэви-метал! / Долой ню-вэйв! / Отныне да здоровствует лишь / КГБ-рок, / Рок-КГБ!». Подобный же прием, который можно назвать «критика через утверждение»¹, находим в однозначно антитоталитарной песне «Общество “Память”», которая, на первый взгляд, может показаться шовинистской²:

Общество «Память» – русский террор,
Праведный палец нащупал курок,
Щедро наточен народный топор,
Завтра наступит безвременный срок.

Или:

Вспыхнули раны рассветным лучом,
Гордое племя, на битву вставай!
Мы призываем крестом и мечом:
«Вешай жидов и Россию спасай!»

¹ Одним из первых на эту творческую особенность Егора Летова обратил внимание С.А. Достай, анализируя смысл высказывания «перевертыша» «у всех у нас – одна материальная природа, религия – злой опиум для нашего народа», ученый отмечает: «Данный пример ... иллюстрирует особый стилистический прием, часто используемый создателями рок-текста с целью острой актуализации контрастности определенных абстрактных духовных ценностей. Эта контрастность в свою очередь выступает как перевыражение конфликтной контрастности менталитетов-конституентов, в нашем примере “менталитета истеблишмента” и “менталитета рок-аудитории”. Этот прием носит в традиционной терминологии отечественного андеграунда наименование “стёб”». Достай С.А. Рок-текст как средство перевыражения национального менталитета // Понимание как усмотрение и построение смыслов: В 2 ч. Тверь, 1996. Ч. 1. С. 73.

² Подробный разбор песни см.: Ворошилова М.Б., Чемагина А.В. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Всё идет по плану» (1988). С. 168–169.

По этому поводу на одном из форумов мы наткнулись на интересный диалог двух националистов. Один из них говорит об интересной нам композиции: «Да песня Летова “Общество Память” правильная!». А вот другой националист проницательнее: «Она ж написана именно в те годы, когда Летов был ярким сторонником демократии и проч. и проч. – 87–89. Где-то так... И написано это всё в стёбном ключе, неужели не знаете... Мол, вы тут совки все фашисты убитые, а я тут такой весь Летов демократ и общечеловек...» (в обеих цитатах сохранена авторская пунктуация).

Понять истинный статус субъекта можно при обращении к более широкому контексту. У раннего Летова есть другая песня, где отношение к обществу «Память» уже менее дезавуировано: «Если я такой живой – убей меня любер, / Я еврей – убей меня член общества “Память”». Поясним: в конце 80-х – 90-е годы XX века происходило противостояние двух субкультурных групп: т.н. «люберов» и поклонников рок-музыки. Нередко молодой человек, обладающий внешними атрибутами принадлежности к субкультуре «рока» (длинные волосы, черная кожаная куртка – «косуха», цепи и т.д.), бывал избиваем своими «оппонентами». Поэтому отношение к «люберам» у представителя русского рока однозначное – неприятие. Отсюда уже можно сделать вывод, что поставленные в один ряд с «люберами» члены общества «Память» также обладают в летовской поэтике «негативными коннотациями».

И всё-таки место «главного врага» у анархиста-Летова прочно занимали власть и силовые структуры – «карательные органы» коммунистической системы. Поэтому-то песня «Красное знамя», написанная в конце 80-х, явно саркастична, хотя в ней с пафосом и утверждается:

Кому знаменосцем не хочется стать!
 Для этого надо не только мечтать:
 Учись и работай, участвуй в борьбе –
 И красное знамя доверят тебе!

У раннего Летова немало таких песен и фраз-«перевертышей»: «Ленин, Ленин будет жить!»; «Но на фуражке на моей серп и молот, и звезда, / Как это трогательно – серп и молот, и звезда!»¹. С другой стороны, немало у поэта и однозначно антисоветских высказываний: «Всё то, что не доделал Мамай, / Октябрь доделал, довел до конца»; «Ленин – это танки, которыми нас давят». Последние фрагменты позволяют достаточно четко разграничить ролевого героя («прокоммунистические» песни составляли определенный массив внутри ранней летовской поэтики) и лирическое «я» автора.

Такие тонкие отношения между субъектами дали возможность поэту после крушения советской системы сказать, что он всегда был коммунистом. Приведем характерное высказывание (1992 год): «Раньше я называл свой идеал “анархией”, сейчас думаю, что его лучше всего назвать “коммунизмом”. Еще в 1988 году на фестивале в Новосибирске мы заявили со сцены о том, что мы – настоящие коммунисты, которых, к сожалению, мало. Демократами мы не были никогда»². Вот так «одним росчерком пера» происходит рокировка ролевого «антигероя» и лирического субъекта, эманулирующего «я» автора! Думается, что подобная «смена валентности» – явление в

¹ «Мы слышим голос человека, зомбированного Советской идеологией, который повторяет навязанную государством фразу “Всё идет по плану” и с трепетом носит на своей фуражке советскую символику: серп, молот и звезду». **Ворошилова М.Б., Чемагина А.В.** Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Всё идет по плану» (1988). С. 172.

² **Белый А.** «Гражданская Оборона» переходит в наступление. Комсомольская правда, 12.1992. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056980393.html>

литературе беспрецедентное. Это сравнимо с тем, как если бы Маяковский после Октябрьской революции стал говорить, что он на самом-то деле всегда был монархистом, только истинным, «без примесей».

Ролевой герой-коммунист у Летова после 1991 года из антигероя становится героем сценического мифа (на концертах в 90-е Летов часто использовал советскую атрибутику) и эманацией самого автора. Вот характерная песня («Родина»¹, написана «после событий 93 года»²):

Вижу – поднимается с колен моя Родина!
Вижу, как из пепла восстает моя Родина!
Слышу, как поет моя *советская Родина*!
Снова поднимается с колен моя Родина!

Таким образом Летов реализует, пожалуй, главный императив своей поэтики: «Я всегда буду против!».

Подводя итоги, отметим, что в песенной поэзии заметно изменены отношения между автором и субъектом, что в общем согласуется с теми процессами, которые происходят в литературе модернизма. При этом возможности субъектной организации в синтетическом тексте несколько сложнее, чем в традиционном печатном, так как здесь субъектообразующим может выступать как артикуляционный субтекст, так и визуальные ряды, организующие «сценического героя».

¹ Солнцеворот.

² URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/offline/1140696028.html>

ГЛАВА 5

РИТМ

РИТМ СИНТЕТИКО-СТИХОВОЙ

Субтекстуальное управление. Ученые выдвигали различные гипотезы по поводу взаимоотношения субтекстов в поэтико-синтетическом тексте. Например: «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 нами. – В.Г.>»¹. Или всё наоборот? Ведь песенная поэзия (поэзия всё-таки!) чаще всего рассматривается как явление с вербально-поэтической доминантой (управлением). Тем не менее по отношению к словоцентричной авторской песне, как отмечает Л.П. Беленький, утверждение «доминантой является стихотворный текст, ему подчинены...»² – «сомнительно и бездоказательно»³.

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 про-

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. С. 558.

² 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.

³ **Беленький Л.П.** Авторская песня как особое явление ...

игрышей, в инструментальном разнообразии, сколько в специфической “управляемости” текста музыкой. Эта “управляемость” ощутима даже в случае чисто гитарного сопровождения»¹. 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»². Иванов предложил решать этот вопрос на основании стадильности 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»³.

На самом деле попытки выявить «подчиненного» и «подчиняемого» выглядят умозрительными, так как, во-первых, авторы часто не поясняют, что же это за «мифическая управляемость» (ритмическая управляемость? смысловая? управляемость на уровне композиции текста?..), 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 “Грибоедовский вальс” в книге Башлачева “Посошок” была предпринята попытка графически передать изменение музыкального темпа. Сон героя – Степана Грибоедова – напечатан курсивом со сдви-

¹ Щербенок А.В. Слово в русском роке. С. 7.

² Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 60–61.

³ Там же. С. 60.

гом вправо относительно остального текста. На аудиозаписях песни этот фрагмент исполняется в более быстром темпе»¹. 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). Прделанный 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.

При исполнении же 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

¹ Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке. С. 102.

(имеется в виду некий инвариантный тип того и другого, находящийся в сознании исполнителя) и *созданы гармонизированными*, взаимообусловленными. Если бы, например артикуляция, «на ходу» пыталась подстроиться под музыку, думается, получилась бы песня акына (к тому же не всегда попадающего в ритм). Ведь автору пришлось бы прямо во время исполнения угадывать дальнейшее движение музыки (если мелодия сложная), встраивая в ее структуру стихи. Да и текст подвести к какому-то логическому концу было бы трудно, так как не угадаешь, когда музыка прекратится (если исполняет музыку не сам певец).

И только в этом (акынском) случае музыка управляла бы текстом (причем только на ритмическом и отчасти структурном уровне!). Но ведь даже в таких «экзотических» условиях наш гипотетический акын мог бы петь и о дереве, и о солнце, и о траве... Сама по себе музыка не исключает того или иного лексического наполнения, значит, повлиять на смысл вербального субтекста существенно не может, тем более – управлять им.

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 *разноструктурные* стихи:

1.
Глупый мотылек
Догорал на свечке:
Жаркий уголек,
Дымные колечки,
Звездочка упала
В лужу у крыльца...

¹ Прыг-скок.

<пауза>

2.

Отряд не заметил потери бойца.

Отряд не заметил потери бойца.

1. Трехстопный хорей с пиррихиями:

```

      '      '
  _ _ _ _ _
      '      '
  _ _ _ _ _
      '      '
  _ _ _ _ _
      '      '
  _ _ _ _ _
      '      '
  _ _ _ _ _

```

2. Четырехстопный амфибрахий:

```

      '      '      '      '
  _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
      '      '      '      '
  _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

```

Подобные примеры не так уж редки в песенной поэзии¹. 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.

¹ 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». **Кузнецова Е.Р.** Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 181.

Встречаются в песенной поэзии и примеры, когда достаточно расставленный поэтический текст в какой-то степени согласуется с музыкальной структурой (возможно, именно эти примеры и абсолютизировал Щербенок). В таком случае есть определенный музыкальный рисунок, состоящий из, условно назовем их, ячеек (строк музыкального синтаксиса). Эти ячейки образуют упорядоченную структуру, например:

1	Патриоты скажут,				
2	Что я дал слабину,				
3	Практически продал				
4	Родную страну,				
5	Им легко,				
6	А я иду ко дну,				
7	Я гляжу,	8	Как истончается нить.		
9	Я не валял дурака:				
10	Тридцать пять лет				
11	От звонка до звонка,				
12	Но мне не вытравить				
13	Из себя чужака,				
14	Мама,	15	Я не могу	16	Больше пить.

Этот куплет из песни Гребенщикова «Мама, я не могу больше пить»¹ наглядно показывает отношения двух выразительных рядов – музыкального и артикуляционно-поэтического. Музыкальная ячейка, внутри которой помещается фраза, есть период, ограниченный двумя «всплесками» звука. Этот всплеск представляет собой удар по струнам (одновременно с которым слышится и акцент ударных). То есть музыкально куплет состоит из «пульсаций», которые образуют четко упорядоченный ритм (удар – пауза – удар – пауза и т.д.). «Поэтическая речь» достаточно свободно «живет» в каждом из музы-

¹ Беспечный русский бродяга. (Мы взяли второй куплет песни, так как деление на музыкальные фразы в нём ярче выражено).

кальных периодов, образуя то шестисложную строку («но мне не вытравить»), то двухсложную («мама»). Вхождение поэтической строки в музыкальную согласуется с речевыми паузами, то есть словесным ритмом управляет в первую очередь не стиховой метроритм и не музыка, а *ритм артикуляционный*. Правда, рифмы всегда оказываются клаузулами, но это, пожалуй, единственная существенная уступка звучащего артикуляционного ритма стиховому метроритму.

Три ячейки, выстроенные в нашей схеме в линию, звучат заметно быстрее остальных. Но, как мы видим, скорость произнесения не влияет на количество словесных слогов в музыкальной фразе, число которых может варьироваться от двух до шести. Получается, что музыка – это своеобразный метроном, матрица, которая почти механически накладывается на артикуляционно-вербальный текст.

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, уравновешивающим вольности ритма, в песне Высоцкого является гитарный аккомпанемент, практически всегда воспроизводящий метрическую схему»¹. Мы видим, что исследовательница считает метроритмически гармонизирующим началом музыкальную составляющую, тогда как у нас подход к данной проблеме иной (но об этом – в свое время).

Теперь посмотрим на метрику нашего отрывка:

¹ Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 58.

1. _ _ ' _ ' _

2. _ _ ' _ _ '

3. _ ' _ _ ' _

4. _ ' _ _ '

5. _ _ '

6. _ _ _ ' _ '

7. _ _ _

8. _ _ _ ' _ _ '

9. _ _ _ ' _ _ '

10. ' _ ' '

11. _ _ ' _ _ '

12. _ _ _ ' _ _

13. _ _ ' _ _ '

14. ' _ _

15. _ _ _ _

16. ' _ _

Заметно, что позиции ударений от строки к строке заметно варьируются, не создавая четкого метрического рисунка. При этом на слух эта метроритмическая неупо-

рядоченность практически незаметна – песня воспринимается как образование музыкально и словесно (имеем в виду стиховой ритм) гармонизированное. Ниже мы объясним, почему это происходит.

Итак, два ритма в тексте Гребенщикова – музыкальный и стиховой – коррелируют весьма опосредованно. Музыкальная структура лишь маркирует начало и конец поэтической строки (притом, что длительность стиха может варьироваться). Так что в целом дроблением словесного потока на фразы руководит не музыка, а в основном – смысл вербального субтекста. Например, то, что слово «мама», являющееся обращением, занимает целую музыкальную ячейку-фразу, вполне логично: обращение и должно быть отделено интонационно. Дробление, например, по линии «мама, я / не могу больше пить» представляется не очень удачным с точки зрения поэтической выразительности.

По нашему мнению, рассматривая особенности взаимодействия музыки и слова, лучше говорить не об управляемости, а о взаимодополняемости субтекстов. Каждый из них всё-таки существует на своем ярусе, и закон материального несмещения субтекстов в какой-то степени срабатывает и в отношении синтетического ритма. Кроме того, взаимодействие субтекстов может быть не только «подчинительным» (а в рассмотренном нами выше примере всё-таки наблюдается некое тяготение к «подчинительности», коррелятивности), но и «сочинительным». В этой связи остановимся на композиции «Там, за дощатым...»¹ группы «НОМ».

Начнем с того, что в песне присутствует масса отсылок к «народному коду». Например, исполнитель отчетливо произносит звук «я» в следующем фрагменте: «А ночью в клЯновые сени / Под разЪяренной луной / Выйдет Сережа Есенин».

¹ Экстракомпакт // НОМ, 2000.

Декламируемый поэтический текст сопровождается записью фольклорной песни, исполняемой «в народном стиле». Вербальный текст ее практически неразличим, важен сам факт пения, которое здесь выполняет функцию аккомпанемента. То есть собственной «НОМовской» музыки в треке нет (если не считать нескольких гитарных аккордов, сопровождающих последний куплет).

Декламируемый поэтический текст и аккомпанемент ритмически никак не взаимодействуют, хотя каждый ритмизирован. Фоновая фольклорная песня исполняется медленно, «тягуче», а «НОМовский» текст читается заметно быстрее (не пытается поспеть за фоновой мелодией). То есть перед нами механическое наложение артикуляционно-вербального и артикуляционно-музыкального текстов.

Таким образом, три ритма: вербальный (а его «проявлением» является стиховой метроритм), артикуляционный и музыкальный работают на единый смысл, при этом никак друг другом не управляют. В этой связи мы солидарны 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»¹. Подчинительной «моделью» можно назвать разве что обусловленность артикуляционных процессов смыслом вербального субтекста. Так, в рассмотренной выше песне исполнитель «включает» яканье в отрывке, контекстуально соотносимом с «последним поэтом деревни» Есениным; таких примеров

¹ Томенчук Л. «...А истины передают изустно». С. 67.

воздействия *смысла* поэтического на артикуляцию множество.

Конечно, примеры, на которых мы остановились, показывают далеко не все возможности субтекстуального «управления» – взаимодействие музыки и слова может быть более жестким (такие песни мы рассмотрим ниже). Однако принципиальным для нас было показать, что музыка не может как-либо управлять артикуляционно-вербальной составляющей, речь нужно вести скорее о «механическом наложении» креационистски гармонизированных структур.

Кроме того, говоря о влиянии субтекстуальных рядов друг на друга, мы должны в первую очередь определиться – по какому основанию проводится этот анализ. Таких оснований пока выделим четыре, возможно, их число будет увеличено в ходе дальнейших исследований: *генетическая обусловленность* субтекстов (проще говоря: что – музыка или поэтический текст – было создано раньше), *ритмическое взаимодействие*, *архитектоническая структура* (парадигматически межсубтекстуальная), *смысловое взаимодействие*.

Заметим, что данные основания (и сам подход к этим основаниям) даны через призму нашего основного принципа – словоцентризма. Очевидно, что синтетическая отрасль литературоведения во главу угла должна ставить художественно значимый поэтический текст, а все «обслуживающие» его невербальные субтексты изучать только в той мере, в какой они влияют на формо- и смыслообразование в субтексте вербальном. Это касается и ритмообразования.

Ритмическое взаимодействие субтекстов. Вопрос о взаимодействии музыкального и артикуляционно-стихового ритмов является, быть может, самым сложным во всей теории синтетической литературы. Причина в

том, что исследователю необходимо охватить одним инструментарием несколько разнородных рядов, каждый из которых существует по своим законам.

Ученые уже пытались подступиться к решению данной проблемы – в этой связи особого внимания заслуживает работа С.В. Свиридова¹, нащупавшего многие «болевые точки» исследования ритмической организации поэтико-синтетического текста. Ряд интересных замечаний о ритмической корреляции поэтической составляющей и музыки рассмотрено Л.Я. Томенчук², правда, иногда, на наш взгляд, ее доказательствам не хватает развернутости. Возможно, именно поэтому С.В. Свиридов называет выводы исследовательницы спорными³, хотя многие из них подтверждаются нашим исследованием. Продолжение идей Л.Я. Томенчук находим у О.Ю. Шилиной⁴, кроме того, корреляции поэтического и музыкального посвящены статьи М.В. Каманкиной⁵, Е.Р. Кузнецовой⁶ 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» ... 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.

⁶ **Кузнецова Е.Р.** К вопросу о жанровой принадлежности песен В.С. Высоцкого // Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения.

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 имеет различия»¹. А «слепое» инкорпорирование понятийно-терминологического комплекса, а также инструментария из одной науки в другую по меньшей мере «небезопасно».

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 синтетистики или музыковедения, но не теории литературы. В этой связи заметим, что музыковедение уже давно работает с вокально-стиховой составляющей синтетического ритма, и многие из вопросов в этой области, к которым примеряются «бардоведы» и «рокологи», решены за счет ресурсов музыковедения (как раз «на паритетных основаниях»). 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. Маяков-

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.

¹ Она же. Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого. С. 180.

ского¹. Однако такой анализ неаутентичен литературоведческому инструментарию в связи с использованием методики музыкознания (специфических категорий, нотной грамоты и т.д.). Среди видных музыковедов, занимавшихся вокальной музыкой в целом, а также взаимодействием музыкального и стихового («речевого») ритмов в частности, можно назвать Е.А. Ручьевскую², В.А. Васину-Гроссман³. Но их работы, очевидно, не могут быть взяты за методологическую основу при литературоведческом исследовании.

Наконец, в-пятых. Ученые, говоря о взаимодействии музыкального и поэтического, периодически позволяют себе либо какие-то гипотетические построения, либо вообще туманно-философские «сентенции»⁴, которые, судя по всему, и с точки зрения нефилологических наук будут выглядеть весьма спорными.

¹ **Суханцева В.К.** Категория времени в музыкальной культуре. Киев, 1990. С. 164–167.

² 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.

³ **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.

⁴ 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». **Кузнецова Е.Р.** Слово и музыка в парадигме стихового пространства ... С. 260. Это как? Неужели такие кардинальные перемены «в строении слов и фраз, грамматической и синтаксической структуре» произошли только за счет традиционных для поэзии повторов, звукописи, ассонансов, аллитераций, которые рассматриваются в статье и которыми исследуемая лирика Высоцкого явно не перенасыщена?

Весьма примечательно, что наиболее весомыми и, как это ни парадоксально, теоретически состоятельными оказались две работы (С.В. Свиридова¹ и Ю.В. Доманского²), где проводился экспериментально-эмпирический *литературоведческий анализ* конкретной фонограммы и где теоретизирование было сведено к минимуму. Но о них мы скажем отдельно. А вот известные нам попытки выработать комплексную методологию анализа синтетического ритма для нужд теории литературы, видимо, следует признать неудачными с точки зрения практической. Тогда как теоретически 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 слог³. 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*»⁴.

Подобных «синтетических 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 фор-

¹ Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 93–105.

² Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дягилевой: Опыт анализа одного исполнения // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 153–165.

³ Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого. С. 154–155.

⁴ Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 25.

мате «голос – гитара». Однако при создании синтетического текста может использоваться несколько музыкальных инструментов (гитара, саксофон, пианино, 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 рассматриваемом нами синтетическом ритмопорождении есть и *третий «игрок» – артикуляционный ритм*¹, который часто находится в конфронтации со стиховым метроритмом! То есть указанная выше «синтактика» выглядит образованием схоластическим, вряд ли способным стать универсальной единицей описания синтетико-стихового ритма.

Важно помнить и то, что разноприродные ритмы далеко не всегда жестко синхронизированы (мы это показали в предыдущем параграфе), часто «метр слова и метр музыки совмещаются почти свободно»². Иногда музыкальный субтекст вообще никак ритмически не влияет на вербальный, если мы имеем дело с неритмизированной синтетической прозой³, исполняемой под инструментальный аккомпанемент.

Как же решить нашу проблему с позиции литературоведения? Вспомним, что звучащий текст – это поле акцентных, мелодических, интонационных и т.п. структур, лежащих в области *имплицитного стихового метрорит-*

¹ «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.

² **Свиридов С.В.** Рок-искусство и проблема синтетического текста. С. 25.

³ Конечно, и в прозе некоторые ученые выделяют ритмические единицы (чаще всего – синтагмы), однако такая ритмизированность в нашем контексте не слишком существенна.

ма, а также эксплицированных в звуке артикуляционного и музыкального ритмов. Два последних сочетают манифестационно-материальную форму (звучащий акустический образ) и имплицитную знаковую (реализующуюся в контексте той или иной знаковой системы – нотной грамоты, языка). Применяя принцип словоцентризма, мы, естественно, должны начинать анализ взаимодействия ритмов с процессов, происходящих в стиховом метроритме. А затем уже смотреть, как он скорректирован артикуляционным и далее – музыкальным ритмами. При литературоведческом анализе данный подход нам видится единственно возможным. Всё остальное – уже из области гипотетической синтетистики.

В предыдущем параграфе мы сделали уже ряд важных выводов по функционированию имплицитного стихового метроритма в синтетических образованиях, в частности, показали, что «управляемость» одного субтекста другим вряд ли может быть принята за «методологическую константу». Заметим, однако, что этот тезис мы доказывали в основном на материале со слабой субтекстуальной «связностью». Но стиховой, артикуляционный и музыкальный ритмы могут быть созданы жестко синхронизированными – именно на таких примерах мы и остановимся в данном параграфе.

Обратимся сначала к песне Егора Летова «Солдатами не рождаются»¹, где количество акцентов, выполненных посредством повторяющихся кратких электрогитарных риффов, примерно равно количеству словесных слогов (за исключением ударной гласной, предпоследней в нечетных строках, которую автор распевает):

¹ Тошнота // Гражданская оборона, 1989. (Эта же песня, исполненная в акустическом формате, построена схоже. Только, если говорить о структуре, в акустическом треке нет проигрыша – см.: Вершки и ко-
решки: В 2 ч. // Летов Е., 1989. Ч. 1).

Свято место не быва-а-ает
В пустоте.
Лишним телом залож-и-или
Котлован.
Красной тряпкой оберну-у-ули
Катафалк.
Бравой песней заглушили злое горе;

Ведь солдатами не рождаются,
Солдатами умирают.

Свято место не быва-а-ет
Без врага.
Полированным прикла-а-адом
Наугад.
В непростреленной шине-е-ели
Напролом.
Бравым маршем заглушив зубовный скрежет;

Ведь солдатами не рождаются,
Солдатами умирают.

Свято место не быва-а-ет
В чистоте.
Смradным ветром затопи-и-или
Берега.
Гнойным прахом напита-а-али
Чернозем.
Табакoм закоротив хмельные ноздри;

Ведь солдатами не рождаются,
Солдатами умирают.
Ведь солдатами не рождаются,
Солдатами умирают.

Свято место не быва-а-ет
Без греха.
Закуси девичьим кри-и-иком
Благодать.
Пригубить медовой бра-а-аги
Да поблевать,
Красным флагом утерев густые слезы;

Ведь солдатами не рождаются,
 Солдатами умирают.
 Ведь солдатами не рождаются,
 Солдатами умирают.
 Ведь солдатами не рождаются,
 Солдатами умирают.
 Ведь солдатами не рождаются,
 Солдатами умирают.

Покажем, как выглядит построчный ритмический рисунок музыкального субтекста (знак «.» – одна музыкальная строка), для простоты составления схемы музыку одного куплета мы выстраиваем в ряд. Отметим, что припев «ведь солдатами не рождаются, солдатами умирают» и инструментальное соло строятся по особой ритмической схеме, поэтому мы их не рассматриваем:

..... (34)
 (62)
 припев
 (62)
 припев
 (62)
 припев
 инструментальное соло
 (62)
 Припев

Первая часть (34 акцента электрогитары) – это электрогитарный проигрыш, идентичный музыкальной подложке куплетов, 62 музыкальные строки – куплеты.

Если мы разобьем вербализованные блоки на строки, то длинному стиху будет соответствовать ритмическая конструкция, состоящая в среднем из 12 электрогитарных ударов (особняком стоит только последняя строка семи-стиший). Структура интересного нам исполнения будет

выглядеть так (для наглядности длинную и соседнюю короткую строки соединяем в единое целое):

..... (34)

..... (16)

..... (16)

..... (16)

..... (14)

припев

..... (16)

..... (16)

..... (16)

..... (14)

припев

..... (16)

..... (16)

..... (16)

..... (14)

припев

инструментальное соло

..... (16)

..... (16)

..... (16)

..... (14)

припев

А вот так выглядят первые две строки трека (верхние ячейки представляют собой артикуляционно-вербальный ряд, нижние – электрогитарные риффы):

с	т	м	т	н	б	в						е		в	с	т
в	о	е	о	е	ы	а						т		п	т	е
я		с												у	о	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	

Как мы видим, ударный слог «ва» достаточно долго тянется голосом, вмещая в себя в среднем около пяти электрогитарных акцентов, при переходе от строки к строке (акцент 13) появляется артикуляционно незаполненная лакуна. По такой же схеме построены первые шесть стихов всех семистиший.

Отметим, что последний, самый длинный стих (а по логике их здесь должно быть два) каждого из куплетных семистиший не содержит заметных артикуляционных пауз, поэтому состоит из 12 поэтических слогов и стольких же гитарных акцентов, примерно по одному электрогитарному акценту теряется в каждой седьмой строке при переходе к припеву. Кроме того, эта последняя строка блока (например «бравой песней заглушили злое горе») заканчивается женской клаузулой, соответственно, содержит на один слог больше, чем гипотетически объединенные вместе 1 и 2, 3 и 4, 5 и 6 строки, которые заканчиваются мужской клаузулой («пустоте», «котлован», «катафалк»). Распева в последней строке семистиший нет, а ритмико-слоговой рисунок ее выглядит так:

	бра	вой	пес	ней	за	глу	ши	ли	зло	е	го	ре	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Электрогитарные акценты трека весьма похожи на несколько убыстренный маршевый ритм. «Грязный» и густой электрогитарный звук в какой-то степени можно соотнести с имитацией группового вышагивания. Кроме того, электрогитарный ритм состоит из повторяющихся с одинаковой амплитудой акцентов (это своеобразный ритмический метроном). Понятно, что только симметричные паузы между ударами могут указывать на маршевость, любое удлинение или укорачивание межакцентных пауз отнимает у ритма периодичность, «сбивает с шага». Даже если мы эту электрогитарную подложку дадим прослушать без артикуляционно-вербального текста, то рецепи-

ент, вероятнее всего, укажет, что в музыке присутствуют такие семы, как «энергичность», «маршевость». Таким образом, соотнеся смысл поэтического субтекста песни «Солдатами не рождаются» с музыкально-ритмическими коннотациями, мы найдем объяснение, почему Егор Летов для данного синтетического образования выбрал именно такую «инструментовку». Словом, этот аспект музыкального ритма литературоведу, в общем-то, небезынтересен.

Сложнее анализировать синтетический текст, если в нём музыкальный ритм образуется посредством двух и более инструментов. Так, в песне на стихи Дмитрия Озерского «Глаза»¹ в числе прочего ритмообразующими являются бас-гитара и ударные. В начале синтетической строки мы слышим два акцента бас-гитары, затем следуют три негромких и быстрых удара, после которых идет еще один заметный акцент. При наложении на артикуляционно-вербальный ряд получается такая схема:

Ночь. Видимо – пыль в глаза,

‘ ‘ ‘
— — — — —

И длинная, как вокзал,

‘ ‘ ‘
— — — — —

Малиновая слеза

‘ ‘ ‘
— — — — —

Дрожала-а-а...

‘ ‘ ‘
— — — — —

¹ Птица.

Таким образом, на артикуляционно-вербальный ряд накладываются лишь два акцента гитары, остальные же звучат во время словесной паузы.

В каждой строке есть и четыре акцента ударных, что сгруппированы попарно (= =), последняя пара находится за пределами артикуляции:

Ночь. Видимо – пыль в глаза,	
==	==
И длинная, как вокзал,	
==	==
Малиновая слеза	
==	==
Дрожала-а-а...	
==	=

В итоге музыкальный ритм (при редукции мелодических особенностей) выглядит следующим образом:

Ночь. Видимо – пыль в глаза,	
‘ ‘	’
— —	— — — —
==	==
И длинная, как вокзал,	
‘ ‘	’
— —	— — — —
==	==
Малиновая слеза	
‘ ‘	’
— —	— — — —
==	==
Дрожа́ла-а-а-а́...	
‘ ‘	’
— —	— — — —
==	=

Как мы видим из представленной схемы, музыкальная (точнее, музыкально-ритмическая) структура весьма жестко упорядочена (только в последней строке дано полторы, а не две ударных пары). А вот если мы обратим внимание на вербальный субтекст данного отрывка, то заметим, что первые три строки состоят из 6 / 7 языковых слогов, а последнее слово (в «координатах» языка, а не речи) – из трех. И для того, чтобы стиховой метроритм был упорядоченным, исполнитель произносит последний звук слова «дрожала», во-первых, с удлинением, во-вторых, с двумя акцентами (см. приведенную выше схему). Таким образом, в каждой артикуляционной строке образуется четкое количество звуков: 7 – в четных стихах, 6 – в нечетных. Конечно, не так просто посчитать, сколько же слогов укладывается в распев (можно, например, написать не четыре «а», а три, что, правда, заметно не повлияет на итоговые выводы). Зато очевидно – именно последний «а» в фоногруппе «дрожала-а-а-а» является ударным, так как исполнитель пропевает звук по восходящей «траектории» (здесь мы имеем в виду и громкость, и экспрессию произнесения).

Получается, что четыре симметричных музыкальных совпадают с четырьмя симметричными артикуляционными строками и четырьмя *несимметричными* (в метроритмическом отношении) стиховыми строками, которые в синтетическом тексте выравниваются за счет артикуляции (распева и дополнительной акцентировки). Конечно, можно предположить, что именно метроритмическая матрица музыкального ритма инспирировала встраивание несимметричной стиховой строки в гармонизированный синтетический ритм. Однако не менее доказательным видится и другое утверждение: певец, уловив стиховой метроритм первых трех строк, синхронизировал с ним и четвертую. Причем единственный «сбой» музыкального ритма как раз выпадает на последнюю строку. Как бы то

ни было, симметричность придана стиховой строке именно *за счет приемов артикуляции*.

Отметим еще одну особенность пропевания данного отрывка – наличие между слогами полупауз. Дело в том, что исполнитель достаточно медленно произносит каждый из слогов, тем самым несколько отделяя их друг от друга (особенно это заметно в строке «ма-ли-новая сле-за»). Поэтому-то спондей в первой строке («Но́чь. Ви́димо...») слушателем не воспринимается как некое артикуляционное затруднение. А это, в свою очередь, ведет к большей гармонизации синтетического ритма, который упорядочивается опять же за счет артикуляции.

Подчеркнем, сделанный нами анализ не требует обращения к инструментарию нефилологических наук. Все рассмотренные явления вполне может заметить и филолог – для этого достаточно иметь под рукой бумагизированный текст: при прослушивании фонограммы мы просто отмечаем, в каком месте вербального субтекста слышится музыкальный акцент. Однако продемонстрированная нами возможность работы со стиховым метроритмом полисубтекстуального образования не означает, что филолог непременно должен столь подробно расписывать музыкальную составляющую. Стиховедческий анализ синтетического ритма песни «Глаза» мало бы потерял, если бы музыкальный ряд не был рассмотрен вовсе, в нашем контексте важнее – как изменился стиховой метроритм под воздействием артикуляции. Конечно, мы не призываем отказаться от исследования музыкального ритма при стиховедческом анализе, но оно должно быть жестко обосновано особенностями порождения синтетико-стихового ритма.

Генетическая обусловленность субтекстов. Итак, музыкальный субтекст и вербальный созданы уже гармонизированными. Казалось бы, говорить об управляемости

стихового ритма музыкой или музыки стиховым ритмом можно в том случае, если мы имеем дело с написанием мелодии на поэтический текст или наоборот. Для этого нужно знать, как звучала музыка до того, как был написан поэтический текст. А потом уже гармонизированное образование сопоставить с изначальным музыкальным ритмом. Конечно, поющие поэты не оставляют таких «музыкальных черновиков», однако один случай нам всё-таки удалось отыскать. 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 инструментом, 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 со смесью одной стопы анапеста и двух – ямба с пиррихием в первой стопе:

Мчит Юде́нич с Петербу́рг<а>.

— — — — —

¹ Песни шепотом.

Правда, в конце рассматриваемого инструментала Башлачев делает «прикидку» стихового метроритма будущего вербального субтекста, напевая обрывки фраз на английском и следующие песенные междометия:

Пада́бадуда́,
Пада́бадуда́,
Пада́бадуда́,
Па́-ра...

Вот, что получилось уже в поэтически текстуализованном варианте¹:

Рука на плече. _
Печать на крыле. _
В казарме проблем – *банный день*,
Промокла тетрадь. _

Там, где мы поместили 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... Инструментовка является частушечным логоэдом (анapestо-ямб), а поэтический текст – логоэд, «обратный» названному (ямбо-анapest), с сильным акцентом на месте второго ударения («сверхиктом»):

¹ Запись у А. Агеева.

Музыка: _ _ _ ' _ _ _ _ _ '

Стихи: _ _ _ ' _ _ _ _ _ '

Если бы поэт стремился встроить стиховой метроритм в музыкальный, то он должен был бы петь примерно так:

*А рука́ | а на плече́.
А печать | а на крыле́...*

Но Башлачев произносит фразы «рублено», кратко, так что матричный частушечный ритм в артикуляционно-стиховом не прослушивается: нет ни цезурной паузы, ни частушечной напевности. Артикуляционно-вербальный текст имеет лишь один выраженный акцент – в конце строки. Перед нами своеобразный синтетический «пяти-сложник» с ударением на последний слог: «рука[́]наплече́», 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 5 и более стиховых. Дело в том, что стиховая строка 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. Отметим, что располагаться этот избыточный элемент может в любой строке и состоять из разного количества слогов, что, однако, не дестабилизирует «синтетический метроритм». Иными словами, песня воспринимается как созданная без «сбоев».

Отметим 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. Но нам здесь интереснее то, как эти усеченные фразы / слова адаптируются, во-первых, к метроритму стиховому, во-вторых, к синтетико-стиховому ритму. 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 внутрь сочетания «лю»:

И каждая цель
Ближайшей войны
Смеется и ждет
Лю-у-у-бви.

Итак, на основании сделанных нами выводов мы можем составить схему строк / «избыточных элементов» в исполнении песни «От винта!», показав, как видоизменяется наш условный «пятисложник» (в последней строке каждого из четверостиший мы берем за основу системный для данной песни усеченный трехсложный вариант, а не пятисложный, избыточные элементы выделены курсивом):

Рука на плече.
Печать на крыле.
В казарме проблем – *банный день*,
Промокла тетрадь.

Я знаю, зачем
Иду по земле –
Мне будет легко
Улетать.

Без трех минут бал *восковых фигур*,
Без четверти смерть.
С семи драных шкур –
Шерсти клочок.

Как хочется жить!
Не меньше, чем спеть.
Свяжи мою нить
В узелок.

Холодный апрель.
Горячие сны.
И вирусы *новых нот*
_В крови.

И каждая цель
Ближайшей войны
Смеется и ждет
_Любви.

Наш лечащий врач
Согреет *солнечный* шприц.

И иглы лучей *опять найдут*
Нашу кровь.

Не надо, не плачь.
Сиди и смотри,
Как горлом идет
_Любовь.

Лови ее ртом.
Стаканы тесны.
Торпедный аккорд –
_До дна.

Рекламный плакат
Последней весны
Качает квадрат
_Окна.

Дырявый висок.
Слепая орда.
Пойми, никогда *не поздно снимать*
_Броню.

Целуя кусок
Трофейного льда,
Я молча иду
_К огню.

Мы – выродки крыс.
Мы – пасынки птиц.
И каждый на треть –
_Патрон.

Лежи и смотри,
Как ядерный принц
Несет свою плеть
_На трон.

Не плачь, не жалея,
Кого нам жалеть?
Ведь ты, как и я,
Сирота.

Ну, что ты? Смелей!
 Нам нужно лететь!
 А ну от винта!
Все от винта!

Мы видим, что стиховой метроритм имплицитно («на бумаге») заметно деформирован, а восстановлен (приближен к «идеальному метру») за счет ресурсов артикуляции. Причем для нас (вспомним принцип словоцентризма) *артикуляционно-стиховой ритм, уточненный, если нужно, особенностями музыкальной подложки, является собственно синтетическим ритмом*. Очевидно, что при музыковедческом подходе за основу будет браться музыкальный ритм (например, такая позиция у Л.Я. Томенчук), а артикуляция (точнее, вокал) будет рассматриваться в качестве еще одного «музыкального инструмента».

Анализируя два исполнения песни «От винта!», мы хотели 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 субъекта другим не означает обусловленности ритмической.

Теперь вернемся к артикуляционному ритму. Как в песне «От винта!», так и в ряде других рассмотренных нами текстов он выполняет несколько важнейших функций: *отвечает за строкоделение* (посредством пауз), *участвует в образовании метра за счет дополнительной акцентировки, 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 нас к неожиданному выводу: в *синтетико-стиховом ритме ведущим оказывается артикуляционный ритм!* Поясним: 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» синтетического текста, которая как гармонизирует, так и энтропирует метроритм. Конечно, абстрактный «музыкальный метр» тоже при непосредственном исполнении может деформироваться, однако, это вопрос музыковедческий, вряд ли решаемый в рамках литературоведения.

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, узуальными ударениями в словах, рифмами и т.д. – является объектом, испытывающим воздействие, а не воздействующим. Именно на взаимодействии двух ритмов – артикуляционного и стихового – мы и остановимся в следующем разделе, поговорим о двух разнонаправленных операциях: гармонизации и энтропии синтетического (синтетико-стихового) ритма.

ГАРМОНИЗАЦИЯ И ЭНТРОПИЯ В СИНТЕТИКО-СТИХОВОМ РИТМЕ

Гармонизация синтетико-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, Маяковский 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 *узуальных 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 – мука́) 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 ритмизируется синтетическое 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) ритма, поэтический текст «рассыпается». В подобных случаях правильно расставить ло-

¹ **Маяковский В.В.** Сочинения в 2 тт. М., 1988. Т. 2. Поэмы, пьесы, проза. С. 683.

гические и ритмические акценты можно только при обращении к фонограмме.

Заметим, 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 узувальными словесными ударениями, количеством «первообразных» слогов и т.д.) и *проторитм* (образованный ментально, в его основе *иногда* лежит *протомер*).

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), 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

¹ Бойко С.С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 346–347.

передать в графике, не используя специфических музыкально-ведческих 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»¹; «Звучащий текст имеет в сравнении с бумажным еще как минимум две возможности экспликации длины стиха – это паузы и долгота гласных»². Мы уже показывали, как эти приемы реализуются в звучащем тексте, поэтому останавливаться на них не станем. Отметим лишь то, что помимо *паузы* и *распева гласного* есть и еще одна не менее распространенная операция (отмеченная нами, например, при анализе песни «От винта!») – *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 “полуторасложным”»³.

Достаточно часто встречаются *усиление безударных* и *ослабление ударных звуков*. Например, в рассмотренной выше фонограмме песни «Глаза» слово «дрожала-а-а» распевается на два ударения с целью гармонизации синтетико-стихового ритма по матричному метрическому образцу. Эта особенность ритмического выравнивания также замечена учеными: «Усиление звука достигается за счет не только громкости, но и долготы: “И каждый думал о че-е-рвя-чке”, “Тугие мочевые пу-зы-ри”. Но, мало того, и девятый слог, должный быть слабым, но располо-

¹ Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» ... С. 100.

² Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дягилевой ... С. 17.

³ Бойко С.С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов. С. 348.

женный между двумя слогами 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 синтетический «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 мы говорим, 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 назва-

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.

ниями песен). Последний пример рассмотрим подробнее, вот бумагизированный текст песни:

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 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 объявляю 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!*

¹ Мы ориентируемся на издание: Андреев Л. Иуда Искарот. М., 2001.

– *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 скажем об отличиях двух вариантов. Исполнитель Егор Летов использует несколько операций по трансформации прозаического текста. Во-первых, *убирает фрагменты*, не являющиеся составными частями монолога врача и некоторые фразы из данного монолога.

Во-вторых, с целью придания треку «большей 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 краси́мым...

‘ – – – (хорей)

– – – ‘ – – – (хорей)

– ‘ – – – ‘ – – – (амфибрахий)

– ‘ – – – ‘ – – – (амфибрахий)

Заметим, что ударный «ё» (слово «всё») за счет скандовки перетянул на себя и ударение слова «будет», сделав его в синтетическом тексте относительным энклитиком: «всё́будет». В предыдущей строке таким же образом отмечено другое местоимение – «где». Помимо этого, строки перекрестно «сцепляются» клаузулами (присутствует даже тавтологическая рифма: войдем / пройдем). Такая упорядоченность клаузул не была бы осуществлена, если бы не вторичная акцентовка.

В-пятых, *замена слова*: вместо лексемы «сдерем» для гармонизации ритма используется «снимем»: «И мы снимем кожу с тех, / Кто слишком бел», так Летов избавляется от разрушающего метр сочетания «сдерём ко́жу»:

— — — — — (сдерем)

— — — — — (снимем)

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 синтетического 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 | гова | рива́ | ю с ва | ми

— — — — — — — — — —

Вторая строка также является ямбом, причем в слове «разговариваю» певец делает внутрисловную паузу и «сильно» произносит второе «ва». Отметим, 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 | [а́]ко | нча́те | льно по | кинет | меня́,

— — — — — — — — — —

Удвоение ударения во втором слове также вызвано особенностями скандовки.

Следующие три строки (ямб) строятся по одинаковой схеме (только в третьей наблюдается усечение последнего слога):

Я вы | йду в по | ле,
 Я вы | йду в по | ле,
 Я кри | кну клич,

— — — — (—)

Ямб (деформированный в последней стопе) присутствует и в конечной строке нашего отрывка:

И объ | явлю | войну | всему | миру...

— — — — — — — — — —

Ударение в слове «всему» — условное, дело в том, что Летов произносит «всему́миру» как одноакцентное образование, переход к этой фоногруппе сопровождается заметной паузой.

Подведем итоги. Исполнитель метризирует первую строфу за счет скандовки, строфоразделительных, строко-разделительных и внутрistroковых пауз. Когда он чувствует, что ритмически гармонизированный ряд сталкивается с каким-то деформирующим (энтропическим) образованием, он делает паузу или прерывает строку («А когдá / Ра́зум оконча́тельно покинет меня» — стечение двух ударений), избавляется от узуального ударения, используя проклизу / энклизу («всему́миру»), образует в слове дополнительное ударение («[а́]конча́тельно»)...

Односложные слова в зависимости от ритмического контекста либо приобретают самостоятельное ударение («а́ когда»), либо остаются клитиками. Строфа отделяется от следующей длительной протяжкой звука «у» в слове «миру». Среди приемов метризации — отсечение части претекста: между предпоследней и последней строками рассмотренной строфы у Андреева есть еще фрагмент текста («я соберу вокруг себя этих храбрецов, этих рыца-

рей без страха»). Заметим, что эту часть претекста весьма непросто упорядочить ритмически:

Сделать трехсложник практически невозможно:

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

Да и гипотетический двухсложник получается неупорядоченным:

[illegible]

Получается, что отбор «нужных» фрагментов, которые проще ритмически метризировать, – еще один важный прием гармонизации.

Итак, рассмотренный трек – это не просто фразовик, где стихизация заключается лишь в разбивке на строки, а метрически упорядоченная структура. Поэт работает с двумя двухсложными размерами: ямбом и хореем, используя их в зависимости от метроритмического контекста. То есть в основе проторитма первой строфы заложена метроритмическая матрица, эксплицирующаяся посредством двухсложной скандовки. В целом же в песне двухсложные размеры тоже доминируют, однако есть и амфибрахические строки.

Пение сопровождается достаточно примитивной мелодией с четко выраженной ритмической основой, которая представляет собой монотонное нанизывание акцентов ударных. Эти акценты часто помогают скандовке, так как один ритмический период нередко совпадает с одним слогом. Однако музыка только помогает сделать ритм более выраженным, а не задает его. Это доказывается большим числом артикуляционных пауз, согласованных не с

изменением музыкального ритма (он однообразен), а с особенностями узуальных ударений в словах, поэтическим смыслом и др.; мы уже говорили, что строка может обрываться из-за возможного спондея, то есть в строкоделении музыка не участвует. Ее ритмическая составляющая – это своеобразный метроном для артикуляционного субтекста. При этом то же самое исполнение могло бы состояться и в условиях отсутствия музыки: проторитм, ориентированный на двухсложную метризацию, мог преобразовать прозу в стихоподобную структуру только за счет своих внутренних ресурсов.

Таким образом, синтетический 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 артикуляционный (его производящая основа – ментальный проторим), и музыкальный. Заметим, что выше были рассмотрены не все приемы гармонизации синтетического ритма, мы продолжим исследование некоторых из них в следующем параграфе.

Стяжение, вокализация сонорных. Известно, что язык стремится к экономии: произносить две гласные подряд, тем более одинаковые, неудобно. Поэтому мы чаще говорим, например, «вообще», а не «вообще». Лексем с двумя гласными звуками (необязательно 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 нами статье Доманского, где анализируется ритмический строй исполнения песни «Ангедония» Яны Дягилевой, отмечен один пример стя-

жения: «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.

— — — — —

Так выглядел бы фрагмент без редукции:

— — — — —

Еще пример (Б. Гребенщиков, «Почему не падает небо»³):

Он слышал ее имя – он ждал повторенья.

Исполнителю удастся произнести слово «ее» в один слог, сняв при этом с него ударение. Вот как выглядит «бумажный» метроритм строки:

— — — — —

Так – после редукции звука в лексеме «ее»:

— — — — — (амфибрахий)

¹ Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дягилевой ... С. 13.

² Русский альбом // Аквариум, 1992.

³ Акустика // Аквариум, 1982.

Встречается стяжение и у Летова (песня «Я иллюзорен»¹):

Среді́ | тво́во | споко́й | ствия́ | лета́ | ет экс | тремі́ст.

Перед нами ямб с двумя пиррихиями. Надо отметить, что появление слова «твово» вызвано не только метроритмическими, но и смысловыми причинами: подчеркнуто неправильная форма – прием, позволяющий эпатировать обывателя (адресата «ты»), а экстремист – противопоставленный ему лирический субъект песни («среди твоей нормальности живет такой, как я»).

Явно по эстетическим причинам (для создания разговорного антуража) используется стяжение у Александра Галича («Леночка»²):

Судьба мили[ца]нерская –
Ругайся цельный день.
Хоть скромная, хоть дерзкая –
Ругайся цельный день.
Гулять бы ей с подругами
И нюхать бы сирень,
А нужно с шоферюгами
Ругаться цельный день.

Обратим внимание на «неправильное» употребление сочетания «цельный день» (вместо «целый»), явно просторечную форму «шоферюги», эти особенности создают стилистический контекст для стяжения.

Теперь несколько слов скажем о *вокализации* (огласовке) *сонорных*, то есть об использовании сонанта как слогаобразующего. В качестве материала возьмем песни Бориса Гребенщикова, где интересный нам прием стал системным. Например (песня «Держаться корней»³):

¹ Красный альбом // Гражданская оборона, 1987.

² МП-3. Песни об Александрах.

³ Акустика.

Они красят стены в коричневый цвет
 И пишут на крышах слова.
 Имеют на завтрак имбирный лимон
 И *рубль* считают за два.

Певец произносит слово «рубль» как двухсложное, что согласуется со стиховым метроритмом произведения:

И пи́шут на кры́шах слова́.

...
 И *ру́бль* счита́ют за два́.

‘ ‘ ‘
 — — — — — — — — — —
 ‘ ‘ ‘
 — — — — — — — — — —

Как мы видим, количество слогов при двухсложном статусе слова «рубль» становится упорядоченным, в обоих случаях равным восьми. Похожий пример встречаем в песне «Zoom Zoom Zoom»¹:

Все же́нщины зна́ют, что *ри́тм*, как со́лнце...

‘ ‘ ‘ ‘
 — — — — — — — — — —

При составлении «бумажной» схемы строки мы бы потеряли один слог, а вот благодаря возникновению вокализации сонорного «м» метроритмический рисунок синтетического текста упорядочивается. Еще примеры:

1. Иванов на остановке
2. В ожиданьи колесницы,
3. В предвкушеньи кружки пива —
4. В понедельник утром *жизнь* тяжела. («Иванов»²).

4. — — — — — — — — — —

¹ Zoom Zoom Zoom // Аквариум, 2005.

² Акустика.

Смотри, мне некуда бежать: еще *метър*¹ – и льды. («Волки и вороны»²).

— — — — —

*Оставль*³ старца и учаше, кто́ млад. («Никита Рязанский»⁴).

— — — — —

Сентябрь сладок. Праздновать ночь⁵ без конца... («Сентябрь»⁶).

— — — — —

В последних двух примерах певец через вокализацию сонорного не только восстанавливает метр, но и избавляется от возможных спондеев.

Заметим, что рассматриваемый нами 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 Ударение в слове «метр» редуцировано.

² Русский альбом.

³ В списке поэта: «оставль».

⁴ Русский альбом.

⁵ Слово «ночь» произнесено без заметного акцента, и хотя эту редукцию нельзя назвать полной, в схеме слог мы оставим без ударения.

⁶ МСИ // 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. — — — — —

1. Одиночество – мертвая зона:
2. Смесь бассейна, рва и газона (К. Арбенин, «Миф одиночества»³).

1. — — — — —

2. — — — — —

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:

¹ Ихтиология // Аквариум, 1984.

² Запись для дяди Коли // Д`ркин В., 1997.

³ Родословная.

⁴ Концерт в альпланере Цей. Весна 1984.

...Ну а он свое твердит, вторит –
 Воспарим, мол, говорит, в выси,
 Дескать, пьяному – почему 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 синтетическом тексте и случаи, когда
 слогаобразующим 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).

¹ Всё будет хорошо.

Вторая строка каждого из четверостиший песни завершается ударным слогом (принесли́, полны́, оди́н), причем в синтетическом тексте это ударение становится строковым «сверхакцентом», именно его певец выделяет особо (и музыкально, и артикуляционно): на этом слоге Дркин 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 (отказываемся от знаков препинания ввиду особенностей синтаксиса произведения):

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 (который впоследствии «механически» синтетизируется), а на непосредственное, живое произнесение. То есть согласуясь с проторитмом и протометром, певец в одном месте вокализует сонорный, в другом – оставляет консо-

¹ Звуки Му.

нантом; протометр часто управляет и стяжениями. Причем, как мы показали, эти приемы могут использоваться в рамках конкретной поэтики системно.

Подведем общие итоги. Приемы гармонизации синтетико-стихового ритма можно разделить на *структурные* (строкоразделительные, строфоразделительные паузы и распевы...), *слоговые* или структурные внутростроковые (распев, «укорачивание» гласных, инкорпорирование избыточных элементов, например песенных междометий, усечение¹, стяжение, вокализация сонорных и других согласных, внутристриховые 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 односложной эпикрузой)

С этой же целью в песенной поэзии применяются музыка и шум. Заметим, что все перечисленные выше операции могут быть использованы и для дестабилизации стихового ритма. Энтропию в синтетическом тексте мы рассмотрим в следующих параграфах.

¹ Об усечениях и модификациях прецедентного печатного текста при его синтетизации 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.

Энтропия в синтетико-стиховом ритме. Непринужденность, спонтанность и установка на диалог – важные условия протекания разговорной речи. Поэтому одним из порождающих механизмов при манифестации поэтико-синтетического 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-синтетического текста (в фольклористике такой процесс нередко называется переинтонированием, оно может происходить как в речевой составляющей, так и в музыкальной). При этом энтропические колебания, даже разрушающие стиховой метроритм, нельзя назвать явлением бессистемным. Они приводят синтетический текст к некоему «генеральному плану», находящемуся в сознании певца, а этот план может подразумевать деформацию «первообразного» стихового метроритма. Кроме того, песенные энтропия и гармонизация не имеют четкой демаркационной линии – часто они изоморфны. Например, исполнитель при произнесении убирает некоторое слово из текста, что должно было бы привести к деформации метра. Однако в месте лакуны он делает паузу, заменяющую нужное число слогов, что возвращает стих к твердой метрической структуре.

Артикуляционная энтропия проявляется на разных уровнях синтетического текста, порождает многие явления структурного, ритмического, вариантообразующего, в конечном счете – смыслового порядка. Достаточно распространенный энтропический прием – *вставка (повтор) / усечение поэтического текста*. Причем избыточными могут быть как отдельные слоги («нервируют народ», В. Высоцкий), так и целые фразы.

Простейшими подвижными элементами, работающими на энтропию, 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, о них мы поговорим отдельно.

Кроме того, в арсенале певца – ряд чисто речевых энтропирующих 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 агогикой) отвечают паузы, полупаузы, микропаузы. Среди приемов артикуляционной энтропии 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 отметим, что в графике интересный нам поэтический текст является восьмистопным хореем с рядом пиррихий и с некоторыми переборами (например, метрически несистемным оказывается слово «чтобы» из третьей строки):

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.

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?..

Однако этот стиховой метроритм поэт использует как основу, заметно энтропируя 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 (*распевной 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 нами цезуры можно посчитать строкоразделительными 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 мы обозначили «первообразные» 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 распеvu* (блок 3). Причем длина каждого из периодов может варьироваться, что придает синтетическому ритму бо́льшую 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 метроритма является одна из записей песни Башлачева «Посошок»¹. Заметим, что на всех остальных известных нам фонограммах поэтический текст интонируется и сегментируется на основе печатной метроритмической структуры:

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 чистый анапест с двумя «приглушенными» спондеями во второй и четвертой строках: избыточ-

¹ Вечный пост // Башлачев А., 1986.

ные ударения встречаются в словах «если», «или». 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 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 (как, впрочем, и в песенной поэзии в целом) 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*...

Заметим, 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 двухкратны. Отметим, что мы только описываем форму, не пытаясь дать ей интерпретацию: 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. Но мы заострять внимание на смысловом потенциале рассматриваемых структурных изменений не станем.

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, о которых мы уже говорили (они тоже являются избыточными элементами).

Тип артикулирования. В интересном нам 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 расшатывается. Шестой стих сочетает декламацию и пение, но так как первая заметно превалирует, мы 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 нам 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, поющаяся четвертая

строка заметно медленнее поющей третьей. Все рассмотренные особенности не просто дестабилизируют изначальный стиховой метроритм, а практически уничтожают его.

Подобные примеры показывают, что, во-первых, стиховедческое исследование поэтико-синтетического образования возможно – только его необходимо детально проработать с использованием широкого материала, во-вторых, что подобный анализ должен проводиться на основании фонограммы.

Синтетическая силлабо-тоника. Если автор ощущает себя представителем не печатной поэзии, а звучащей, он свободнее относится к метрической гармонизации поэтического материала. Корректируя в тексте неудачные образы, грамматические формы, исполнитель не пытается коренным образом видоизменить структуру строки, а следует логике смысла, используя метрически неформатные варианты. Лишние или недостающие звуки в таком случае можно просто встроить в синтетико-стиховой ритм за счет артикуляционных приемов. Рассмотрим интересное нам обретение «синтетической метричности» в контексте диалектики творчества Александра Башлачева.

Так, в песне «Музыкант» рассказывается о судьбе человека, играющего в ресторане «для накрашенных женщин и их безобразных мужчин». Характеризуя отношение персонажа к своей профессии, Башлачев изначально пел:

Он любил тот момент,
Когда выключат свет,
И пора убирать инструмент¹.

¹ Запись у В. Алисова и И. Васильева. Москва, 17–19 сентября 1984.

Однако в эти строки закралась одна логическая неточность: свет персонаж должен не выключать, а включать. Дело в том, что ресторан – это заведение, работающее допоздна. Как правило, отдыхают здесь люди вечером и ночью, соответственно, окончание игры должно происходить поздно, скорее всего – за полночь. Поэтому выключать свет в ночной темноте, чтобы убрать инструмент, – шаг весьма странный. С 1985 года Башлачев стал петь иначе:

Он любил тот момент,
Когда включают свет,
И пора убирать инструмент¹.

Тем не менее слушатель вряд ли заметит здесь дестабилизацию метра, ведь выпадение слога Башлачев компенсировал артикуляционно. Посмотрим, как это произошло: вначале отрывок представлял собой разностопный анапест со спондеями:

```

      '   '   '
    _ _ _ _ _
      '   '   '
    _ _ _ _ _
      '   '   '
    _ _ _ _ _
  
```

Однако два слова (местоимение «он» и союз «когда») фактически теряли свой акцент, становясь проклитиками. Так метр приобретал стройность. Когда же произошла замена слова, функцию первого безударного слога во второй строке взяла на себя пауза, а ударение перешло на слово «когда»: «Когда́ включают свет». За счет редукции ударения в слове «включат» (ставшего относи-

¹ Концерт в Ленинградском ветеринарном институте, 18 марта 1985; Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, апрель 1985; Третья столица, 1985.

тельным энклитиком) синтетический метроритм гармонизируется (знаком «=» обозначим артикуляционную паузу):

— — — — —
 = — — — — — (когда́ включают свѣт)
 — — — — —

У Башлачева можно найти и примеры редукции избыточного слога (песня «Похороны шута»):

А ночью сама притащилась слепая старуха,
 Сверкнула серпом и сухо сказала: «Пора!»
 Но я подошел и такое ей крикнул на ухо,
 Что кости от смеха гремели у *ней* до утра.

Поэта не устроило стилистически маркированное сочетание «у ней», присутствующее в ранних вариантах песни¹, данную форму певец заменил сочетанием «у нее»². Эта двухсложная форма деформировала «бумажный» амфибрахий (см. четвертую стопу):

До: — — — — —
 После: — — — — —

Редуцировал избыточный слог Башлачев посредством более быстрого произнесения слова «нее», то есть «втиснул» в одну метрическую слоговую ячейку два гласных звука.

¹ Запись у В. Алисова и И. Васильева, 17–19 сентября 1984; Концерт у С. Рыженко, 20 октября 1984.

² Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, апрель 1985; Концерт у Д. Винниченко, 15 августа 1986.

Причиной деформирующей метр вставки может стать стремление автора избавиться от пунктуационной двусмысленности, которая ведет к возможности нежелательного прочтения поэтического текста. Так, в песне «Спроси, звезда» есть следующие строки:

1. Меня слышит Бог (,) Никола (–) Лесная Вода¹.
2. Но сабля ручья спит в ножнах из синего льда...

Если «не услышать» взятую в скобки запятую, то окажется, что в песне фигурирует некий «бог Никола – Лесная Вода» или лирического субъекта слышат как «бог Никола», так и «лесная вода»... Ясно одно: если четко не отделить слова «Бог» и «Никола» друг от друга, у слушателя может возникнуть впечатление, что в песне идет речь о некоем боге, видимо, языческом. Сам Башлачев не сразу заметил эту двусмысленность: на фонограммах мая 1985 года², 4 октября 1985³, 20 января 1986⁴, 22 января 1986⁵ произносится «Бог(,) Никола (–) Лесная Вода». И только в 1988 году⁶ певец дает конкретизирующий вариант: «Меня слышит Бог и Никола-Лесная вода», отделяя союзом одного субъекта от другого.

Теперь посмотрим, как после этого изменилась метроритмическая организация текста. В первом бессоюзном варианте было следующее (в словах «слышит» и «спит» ударение считаем редуцированным, так как в первом случае оно перетягивается словом «Бог», во втором – сочетанием «в ножнах»):

¹ При постановке заглавных букв в строке мы ориентируемся на авторский список, данный в книге: **Александр Башлачев**. Стихи. Цит. по **Башлачев Александр**: Стихи, фонография, библиография. С. 53.

² Третья столица.

³ Концерт у Е. Егорова.

⁴ Запись у А. Агеева.

⁵ Концерт в Театре на Таганке.

⁶ Концерт у М. Тимашевой.

встроить в метрическую матрицу лишний слог), а его замедление – здесь метр артикуляционно не восстановлен.

Поэт может менять метроритмический рисунок стиха, чтобы уйти от нежелательных спондеев. Например, в песне «Черные дыры» строка *«мы хотим пить, но в колодцах замерзла вода»* (вариант 1) со временем заменяется на *«хочется пить, но в колодцах замерзла вода»* (2):

1. ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ '

2. ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ '

Большое количество метроритмических изменений происходит при добавлении «внесистемных» слов (песенных – междометий, союзов, местоимений и т.д.): «Эта линия жизни – цепь скорбных этапов» – «*Вот* эта линия жизни – цепь скорбных этапов» («Абсолютный вахтер»); «Всё снесли и остались вольными» – «*Да* всё снесли и остались вольными» («Время колокольчиков»). Правда, данные увеличения слогового состава строки, как правило, мало влияют на смысл поэтического текста. Но упомянуть их надо хотя бы потому, что в песенной поэзии данные избыточные образования встречаются весьма часто.

В завершение разговора о гармонизации и энтропии метроритма в синтетическом тексте несколько слов скажем о *метрике песенной поэзии*. Исследования этого вопроса уже начаты, однако они опираются на бумагизированные тексты песен (это и понятно – классический инструментарий не знает многих синтетических приемов упорядочивания и дестабилизации синтетического метроритма). Из-за того, что синтетическая силлабо-тоника далеко не всегда совпадает с печатной, по данным проведенных исследований, большинство песенных стихов тяготеют к тонике: «Среди метрических приоритетов пе-

сенной поэзии следует отметить прежде всего вольный дольник и тактовик (16% и 12% от числа текстов), разностопный дольник и хорей (6% и 5%)»¹. Эту особенность ученый объясняет тем, что тонические формы стиха удобнее использовать в звучащем тексте для построения нужной структуры за счет ряда синтетических средств выравнивания метрики. Однако каков процент тонических стихов, превращенных в силлабо-тонические за счет синтетических приемов?

Особого внимания заслуживает диссертация Н.Н. Ключевой², где анализируется метрико-ритмическая организация рок-поэзии, проводится исследование метрического репертуара данного течения в сравнении с метрическим репертуаром авторской песни, русской поэзии 1950–1980-х годов. Любопытно, что несмотря на утверждение «в диссертации рок-текст рассматривается как синтетическое явление»³, автор базирует свой анализ на печатном тексте, отмечая лишь, что аудиозаписи могут помочь «решить спорные случаи постановки ударений или корректировать текст в случае ошибок в печатных изданиях»⁴. Как мы убедились, арсенал синтетических приемов организации стиха гораздо шире.

Похоже обстоит дело и с работами О.А. Фоминой⁵ и Е.И. Жуковой⁶, посвященными стиховедческим вопросам у Высоцкого. Объем проделанной работы, например Жуковой, впечатляет, однако в основном – это анализ с точ-

¹ **Ковалев А.П.** Структурные особенности стиха русской рок-поэзии в контексте современной русской песенной лирики // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 94–95.

² **Ключева Н.Н.** Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов.

³ Там же. С. 16.

⁴ Там же. С. 18.

⁵ **Фомина О.А.** Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.

⁶ **Жукова Е.И.** Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого ...

ки зрения классического стиховедения, опирающийся на печатные сборники поэта, а не на фонограммы (за исключением нескольких несистемных «синтетических штрихов», один из которых будет упомянут в следующем параграфе). Примерно то же можно сказать и об исследовании О.А. Фоминой, только здесь «синтетического стиховедения» не отыскать вовсе¹.

Синтетическая рифма. Многие из рассмотренных выше операций по выравниванию метроритмической структуры используются в песенной поэзии и для уточнения (создания) рифм. Охарактеризуем некоторые из них.

Распевы.

При непосредственном произнесении удлиняться могут как ударные, так и безударные слоги, причем вторые приобретают своеобразную неграмматическую акцентовку. 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 сопоставляться в едином контексте, покажем это на примере песни Константина Арбенина «Зима – моя мать»². Остановимся на первых двух строфах:

1. В каждом мультфильме – гибель.
2. В каждой измене – *ма-а-арт*.
3. В каждом взгляде – надежда.
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.

¹ «Мы рассматриваем только текстовую составляющую, оставляя за рамками анализа особенности музыкального исполнения». **Фомина О.А.** Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста. С. 5.

² Родословная.

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 рифма, 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: «ка-арт», «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: ма́ма / зи́ма. 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 нечетные строки при графиче-

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.

ской экспликации поэтического текста песни не рифмуются. Однако во время исполнения поэт особым образом распевает окончания именно нечетных стихов, то есть создает перекрестные «сцепки»-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*, заметим, 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):

¹ Навигатор // Аквариум, 1995.

² Лошадь белая.

Конюх сбился с ног: что с *тобой*?
 Целый день звонит, пишет.
 А она трясет *гри-ивой*.
 И как будто не слышит.
 Твердая земля да долгий путь.
 Из огня – в *полы-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: «полы... ымя». Причем рифма «тобой / гри-вой» – 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). В песнях иногда встречаются весьма оригинальные приспособления звуков: Сергей Шнуров смог даже зарифмовать слова «матч» и «Хоттабыч» («Ole-Ole»³).

Дактиллически-женские. Встречаются тоже нечасто, например у Гребенщикова: спокойно / воина («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»).

Дактиллически-мужские более распространены в связи с тем, что дактилическое ударение проще перенести на последний слог, чем женское. Очень 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 / гибели,

¹ Школа жизни // Ноль, 1990.

² Там же.

³ Для миллионов // Ленинград, 2003.

призраки / ру́ки, гру́щу / вы́тащу, согнуть / вытянуть, конца / выбра́ться, обними / добры́ми, поэт / веда́ет, бережком / солнышко и т.д.

Нередко для лучшей связанности этих рифм используется скандовка: на-па-дал / за-па-да (В. Высоцкий, «Личность в штатском»¹); мешку / зе-рны-шку (А. Башлачев, «Сядем рядом»²).

Раритетными можно назвать сочетания в рифме *дактилического и гипердактилического окончаний*: «в на-личии было» (4 заударных слога) / «коричневым» (2 слога) – пример из песни Д`ркина «Я рисую портрет»³. 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»⁴); 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»).

¹ Записи М. Шемякина.

² Запись у А. Агеева.

³ Всё будет хорошо.

⁴ Песни рыбака // Аквариум, 2003.

Дым. Дым коромыслом!
 Дым над нами повис. Ла-
 Мпада погасла.
 В лужице масла
 Плавает 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?
 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”»:

¹ Концерт в ДК «Коммуна».

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)¹.

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»²):

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 вытупа»³):

¹ Давыдов Д.М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 131.

² Дежавю // Телевизор, 2009.

³ Дарза // Калинов мост, 1991.

Пьет из руки,
 Вьет изургенъ
 Взглядом.
 В ночь до краев
 Спрятал норóв
 Рядом.
 А засветло
 Роса ведра
 Дрогнет.
 В треск бёресты
 Зараз остыл
 Локтем.

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 – «зараз остыл»), а метрической матрице стиха, предполагающей в данном месте дактилическую клаузулу. Заметим, 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 берматорно на сер[цы] / И бермутно на душе (“Письмо в редакцию...”); Провод-

ник 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[Ү]а! / Скажи, Сере[Ү]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 ловкѣй (ловкий) / формулировкой («Формулировка»); в других случаях уточненная рифма является артикуляционной характеристикой ролевого героя, песня «Письмо в редакцию...»: «Вон дантист-надомник Рудик, / У *яво* приемник “Грундиг”» («яво» – вместо «него», «Грундиг» вместо «Грюндиг»); повествователь из песни «Ярмарка» тоже выделен артикуляционно: зала[пт`и] (в значении «залапайте») / лапти. Иногда интересный нам прием уточнения рифмы в синтетическом тексте Высоцкого используется без субъектных коннотаций: «Как я обужен, / Нате – смерти! (сме[рт`э]) / Неужели такой я вам нужен / После смерти?» («Памятник»).

Отверждение 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, –

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.

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 / резю[м`э] («Гербарий»), ка[ф`э] / софе, грандо[т`э]ль / отель («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 вокализовать: театр[а]х / гладиаторов («Патриции»), крабам / корабль («Еще не вечер»), музыкаль[н]о / 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 произносимые 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 / алкоголия («Патриции»). Во втором примере появление дополнительного гласного

¹ Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого ... С. 17.

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 / нормальные («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 округи / 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 не легкая»).

Нужно понимать, что названные выше приемы рифмообразования у Высоцкого не всегда обусловлены желанием уточнить рифму: например, певец может двум взаимно зарифмованным глаголам с едиными грамматическими характеристиками придать просторечную форму, а иногда в угоду моделируемой разговорной речи рифмующиеся клаузулы могут и вовсе расподобляться, что мы еще покажем на примере песни «Ярмарка».

Итак, даже при беглом взгляде становится очевидно, что приемы рифмообразования в синтетическом тексте более разнообразны, нежели в тексте печатном. Вызвано это ресурсами 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 важных вопросов структурной организации синтетического текста является проблема строко- и строфоделения. Ее можно решать двумя путями: ориентироваться на имплицитный стиховой метроритм или на процессы, происходящие в синтетическом 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 мы говорим 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.

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

Например, при произнесении каждого последнего слова строки вербально-артикуляционный субтекст может сопровождаться акцентом ударных. Хотя, необходимо признать, алгоритм строко- и строфodelения песенно-поэтического текста пока не отработан и часто носит интуитивный характер¹.

То, что на бумаге кажется восьмистишием, в синтетическом 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 1²:

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?

(а также третьей и четвертой, и так далее) строф». **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.

¹ «Самым тревожным среди вопросов стиховедения авторской песни является вопрос строфики». **Свиридов С.В.** Пикник на обочине ... С. 165.

² 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»

¹ Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

² Концерт у С. Рыженко.

(вариант 1, две строки); «Под суровой шинелью / Спит 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 будем сейчас останавливаться на смысловых различиях четырех вариантов, отметим только, что артикуляционная энтропия заметно изменила структуру как «идеального текста», то есть печатного, так и синтетических 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 синтетическую (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 вос-

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.

принимается поэтический текст на фонограмме (слова с рифмами выделены курсивом):

1. Ты уводишь меня в мир подземных *ходов*, коридоров, зеркал, *тупиков*, *поворотов*, *мостов*, лабиринтов, висячих *садов*, улиц древнего *города*, где на *ворота*

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...

Заметим, 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 неаутентич-

ную 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 синтетическом тексте происходит при помощи

¹ МП-3. Разговор с музой.

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
 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.

Таким образом, на парадигматической оси есть два «стержня», на которые нанизываются большие и малые полустиишия этого, по утверждению Галича, верлибра. Кроме того, как было отмечено, упорядочивают ритмическую структуру данного дисметрического 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 (или ритмизированную прозу), нежели на нечто «стихоподобное».

В треке Петра Мамонова «Машинист»¹ единственным средством выделения поэтических строк является пауза:

¹ Великое молчание вагона метро. Стихи.

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.
 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 (синтетическая проза), так как

нет ни одного доказательства обратного. Вот бумагизированный 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, перед нами «стихотворение в прозе», а по сути – прозаическая миниатюра, никакого отношения собственно к стихам не имеющая ни в печатном варианте, ни в синтетическом.

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 синтетического 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 синтетической, необходимо говорить о членении текста *не на синтетические строфы, а на смысловые блоки, особым образом сегментирующие (не уничтожающие!) имплицитные стиховые строфы*. Как показывает опыт, в большинстве случаев синтетическое строфоделение совпадает с имплицитным стиховым, причем «поэтико-синтетические 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, мы бегло показали, какими путями песенная поэзия отходит от традиционного строко- и строфodelения к стихизации синтетической, *от стиховой силлаботоники к силлабо-тонике синтетической*, гармонизированной за счет возможностей артикуляционного субтекста. Быть может, мы рассмотрели 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*. 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 (что мы уже показали в данной главе), в перспективе она всё-таки вполне решаема, на наш взгляд.

ГЛАВА 6

ПАРАДИГМАТИЧЕСКАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ ВЕРБАЛЬНОГО СУБТЕКСТА

ОМОФОНΙΑ

Эстетическая омофония: способы актуализации. 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 отметим, что «графические» поэты всё-таки иногда обращали внимание на «речевой аспект» бытования стихов, то есть на проблему живого произнесения. Так, Маяковский говорил о неблагозвучности брюсовского «мы ветераны, мучат нас *раны*» и ряда других примеров сосуществования синтагматически срачивае-

¹ В данном разделе мы не рассматриваем «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.

мых в потоке речи сочетаний. Однако случаев внимания к возможности подобных метаморфоз при «озвучивании» печатных стихов, очевидно, немного.

В русской «графической» 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 какэктоба², строящийся на основе омофонии и омонимии, которые порождают двухлинейное прочтение стихотворения.

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.** Какэктоба как один из специфических приемов японской классической поэзии (по памятникам хэйанского периода): дис. ... канд. филол. наук. М., 1965.

Возможно, предшественниками эстетических (намеренно используемых) омофонов в русской традиции являются анекдоты. Они, как известно, предназначены в основном для произнесения. Причем обыгрываться в анекдотах могут как графика («стык» строчной и прописной буквы): «Штирлиц вешал занавеску (Занавеску), но румынский шпион сопротивлялся», так и членение слова: «Штирлиц бежал по улице скачками (с качками); Штирлиц свернул за угол, качки побежали дальше». Есть случаи, когда соседствуют оба явления: «Штирлиц встал спозаранку (с Позаранку); он не знал, что Позаранку – румынская шпионка». Мы видим, что сама манифестационная природа анекдота (его ориентация на живую речь) ведет к использованию омофонов.

История развития эстетической омофонии в песенной поэзии – это тема для отдельного исследования, выходящего за рамки настоящей работы. Отметим лишь, что для первых поющих поэтов (чьи записи мы имеем возможность прослушивать) многие возможности звучащего слова, в частности эстетическая омофония, были неизвестны. Омофоны были в основном стихийными, не использовались как отрефлектированный прием.

На наш взгляд, «хлебниковский переворот» в песенной поэзии совершил Александр Башлачев, пожалуй, первым ставший использовать синтетические изобразительно-выразительные приемы, в частности эстетическую омофонию, столь широко. 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 макси-

мально 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, Веня Д`ркин, Александр Холкин. Заметим, что все они – русские «рокеры» второй волны, 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. Мы обнаружили четыре основных способа актуализации омофонов в песенной поэзии: *при помощи повтора, контекстуальный, паратекстуальный, графический*.

Актуализация при помощи повтора. Рассматривая этот способ, мы не станем останавливаться на богатых рифмах (по ст[у] пью / поступью, В. Высоцкий), так как эти примеры в общем-то относятся к сфере классического литературоведения. Интересны нам 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 рискнем отобразить цитату на бумаге именно в представленном виде. В пользу данной экспликации говорит, во-первых, двукратность обращения к звукообразу [раз?м] (то есть фо-

ногруппа 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»).

Еще пример из башлачевского творчества: «Чтобы ту же (ту же) вязать, / Чтобы ту же (ту же) вязать, / Нужно чувствовать близость развязки». Возможно, имеется в виду «та же» нить (ср.: «Свяжи мою нить в узелок», он же). То есть повтор позволяет нам, по крайней мере, задуматься над тем, а не распадается ли фоногруппа на две трактовки?

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 жиденский суп.

Однако иногда повтор оказывается бессильным семантически актуализировать двухосновность омофона. Так, у Петра Мамонова в песне «Нежное существо»¹ есть следующие строки:

Всё нежное существо мое,
 Всё мое нежное существо
 Вовсю противится
 Наступающей грусти.
 Внутри прилип, вокруг не свой.
 И *прослоечки* (про слоечки?),
Прослоечки (про слоечки?).
 А вон еще пятеро с другого конца...

¹ Зелененький // Звуки Му, 2003.

Абсурдистская «семантика» альбома «Зелененький» и «затемненность» смысла самой песни делают контекст «рыхлым», очень широким, поэтому два параллельных варианта оказываются равноправными (лишь косвенным контекстуальным маркером в пользу варианта «прослоечки» становится слово «внутри»). Следовательно, омофон здесь не имеет внятной семантической укорененности в микроконтексте, а повтор не является способом актуализации.

Контекстуальная актуализация. Выше мы рассмотрели пример подобного явления (слова «разум» – «разом»). То был случай использования близкого контекста для создания «полифоничности» омофона. Но, как выясняется, это не единственная возможность указать на двойность «бумажного» прочтения одной фоногруппы. 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 копы!
 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 копы.
 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 копья!» вместо: «Эх, *нищета*, за душой ни копья!». Здесь Башлачев обыгрывает две семантически связанные лексемы: с одной стороны «нищета» и «ни копья», 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 Дркина в песне «Город сАД», то есть «город <размером> сАД» (именно так бумагизировано слово «сад» в названии песни на буклете³). Интересное нам название встречается в следующих словах песни: «Через четыре буги здесь бугет город-сАД». Омофон является обыгрыванием известной цитаты из стихотворения Владимира Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка». Надо отметить изобретательность Дркина, кото-

¹ Шабаш.

² Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 413.

³ Всё будет хорошо.

рый 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 дождем”, не то “подождем”, не то “подожжем” – причем по контексту ни один смысл не отпадал. В печатном варианте стояло “под***ем”»¹.

Но если мы обратимся к авторским спискам, то заметим, 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 отметим, 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 омо-

¹ Ступников Д.О. Вид через «дырку от бублика» // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 5.

фонии», 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). Отметим также, что перед нами «омофония», вернувшаяся из речи в графику: омофон оказывается реализованным даже без произнесения.

Похожий пример – название песни Константина Кинчева «Радости печаль». Заметим, что это сочетание встречается и в тексте песни (слова́ с повышенным регистром бумагизированы в соответствии с авторским списком¹):

Вверх! От земли!
 Приблизить Горнюю даль!
 Крестопоклонно!
 Молитвой в сердце зажечь
 Радости Печаль! (Радость и Печаль).

У Науменко на альбоме «Уездный город N»² 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».

Синтагматическая омофония. Заметим, 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»³. Синтагматические омофоны – это омофоны, созданные на основе сращения или

¹ URL: <http://www.alisa.net/disk1/sun.htm#radost>

² Уездный город N // Зоопарк, 1983.

³ Виноградов В.В. Об омонимии и смежных явлениях // Вопросы языкознания. 1960. №5. С. 4.

фонетической перегруппировки двух и более слов. То есть это 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 *распять* (*раз пять*),
А можем раз сто –
На ближайшей великой сосне...

В данном отрывке возникают две смысловые синтагмы с единой звуковой «переменной»:

[р`сп`ат`] – раз сто;
[р`сп`ат`] – на сосне.

Автор словно до последнего не хочет давать окончательный вариант. После первой фразы (а в ней фоногруппа [р`сп`ат`] никак артикуляционно не дробится) слушатель идентифицирует фразу в виде: «мы можем распять». Однако после второй строки реципиент «оказывается обманутым»: интересный нам звукообраз распадается на два слова «раз пять». В третьей строке – снова «обман»: происходит смещение к первому варианту («распять»).

Похожую звуковую игру (построенную на обмане ожидания) находим в творчестве Виктора Цоя. Прежде чем обратиться к примеру, отметим, что в конце восьми-

десятих, 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 нами, 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 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*),

¹ Павлова Е.В. Субъектно-объектные отношения в композиции альбома Майка Науменко «LV» // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 49.

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»: «Оставль 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.

Вероятностный омофон у Ревякина («Через край»):

В небеса тропой морозной –
Невесомый, неземной,
Понесется *росчерк грозный*.
Отпусти его домой.

На стыке выделенных слов можно услышать и «росчерк розный», и «росчерк грозный», и «росчерк росный». Конечно, вариант «грозный» (от слова «гроза») кажется более жизнеспособным, так как в контексте есть ассоциативно сопоставимое с ним слово «небеса». С другой стороны, в речевом потоке происходит процесс ассимиляции одного звука другим; при произношении мы слышим «росчерк розный» или «росчерк росный», и только при помощи контекста мы можем восстановить наиболее репрезентативный вариант.

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 ни один из вариантов не кажется лишним. 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 погруже-

¹ Для справки: в индуизме и буддизме мудра – это символическое, ритуальное расположение кистей рук, ритуальный язык жестов.

ние 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 нам 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» поменял на «подлецам». Однако потом, в «топонимическом» контексте башлачевской метафоры, «подлецам» стало «топодлецам» (от древнегреческого «*topos*»). Отметим, что два варианта («нашим-то подлецам» и «нашим топодлецам») в 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 нам фонограмм не был исполнен (везде поется «нашим*то*подлецам»). 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 заметим, 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». Двуязычие часто сопутствует и внутрислов-

¹ Бывают комичные случаи омофоничной транслитерации: известная песня «What can I do» группы «Smokie» в народной интерпретации превратилась в «Водки найду».

ной омофонии, о чём мы поговорим в следующем параграфе.

Внутрисловная омофония. Внутрисловные омофоны заметить в синтетическом 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) прибивать 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 омофонию¹.

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 актуализу-

¹ «Из-за неправильного употребления множественного числа слова “щит” возникает двусмысленность, особенно явная в устном исполнении, – неясно, “щита” или “счета” собирается прибивать 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.

² Путь к успеху.

ется посредством артикуляционной имитации арабской речи. Кстати, этот звуковой жест коррелирует с поэтическим текстом песни, Борзыкин осмеивает «культ Пугачевой», то есть «обожествление» певицы (отсюда и соотношение: Аллах – Алла).

Чаще же всего для создания билингвальной омофонии авторы используют англицизмы, например: «И через пять минут / Ты скажешь: “Всё – пока!” / Бай-бай-бай... / Бай-бай-бай...» (Е. Федоров, «Бай-бай-бай»). Скорее всего, в песне идет речь не о «колыбельном слове» «бай», а о сокращенном варианте английского «goodbye». С другой стороны, из контекста понятно, что провожают человека «в смерть», которая, как известно, ассоциативно соотносится со сном. Поэтому при наличии основного варианта, мы не вправе игнорировать и факультативный.

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». Заметим, 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).

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`ой?*) *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»¹.

Омофон, который тоже отсылает к иноязычной лексике (в данном случае – французской), находим в песне Дркина «Мысли наркомана»:

¹ URL: http://www.aquarium.ru/discography/lyubimye_p231.html#@747

Чинзано, омары, кальмары,
Лемуры (лямуры), лимоны, долла́ры,
 Стриптизы, круизы, машины, гранд-отель
 И кофе в постель...

Из контекста понятно, что в интересной нам фоногруппе может быть заложен как экзотический код (тогда бумагизировать омофон нужно в виде: «лемуры»), так и любовный («лямуры»). Заметим, что перед нами ироничная песня, где несколькими способами автор снижает «пафос роскоши», пригрезившийся наркоману. Среди этих снижающих приемов – просторечия (например актуализованное через рифму «долла́ры»). Поэтому в пользу бумагизации «лямуры» (вспомним выражение «лямуры крутит») говорит и стилистика.

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 бумагизированных 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 мы ориентируемся на вариант, данный на официальном сайте группы «Зимовье зверей»¹) при произнесении ключевой фразы, вынесенной в заглавие, делает отсылку сразу к двум бумагизированным 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.

¹ URL: <http://www.zzverey.spb.ru/list.php?id=23&text=157>

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].

На наличие омофонии может указывать и контекст всей идиопозитики, то есть осознанная обращенность автора к «звуковой игре», как это было у того же Башлачева. Заметим, что его поздние вещи зачастую обращены к некоему трансцендентному собеседнику (вероятно, Богу). А, как известно, молитвенное слово в русской традиции неразрывно связано со старославянским языком. По этой причине у позднего «молитвенного» Башлачева встречается немало старославянизмов, причем некоторые из них выглядят явными словообразовательными анахронизмами («нея», энклитическая местоименная форма «ми», инфинитив «заломати» и т.д.). Видимо, именно «по старославянской схеме» создает Башлачев следующее сочетание: «*Слави (слови)* это Слово» («Тесто»). В звучащем тексте невозможно определить, что стоит за фоногруппой [сл?ви]: «слови» или «слави». Оба варианта одинаково репрезентативны. Дело в том, что глагол «словить», являясь просторечным, через паронимическую аттракцию этимологически «рифмуется» у Башлачева с лексемой

«слово». Если же вспомнить другую лексику – славословие – то и старославянский вариант инфинитива «слави» (ср. «и *остави* нам долги наша» из молитвы «Отче наш») кажется также вполне правдоподобным.

Любопытный омофон находим в песне «Афанасий Никитин буги» Бориса Гребенщикова во фразе «вбегает эта женщина с картиной *Мане (Моне)*». Трудно сказать, намеренно ли автор использует здесь омофонию (она не могла не возникнуть), но, так или иначе, перед нами два известных французских художника, за именем каждого из которых стоит своя художественная система. То есть звукообраз становится полиинтертекстуальным образованием, графика которого может быть верифицирована только с помощью авторской бумагизации.

Омофония возникает и на базе звучащих окказионализмов, особенно не имеющих читаемой корневой закреплённости в узусе («грезень» – «грязень», Д. Ревякин). Если в случае с узуальной 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 *судач* (*судачь*).

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 *плексиглаз*?
А третий к чему *плексиглаз*?
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».

¹ Подробный разбор этого окказионализма см.: **Изотов В.П.** Новые слова Владимира Высоцкого // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 215–217.

В песенной поэзии создаются даже буквенно-цифровые (!) омофоны (А. Васильев, «Тебе это снится»):

Едва-едва (Е2-Е2) проснулся,
Е2-Е4 сделал ход...

Быть может, перед нами своеобразная метонимия: некий «шахматный субъект» называется через занимаемое им место? Или Е2-Е2 – точка, с которой начато движение?

Регистровая омофония. В песенной поэзии существует целая группа омофонов, связанных с предполагаемым регистром букв (заглавная / строчная). Часто выявить заглавную букву можно только при обращении к авторской бумагизации (а если интересующее нас слово стоит в начале строки или предложения, то и бумагизация 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 текстопорождения в мифопоэтике Башлачева².

Еще один подобный пример «трудной» регистровой омофонии находим в песне Дркина «Anno Domini»:

¹ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. 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 зайчик солнечный Начали.
 Anno Domini!
 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 двойное 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 до-
 на*).
 Но всех доноров со всей Ламанчи
 Не хватит, чтобы выплакать море...

На официальном сайте группы «Зимовье зверей» дан бумагизированный 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 лексем «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:

¹ URL: <http://www.zzverey.spb.ru/list.php?id=23&text=153>

Имя Имен
 Вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто.
 В сито времен
 Бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку взошла.
 Ива да клен!
 Ох, гляди – *красно солнышко* (*Красно Солнышко*) врежет
 по почкам!
 Имя Имен
 Запрягает, да не торопясь, не спеша...

Идеологически данную песню можно связать с неким «окказиональным православием», которое исповедовал («поэтически исповедовал») Башлачев. 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 любопытнее узнать, что в авторском списке января 1988 года Башлачев остановился на варианте пониженного регистра. Так он, видимо, решил дать наибольшую смысловую амплитуду отрывку: употреби он заглавные буквы – контекст утратил бы часть своей «полифоничности».

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 ОМОН¹ (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 певицы²):

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»³.

В редких случаях омофония может быть регистрово-пунктуационной. Например, звучащий текст дал возможность публикаторам и переводчикам предположить, что субъекта песни Владимира Высоцкого «Памятник» зовут «Ахиллес». «Так решила Н.А. Крымова, готовившая эту песню для первой публикации в журнале “Аврора”. Пятая и шестая строчки в ней выглядели так:

¹ URL: <http://www.aquarium.ru/discography/navigator242.html#@793>

² URL: <http://www.ark.ru/ins/lyrics/StoronaOt.html>

³ Цвигун Т.В., Черняков А.Н. Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте // РРТК. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 23

Охромилы меня и согнули,
К пьедесталу прибав: «Ахиллес».

Во всех болгарских переводах монумент предстает памятником Ахиллесу»¹.

Вообще в звучащем тексте практически каждое слово может быть рассмотрено как потенциальный регистровый омофон. В бумагизированных текстах песен (нас интересует в первую очередь авторская бумагизация) нередко встречается увеличение регистра в словах, на первый взгляд обладающих пониженным регистровым потенциалом. Получается, что доподлинно определить наличие / отсутствие 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 синтетическом 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.

Мы не завершаем разговор об омофонии. Она достаточно часто сопровождает вторичное членение, артикуляционную реверберацию и некоторые другие явления песенной поэзии, которые будут рассмотрены ниже.

¹ **Раевская М.А.** Восприятие поэзии В.С. Высоцкого в Болгарии: переводы и критика (1972–2009): дис. ... канд. филол. наук. М, 2009. С. 152.

ВТОРИЧНОЕ ЧЛЕНЕНИЕ

Реверберальное 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, о которых будет сказано ниже.

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. Начнем 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 – понты́.
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 узувальных лексем третью: «Однажды ночью / Что-то

¹ МегаМизантроп // Телевизор, 2004.

² Концерт в ДК МИСиС.

случится со всеми нами... / Семенами... / Семенами... / Семенами... / Семенами...» (песня «Катафалк»¹).

Реверберальное вторичное членение может становиться одним из важнейших конструктивных механизмов поэтико-синтетического текста. Например, песня «Думай про меня»² (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!

Отметим, что автор явно указывает на известный финансовый фразеологизм «условные единицы».

Вторичное членение в песне «Билль о правах»³ 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*).

¹ Первый акустический концерт.

² Лиловый день // Федоров Л., 2003.

³ Плечи.

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»). Если 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 редукцией, 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 наших 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 «насило», во-вторых, вследствие неопределенных синтагматических границ слов в звучащем

тексте, в-третьих, за счет цезурной микропаузы, находящейся внутри слова «насиловала». Вторичное членение носит здесь не только смысловой характер, но и участвует в образовании рифмы.

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,
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».

¹ Путь к успеху.

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 двусмыслность, 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.

Нередко семантически членящая пауза используется поющими поэтами для фактизации, то есть «материализации», «овеществления» поэтического текста. Вот как начинается песня Геннадия Жукова «Письма из города. Дворик»³:

Ты
Ка-
Ча-
Ла,

Ты
Ка-
Ча-
Ла,

Ты
Лелеяла, нянькала глупую душу мою.

¹ URL: <http://www.zzverey.spb.ru/html/list.php?id=23&text=135>

² Ярмо А.Н. Вариативность рок-поэзии ... С. 58.

³ Геннадий.

Автор через вторичное членение фактизует процесс «качания души».

Еще пример (А. Башлачев, «Песенка на лесенке»¹):

Я ж, наоборот, хорошо пою,
Да ногами вот еле *то-*
Па-
Ю.

Разбивка слова на строки имитирует заявленное в поэтическом тексте «неуверенное топанье». Однако такое членение далеко не всегда является звукоимитацией или другим приемом, укорененным в семантико-смысловом контексте (та же песня):

Всё будет хо-
Ро-
Шо.

При желании и здесь можно найти связь интересного нам приема с поэтическим смыслом (например, за счет большей отчетливости произносимого автор реализует коннотацию «убеждение»).

Членение, не претендующее на существенные смысловые изменения, встречается и у других поющих поэтов, К. Кинчев, «Кибитка»²:

Наш
Дух –
Воз-
Дух:
Нам ли с тобой не петь.

А. Непомнящий, «Оскольская»³:

¹ Запись. Ленинград <предположительно>, лето 1986.

² Для тех, кто свалился с луны // Алиса, 1992.

³ Земляника // Непомнящий А., 1999.

Исчезали мы кругами
 С глади озер,
 Замерзали черным взглядом
 По-
 Лы-
 Ньи.

Однако иногда вторичное членение изменяет не только микроконтекст, 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». Отметим, 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». Поясним: в середине

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.

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 заработка!), то для «рокера» подобная работа есть компромисс, который в итоге превращает творца в ремесленника, приводит к «утрате таланта».

В первоначальном варианте песня 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.

В завершение отметим, что несколько интересных в контексте данного исследования примеров было рассмот-

рено в параграфе о рифме (например: «водными займитесь проце- / дурами», В. Высоцкий).

Другие типы вторичного членения. Не всегда вторичное членение актуализируется за счет рассечения слова паузой или реверберации. В таком случае показателем данного приема может становиться акцентная фоногруппа внутри слова: «Не умеешь – не *лечи*» (А. Машнин, «П.С. сам»¹). Последние два звука имитируют «чихательное» междометие «чхи», на фонограмме произносящееся резко и с повышением громкости.

Иногда подтверждением вторичного членения могут стать не только формальные признаки звучащего текста, но и статус сценического героя, а также связанные с ним «жизненные установки» автора. Например, творчество Егора Летова в 1993–1998 годах было ориентировано на революционный текст коммунистического толка (Летов, к слову, стоял у истоков «Национал-большевистской партии»). Тогда у него появляется ряд таких композиций, как «Пой, революция», «Новый день»², поэт активно участвует в «партийной борьбе», агитирует во время концертов, поет идеологизированные советские песни...

В композиции «Жить»³, написанной в интересный нам период, есть такая фраза: «Кому на этом свете жить хорошо» (отметим некрасовский интертекст с понятными идеологическими коннотациями). Данная фраза произносится следующим образом: «*Комуна* (коммуна?) этом свете...». Причем именно сочетание «кому на» выделяется криком (на фоне достаточно спокойного произнесения остальных звуков фразы).

¹ Бомба.

² Номинация совпадает с названием одной из прокоммунистических газет.

³ Солнцеворот // Гражданская оборона, 1995.

В записи песни Летова «Слово в остывшей золе»¹ есть еще один тип вторичного членения – усечение фоногруппы («проглатывание» текста): вместо фразы «Гордое слово в остывшей золе» (вследствие трудности произнесения отрывка «слово в о...») певец произносит: «словвостывшей», что на слух воспринимается как «гордое сло (зло) в остывшей золе». Конечно, данный пример может быть случайной «игрой артикуляции», однако не стоит забывать пристрастие Летова к различным лексико-фонетическим экспериментам.

У него же находим еще один любопытный прием: усечение окончания одного слова за счет начала другого: «Ма-а-атушка, я сошел с ума-а-атушка, я сошел с ума-а-а...» («Не смешно»²). Данный пример можно отнести к разновидностям вторичного членения, реализованного даже не на стыке, а в месте наложения двух слов.

На похожий прием у Высоцкого обратил внимание В.П. Изотов, рассматривая следующий поэтический текст («Куплеты кассира и казначея»):

– А я забыл, кто я.
Звук злата всё звончей.
Казна – известно чья?
А я – так казначей?!

Вот что говорит исследователь по поводу лексемы «казначей»: «Определяя значение слова, нужно сказать следующее: оно в значительной степени продуцируется предшествующей строкой: “казна ... чья?” Исходя из этого, значение новообразования можно определить как “чей казначей?”, точнее, “казначей чей?”, где конец одного слова накладывается полностью на другое...»³.

¹ Солнцеворот.

² Поганая молодежь.

³ Изотов В.П. Новые слова Владимира Высоцкого. С. 222.

У того же Высоцкого есть и еще один любопытный случай вторичного членения – созданный за счет темпа произнесения (редукции межсловных пауз): «Когда давили под ребро – / Как ёкало мое нутро» («Ошибка вышла»¹). Последние три слова артикулируются как единая фоногруппа: «ЁКаЛоМоеНутро». Такое произнесение вызывает фонетические ассоциации с «эмоциональным словом» просторечного происхождения – «ё-кэ-лэ-мэ-нэ». Конечно, данная морфемная перегруппировка может быть и случайным эффектом артикуляции, однако «глубокое проникновение» одного этимологического комплекса в другой у поэта периодически встречается, например: «Доктор ЗУб вЫСвЕРЛИЛ, / Хоть слеЗУ мИС-ТЕР ЛИЛ». То есть подобная игра не кажется чуждой идиопозитике Высоцкого. Кроме того, рассмотренное «общенное образование» хорошо вписывается и в эмоционально-поэтический контекст песни.

Редко встречается членение, связанное с проникновением внутрь членящейся фоногруппы инородного фрагмента (в данном случае – двух слов): «[люлякибаб]... [люлякибаб]... у каждой *бабы* есть свои *люляки*» (песня «Люля-кебаб»² Петра Мамонова). Немаловажно, что смысл при вторичном членении образован корреляцией значений всех печатных вариантов, вычленяемых 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»).

¹ Записи М. Шемякина.

² Простые вещи // Звуки Му, 1988.

Еще один редкий тип членения – «невосстановленное усечение». В песне Александра Галича «Вот пришли ко мне седины...» присутствует такой фрагмент: «Так вот, значит, и спать спокойно, / Опускать пятаки в метро? / А судить и рядить на кой нам? / Нас не трогай, и мы не тро...». Если завершить незаконченное слово, то получится «-нем». Не вступает ли этот обособившийся «обломок лексемы» в семантическую связь с фразой «а судить и рядить на кой нам»? Ведь и там, и здесь присутствует сема «немота». Тем более – перед нами образование звуковое, и данная «немота» эксплицирована не троеточием, а акустически (за счет редукции всех субтекстуальных рядов).

Другой тип семантизированного усечения находим в песне «Мельница»¹ 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 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» дезертиры, и «бабы сытые» («бабы» – эвфемизм, который встречается лишь в списках поэта, пел-то Башлачев несколько иначе).

Затем субъекта перемалывают 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:

¹ Третья столица.

Рассеять черный дым...

Рассеять 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. Подчеркнем, что три указанных нами локуса мифологически изоморфны: главный образ-символ, вынесенный в название, – это и внутренний мир героя, заполненный бе-сами, и фольклорная чертова мельница, и вся Россия одновременно¹. Таким образом, всё внешнее здесь как бы интериоризовано субъектом и представляет собой иерархические уровни его внутреннего мира.

Кроме того, не стоит забывать обращенность Башлачева к корнесловию, к поэтической этимологии, поиску древних «протокорней». 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, мы рассмотрели далеко не все смысловые потенции, которые возникают при использовании поэтом вторичного членения, однако даже сказанного достаточно, чтобы понять важность данного приема для смыслообразования в песне «Мельница».

Как мы убедились, 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 экспли-

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.

кации 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 покусаются на непроницаемость слова, его автономность за счет «перетекания» одной лексемы в другую (синтагматическая ось) и создают внутреннюю вариативность при бумагизации (парадигматическая ось).

ВЕРБАЛЬНАЯ ПАРАДИГМАТИКА

Внутритекстовая вариативность пунктуационного типа. Как мы уже говорили во введении, литературоведение знает два типа материала: текст печатный (одномерный, распространяющийся по горизонтали) и звучащий (двухмерный, распространяющийся по горизонтали и вертикали). Но эта «вертикальность», «ярусность» может быть не только субтекстуальной, но и вербальной – единый парадигматический факт, например омофон, распадается на два и даже более синтагматических «прочтения». Такие материально слоеные образования и являются примерами *внутритекстовой вариативности* (в противовес вариантообразованию – *межтекстовой вариативности*).

Внутритекстовая вариативность бывает двух типов: *пунктуационная* и *омофоничная* (в широком понимании омофонии). Первая из них присутствует практически в каждом синтетическом тексте песенной поэзии. Часто в зависимости от расстановки кавычек смысл фразы, а то и всего произведения заметно изменяется. 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.

Особо вариативны композиции с ослабленными синтаксическими связями, например – с перечислением. Возьмем небольшой отрывок из песни Д. Ревякина «Звезды Натании»² (с бумагизированным вариантом «дорог»). Вот какие пунктуационные разночтения мы можем здесь обнаружить:

¹ Заславский О.Б. Кто оценивает шансы правды в «Притче о Правде и Лжи» // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 97.

² Swa.

Ветер в лицо, горсть дорог,
Блеск Средиземного моря. <простое перечисление>.

Или:

Ветер в лицо – горсть дорог,
Блеск Средиземного моря. <ветер поднял пыль>.

Или:

Ветер. В лицо – горсть дорог.
Блеск Средиземного моря.

Конечно, знаки препинания в какой-то мере (именно «в какой-то») заменяются в звучащем тексте паузами, интонацией. Но как различить варианты «ветер в лицо, горсть дорог» и «ветер в лицо – горсть дорог», если в месте предполагаемого знака препинания присутствует пауза? Безошибочно определить на слух – запятая тут или тире – вряд ли возможно. Да и всегда ли на месте предполагаемого знака препинания автор делает паузу? К тому же артикуляционная лакуна часто возникает там, где знака препинания нет, и с точки зрения пунктуации быть не может.

Еще одна очень важная проблема: структурные и смыслоразличительные 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.
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 бумагизации¹. При этом, как мы неоднократно убеждались, даже авторский список (особенно, если речь идет о сайте исполнителя²) не всегда учитывает особенности непосредственного произнесения. Возьмем наугад любую песню любого поющего поэта и, сравнив ее с печатным вариантом, мы убедимся, что звучащий текст и авторский бумагизированный текст по меньшей мере неидентичны. Проиллюстрируем нашу мысль, пожалуй, самой известной песней Александра Галича «Облака»³. Два печатных сборника исполнителя, на тексты которых мы

¹ О варьировании межстрочной пунктуации бумагизированных 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.

³ МП-3. Песни об Александре.

ориентируемся¹, содержат в бумагизированном тексте песни два несущественных пунктуационных разночтения. Мы остановимся на варианте, данном в книге «Облака плывут, облака» (составитель – А. Костромин), и сравним его с фонограммой. В первом четверостишии межстрочные паузы одинаковы, последние слова в строке произносятся со сходной интонацией, быстротой и громкостью, хотя в нечетных стихах бумагизированы запятые, в четных – точки:

Облака плывут, облака,
Не спеша плывут, как в кино.
А я цыпленка ем табака,
Я коньячку принял полкило.

Если исходить из произносительных особенностей фонограммы, то бумагизировать нужно было бы так:

Облака плывут, облака.
Не спеша плывут, как в кино.
А я цыпленка ем табака.
Я коньячку принял полкило.

Последние три слога каждой строки отсекаются внушительной цезурной паузой, что при бумагизации мы можем эксплицировать через парцелляцию:

Облака плывут. Облака.
Не спеша плывут. Как в кино.
А я цыпленка ем. Табака.
Я коньячку принял. Полкило.

Такой печатный вариант структурно будет ближе к особенностям звучащего текста. Кроме того, последние две строки четверостишия автор повторяет дважды (чего нет в книжном варианте).

¹ Галич А.А. Дни бегут, как часы. М., 2000; Галич А.А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения. М., 1999.

В следующей строфе происходят сходные процессы: «паузы запятых» и «пауза точки» неразличимы, невыраженным оказывается восклицательный знак (никакого звукового «всплеска» в конце четверостишия нет):

Облака плывут в Абакан,
Не спеша плывут облака.
Им тепло, небось, облакам,
А я продрог насквозь, на века!

В следующих двух строфах артикуляционно эксплицирован лишь один из четырех восклицательных знаков (строка выделена курсивом):

Я подковой вмерз в санный след,
В лед, что я кайлом ковырял!
Ведь недаром я двадцать лет
Протрубил по тем лагерям.

До сих пор в глазах снега наст!
До сих пор в ушах шмона гам!..
Эй, подайте ж мне ананас
И коньячку еще двести грамм!

После слова «гам» слышится резкий удар по струнам, это первый выраженный музыкальный жест в тексте. Кроме того, заметная межстиховая пауза указывает на многоточие. Таким образом, две строфы, если следовать логике фонограммы, должны быть бумагизированы следующим образом:

Я подковой вмерз в санный след.
В лед, что я кайлом ковырял.
Ведь недаром я двадцать лет
Протрубил по тем лагерям.

До сих пор в глазах снега наст.
До сих пор в ушах шмона гам!..
Эй, подайте ж мне ананас
И коньячку еще двести грамм.

Любопытным с точки зрения непосредственного произнесения оказывается следующее четверостишие:

Я и сам живу – первый сорт!
 Двадцать лет, как день, разменял!
 Я в пивной сижу, словно лорд,
 И даже зубы есть у меня!

Единственный эмоционально выраженный последний икт строки (посредством повышения громкости произносимого) встречается в... третьем стихе! Если ориентироваться на аудиальный текст, то при бумагизации отрывка пунктуация должна быть «отзеркаленной»:

Я и сам живу – первый сорт.
 Двадцать лет, как день, разменял.
 Я в пивной сижу, словно лорд!
 И даже зубы есть у меня.

В акустическом плане нет разницы между запятой и многоточием в следующем четверостишии:

Облака плывут на восход,
 Им ни пенсии, ни хлопот...
 А мне четвертого – перевод,
 И двадцать третьего – перевод.

Пожалуй, единственной строфой, где звуковой рисунок полностью совпадает с бумагизированным вариантом пунктуации, является катрен:

И по этим дням, как и я,
 Полстраны сидит в кабаках!
 И нашей памятью в те края
 Облака плывут, облака...

Первые две строки произносятся с эмоциональным подъемом, заметно громче всего остального артикули-

руемого текста. Последние же две строки наоборот замедленны, произносятся с интонацией незавершенности.

Отметим, что мы рассматривали только межстиховые знаки препинания. При желании внутри строк тоже можно отыскать случаи «неустойчивой» пунктуации:

Облака плывут в Абакан,
Не спеша плывут облака.

Или:

Облака. Плывут в Абакан
Не спеша, плывут облака.

Или:

Облака плывут в Абакан
Не спеша. Плывут облака.

Помимо этого в четвертой строфе можно отделить внутренний монолог от «внешнего», точнее, от реплики, обращенной к официанту:

До сих пор в глазах снега наст!
До сих пор в ушах шмона гам!..
*«Эй, подайте ж мне ананас
И коньячку еще двести грамм!»*

А так (без маркеров прямой речи) это обращение кажется скорее риторическим.

Подобные «нестыковки» между звучащим и печатным вариантами песни свойственны большинству текстов песенной поэзии. Кроме того, многие поющие поэты полностью отказываются при бумагизации своих композиций от знаков препинания или не используют их в полном объеме (редуцируется, например, межстрочная пунктуация). А ряд песен вовсе не имеет авторского списка, они существуют только аудиально.

В любом случае – есть у нас авторская расстановка знаков препинания или нет – при анализе *песни* мы должны работать в первую очередь с фонограммой, а не с печатной «выжимкой». А это уже требует разработки новой отрасли – текстологии зафиксированного на аудионосителе поэтического текста, которая, разумеется, должна базироваться на существующих литературоведческих константах.

Внутритекстовая вариативность омофоничного типа. Теперь рассмотрим внутритекстовую вариативность *омофоничного типа*. Встречается она (и речь идет об эстетическом использовании омофонии) в песенной поэзии реже, чем пунктуационная. Следует, однако, заметить, что некоторые слова, попадая в звуковую среду, становятся омофонами независимо от авторской интенции. Возьмем, например, слово «дорог» или «дорога». При произношении оно в первом случае распадается на несколько сравнительно легитимных вариантов: «дорог», «да рок», «да рог», «до рог»... Во втором: «дорога», «до рога», «да рога». Вспомним исполнение песни Дмитрия Ревякина «Звезды Натании»:

Ветер в лицо, горсть дорог (горсть да рок, горсть да рог).
Блеск Средиземного моря.
Мил человек, величай меня,
Где-то мы свидимся снова.

Если в представленном выше примере вероятность намеренного «расщепления» певцом слова «дорога» кажется невысокой, то, например, в тексте Д`ркина «Эпilog» такая сегментация представляется весьма вероятной:

Дай нам! Дай нам даунам ум...
Ом мани падме хум.
Без ума нам – туман, ни до бога,
Ни до города, ни дорога (ни до рога) дорога.

О наличии омофона в тексте говорит, во-первых, двухкратное произнесение автором интересной нам фоновой группы, во-вторых, повторяющийся предлог «до» составляет с союзом «ни» в данном контексте своеобразную структурно-смысловую синтагму (получается: *ни до* бога, *ни до* города, *ни до* рога – дорога). Очевидно, что представленный вариант имеет все основания называться основным, хотя в нём и присутствует некоторая смысловая «натяжка»: слушатель вправе задать вопрос: откуда здесь появился «рог»? Вероятнее всего, перед нами *формальный* (на уровне формы) эксперимент, и, смеем предположить, автор здесь озабочен не столько семантикой слов, сколько магией созвучий. Чтобы это доказать, достаточно обратиться к контексту:

Дай нам! Дай нам даунам ум...
 Ом мани падме хум.
 Без ума нам – туман, ни до бога,
 Ни до города, ни до рога – дорога.

В выделенных отрывках мы можем констатировать наличие не только аллитерации и ассонансов, но и паронимической аттракции, возможно, апеллирующей к сакральному корнесловию, магическим звукокодам мантрического типа (о чём, кстати, говорит использование во второй строке известной буддийской мантры).

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 не даром? Или узрел, не видя? 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 фоногруппа 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 се-

ребром». Цепь замкнулась: солнце, день, ведро (Фрагмент 1) – ведро, серебро (Ф2) – серебро, день (Ф3).

Теперь снова вернемся к нашему первому двустигмию, 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 бумагизированных 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.

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.

Четвертый вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,
Я *узрел* не зря. Я боль яблока.

Еще четыре варианта возникают при редукции запятой перед «да» (если союз использован в значении «и»). Получается восемь парадигматических вариантов «внутри» двух строк! При бумагизации 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 синтетической 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» вычленяются 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)...

На примере «Вечного поста» мы убедились, что перед нами особый тип манифестации поэтического текста, построенный на приемах вербальной парадигматики («слоености» вербального субтекста). В следующем пара-

графе рассмотрим, как эти приемы работают в системе на уровне целостного текста.

Вербальная парадигматика в тексте: опыт анализа. В качестве примера интересного нам «стереоскопического» текста возьмем одну из фонограмм песни «Ал сок»¹ Вени Д`ркина. Дадим ее бумагизированный вариант, помещенный на мемориальном сайте исполнителя² (здесь и далее песня цитируется с присущей авторскому списку пунктуацией):

Ал сок рук рек
В песок. Терев от ран
В былдень склочен
Черносвисты в земь врыли
Хрусталь. Жажда
Чистой смерти отстрел
Дождень. Дождьночь
Где ж ты Вестень Святлета?!
Гори гори белым идол
Веснопляс
Пока мне быть мертвым храни
Храни зарытое Тае
Храни Зори Тае тайным.

На данном ресурсе некоторые песни датированы с точностью до дня написания, это позволяет утверждать, что создатели сайта имели дело с авторскими рукописями. Но главное – из дальнейшего анализа станет ясно, что бумагизация может быть только авторской, так как некоторые закрепленные в печатном варианте явления практически невозможно заметить, снимая подстрочник с фонограммы. Так что при рассмотрении интересной нам записи мы будем некоторые факты уточнять, обращаясь к авторской бумагизации.

¹ Запись для дяди Коли.

² URL: http://www.venya-drkin.ru/text/al_sok.htm

Для начала отметим, что в тексте на структурном уровне происходит борьба двух начал: гармонизации и энтропии. Главным упорядочивающим форму началом является строкоделение (плюс – цезуры), при рассмотрении которого мы вынуждены отказаться от варианта, данного в авторском списке. Дело в том, что объективные процессы, присутствующие на аудиозаписи, эксплицированы в печатном тексте не в полном объеме, что может говорить о последовательной работе Д`ркина над фонограммой (то есть перед нами, вероятно, ранняя авторская бумагизация). В звучащем же тексте есть системный маркер, позволяющий безошибочно определить границу строки – это длительная протяжка ее последнего гласного звука (или сонорного – «тайным») и следующая за этой протяжкой длительная пауза.

Обратим внимание на синтаксис. Структурной единицей песни «Ал сок» является отнюдь не слово, а синтетическая синтаксема (ограниченная двумя полупаузами речевая фоногруппа). Причем при «нарезании» данных синтаксем происходит семантизирующее дробление узусальных и окказиональных образований. Синтаксеммы бывают одно-, двух- и трехсложные. Эти единицы, как и знаменательные слова в узусе, обладают одним ударением, причем независимо от грамматического акцента своего «субстрата»:

Ал / сок
 Рук / рек
 В пе / сок
 Те / реб от ран
 В был / день
 Скло / чен
 Черно / свисты / в земь врыли́
 Хру / сталь
 Жа / жда
 Чи / стой
 Сме / рти отстрел

Дожд / день
 Дождь / ночь
 Где ж ты / Вестень / Святлетá?!
 Гори / гори / белым / идол
 Весно / пляс
 Пока / мне быть / мертвым / храни
 Храни / зары / тое / Тае
 Храни / Зори / Тае / тайным.

Курсивом выделены «протянутые» слоги (звуки).

Отметим, что с акустической, манифестационной точки зрения между разрывами в сочетаниях «ал / сок» и «впе / сок» нет никакого различия. То есть пауза межд-словная и пауза внутрисловная одинаковы. Этот формальный прием, реализованный в звучащем тексте, является новой риторической фигурой, которой не знала поэзия печатная. И «лесенка» Маяковского, и цветаевские разрывы слов («ду – ша») выполняют сходные функции, однако, закрепленные графически, они в большей или меньшей степени утрачивают вариативность. В песне же Д`ркина образуется пучок вариантов: «ал сок ... в песок», «алсок ... впесок», «ал-сок ... впе-сок» и т.д.

Таким образом, благодаря звуковому цезурированию (полупаузам) автор увеличивает корневой и, соответственно, лексический состав текста. То есть Д`ркин покусается на одно из важнейших свойств слова – непроницаемость. Чтобы доказать не случайность, а намеренность данного семантизированного расщепления, обратим внимание на последние строки:

Храни / зары / тое / Тае
 Храни / Зори / Тае / тайным.

На фонограмме реципиент скорее услышит следующее:

Храни зарытое тое
 Храни зарытое тое... ным.

В этом отрывке дважды используется артикуляционная реверберация: мифологема Тае оказывается лишь отзвуком слова «зарытое». Поэт благодаря цезуре наделяет это слово дополнительным акцентом, «ударяя» лексему (точнее – синтаксему) в место печатного пиррихия: «Хра-ни́ / зары́ / тоё́ / тоё́», что позволяет дополнительно «озвучить» и мифологему Тае.

В последней строке мифологическое имя Зори Тае по своему звуковому облику ничем не отличается от слова «зарытое», точнее – «зары́ / тое́» (в обоих случаях присутствуют две синтаксемы). И мы не можем одномерно эксплицировать фоногруппу [зарытае], ее авторская дифференцирующая бумагизация вызвана необходимостью обнажить оба варианта. На самом же деле каждый из них не принадлежит только своей строке, а «разливается» сразу в двух. Повтор в этих условиях – это лишь средство актуализации.

Во второй строке присутствует всё та же реверберация, и (если следовать логике авторской бумагизации) именно здесь происходит переплавка «Тае» в «тайным». На фонограмме это достигается за счет акцентологических смещений: в слове «тайным» узуальное ударение редуцируется, подчиняясь «эху» слова Тае: «таё... ным».

Отметим также, что растождествление фоногруппы на два варианта мы осуществили посредством обращения к авторской бумагизации. Но это не единственная возможность узнавания подобных явлений. Второй способ – исследование идиопозтики. Дело в том, что у Д`ркина есть сказка-миф «Тае Зори», это название и обыграно в последних строках нашего текста, который, к слову, является одним из фрагментов данного лиро-эпического образования, хотя и поется иногда отдельно от него.

Мы показали присутствие авторской интенции на «означивание» расщепленных единиц, поэтому любое структурное расщепление мы вправе рассматривать как

скрыто семантизированное. Хотя, конечно, интереснее нам факты явной вторичной этимологизации. Например, две синтаксемы, образующие слово «скло – чен», представляются как раз таким примером. Дело в том, что «скло» – по-украински значит «стекло»; Д`ркин, который родился и вырос на Украине, не может этого не знать (к тому же через строку скло семантически «рифмуется» с хрусталем).

Цезурированный «хру – сталь» неожиданно приобретает новую корневую соотнесенность – со сталью.

Во фразе «чистой смерти отстрел» редукция «о» в безударном положении дает Д`ркину возможность «затемнить» первоначальный облик слова «чи – стой», на фонограмме отчетливо произносится «-стай». Благодаря тому, что этот слог является отдельной синтаксемой, он приобретает ударение. Намеренность актуализации синтаксемы «стай» именно в представленном виде доказывается и смысловыми особенностями микроконтекста – мы можем вспомнить фольклорное соотнесение птиц со смертью («Черный ворон»). Да и мотив преодоления смерти («пока мне быть мертвым» и «стай смерти отстрел») оказывается сквозным.

Получается, что в тексте присутствуют разнонаправленные риторические операции – с одной стороны рассмотренное дробление, с другой – сращение, причем и то, и другое часто используется для разрушения одних лексических единиц и конструирования на их основе других. Сращение (согласно авторской бумагизации) наблюдаем в следующих словах: былдень (или Былдень), черносвисты (Черносвисты), дождень (Дождень), дождьночь (Дождьночь), Вестень, Святлето, Веснопляс. Слитность (на лексическом уровне) многих из них можно доказать даже несмотря на то, что данные окказионализмы распадаются на две синтетические синтаксемы. Например, предлог во фразе «в былдень» говорит о том, что «был-

день» – одно слово (существительное), так как предлог перед глаголом трудноупотребим. Также, несмотря на расщепление, слова «черносвисты» и «Веснопляс» обладают на фонограмме нередуцированным «о»: [черно], [весно], что говорит о его соединительном (внутрисловном) характере. Только дождьночь и Святлето не имеют прямых доказательств своей лексической слитности (кроме авторской бумагизации).

Отдельного комментария заслуживает слово «дождень». Цезурная пауза проходит в аудиозаписи по линии «дож / день», что указывает на корневой статус второго сегмента (перед нами – «междусловное наложение»¹). Тем не менее, морфемное прочтение здесь должно быть двояким: «дождь-ень» (где -ень – суффикс, ср.: Вестень – от слова «весть») и «дождь-день» (наложение слов «дождь» и «день» при редукции удлинённости звука «д»). «Текучий» морфемный состав, кстати, можно констатировать и в слове «Вестень»: благодаря ассимиляции по мягкости произносится не «ве[с]тень», а «ве[с`]тень», то есть «весь тень» (со смещением родовой принадлежности слова «тень»).

Отметим и любопытную «переплавку» окказионализмов, в которой участвуют как «план выражения», так и «план содержания»: былдень – дождень (дождь-день) – дождьночь; дождьночь – дождень (дожд-ень) – Вестень (Вест-ень).

Кроме описанных приемов, встречается у Д`ркина и омофония: синтагматическая, внутрисловная и регистрационная. Примеры первой из них:

Чистой
Смерти *отстрел*.

¹ См. об этом: **Янко-Триницкая Н.А.** Междусловное наложение // Развитие современного русского языка. 1972. М., 1975. С. 254–255.

Или:

Жажда
Чистой
Смерти *от стрел.*

Исходя из контекста, оба варианта кажутся одинаково вероятными. Омофоном становится и слово «чистой», распадающееся на варианты «чи – стой» и «чи – стай» (о чём мы уже говорили). Да и два прочтения – «Зори Тае» / «зарытое» – тоже синтагматический омофон. Кроме того, в последнем примере присутствует омофония внутрисловная (Зор^{и́} – Зар^{и́}), при этом авторская бумагизация предлагает нам менее репрезентативный вариант – Зори.

Соединение двух типов омофонии мы можем найти и в окказионализме «Святлета» / «Светлета» / «Свят лета» / «Свет лета». Причем сегмент «свят» может быть воспринят как краткое прилагательное: «Вестень свят лета» (весть / вестник святого лета). Маркером корня «свят» могло бы стать яканье, но Д`ркин от него отказывается, отчетливо произнося «свет», тогда как в авторском списке – «свят».

Слова́ – былдень, черносвисты, дождень, дождьночь, вестень, святлето, веснопляс, тае, зори – являются регистровыми омофонами, так как фонограмма не позволяет определить, с какой буквы (большой или малой) они должны быть написаны. Причем даже авторская бумагизация проясняет начертание не всех из них: некоторые из этих лексем стоят либо в начале строки, либо в начале предложения, поэтому авторский выбор заглавной буквы может быть объяснен синтаксическими, а не смысловыми особенностями. Кстати, остановившись на большой букве, мы тем самым показываем, что перед нами имена, а это, в свою очередь, влияет на субъектные особенности текста, позволяет нам с большими основаниями отнести

песню в разряд мифопоэтических... Словом, регистр – смыслообразующ.

Еще один эстетический прием звучащего текста, который использует Д`ркин, – это переакцентовка. Как было отмечено, каждая из синтагм (даже слог) приобретает собственное ударение. Об акцентных смещениях в последних двух строках песни мы уже говорили (мифологема Тае репрезентируется именно посредством ударения: «Храни зары / ТАЕ́ ТАЕ́ // Храни Зори / ТАЕ́ ТАЕ́... ным»).

Помимо рассмотренных фактов, в песне есть и другие примеры смещения узуального ударения. Так, во фразе «в земь вры́ли» акцент переносится на последний слог, видимо, из-за того, что он (слог) является краевым в строке (напомним, что в конце каждого стиха трека присутствует голосовая протяжка). И если в случае с выше-названной фразой такое смещение ударения, вероятнее всего, носит структурный характер, то в слове «Святлетá» затронута и семантика: создается дополнительный вариант – летá (то есть годы) при более вероятном – лета (время года).

Слово «Зори» – именно при такой бумагизации – тоже пример переакцентовки. Дело в том, что корень «зор» должен перетягивать на себя ударение, либо «обращаться» в «зар». Чего не происходит.

Еще одно интересное смещение (уже с идиоматическими потенциями) – слово «белы́м»: «Гори / белы́м / идол». Вероятно, автор апеллирует к фразеологизму «белым-бело», то есть из одной лексемы как бы «проступает» идиоматический повтор. А ведь это не единственное повторение в данной фразе: «Гори / гори / белы́м / идол».

Кстати, повторы могут быть разными по функции: от апеллирующих к идиоме до репрезентирующих два варианта прочтения (последние две строки); также – и по составу: от одночленных (простое «эхо») до многочленных

(повтор строк или повторы в строках: «*дождень / дождь-ночь*»). В любом случае рассмотренные повторы являются эстетическим приемом, повышающим смысловую «полифоничность» текста.

Песня «Ал сок» – это еще и пространство разного рода аттракций – потенциальных: омофоничных и этимологических (парадигматическая ось), а также реализованных: внутрисловных и межсловных (синтагматическая ось). Потенциальные аттракции – это столкновение на уровне «текучей» морфологии, имеем в виду двоякое прочтение омофонов (Зори – Зари) и различное корневое наполнение звучащих единиц (весть-ень – весь-тень). К потенциальным можно отнести и случаи расщепления слов: «хрусталь» – «сталь», «склочен» – «скло», «чи[стай]» – «стай».

Внутрисловная аттракция встречается в слове жа / жда (и носит структурный характер: если бы исполнитель произнес «жаж / да», то аттракция не была бы осуществленной); межсловные: «алсок» – «впесок», «рук рек».

В песне есть и одна синтетическая рифма: «хрусталь» – «чи[стай]».

Итак, мы рассмотрели в основном «точечные» художественные приемы, которые использует Д`ркин в песне «Ал сок». Таким, по нашему мнению, должен быть первый этап работы со звучащим поэтическим материалом. Этап второй – сложнее и гораздо обширнее, здесь исследователь должен обратиться к синтагматическим аспектам текста, то есть к межморфемным, межсловным и межфразовым сцепкам. Например, окказиональная синтагма «Вестень Святлетá» распадается на несколько не смысловых, а *формальных трактовок*. С одной стороны: «Весть-ень», «Весь-тень» (вся тень, или весь тень – в мужском роде), может быть, даже – «Весь-день». С другой: «Свет летá», «Свет, летá», «Свят летá», «Свят летá». Кроме того, и в том и в другом случае мы имеем право как расщепить

«Вестень» и «Святлетá» на два слова, так и анализировать их как целостные образования. Сколько же в итоге получится «одномерных», печатных вариантов! Среди них будут – с синонимичной корреляцией, например, день («Весь-день») и лето («Светлето») – отождествляемые архаичным сознанием этапы малого и большого солярных циклов, а также – с антитетичной: тень («Весь-тень») и свет («Свет-лето»).

Непонятно, и какой знак поставить в синтагме: «Вестень, Святлетá» (перечисление, о нём свидетельствует ударение на «а», зафиксированное на фонограмме) или «Вестень Святлэта» (подчинение). Мы с одинаковой вероятностью можем посчитать, что смена ударения на фонограмме носит как структурный, так и этимологизирующий, а значит – смыслопорождающий характер.

Итак, подведем итоги: для создания парадигматически вербальной и смысловой многомерности Д`ркин использует богатый арсенал как привычных для «трудной» (авангардной) поэзии приемов (например паронимическую аттракцию, создание окказионализмов), так и приемов, возможных только в синтетическом тексте. Перечислим последние:

- расщепление и сращение узуальных слов («текучесть» морфемного состава);
- различные типы эстетической омофонии;
- переакцентовка (смещение узуального ударения без дополнительно эксплицирующих знаков);
- синтетические аттракции;
- распев гласного или сонорного (функция – окончание строки);
- синтетическая рифма.

Все эти приемы (за исключением синтетической рифмы) на фонограмме носят системный характер и зачастую делают текст вербально «слоеным» и семантически «полифоничным». Подчеркнем, что литературоведе-

ние, оставаясь в своих рамках, вполне способно рассматривать подобные «стереоскопические» образования. И при этом не сводить синтетический текст к одномерному бумагизированному «подстрочнику».

В завершение вернемся к особенностям синтаксиса. Теперь нам будет понятнее, какие смысловые изменения вызывает разбивка художественного текста на синтетические синтаксемы при помощи пауз и полупауз. Отметим, кстати, что, помимо структурных лакун, никаких других пауз в тексте нет (например, три слова «в земь врыли» произносятся «на одном дыхании»). Такая жесткая цезурно-строчная матрица инспирирует два типа «дешифрующей комбинаторики»: *языковая* (исследователь, не обращая внимания на цезуры, пытается восстановить бумагизированный вариант поэтического текста с опорой на узувальные единицы) и *речевая* (исследователь рассматривает внутренние лексические потенции каждой цезурной ячейки). Усложняет ситуацию то, что Дркин создает ряд окказионализмов, состоящих из узувально несращиваемых лексем. Получается, что окказиональное расщепление через цезуры (был / день) вступает в конфликт с окказионально же сращенными лексемами в списке (былдень)! И для понимания парадигматической структуры текста исследователю придется учитывать *языковой*, *речевой* и, вероятно, *печатный авторский* тексты.

Заметим, что проделанное нами исследование – это не интерпретация «Ал сока» (к ней мы только подошли), а лишь попытка описания материала, попытка, вероятно, не исчерпывающая всех потенций «плана выражения». Кроме того, мы не проделали работу по «печатному кадрированию» синтетического текста, то есть по бумагизированной экспликации всех «одномерных» вербальных вариантов. Похоже, что после описания формы, подобного нашему, следующим этапом при «расширенном анали-

зе» должно стать именно такое «кадрирование» (оформленное, быть может, в какую-то схему или таблицу).

Кроме Дркина и Башлачева, активно экспериментируют с парадигматической структурой вербального субтекста поэты, объединенные вокруг «АукцЫона» (см., например, песню «Муж»¹ Леонида Федорова), Александр Холкин («Игла», «Околесица»² и др.). Итак, композиции «Вечный пост», «Ал сок» и им подобные свидетельствуют, что *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 варианты бумагизации*. Заметим, что вербальная парадигматика – это второй из рассмотренных нами типов «утолщения» в структуре синтетического текста. Первый из них – субтекстуальность. Сочетание этих двух парадигматик ведет к пониманию поэтико-синтетического текста как образования с эксплицированной (субтекстуальной) и имплицитной (вербальной) «объемностью». Помимо этого, текст распространяется во времени («третье измерение»). Не забудем и о еще 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 синтетике» – оказывается трехмерным или, если манифестационную множественность посчитать еще одним измерением, – *четырёхмерным*.

¹ Лиловый день.

² Баллада о скоморохе // Холкин А., 1999.

ГЛАВА 7

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

ЗВУКОВОЙ ЖЕСТ

Звуковой жест: определение и классификация. Выше мы подробно рассмотрели парадигматическую субтекстуальную ось (то есть структуру песенной поэзии по вертикали). Выяснили, что в отличие от «линейной» традиционной поэзии, песенная имеет несколько ярусов. Теперь же исследуем 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 укажем, что ученые его понимали по-разному¹. Так, Е.Д. Поливанов называл языковыми жестами оноματοпоэтические единицы японского языка. Ученый писал, что они

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).

«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, / Вээоми 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

¹ Поливанов Е.Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка // Поливанов 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.

«учетверению» элемента «ак». Это создает комический эффект¹.

В современных исследованиях звуковыми жестами нередко называются естественно-природные единицы – «непроизвольные восклицания, выполняющие только сигнальную функцию: сигналы психо-физиологического и эмоционально-чувственного состояния говорящего»².

Мы видим, что исследователи подчеркивают особую материализованность звукового жеста, стоящую *над словесной семантикой* (будь то аттракция, особое речевое «осязание» или оноματοпозтика). Интерполируя термин «звуковой жест» на синтетическую почву, мы, во-первых, подчеркиваем его негомогенность, маркированность по сравнению с относительно монотонным речевым потоком; а, во-вторых, смысловую наполненность этого речевого приема. Ближе всего к нашему определению звукового жеста – концепция С.В. Свиридова, для которого звуковой жест «*основан на физическом звуке* <выделено нами. – В.Г.>, а не на воображаемом, как при чтении “бумажных стихов”»³ (заметим, о живом речевом потоке говорили и Поливанов, и Щерба). И, кроме того, жест является *дополнительным смысловым компонентом поэтического текста*.

¹ **Эйхенбаум Б.М.** Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 45–63.

² **Андреева С.В.** Элементарные конструктивно-синтаксические единицы устной речи и их коммуникативный потенциал: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2005. С. 39.

³ **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-синтетическом 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).

Итак, артикуляционный жест в нашем 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* (конечно, это определение дано с позиции литературоведения).

Среди ученых есть мнение, что в песенной поэзии «основной структурной единицей ... следовало бы считать “единый музыкально-речевой такт”¹ 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 мы уже говорили в главе, посвященной ритму. Напомним, 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?

¹ **Васина-Гроссман В.А.** Музыка и поэтическое слово. 1978. С. 69.

² **Солодова М.А.** Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте ... С. 10.

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 Высоцкого¹. А вот о более «тонких» артикуляционных фактах, организующих живую речевую ткань, сведений в научной литературе заметно меньше. В первую очередь здесь мы говорим 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 – «синтетический 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»². По нашему мнению, второй, третий и четвертый типы могут быть объединены как основанные на живом звуке в рамках *ар-*

¹ 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;

² **Кац Л.В.** О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В.С. Высоцкого. С. 145–151.

тикуляционной 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. Розановой¹, В.В. Васильевой², С.С. Бойко³, С.В. Свиридовым⁴. Получается, что именно творчество «таганского барда» ввиду богатств речевых выразительных средств стало отправной точкой для исследований речевого жеста в масштабах всей русскоязычной песенной поэзии.

Легко заметить, что в основе выделенного нами звукового жеста лежит всё тот же «узуальный» звук (нет смысла дробить его на звучащие дифференциально-семантические «составляющие»), только это звук, *уточненный своей звучащей природой*. Очевидно, что далеко не всегда синтетичность будет являться фактором поэтически смыслообразующим. То есть не каждый озвученный поэтический текст будет существенно отличаться (имеем в виду смысловые различия) от своего печатного варианта. Поэтому 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

¹ **Китайгородская М.В., Розанова Н.Н.** Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи. С. 97–113.

² **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.

³ **Бойко С.С.** О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов. С. 343–350.

⁴ **Свиридов С.В.** Звуковой жест в поэтике Высоцкого. С. 167–185.

будет равен «узуальному» звуку. В дальнейшем «опустошенный» звуковой жест мы будем 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 (напомним, что мы ведем речь об артикуляции). В этом случае однородность «надстройки» позволяет называть звуковым жестом целый корпус лингвистических звуков. То есть для удобства мы за основу берем не звукоцентрический (1 лингвистический звук – 1 жест), а *жестоцентрический подход* (артикуляционно гомогенное образование – 1 жест). Иногда смысловой блок (куплет, поющийся 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 *конститутивным* и *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 дру-

¹ Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994. С. 126.

га 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 синтетического). На примерах систему единичных жестов мы рассмотрим ниже.

По распространенности жесты можно разделить на *единичные* (свойственные конкретной фонограмме), *системные на уровне песни* или *на уровне идиопозетики*.

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 бумагизации. Тогда как на всех остальных доступных нам фонограммах (к сожалению, немало записей Башлачева пока не издано) 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 идиопозетики жестом*.

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.

По функциям и способам образования артикуляционные жесты неисчерпаемы, хотя и поддаются группировке. В целом их можно разделить на *субъектообразующие, фактизирующие, 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 мы уже писали, искривление артикуляции – иноязычный акцент, фонетические просторечия, диалектное произношение... – есть, как правило, смещение по субъектной оси. Об этом типе подробнее см. главу 4, параграф «Артикуляционная субъектность».

Фактизирующие артикуляционные жесты представляют собой особого рода материализацию пропеваемого / произносимого поэтом вербального текста.

Экспрессивные артикуляционные жесты – это либо акцентные слова голосовой актуализации (слова, выделенные криком, хрипом, шепотом), либо синтетическая аллитерация (то есть усиление артикулирования, например раскатистое «р»), либо эмоциональный распев (крик, хрип, вой) гласного звука или протяжка сонорного. О фактизирующих и экспрессивных жестах речь пойдет ниже.

Фактизация. 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 фактизация. В данном параграфе мы заострим внимание на ее артикуляционной разновидности.

Рассматриваемое нами явление можно назвать иначе: материализация, опредмечивание, звукоимитация, онома-топоэтизация или еще как-то. Однако мы остановимся на термине «фактизация», так как речь пойдет о «переведе-

нии слова в факт» (С.В. Свиридов). Заметим, что мы уже касались этого вопроса в разделе о функциональных особенностях песенной поэзии и в некоторых других параграфах.

Фактизация 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».

В песне «Слезы звезд»² Кинчев использует похожий прием, «синхронизируя» смысл поэтического текста с темпом произнесения – «размеренным ритмом медитации»³:

Низкое солнце,
Медленный воздух,
Плавность минут.

Здесь музыкально-артикуляционный ритм выражает, «онтологизирует» основной мотив отрывка – плавность,

¹ Дурень // Алиса, 1997.

² Jazz // Алиса, 1995.

³ **Шадурский В.В.** «Сегодня мне светло, как в первый раз...» ... С. 102.

медленность. Похожая (темповая) фактизация 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 фактизация была одним из любимых 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»¹.

Примечательный пример фактизации встречаем в песне Башлачева «Абсолютный вахтер»², где «исчезновение пространства» фактизуется редукцией всех субтекстуальных рядов:

Этот город скользит и меняет названия.
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, которую прерывает кто-то из слушателей, сказав «браво» (далее следуют аплодисменты). Мы убедились, что, например, термин «звукоимитация» или традиционный – «звукопись» не вполне аутентичны рассмотренным выше явлениям (назовем ли мы звукоимитацией тишину?).

Псевдотехническая фактизация (речевая звукоимитация какого-то устройства) тоже периодически используется поющими поэтами. Владимир Высоцкий в песне «Як-истребитель»³ материализует то, как самолетный

¹ Томенчук Л. Высоцкий и его песни ... С. 35.

² Концерт у М. Тимашевой.

³ Записи М. Шемякина.

«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»¹ также присутствует артикуляционная имитация шума мотора: «ж-ж-ж». Еще одну «техническую» имитацию – звук заевшего патефона – находим в песне Вени Д`ркина «Танго»²: «Жизнь наша танго фр... танго фр... танго фр...». В композиции «Не вальс»³ 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 Копелевым⁴. Так, во фразе «а вишневый крем только слизывает» исполнитель сонорный «л» тянет на манер гласного, имитируя слизывание. Во фразе «биты кирпичи» Башлачев слово «кир-пи-чи» 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: «прозвеннни-и-и-ит» (с придыханием и вибрацией, имитирующей колебание «стекла на сквозном ветру»). Фраза «капли звонкие» произносится так: «Звон... н... н... кие». Каждый «н» – падающая капля...

Отдельно нужно сказать о *паравербальных приемах фактизации*. Башлачев в миниатюре «Толоконные лбы»⁵ после слов «в этом городе – жуткий насморк» сморкается, кашель короля из «Песни про опального стрелка» Высоц-

¹ Оба неба.

² Концерт в ЦкиБ «Апекс». Воронеж, 3 июня 1997.

³ Вещи со своими именами – Возвращение именных вещей // Зимовье зверей, 1999.

⁴ Запись. Новосибирск, 21 декабря 1985.

⁵ Запись у В. Алисова и И. Васильева.

кого, встречающийся на многих фонограммах, – тоже пример интересного нам явления.

Частный случай фактизации – *синтетическая метафора*. Она возникает, когда между звуковым жестом и вербальным субтекстом устанавливаются не просто отношения наглядности (например, когда слово «ветер» сопровождается шумом ветра – реальным, имитированным артикуляционно или за счет технических средств), а метафорические отношения. В песне «Когда ты станешь маленьким»¹ Константина Арбенина есть такая фраза: «Где гарантия, что всё твое – не мираж?». Шипящий «ж» в слове «мираж» тянется достаточно долго, так Арбенин имитирует звук выходящего воздуха из надувного шарика или мяча, после чего певец делает губно-губной хлопок, материализуя, как данный шарик (мираж) лопается. Таким образом, сема «эфемерный» в слове мираж метафорически переносится на сдувающийся и лопающийся шарик (мыльный пузырь?), то есть перед нами словесно-артикуляционная (или даже словесно-артикуляционно-шумовая) метафора, возможная только в синтетическом тексте.

Подводя итоги, отметим, что фактизация – это материализация некоего поэтического факта за счет либо *непосредственно эксплицирующих* (основанных на прямых семантических соответствиях), либо *метафоризирующих операций*. Фактизация 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. Музыкальную и шумовую фактизацию мы рассмотрим в последнем параграфе раздела наряду с другими невербальными жестами.

¹ Города, которых не стало // Зимовье зверей, 1995.

Акцентные слова. *Акцентные слова в песенной поэзии – 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 мы не используем традиционный для риторики термин «эмфаза»).*

При невербальной фактизации 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»¹. Заметим 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 актуа-

¹ **Егоров Е.А.** Особенности функционирования «условных» образов в рок-поэзии // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 26.

лизацией. Это говорит об освоенности данного типа звуковых жестов песенной поэзией. Покажем разнообразие приемов синтетической «акцентуации» на примере творчества Егора Летова.

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 «гик», 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. Отметим, 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 слышал»:

*Кроliки кralись в горячей траве...
На рассвете кто-то в окно постучал
Тихо-тихо...
Никто не слышал...
Никто не открыл...*

Перед нами своеобразная материализация поэтических реалий за счет громкости произнесения, то есть ак-

¹ Хроника пикирующего бомбардировщика.

центные слова являются еще и фактизованными единицами.

Коннотативное уточнение за счет акцентных слов присутствует и в песне «Боевой стимул»¹:

Навеки непригодные к жизни –
Нестройные колонны нерожденных на свет
Слипаются в густом афоризме:
«Со времени Иисуса невиновных *нет!*»

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»²):

Понесло
По воде
Уголек
Далеко-далеко.

Распахнулось настежь оконце,
Скрипнули навзрыд половицы,
В зеркале незваные гости

¹ Тошнота.

² Сто лет одиночества.

Подмигнули, померещились кому-то из нас.

Не горюй,
Не робей,
Поклонись
*Да пойд*и погуляй.

Зорко смотрит вдаль терпеливый,
Широко шагает прочь безымянный,
Весело молчит виноватый,
Облачко порхает высоко-высоко.

Загудит,
Запоеет,
Заболит
Под ногами земля.

Мертвого схоронит уставший,
Радугу осилит ослепший,
Звездочку поднимет упавший,
Яблочко – от яблони, *огонь* – от огня.

До луны
Рукою подать,
До Китая пешком
Полшага.

Простор открыт,
И ничего святого.

Загрустит,
Упадет
С головы
Сорный волосок.

Мертвого схоронит уставший,
Радугу осилит ослепший,
Звездочку отыщет упавший,
Яблочко – от яблони, *огонь* – от огня.

До Луны
Рукою подать,
До Китая пешком

Полшага,
Всего-то полшага,
Полшага...

Простор открыт,
И ничего святого.

Сравним сходные структурно отрывки:

Распахнулось настезь оконце,
Скрипнули навзрыд половицы,
В зеркале незваные гости
Подмигнули, померещились кому-то из нас.

Зорко смотрит вдаль терпеливый,
Широко шагает прочь безымянный,
Весело молчит виноватый,
Облачко порхает высоко-высоко.

Мертвого схоронит уставший,
Радугу осилит ослепший,
Звездочку поднимет упавший,
Яблочко – от яблони, *огонь* – от огня.

Мертвого схоронит уставший,
Радугу осилит ослепший,
Звездочку отыщет упавший,
Яблочко – от яблони, *огонь* – от огня.

Мы видим, что первые слова всех строк в «длинных четверостишиях» (за исключением слова «яблочко») являются акцентными. Несистемный «огонь» из шестого вербализованного блока 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 пойдѣ 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.

Иногда акцентные слова группируются в целый смысловой блок, в этом случае они несут композиционную нагрузку. Пример такой расширенной акцентности находим в треке «Сто лет одиночества»¹. Как трудно описать ту светлую и радостную интонацию, с которой Летов произносит неакцентный текст, так трудно и выразить мощь того крика-хрипа, эмоционально маркирующего выделенный блок:

И будет целебный хлеб,
Словно нипочем, словно многоточие,
И напроломное лето мое,
Однофамильное,
Одноименное.
Губы в трубочку,
Нить в иголочку,
Не жисть, а Сорочинская ярмарка!
Заскорузло любили, освинело горевали,
Подбрасывали вверх догорелую искорку,
Раскрашивали домики нетрезвыми красочками,
Назывались груздями – полезали в кузова,
Блуждали по мирам, словно вши по затылкам,
Триумфально кочевали по невымытым стаканам,

¹ Сто лет одиночества.

По натруженным умам,
 По испуганным телам,
 По отсыревшим потолкам,
 Выпадали друг за другом, как молочные зубы,
 Испускали дух и крик,
 Пузырились топкой мелочью
 В оттопыренных карманах деревянных пиджаков,
 Кипучие, могучие, никем непобедимые,
 Словно обожженные богами горшки,
 А за спинами таились лыжи в снях,
 Санки,
 Салазки,
 Сказки,
 Арабески...
 На седьмой день ему всё о...! <надоело>
Пускай все бурно расцветает кишками наружу –
На север,
На запад,
На юг,
На восток!
Пусть будет внезапно!
Пусть будет неслыханно!
Пусть прямо из глотки!
Пусть прямо из зеркала!
Безобразно рванет из-под кожи
Древесно-мясные волокна
Моя самовольная вздорная радость!
Чудовищная весна!
 Чтоб клевать пучеглазое зерно на закате,
 Целовать неудержимые ладони на заре...

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):

¹ Долгая счастливая жизнь.

² Реанимация.

Разбухшую ванну переполняет вода.
 Уже по щиколотку.
 Скоро можно смело рыцарей из «Александра Невского»
 топить.
 Коты в панике.
 Вдруг тряпка застряла в руке,
 Словно глотка в твоей голове.
 Подобие улыбки заместило мыслью.
 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; так, 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 экс-

¹ Русское поле экспериментов // Гражданская оборона, 1989.

прессии, свойственной летовской исполнительской манере («Второй эшелон»¹):

*Грозное эхо слепого расстрела,
Руки за спину, а сердце – в ведро.
Тёмный колодез греховного тела.
Подлой победы хмельное ядро.*

*А где-то вблизи,
Затаившись в тумане предчувствий, латает заплаты
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 лексеме².

¹ Русское поле экспериментов.

² 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.

Во-вторых, слабую смысловую актуализованность акцентных единиц в данной песне доказывает даже беглое рассмотрение ключевых слов, например, зачем выделять следующие лексемы: «А где-то вблизи, / Затаившись в тумане предчувствий, латает заплаты...». Какой особенный смысл несут слова «где-то», «затаившись»? Не логичнее ли было заострить внимание на слове «предчувствий», ведь, как ясно из контекста, здесь имеются в виду предчувствия смерти? Почему бы ни сделать акцентным словосочетание «терновый венец» во фрагменте: «*Выбранной* доли терновый венец»? Разумеется, и в такой расстановке акцентных слов есть какая-то логика, но это скорее «логика» исполнительской экспрессии, а не поэтического контекста (хотя и он не может не быть затронут).

Итак, мы видим, что даже в рамках одной поэтики акцентные слова выполняют различные функции: от структурообразующих до рифмопорождающих. Конечно, у Егора Летова мы рассмотрели далеко не все способы актуализации акцентных слов. За пределами нашего исследования мы оставили интонационное выделение, так как это слишком обширная проблема. Кроме того, интонация менее репрезентативна («более неуловима») по сравнению с рассмотренными нами примерами акцентности.

Наряду с акцентными словами в песенной поэзии есть тексты с *акцентными строками*. Данный прием маркировки поэтического текста встречается реже. В этой связи рассмотрим исполнение песни «С вами говорит Телевизор»¹ Михаила Борзыкина, чья группа, напомним, называется «Телевизор». Графика ключевого слова согласована с авторским вариантом бумагизации (имеем в виду

¹ Шествие рыб // Телевизор, 1985.

отсутствие кавычек), что дан на официальном сайте группы¹:

Трудно стоять на тонких ногах.
Загнанный в угол четвероногий
Испуганно ждет щелчка
В уютной чужой берлоге.
Эй, там, на кухне, закройте дверь!
Пахнет паленым, хочется ветра.
Полированный стонет зверь
В чьих-то квадратных метрах.

Оставьте меня – я живой!
С вами говорит Телевизор.
Я буду думать своей головой.
С вами говорит Телевизор.
Я не хочу называть героев.
С вами говорит Телевизор.
Я не хочу говорить о крови.

Двести двадцать холодных вольт –
Система надежна, она не откажет.
Вечер не даст ничего –
Программа всё та же.
А люди едят – им хорошо.
Это век электрических наслаждений;
Мне предлагают электрошок,
Но я предчувствую пробуждение.

Оставьте меня – я живой!
С вами говорит Телевизор.
Я буду думать своей головой.
С вами говорит Телевизор.
Я не хочу называть героев.
С вами говорит Телевизор.
Я не хочу говорить о крови.
С вами говорит Телевизор...

В этой песне – три голоса: один произносит почти весь вербально-поэтический текст, второй вступает толь-

¹ URL: <http://www.televizor.spb.ru/albom0.html>

ко тогда, когда появляется фраза «с вами говорит Телевизор», третьему голосу принадлежит лишь одна строка – «это век электрических наслаждений». Причем если два первых голоса человеческие, то третий – голос робота, искусственный, неживой (очевидна связь этой «технической артикуляции» со смыслом фразы). То есть акцентность в данном случае создается двумя способами: смелой вокалиста и техническим искажением голоса.

Подведем итоги. Акцентные слова так или иначе влияют на смысл синтетического 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 фактизации.

Синтетические 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.

Аллитерация. Синтетическая аллитерация создается за счет *усиления артикуляции согласных*. Одним из первых этот прием начал использовать Михаил Анчаров в песнях с напряженным, экспрессивным исполнением и соответственной тематикой. Особенно подвержены синтетическому аллитерированию сонорные, так как они тяготеют к вокализации («Баллада о парашютах»¹):

¹ Концерт в клубе «Восток».

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 исследование¹. Поэт мог распев сонорного использовать даже в той структурной позиции стиха, где в других строфах находится гласный (об этом мы скажем ниже – при исследовании звуковых жестов песни «Ярмарка»).

Синтетическую аллитерацию использовали поющие поэты более позднего времени, например Игорь Тальков. В этой связи остановимся на песне «Россия»². Заметим, что две первые строфы, где речь идет о дореволюционной России, пропеваются спокойно, без усиления артикуляции. А вот «третья строфа, рисующая апокалипсическую картину гибели России» исполнялась «особенно эмоционально»³:

¹ **Свиридов С.В.** «Долгие» сонанты Высоцкого и поэтика песенной речи // Поэзия и песня В.С. Высоцкого. Пути изучения. Калининград, 2006. С. 88–110.

² Концерт в ДК МИСиС. Москва, 30 мая 1991.

³ **Ничипоров И.Б.** Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции ... С. 358.

Разверзлись с треском небеса,
 И с визгом ринулись оттуда,
 Срубая головы церквям
 И славя нового царя,
 Новоявленные иуды.
 Тебя связали кумачом
 И опустили на колени,
 Сверкнул топор над палачом,
 А приговор тебе прочел
 Кровавый царь – великий гений.
 Россия...

Заметим, что звук «р» не во всех словах подвергается усилению, наиболее насыщенным и количественно, и эмоционально оказывается последнее четверостишие.

Синтетическая аллитерация может являться и смысловоразличительным приемом. Так, в песне Александра Розенбаума «Налетела грусть»¹ фраза «мы мазаны одним миром» в завершающей строфе произносится с отчетливым усилением и долготой «р» – «мазаны одним мирром» (вероятно, намек на мирро – ароматическое масло).

Ассонанс. В основе синтетического ассонанса – аканье и *й*канье. Получается, что, например, безударный «о» может быть включен в «а»-ассонанс: «Залатаю [за-ла]тыми 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 синтетический ассонанс оказывается вполне реализованным.

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 *й*канье позволяет убрать «несистемный» звук «а» из слова «поняли».

¹ Я люблю возвращаться в свой город... // Розенбаум А., 2003.

Синтетический 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 – дадим окказиональный вариант – «словянский». Созданию подобного ассонанса способствует и обилие звуков «о» в микроконтексте, и даже этимологическое приближение к рассматриваемым словам лексемы «мольва», получается такой поэтико-этимологический ряд: «с-л?в-янский», «с-л?в-о», «мо-л?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 синтетического ассонанса с синтетической 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 шан-

соне» 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.

Мы видим, что изобразительно-выразительные ресурсы песенной поэзии достаточно широки и могут быть использованы для переориентации традиционных поэтических средств на синтетический лад как за счет интонационно-артикуляционных приемов (аллитерация), так и — имманентных особенностей речи (ассонанс). Теперь, после рассмотрения основных типов звуковых жестов, покажем, как они объединяются в систему, создавая особый жестовый текст внутри синтетического.

Система артикуляционных жестов в тексте: опыт анализа. Возьмем песню Владимира Высоцкого «Ярмарка»¹, где звуковые жесты наряду с другими приемами выразительности эксплицируют ряд «ярмарочных мотивов»: народность (или даже — простонародность), фольклорность, архаичность, карнавальность и др. Рассмотрим, какими нелексическими средствами создаются данные мотивы на каждом из уровней текста (о классических приемах поэтической образности будем говорить попутно).

Синтаксис.

Синтаксис текста, строфо- и строкоделение организованы двумя системами: матричной стиховой и артикуляционной. Вторая немного корректирует имплицитную метроритмическую, но в целом они созданы по единому замыслу.

Несколько слов скажем о выражении рассматриваемых мотивов на уровне поэтического синтаксиса. В тексте есть ряд заимствованных из фольклора конструкций: обращения («ай вы, купчики»), повторы («продается с цепью кот с золотою»), приложения («сапоги-самоплясы»,

¹ Записи М. Шемякина.

«беда-напасть»), в том числе «расставленные» («*ска-терть* сбегает сама – *самобраночка*»), «супплетивная» избыточность («скачут-прыгают», «киснет-квасится», «подходи-подваливай»), инверсии («народ честной», «ярмарка – звонкая, несонная, да нетрадиционная», «начнет сама бранить самобранка») и т.д.

На мотив «карнавальность» (еще можно сказать – «ералашность») работают некоторые иностилевые вкрапления, например синтаксические конструкции, близкие к канцелярским («и жар-птица есть *в виде жареном*», «разрешите сделать вам примечание»).

На уровне звучащего синтаксиса тоже присутствует несколько интересных особенностей. Во-первых, Высоцкий постоянно повторяет избыточный песенный союз «да», который не вписывается в стиховой метр, дезорганизует его:

Вон орехи рядышком –
Да с изумрудным ядрышком!

Избыточное «да» может использоваться как в функции речевой связки (1), так и в значении «и» (2):

Все ряды уже с утра
Да (1) позахвачены –
Уйма всякого добра
Да (2) всякой всячины...

Песенные союзы «и» встречаются и перед песенным междометием «тагарга-матагарга» («и» выпадает лишь однажды). В бумагизированном варианте песни¹ все эти

¹ Мы ориентируемся на издание, тексты для которого подготовил А.Е. Крылов: **Высоцкий В.** Я куплет допою...: Песни для кино. М., 1988. С указанной книгой мы сверяли в основном расстановку знаков препинания. Однако на фонограмме Высоцкий в некоторых местах меняет лексику «бумажного первоисточника», в связи с чем меняется

единицы (а, например, песенных союзов «да» на фонограмме 17) отсутствуют.

Во-вторых, интересное явление, связанное со звучащим синтаксисом, наблюдается при цезурировании. Если бумагизировать песню на основе рифмовки (рифма – всегда клаузула), то строкоделение должно быть следующим:

Эй, народ честной, незадачливый!
 Ай вы, купчики да служивый люд!
 Живо к городу поворачивай –
 Там не зря в набат с колоколен бьют!
 Все ряды уже с утра
 Да позахвачены –
 Уйма всякого добра
 Да всякой всячины:
 Там точильные круги
 Точат лясы,
 Там лихие сапоги-
 Самоплясы.

Если же присутствующие на фонограмме паузы посчитать строкоразделительными и не ориентироваться на рифмовку, то структура текста будет «отзеркаленной»:

Эй, народ честной,
 Незадачливый!
 Ай вы, купчики
 Да служивый люд!
 Живо к городу
 Поворачивай –
 Там не зря в набат
 С колоколен бьют! <одностопный пятисложник>

Все ряды уже с утра да позахвачены –
 Уйма всякого добра да всякой всячины:
 Там точильные круги точат лясы,
 Там лихие сапоги-самоплясы.

и пунктуация. Кое-где мы игнорируем цезурные отбивки, сдвиг строф вправо и т.д., ориентируясь на особенности фонограммы.

Есть здесь, правда, и четверостишия-пятисложники (без внутренних рифм), где межстрочная (цезурная?) пауза не проявлена:

Мы беду-напасть подожжем огнем,
 Распрявим хребты втрое сложенным,
 Меду хмельного до краев нальем
 Всем скучающим да и скукоженным!

Эта неустойчивость (как и в случае со структурно избыточными песенными междометиями и союзами) является приемом речевой энтропии, которая несколько расшатывает метроритмически гармонизированный текст «на разговорный лад». В дальнейшем при строчной и строфической бумагизации мы будем ориентироваться на печатное издание – чтобы сохранить единообразие.

Синтетический текст песни состоит не только из строф, но и из девяти смысловых блоков, каждый из которых объединяет три строфы. Помимо лексических маркеров завершения блока в тексте есть и синтетический – распев последнего слога последней строфы (или протяжка сонорного – «ядрышком-м-м-м-м»).

Лексика.

Этот уровень мы опускаем, так как звуковых жестов и других интересных нам явлений синтетического характера здесь нет. Однако не стоит забывать, что те мотивы, о которых мы говорили выше, в первую очередь реализованы лексически. То есть для литературоведческого анализа этот уровень представляется важнейшим, но мы, согласуясь с целями нашего исследования, идем по пути избирательному.

Морфология и фонетика.

Эти уровни мы объединим, так как многие звуковые явления принадлежат сразу им обоим. Сгруппируем звуковые жесты функционально.

Артикуляционные жесты, используемые для уточнения рифмы. Во фразе «эй, народ честной, незадачливый» в окончании последней лексемы ясно слышится фонетическое приспособление к слову «поворачив[ъ]й» – «незадачлив[ъ]й». Отступая от норм транскрибирования, поясним: Высоцкий достаточно отчетливо произносит «незадачливай» вместо «незадачливый».

Еще один функционально схожий пример находим в строфе:

За едою в закрома
Спозараночка
Скатерть сбегает сама –
Самобраночка...

Мы знаем, что формы «спозаранка» в языке нет, есть – «спозаранку». Соответственно, и при добавлении уменьшительно-ласкательного суффикса конечное «у» должно было бы остаться. Однако в угоду рифме Высоцкий создает окказиональное образование «спозараночка», фонетически коррелирующее со словом «самобраночка».

Возможно, рифма обусловила и возникновение аккомодации в слове «стюдень», которое певец произнес как «стюдень». В русском языке гласные заднего ряда или среднего [a], [o], [y] после мягких согласных становятся более передними, то есть мягкость «д» в слове «стюдень» меняет в том числе и качество гласного звука, «подстраивая» его под рифму «люди – стюдень»:

Эй, слезайте с облучка,
Добры *люди*,
Да из Белого Бычка
Ешьте *стюдень*!

Еще одно изменение гласного «под рифму» находим в следующем отрывке:

Вот Балда пришел, поработать чтоб:
 Без работы он киснет-квасится.
 Тут как тут и Поп – толоконный лоб,
 Но Балда ему – кукиш с маслиц[ъ]м! (маслицам).

Интересные фонетические процессы происходят в слове «залапьте»: мягкий знак мягкости не дает, а конечный звук слышится как явный «и» (практически нередуцированный). Получается, что Высоцкий максимально подстраивает фонетический облик слова «залапьте» под рифму к слову «лапти»:

Скороходы-сапоги
 Не [зълапти]!
 А для стужи да пурги –
 Лучше лапти.

Тот же самый «отчетливый “и”» присутствует и в рифме «животики – самолетике»:

Будет смехом-то рвать животики!
 Кто отважится да разохотится
 Да на коврик[и]-самолетик[и]
 Не откажется, а прокотится?!

И явно по аналогии с этими рифмами «и» слышится в двух рифмующихся словах следующего четверостишия:

Коль на ярмарку пришли –
 Так гуляйт[и], –
 И неразменные рубли
 Разменяйт[и]!

«Отчетливый “и”» может присутствовать и в середине строки: «А дл[и] стужи да пурги – / Лучше лапти».

Как мы уже говорили, важную роль при организации формального облика текста играет энтропия. Проявляется она и в синтетическом рифмообразовании – в исполнении присутствует процесс, обратный описанному:

И тагарга-матагарга,
 Всем богата ярмарка!
 Вон орехи *рядыш*ком –
 Да с изумрудным *ядр[у]*шком!

Просторечная энтропия порой столь сильна, что даже рифма не способна «удержать» узуальный фонетический строй слова.

Часто Высоцкий использует архаизированные окончания «я» вместо «е»:

Скоморохи здесь – все хорошие,
 Скачут-прыгают через палочку.
 Прибауточки скомороши[йа], –
 Смех и грех от них – все вповалочку!

Или:

Здесь река течет – вся молочная,
 Берега над ей – сплошь кисельные, –
 Мы вобьем во дно сваи прочные,
 Запрудим ее – дело дельно[йа]!

Или:

И тагарга-матагарга,
 Упоенье – ярмарка, –
 Общее, повально[йа],
 Да эмоционально[йа]!

И лишь однажды окончание на «-я» использовано для акустического уточнения рифмы (в списке слово «примечание» дано в единственном числе):

Разрешите сделать вам
 Примечани[йа]:
 Никаких воздушных ям
 И качания...

Отметим, что помимо звучащих архаизированных / просторечных форм окончания или суффикса в тексте есть встроенные в стиховой метр и не редуцирующиеся при бумагизации: «удалася», «простоквашею». Они явно происходят из того же каузального источника, что и описанные синтетические.

Есть еще один интересный процесс, связанный с рифмообразованием, – слоговое (метрическое) выравнивание рифмы «под эталон». В нижеприведенном отрывке друг под друга «подгоняются» слова «торфе» и «кофей»:

Скороварный самовар –
Он на торфии (торфе)
Вам на выбор сварит вар
Или кофии. (кофей).

Заметим, что доминируют в песне дактилические рифмы, поэтому такое слоговое «растягивание» закономерно.

Не только для рифмообразования, но и для создания просторечного колорита использует Высоцкий замену корневого звука в слове «прокатится»:

Будет смехом-то рвать животики!
Кто отважится да разохотится
Да на коврике-самолетике
Не откажется, а прокотится?!

А также просторечное ударение в слове «реку»:

Запруди́ли мы реку́ –
Это плохо ли?! –
На кисельном берегу
Пляж отгрохали.

Таким образом, следующая функция артикуляционных жестов – *создание фонетического просторечия*. Но прежде чем приступить к ее рассмотрению, отметим одну

особенность исполнения: в тексте борются два голоса, условно их назовем – голос субъекта-повествователя и голос ролевого героя. Там, где вступает герой, сразу же повышается просторечная энтропия текста, например, «да» произносится как «ды», словом, заметно увеличивается количество артикуляционных жестов. Причем певец не может сразу «выскочить» из той или иной ипостаси, поэтому голоса героя и повествователя чаще всего даются блоками. При этом не происходит «полной победы» каждой из эманаций, они присутствуют в тексте на всём его протяжении, меняется только степень выраженности каждого из голосов.

Для создания фонетического просторечия Высоцкий использует несколько приемов. Во-первых, уже описанное «аканье» и «йканье» в окончаниях («маслицам» вместо «маслицем», «незадачливай» вместо «незадачливый», «дельная» вместо «дельное», «самолетики» вместо «самолетике» и т.д.). Во-вторых, *приставной «й»*: «Пыль из йэтого ковра», «Общее, повальное, / Да йэмоциональное» или переход начального согласного в йот: «Берега над ей» (вместо – «над ней»). В-третьих, *ложное яканье*:

Разрешите сделать вам
При[м`а]чание:
Никаких воздушных ям
И качания, –
Ковролетчики вчера
Ночь не спали –
Пыль из этого ковра
Вы[б`а]вали.

Яканье присутствует и в местоимениях: «ему» («йа-му»): «Но Балда ему – кукиш с маслицем!»; «ее» («йаё»): «Запрудим ее – дело дельное!».

В-четвертых, *смягчение конечного «т» в глаголах третьего лица*:

Здесь река тече[т`] – вся молочная...

Или:

Вон Емелюшка Щуку мне[т`] в руке –
Щуке быть ухой, вкусным варевом.
Черномор Кота продает[т`] в мешке –
Слишком много Кот разговаривал.

В-пятых, *несистемные фонетические просторечия*: «хучь залейся» вместо «хоть залейся»; «во» вместо «вот»: «во какая ярмарка!»; отчетливое произнесение «точут» вместо «точат». К этим просторечиям примыкают и чисто формообразовательные: «схочет» вместо «захочет» («кто не схочет есть и пить – тем изнанка»), «удалася», «вона» вместо «вон».

Итак, речевая полисубъектность, создающаяся за счет обилия просторечных форм, игры интонаций и других приемов, аккумулирует мотив «ярмарочность», вынесенный в название. Как отмечают исследователи, у Высоцкого «смешение разнородных речевых фактов <то есть фактов, которые не могут сосуществовать в рамках одного говора, например оканье и яканье. – В.Г.> возможно еще и потому, что характерной особенностью большинства произведений поэта является многоголосие. Он стремится как можно плотнее “заселить” пространство песни голосами разных людей»¹.

В завершение дадим бумагизированный вариант песни с курсивными обозначениями звуковых жестов. Если в одном слове присутствует более одного звукового жеста, при нумерации учитываем каждый, например, избыточный песенный союз «да» считаем одним жестом, но если он произносится как «ды», то фиксируем уже два жеста. Не отмечаются особенности, восстанавливаемые

¹ **Китайгородская М.В., Розанова Н.Н.** Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи. С. 103.

на основе списка («прокотится», просторечное ударение в слове «реку́» и т.д.). Итак, нами на фонограмме замечено 64 звуковых жеста:

Эй, народ честной, *незадачливый*! (1)
 Ай вы, купчики да служивый люд!
 Живо к городу поворачивай –
 Там не зря в набат с колоколен бьют!

Все ряды уже с утра
Да (2) позахвачены –
 Уйма всякого добра
Да (3) всякой всячины:
 Там точильные круги
Точат (4) лясы,
 Там лихие сапоги-
 Самоплясы.
И (5) тагарга-матагарга,
Да (6) во столице ярмарка –
 Сказочно-реальная,
Да (7) цветомузыкальная!

Богачи и голь перекатная, –
 Покупатели – все, однако, вы,
 И хоть ярмарка не бесплатная,
 Раз в году вы все одинаковы!

За едою в закрома
Спозараночка (8)
 Скатерть сбегает сама –
 Самобраночка,
 Кто не *схочет* (9) есть и пить,
 Тем – изнанка,
 Тех начнет сама бранить
 Самобранка.

Тагарга-матагарга,
Да (10) *во* (11) какая ярмарка!
 Праздничная, вольная
Да (12) белохлебосольная!

Вона шапочки-невидимочки, –
 Кто наденет их – станет барином.
 Леденцы во рту – словно льдиночки,
 И Жар-птица есть в виде жареном!

Прилетели год назад
 Гуси-Лебеди,
 А теперь они лежат
 На столе, гляди!
 Эй, слезайте с облучка,
 Добры люди,
 Да из Белого Бычка
 Ешьте *студень*! (13)

И (14) тагарга-матагарга,
Да (15) всем богата ярмарка!
 Вон орехи рядышком –
Да (16, 17) с изумрудным *ядрышком*! (18, 19)

Скоморохи здесь – все хорошие,
 Скачут-прыгают через палочку.
 Прибауточки *скоморошие*, – (20)
 Смех и грех от них – все вповалочку!

По традиции, как встарь,
 Вплавь и волоком
 Привезли царь-самовар,
 Как царь-колокол, –
 Скороварный самовар –
 Он на *торфии* (21)
 Вам на выбор сварит вар
 Или *кофии*. (22)

И (23) тагарга-матагарга,
 Удалая ярмарка –
 С плясунами резвыми,
Да (24) большей частью трезвыми!

Вот Балда пришел, поработать чтоб:
 Без работы он киснет-квасится.
 Тут как тут и Поп – толоконный лоб,
 Но Балда *ему* (25) – кукиш с *маслицем*! (26)

Разновесые весы –
 Проторгуешься!
 В скороходики-часы –
Да (27) не обуешься!
 Скороходы-сапоги
 Не *залапьте*! (28, 29)
 А *для* (30) стужи да пурги –
 Лучше лапти.

И (31) тагарга-матагарга,
 Что за чудо ярмарка –
 Звонкая, несонная
Да (32) нетрадиционная!

Вон Емелюшка Щуку *мнет* (33) в руке –
 Щуке быть ухой, вкусным варевом.
 Черномор Кота *продает* (34) в мешке –
 Слишком много Кот разговаривал.

Говорил он без тычка
Да (35) без задорины –
 Все мы сказками слегка
 Объегорены.
 Не скупись, не стой, народ,
 За ценою:
 Продается с цепью Кот
 С золотою!

И тагарга-матагарга,
 Упоенье – ярмарка, –
 Общее, *повальное* (36)
Да (37) эмоциональное! (38, 39, 40)

Будет смехом-то рвать животики!
 Кто отважится *да* (41) разохотится,
Да (42) на *коврике-самолетике* (43, 44)
 Не откажется, а прокотится?!

Разрешите сделать вам
Примечание: (45, 46)
 Никаких воздушных ям
 И качания, –
 Ковролетчики вчера

Ночь не спали –
 Пыль из *этого* (47) ковра
Выбивали. (48, 49)

И (50) тагарга-матагарга,
 Удалась ярмарка!
 Тагарга-матагарга,
Да (51) хорошо бы надолго!

Здесь река *течет* (52) – вся молочная,
 Берега над *ней* (53) – сплошь кисельные, –
 Мы вобьем во дно сваи прочные,
 Запрудим *ее* (54) – дело *дельное!* (55)

Запрудили мы реку –
 Это плохо ли?! –
 На кисельном берегу
 Пляж отгрохали.
 Но купаться нам пока
 Нету смысла,
 Потому – у нас река
 Вся прокисла!

И (56) тагарга-матагарга,
 Не в обиде ярмарка –
Хоть (57) залейся нашею
Да (58) кислой простоквашею!

Мы беду-напасть подожжем огнем,
 Распрявим хребты втрое сложенным,
 Меду хмельного до краев нальем
 Всем скучающим *да* (59) и скукоженным!

Много тыщ имеет кто –
 Тратьте тыщи те!
 Даже то – не знаю что –
 Здесь отыщете!
 Коль на ярмарку пришли –
 Так *гуляйте*, – (60)
 И неразменные рубли
Разменяйте! (61)

*И (62) тагарга-матагарга,
 Для веселых ярмарка!
 Подходи, подваливай
 Да (63) сахари, присаливай! (64)*

Итак, в «Ярмарке» артикуляционные жесты не только дополняют, порой фактизируют поэтический текст, но и «поверх» его структуры выстраивают свою – артикуляционную, связанную со всеми архитектурными уровнями текста. И литературоведческий анализ записи будет неполным без учета этих речевых средств выразительности.

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 нами в разных контекстах. Напомним, 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. На этих примерах мы и остановимся подробнее.

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 особость 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 фактизации, материальной актуализации вербального песенного текста при помощи музыкального жеста. Например, у Галича (песня «Черновик эпитафии»⁴) находим 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»⁵. По-

¹ **Мякотин Е.В.** Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. С. 32.

² Двое // Телевизор, 1995.

³ МегаМизантроп.

⁴ МП-3. Разговор с музой.

⁵ Запись у А. Агеева.

сле 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 смирным»¹ коррелирует с рефреном:

Возьми меня к реке,
Положи меня в воду,
Учи меня искусству быть смирным,
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»² паровозным гудком.

Однако данная фактизация при помощи музыкальных и особенно шумовых жестов далеко не всегда бывает столь прямолинейной. Например, у Михаила Борзыкина есть антитоталитарная песня «Твой папа – фашист»³, 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 Радио Африка.

² Кострома mon amour // Аквариум, 1994.

³ Отечество иллюзий // Телевизор, 1987.

Звуковой жест может возратить 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 ельни
 Звонящие 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 пер-

¹ Запись у В. Алисова и И. Васильева.

² Единочество. Ч. 1.

вые поэтические строки лишены зимних примет («Когда один, / Когда ты одиночество стреляющих теней»). То есть невербальные жесты актуализуют один из поэтических мотивов раньше, чем сами 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, фактизованность, 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: «Постарайся 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 становит-

¹ МП-3. Разговор с музой.

ся водоразделом, межующим две сферы: мир светлой грезы и трагический мир действительности:

Свет ложился на подоконник,
Затебал на полу возню.
Он, нахальник и беззаконник,
Забирался под простыню.
Разливался пропахший светом
Голос дудочки в тишине.
Только | я | позабыл об этом
Навсегда, как казалось мне.
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. Правда, иногда смысл интересных нам единиц мало согласуется с песенно-поэтическим контекстом, в этом случае интерпретация невербального звукового жеста может быть достаточно многообразной.

¹ Ступников Д.О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре. С. 48.

ПЕСЕННЫЕ МЕЖДОМЕТИЯ

Определение, классификация. Песенные междометия – единицы с особой манифестационностью, ведь ими, как пел Высоцкий, можно «выстонать без слов» нечто значимое. В своем генезисе эти единицы могут быть соотносены с естественно-природными криками-стопами, изначально не имеющими знакового характера. Получается, что по происхождению, семантике и функциям песенные междометия заметно отличаются от другой песенной лексики. В принципе их можно даже назвать особого рода звуковыми жестами.

Песенные междометия в нашей дефиниции – это все узуальные и окказиональные междометия, встречающиеся в песенной поэзии. Они делятся на собственно песенные междометия (1) и артикуляционный шум (2), который представляет собой голосовую имитацию какого-то шумового явления (например звука поезда: чух-чух, непередаваемого графически завывания ветра и т.д.). Собственно песенные междометия – это прежде всего единицы, образующие мелодию (пам-парам), то есть «вокальная музыка». Конечно, между названными двумя типами нет четкой границы, главное – какая функция доминирует: шумовая (звукоподражательная) или мелодическая.

К особому типу песенных междометий мы относим и распевы, то есть *эмоциональные протяжки* (3), часто присутствующие в песнях:

Черный во-о-орон,
Что ж ты вье-о-ошься
Над мое-э-эю
Голово-о-ой...

Типы 1 и 2 можно назвать *автономными* (отделенными в начале и в конце паузой), тип 3 – *внутренними* (проявляющимися внутри слов).

Песенные междометия делятся на *обязательные и факультативные* (вариантообразующие). Например, у Александра Башлачева в песнях «О, как ты эффектна при этих свечах...», «Посошок» («Эх, налей посошок»), «Спроси, звезда» («Ой-ой-ой, спроси меня, ясная звезда») междометия, стоящие в начале поэтического текста, никогда не редуцировались, то есть являлись обязательными. А вот в песне «Тесто» на ряде фонограмм¹ куплеты перемежаются междометием «ой-и-о», в некотором роде имитирующим плач; при этом на других записях² этот компонент отсутствует. Такие разночтения несколько корректируют смысл каждого из пучков исполнений – междометного и редуцированного.

Рассматриваемые единицы менее устойчивы (конвенциональны) в синтетическом тексте, чем обычная поэтическая лексика, и часто предполагают определенные компромиссы при бумагизации. То есть акустический облик звука (со всей гаммой «непрописываемых» коннотаций) подчас весьма приблизительно укладывается в привычные словесные формулы. Даже междометия, закрепленные в узусе (ля-ля-ля, ой-ой и т.д.), могут быть произнесены с заметным искажением (и, соответственно, с коннотативными сдвигами). Эти оттенки значения в большинстве случаев инспирированы смыслом поэтического текста и должны анализироваться в первую очередь с учетом его особенностей. Так что по манифестационным признакам песенные междометия можно разделить на две большие группы: *с передаваемым в графике акустическим обликом* и *паравербальные*, то есть те, графически

¹ См., например: Запись у А. Агеева.

² Запись у О. Замовского. Владимир, июнь 1986.

эксплицировать которые можно *только дескриптивно* (например тревожное перешептывание).

Неудивительно, что часто при бумагизации песенные междометия опускаются, например, в микроцикле «Магистраль»¹ Бориса Гребенщикова «звукоподражательный рефрен “у-и! бум-бум-бум”, спетый на диске, не включен в печатный текст. Возможно даже, что это не только имитация гудка и стука колес, но и вариация просторечного выражения “ни бум-бум”»². Здесь, кстати, затрагивается интересная проблема – фонетического совпадения песенного междометия с узуальными лексическими единицами: «Распевы <в нашей терминологии – песенные междометия. – В.Г.> могут играть роль заглавия ... они могут рифмоваться со словами, а слова – переходить в распевы, становясь функционально смешанными и смещенными»³. Нечто похожее находим в песне «Там дам»⁴ Озерского; здесь название является рефреном, который одновременно оказывается и песенным междометием (там-дам), и двумя знаменательными частями речи – местоимением и глаголом.

«Междометно-лексическую» омонимию использует и Михаил Борзыкин в песне «Унижение»⁵, где на фоне артикуляционно-поэтического текста звучит многократно произнесенное, ритмизирующее слово «баба». Известно, что песенные междометия часто являются повторением какого-то слога (ла-ла, пам-пам), соответственно, слово «баба», обладающее похожим звуковым рисунком, вполне может быть представлено и как междометие «ба-ба». Отметим также, что само это «полумеждометие» в лекси-

¹ Гиперборея.

² **Ступников Д.О.** Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 111.

³ **Свиридов С.В.** Песни Псоя Короленко // РРТК. Вып. 8. Тверь, 2005. С. 15.

⁴ Девушки поют.

⁵ Мечта самоубийцы.

ческом своем выражении коррелирует со смыслом песни, посвященной, грубо говоря, «плохой женщине», угнетающей лирического субъекта:

Когда я вижу тебя,
Я поджимаю хвост
И бегу за тобой по пятам –
Я послушный пес.
Я ищу тебя в толпе,
Я знаю твой запах и вкус,
Но это больше, чем любовь –
Я тебя боюсь!

«Песенность» могут приобретать и союзы. Они выполняют те же функции, что и песенные междометия (в основном – придают тексту «разговорность», расшатывают жесткую структуру стихового метроритма). О них мы упоминали, рассматривая исполнение песни «Ярмарка» Высоцкого (песенные союзы «и», «да»).

Междометия могут стыковаться и с единицами мантрического типа, например, в творчестве неоднократно обращавшегося к жанру «мантра» Бориса Гребенщикова (песня «Вана Хойя»¹):

Вана хойя яна хойя но хо...
Это день, это день,
Он такой же, как ночь, но жарче.
Это вода, это вода,
В ней яд –
Прочь!
Это мы,
Мы коснулись воды губами.
И мы будем вместе
Всю ночь.
Я скажу тебе: «Скипси драг скипси драг».
Я скажу тебе: «Скипси драг скипси драг».
Чуки чуки банана куки.
Вана хойя яна хойя но хо...

¹ Радио Африка.

Здесь лексическая заумь через функцию («околосакральную») сопрягается с артикуляционным и музыкальным субтекстами. Получается, что смысловое ядро текста – песенные междометия (заметим, что междометно и название¹), то есть – артикуляционный субтекст.

Функции, выполняемые песенными междометиями, многообразны. Они могут моделировать мелодию («зачин» песни «Беспонтовый пирожок»² Е. Летова). Могут выступать в роли своеобразных эвфемизмов: «К сволочи доверчива, ну а к нам – тра-ля-ля...» (Ю. Шевчук, «Родина»); под песенным междометием автор скрывает, вероятно, что-то вроде сочетания «ни хрена». Песенные междометия могут выполнять и фактизирующую функцию: опредмечивать поэтический текст, о чём уже говорилось выше. Иногда они выносятся в название композиции: «Пара-понци» (Ю. Визбор), «Парашурам» (К. Арбенин), «Палабулабу» (П. Мамонов), «Шалабуда» (В. Дркин). Эти единицы могут даже иметь грамматические свойства, присущие самостоятельным частям речи! Например, у Дркина в песне «Нибелунг» находим такие строки: «Вчера *была* тарида» (или «та-ри-да»?).

Особо интересны литературоведу песенные междометия, которые, во-первых, *являются смысловым блоком* (этот вопрос рассматривался в соответствующем параграфе второй главы), во-вторых, образуют систему – *междометный текст в синтетическом тексте*. Об этом мы поговорим в следующем параграфе.

Изотопия песенных междометий в цикле. Песенные междометия, объединенные в некоторую структуру, могут являться изотопирующим фактором в цикле / микроцикле. Коррелируя со смыслом поэтической состав-

¹ Хотя по некоторым сведениям: «вана хойя» – это жертвенная чаша у кельтов. См. об этом: <http://partners.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/208230>

² Реанимация.

ляющей, актуализируя ту или иную сему, состояние, мотив, эти артикуляционные «паразнаковые» элементы становятся важным концептуализирующим началом.

К циклообразующим можно отнести систему автономных и внутренних песенных междометий в цикле «Домой!» (1989) Яны Дягилевой. Первым концептуализирующим альбом фактором является его название, влияющее как на макроконтекст, так и на смысл каждой песни в отдельности. Существуют разные модели корреляции названия цикла с составляющими его песнями: начиная от «механической» маркировки разрозненных композиций (чаще такая модель встречается при концертной циклизации) и заканчивая жестким (вплоть до появления межтекстовой сюжетности) сращением. Наш случай ближе ко второму варианту: в основе цикла – мотив «стремление домой», имеющий не только в альбомном контексте, но и в поэтике исполнительницы глубокую укорененность. Данный мотив инспирирован в общем-то экзотичным для поэтики Дягилевой буддийским кодом («Домой!»):

От всех рождений,
Смертей, перерождений,
Смертей, перерождений –
Домой!

Песня «Домой!», последняя на альбоме, – это песня-решение, песня-выход, венчающая художественные размышления и переживания лирического субъекта. Причина, побуждающая совершить данный трансцендентальный прорыв, тоже может быть соотнесена с буддизмом, согласно догматике которого – «жизнь есть страдание». И именно страдание как трагическая утрата гармонии бытия становится основной темой всего сборника, его концептуализирующим стержнем, который эксплицируется сразу на четырех субтекстуальных уровнях: вербально-

поэтическом, артикуляционном, музыкальном и шумовом. В данном случае нам наиболее интересен стык песенных междометий (артикуляция), выражающих страдание, и поэтического текста. Но обо всём по порядку.

Начнем с того, что в цикле есть четыре трека («На черный день», «Полкоролевства», «Регги» и «Рижская»), где песенные междометия либо отсутствуют, либо выражены слабо. Большинство же фонограмм альбома имеет как автономные, так и внутренние песенные междометия. Первый тип этих единиц встречается в пяти треках: «Особый резон», «Деклассированным элементам», «Крестом и нулем», «Продано», «Домой!». Причем композиции «Особый резон» и «Крестом и нулем» открываются этим криком-плачем, то есть песенное междометие здесь стоит в сильной позиции, тем самым на эмоционально-экспрессивном уровне предваряя поэтический текст. Остановимся на первом из этих треков подробнее.

В тексте есть два *автономных* песенных междометия, которые в какой-то степени выполняют функцию припева (обратим внимание на чередование композиционных элементов):

Автономное песенное междометие.

Куплет.

Автономное песенное междометие.

Куплет.

Припев.

Куплет.

Припев.

А вот *внутренние* песенные междометия маркируют окончания некоторых строк, создавая варьирующийся в пределах некоторой заданности от куплета к куплету ритмический рисунок:

По перекошенным ртам,
Продравшим веки кротам –
Видна ошибка роста-ааа.

По близоруким глазам,
 Не веря глупым слезам,
Ползет конвейер песка-ааа.
 Пока не вспомнит рука,
 Дрожит кастет у виска,
Зовёт косая доска-аа.
Я у дверного глазка-ааа,
Под каблуком потолка-ааа.

Внутренними песенными междометиями выделены наиболее драматичные части текста, связанные с давлением («под каблуком потолка»), болью, смертью:

По близоруким глазам...
 Ползет конвейер песка-ааа.

Или:

Кто не покончил с собо-ооой,
 Всех поведут на убо-ооой.

А теперь несколько слов скажем о песенных междометиях в треке «Крестом и нулем». Они пронизывают всю структуру данного синтетического текста: вступление – это «болевые», «страдательные» распевы звука «а» (их два, так как они поются на два дыхания), последний гласный звук каждой из строк тоже тянется, в конце текста – кода, представляющая собой всё тот же крик-плач (4 дыхательных периода). То есть композиция замыкается, циклизуется за счет песенных междометий. Вот как выглядит структура трека (ПМв – внутреннее песенное междометие, ПМа – автономное песенное междометие):

ПМа;
 ПМа;
 Строка 1 ПМв;
 Строка 2 ПМв;
 Строка 3 ПМв;
 Строка 4 ПМв;

ПМа;
 Строка 5 ПМв;
 Строка 6 ПМв;
 Строка 7 ПМв;
 Строка 8 ПМв;
 ПМа;
 Строка 9 ПМв;
 Строка 10 ПМв;
 Строка 11 ПМв;
 Строка 12 ПМв;
 ПМа;
 Строка 13 ПМв;
 Строка 14 ПМв;
 Строка 15 ПМв;
 Строка 16 ПМв;
 ПМа;
 ПМа;
 ПМа;
 ПМа.

Как мы видим, песенные междометия носят в большей степени структурный, нежели выделительный характер – как это было в «Особом резоне». Это доказывается в первую очередь тем, что *все* строки имеют в конце песенные междометия.

Исполнение песни «Деклассированным элементам» по своей структуре (в разрезе песенных междометий) отличается от рассмотренного выше тем, что не имеет междометного вступления; а трек «Продано» не имеет также и коды, эксплицированной автономным песенным междометием (там присутствует внутреннее междометие, являющееся протяжкой последнего гласного слова «продано»).

Особенность внутренних песенных междометий трека «Я стерженею» в том, что они находятся не только в конце строки, но и в начале, а также в середине:

Я неуклонно стервенею с каждой шапкой милицейской,
 С каждой норковой *ша-а-апкой*.
 Здесь не кончается война, не начинается весна,
 Не продолжается *де-е-етство*.
Не-е-екуда деваться – нам остались только *сны-ы-ы* и раз-
 говоры.
Я-а-а неуклонно стервенею с каждым разом...

Мы видим, что наличие в тексте эмоционально-экспрессивных маркеров болевого характера инспирировано, судя по всему, смыслом поэтического текста.

В треке «Домой!» песенные междометия, автономные и внутренние, являются важным структуро- и, соответственно, смыслообразующим фактором. Приведем бумагизированный текст песни:

Нелепая гармония пустого *ша-ара*
 Заполнит промежутки мертвой *водо-о-ой*.
А-а-а!
А-а-а!

Через заснеженные комнаты и дым
 Протянет палец и покажет нам на двери – отсюда
Домо-о-ой!
А-а-а!
А-а-а!

От этих каменных систем в распухших головах,
 Теоретических пророков, напечатанных богов,
 От всей сверкающей, звенящей и пылающей х ... ни –
Домо-о-ой!
А-а-а!
А-а-а!

По этажам, по коридорам лишь бумажный ветер
 Забивает по карманам смятые рубли,
 Сметает в кучи пыль и тряпки, смех и слезы, горе-радость.
Плю-ус на ми-инус даё-от освобождение –
 Домой!
А-а-а!
А-а-а!

От голода и ветра, от холодного ума,
 От электрического смеха, безусловного рефлекса,
 От всех рождений, смертей, перерождений, смертей, пере-
 рождений –

Домо-о-ой!

А-а-а!

А-а-а!

За какие-ие такие-ие грехи-и задава-аться вопро-осом:

Заче-ем?

И заче-ем?

И заче-ем?

И заче-ем?

И заче-ем?

Домо-о-ой!

А-а-а!

А-а-а!

А-а-а!

Домо-о-ой!

Домо-о-ой!

А-а-а!

А-а-а!

Домо-о-ой!

Домо-о-ой!

А-а-а!

А-а-а!

А-а-а!

Домо-о-ой!

Автономное песенное междометие мы бумагизировали в виде «а-а-а», хотя на самом деле каждая такая протяжка состоит из десяти «перекатывающихся» «а». Всего в треке присутствует 18 автономных песенных междометий («а-а-а...»). Если посчитать «полнокровные» строки, не беря в расчет «редуцированные» (типа – «домой!» или «зачем?»), то окажется, что их (строк) меньше (16), даже чем автономных песенных междометий (18).

Всего же в песне 48 строк, из них 36 содержат песенные междометия, а 12, соответственно, междометий лишены. Из 129 слов трека (включая служебные части

речи, в том числе не имеющие гласных, автономную протяжку «а-а-а...» тоже считаем словом) 42 содержат песенные междометия. То есть треть слов в тексте – эмоционально-экспрессивно маркированы. Фактически весь трек, таким образом, – это крик-плач, облеченный в поэтическую форму. Соответственно, «механическая» бумагизация текста песни не сможет дать читателю адекватного представления о художественно-суггестивных возможностях как исполнения, так и произведения. Более того, при прослушивании фонограммы человек, не владеющий русским языком, получит, быть может, даже лучшее представление о смысле и эмоциональном заряде трека, нежели русскоязычный читатель бумагизированного текста, лишенного междометий¹.

Несколько слов скажем о лексике. На основе структуры песенных междометий можно выделить две кульминации трека: это строки «плюс на минус дает освобождение» и «за какие такие грехи задаваться вопросом: зачем?». В первом случае наблюдается стечение трех внутренних песенных междометий, во втором – шести (на две строки). Фраза «плюс на минус дает освобождение» указывает на способ выхода из «болевого ситуации», то есть имеется в виду, вероятнее всего, «выход в смерть» – домой. Кульминационность второго фрагмента уже скорее «механическая», «предразвязочная». Хотя особая экспрессивность отрывка тоже обусловлена особенностями поэтического текста – в данном случае речь идет о поиске причины невыносимости бытия. Получается, что следующий за фразой «за какие такие грехи задаваться вопросом: зачем?» междометно-рефренный столбец являет-

¹ В этой связи примечательно, «что с напряженным вниманием слушали поэта-певца <В. Высоцкого. – В.Г.> – и на его выступлениях, и в записи – не только его соотечественники, но и те, кто, не зная языка, не мог понять, о чём он поет». **Томенчук Л.** О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого. С. 154.

ся своеобразной «развязкой». Таким образом, песенные междометия указывают на особо напряженные участки текста, то есть расставляют смысловые акценты. Кроме того, они участвуют в строфоделении.

Завершается текст музыкальным проигрышем, выполненном в стиле «индустриал» (грохот, скрежет). Голос исполнительницы «проваливается» в какофонию, растворяется в ней: «Принятие молчания осмысливается <в творчестве Дягилевой. – В.Г.> как привлечение к качественно иному бытию: ад как лишение имени, невозможность собственного языка, отсутствие собственного голоса, т.е. ... ненужность речи, сфера “оно”»¹. Перед нами – вместо прорыва «домой», к гармоничному бытию – падение в инструментально воплощенную преисподнюю. Таким образом, в рассматриваемом исполнении – три речевых «действия»: пение, крик-плач (песенные междометия), молчание. Они образуют некоторую структуру, «внутреннее движение» текста, которое возможно только в поэтико-синтетическом образовании.

Теперь вернемся на макроконтекстуальный уровень. Трек «Домой!» – текст, венчающий цикл, ставящий своеобразный восклицательный знак в конце одноименного альбома. Трек связан с остальными в том числе и по линии песенных междометий, которые становятся важным концептуализирующим элементом. Состояние страдания, эксплицированное через описанный крик-плач («депрессивный психоз»), является центральной темой всего альбома, его не только эмоционально-экспрессивным, но и лексико-смысловым стержнем. Причем смысл поэтический и смысл междометный могут быть адекватно интерпретированы только в рамках их корреляции, что требует от филолога обязательного слухового освоения материала.

¹ Ройтберг Н.В. Диалогическая природа рок-произведения: автореф. С. 10.

НЕКОТОРЫЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ

Переакцентовка. В настоящей работе было рассмотрено немало изобразительно-выразительных приемов, свойственных песенной поэзии: начиная от субтекстуального гротеска и заканчивая артикуляционным субъектообразованием. В данном разделе мы остановимся на тех из них, что не попали ни в один из ранее рассмотренных разделов (разумеется, нас будут интересовать изобразительно-выразительные средства, свойственные только песенной поэзии). Начнем наше исследование с *переакцентовки*, которая представляет собой *смещение узувального (ожидаемого) ударения в звучащем слове / синтагме*.

Песенная поэзия достаточно активно использует акцентологические смещения в эстетических целях. В звучащем тексте переакцентовка выглядит, если так можно выразиться, органичней: она, в отличие от графики печатного текста, не требует дополнительных эксплицирующих знаков. Заметим, что смещение привычного ударения ярко маркирует слово, делая его приметным по сравнению с остальной лексикой. Часто за переакцентовкой стоит внушительный смысловой массив: «Внеграмматическое ударение в русском языке воспринимается обычно как ударение логическое – показатель смысловой значимости»¹. Мы обнаружили три основных функции переакцентовки: *субъектообразующую, реминисцентную, обновление этимологии*. Остановимся на них подробнее.

Субъектообразующая. О ней мы уже говорили: например, Высоцкий использует переакцентовку для речевой характеристики ролевого героя, часто – с целью «конструирования» рифмы: «кило́метров» («О нашей встрече»), «Израи́ль» («Письмо в редакцию...»), «дол-

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 180.

ла́ры» («Поездка в город»). И Высоцкий в этом не одинок: у Башлачева в песне «Случай в Сибири»¹ неназванный герой известную евангельскую мудрость «не мечите бисер перед свиньями» произносит следующим образом: «Мечи для них би[сэ]ры!». Причем как здесь, так часто и у Высоцкого, субъектообразование происходит не только за счет ресурсов акцентологии, но и грамматических, а также интонационных приемов.

А вот пример «чистой», то есть не отяжеленной интонационной «простонародностью» субъектообразующей переакцентовки (Б. Гребенщиков, «Иванов»):

И ему не слиться с ними,
С согражданами своими –
У него в кармане Сартр,
У сограждан в лучшем случае – пятак...

Перед нами как бы несобственно-прямая речь, голос, принадлежащий «недалеким согражданам», с которыми «не слиться» интеллектуалу Иванову.

Заметим, что в данных примерах акцентологические смещения могут быть восстановлены за счет рифмы и метрической структуры стиха (Высоцкий, Башлачев) или только на основании метрики (Гребенщиков). Однако в песенной поэзии бывают случаи, когда ни первое, ни второе не могут актуализовать неграмматическое ударение (Ю. Визбор, «Песня о наивных тайнах»²):

Она ему сказала: «Милый мой,
У меня есть замечательное предложение:
Давай мы с тобой
Поженимся».
А он ей ответил:
«Созво́нимся».

¹ Запись у О. Замовского.

² Концерт в альплагере Цей.

Визбор, мастер психологической детали, одним акцентным штрихом подчеркивает такие качества субъекта «он», как «неинтеллигентность», «пошлость» и т.п., то есть создает интерсубъектный стилистический контраст. Заметим, что в этом стихотворном отрывке нет ни рифм, ни четко намеченного метра, соответственно, узнавание приема возможно только в условиях фонограммы.

Выше была рассмотрена переакцентовка просторечного типа. Однако смещение ударения может актуализировать и диалектно-архаический код. Подобным образом часто маркируется текст у Дмитрия Ревякина. Поздний Башлачев, чья поэтика была ориентирована на конструирование окказиональной мифологии, тоже использует неграмматические акцентологические ресурсы звучащего текста для апелляции к древности. Например – особые формы прилагательных, которые в названном контексте явно обладают архаическими коннотациями: «Только не бывать пу́стý – / Ой да месту свя́тому» («Всё будет хорошо»). Такие смещения ударений Башлачев часто использует для придания контексту фольклорности, например в «Егоркиной бы́лине» (обратим внимание и на жанр): «кры́тый се́ребром», «пя́тки бо́сые». Эти сочетания, будучи окончаниями строк, акцентологически встраиваются в пятисложник, который также имеет известные фольклорно-архаические коннотации.

Реминисцентная. Для иллюстрации этого типа возьмем отрывок из песни «Судьба резидента»¹ Константина Арбенина, где нас интересует последняя фраза:

Родная! Alles! С меня довольно!
Архивы – в урны, погоны – с плеч!
Пошлем всё к чертям и уйдем в подполье –
Вдвоем с тобою, как щит и меч!
Я прошу, хоть нена́долго...

¹ Плечи.

Показательна эта фраза тем, что здесь использовано редкое ударение в слове «ненадолго», то есть выделенный отрывок является цитатой (на вербальном) и реминисценцией (на артикуляционном и музыкальном уровнях) из песни к фильму «Семнадцать мгновений весны». Отметим, что в печатном виде фраза «я прошу, хоть ненадолго...» может быть прочитана с более традиционным ударением («ненадо́лго»), так как она не встроена в метрику основного поэтического текста. В этом случае исследователю будет не так просто обнаружить заимствование (не говоря уже о том, что печатный текст лишен реминисцентной мелодии).

Акцентологическую цитату из песни «Катюша» (автор слов – Михаил Исаковский) находим у Яны Дягилевой в композиции «Выше ноги от земли»:

Понеслась по кочкам метла,
Поплыли́ туманы над рекой¹,
 Утонуло мыло в грязи:
 Обломался весь банный день.

Конечно, не только нестандартное ударение позволяет интертекстуально атрибутировать фразу, однако, полагаем, переакцентовка здесь является одним из важнейших идентификационных маркеров.

Еще один пример акцентологической реминисценции (тут уже – с субъектообразующим потенциалом) встречаем в песне Игоря Талькова «Дядин колпак»²:

Раздался клич: «Зала́тать колпак,
 Предпри́нимая необходимые меры»...

Выделенная часть поется со специфическим акцентом, имитирующим речь Михаила Горбачева. Однако

¹ Ср. у М. Исаковского: «Расцветали яблони и груши, / Поплыли туманы над рекой...»

² Концерт в ДК МИСиС.

наиболее ярким указанием на последнего президента СССР служит именно переакцентовка: мы помним пристрастие Горбачева к «окказиональной» расстановке ударений, обыгранное юмористами.

Обновление этимологии. Это наиболее семантически емкий тип переакцентовки, часто дающий исследователю обширный простор для интерпретаций. Так, в песне Дмитрия Ревякина «По-прежнему»¹ слово «Ока» (в форме – «О́ки») утрачивает узואальное ударение (бумагизированный текст взят с официального сайта группы «Калинов мост»²):

Гибкие строки сплетают узор,
Шепоты О́ки края обнимают, –
Им не вернуться пугливой росой
В зелень мая.

Во-первых, слушатель не может определить – имя это собственное (Оки) или нарицательное (оки). Контекст не дает и возможности однозначно лексически идентифицировать фоногруппу (связь с рекой, например посредством семы «вода», здесь создается только за счет употребления слова «росой», что не может считаться твердым свидетельством в пользу варианта «Оки»). Более того, микроконтекст указывает скорее на вариант «оки»: «Шепоты-оки края обнимают», где «оки» (от слова «окать») создаются по аналогии со словом «охи» («охать»). Шептать и окать – две речевые операции. Да и пристрастие Ревякина к окказионализмам также является важным доказательством варианта с пониженным регистром.

Во-вторых, если мы всё-таки выяснили (на основании авторского списка), что перед нами слово «Оки», то и в этом случае смысловая «полифония» не утрачивается: поэт за счет переакцентовки обновил этимологию слова

¹ Дарза.

² URL: <http://kalinovmost.ru/albums/darza/chords.html#2>

Ока, приведя его к этимону «око». Тут намечается ассоциативная связь: река Ока есть плачущие «оки», то есть «очи» (своеобразная этимологическая метафора). Причем проделанное нами исследование – не умозрительные построения, а интерпретация с учетом системных особенностей поэтики Ревякина, часто использующего подобные окказиональные прочтения морфемного состава узуальных единиц. Например, вот как поэт объясняет заголовок своего цикла «Оружие»: «Не стоит трактовать название альбома буквально, слово “оружие” состоит из двух корней: “орати” (древнерусское “пахать плугом”) и “жиче” (жить, жизнь), нужно это знать, и тогда всё становится ясно»¹.

Вообще у Ревякина, чье творчество ориентировано на словотворчество, акцентологические окказионализмы встречаются сравнительно часто (песня «Ты так хотел»²):

И ни за что
Кинут шкурами,
Взят усачом
Целым *ку́ренем*:
Стал гораздо
На пути встречать повторень³.

Известно, что слово «курень» имеет грамматическое ударение на втором слоге, здесь, видимо, за счет перенесения акцента актуализируется потенциальная аттракция слов «курень» и «курево» (или даже «курень» – «куры»). Хотя, быть может, автор использует просторечный вариант для создания «народного колорита».

¹ Пулеметов О. Нехороший «квартирник» (разговор с Дмитрием Ревякиным). Газета «Завтра». № 51 (264) от 22.12.1998. URL: <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/98/264/84.html>

² Дарза.

³ Пунктуация сверена с вариантом, данным на официальном сайте «Калинова моста». URL: <http://www.kalinovmost.ru/albums/darza/chords.html#6>

Другой пример обновления этимологии за счет перекцентровки – песня «День Победы» Вени Д`ркина. Здесь, благодаря переносу ударения, слово «Победа» по своему звуковому облику больше начинает напоминать лексему «беда». И это очень важный момент для понимания произведения:

А смерти нет!
Она может быть там, где есть мир,
А на войне...
А на войне, то есть там, где все мы:
Либо окоп, либо госпиталь, либо Победа...

Так и жизни же нет!
Она может быть там, где есть мир,
А на войне...
А на войне, где поляжем костями,
Либо февраль, либо март-апрель, либо Победа...

День *Победы́* – он не близок и не далек,
День *Победы́* – он не низок и не высок.
Как потухшим костром догорел паренек,
Значит, он победил, и какой ему прок
От расстановки тактических сил...

По сути, День *Победы́* – это некое парадоксальное бессмертное («смерти нет») окончание бытия:

Если кривая поводит боками,
Если уже не приносят обеды,
Если врачи разводят руками,
Значит, сегодня придет День Победы.

Тоже за счет неграмматического ударения Александр Башлачев высвобождает древний корень («спас») из слова «спасибо», а также избавляется от спондея («В чистом поле – дожди»):

И я готов на любую дыбу.
Подними меня, милая, ох!

Я за всё говорю – *спасибо*.
Ох, спаси меня, *спáси, Бог!*

Кстати, имея в виду обращенность поэтики Башлачева к старославянскому (о чём уже говорилось), можно предположить, что переакцентовка указывает на древнюю грамматическую форму обращения: «Спаси меня, Спасе-Бог».

В песне «Некому березу заломати» поэт этимологически «рифмует» слово «всемером» с сочетанием «всем миром» (словно одно произошло из другого):

Всемером ютимся на стуле.
Всем миром – на нары-полати.

Получается, что «весь мир» и «семеро» – понятия исторически (мифологически) идентичные? Что «мир» состоит или состоял из неких «семерых»?

Акцентологически обновляет этимологию и Александр Васильев, причем в данном случае речь идет о масштабной синтетической реминисценции – исполнении на свою мелодию стихотворения Владимира Маяковского «Лиличка!»¹:

Дым табачный воздух выел.
Комната –
Глава в *крученыховском* аде...

При такой постановке ударения интересное нам слово оказывается образованным не от фамилии «Крученых», и даже не от лексемы «крутить», а скорее от слов «круче» или «кручи».

Использование неграмматического ударения в песенной поэзии – прием не столь распространенный, однако, как мы убедились, иногда он может заметно влиять на смысл поэтико-синтетического текста, становиться даже

¹ Раздвоение личности // Сплин, 2006.

(как это было в песне «День Победы») центральным метафорическим и этимологизирующим приемом. Переакцентовка порой заметно расширяет и вариативный потенциал текста, создавая, наряду с омофонией, парадигматическое «утолщение» на вербальном уровне.

Повторы и реверберация, технические эффекты. Поэзия – образование, как правило, ритмическое, причем повторяемость свойственна разным ярусам стиха: начиная от фонетического (аллитерация, ассонанс и т.д.) и заканчивая лексико-синтаксическим уровнем (анафора, рефрен и т.д.). В песенной поэзии, где ритмизирующим началом выступает еще и музыка, роль разного рода повторов повышается. Кроме того, сакральная функциональность песенного акта, о которой мы говорили во введении, одной из своих сторон обращена именно к повторам: если «текст представляет собой *сплошной повтор* краткой словесной формулы или нескольких формул», то «такой текст всегда ясно заявляет свои магические цели»¹.

Обилие разного рода повторов в песенной поэзии, на наш взгляд, говорит об устойчивой «памяти жанра», если под жанром понимать синкретическое (неосинкретическое) действие, сочетающее слово, музыку и перформанс. Повторяющиеся сакральные слова / фразы, положенные на однообразную ритмическую подложку, и поныне используются в ритуальных целях у ряда народностей. Современная песенная поэзия лишь усложнила этот механизм, облекла его в художественные формы: так, в рок-поэзии «возрастает роль афористической фразы. Она становится структурообразующим элементом рок-текста. Многократно повторяющееся слово или сочетание слов превращается в заклинание, в сакрализованное сочетание знаков. Стержневой элемент текста (отдельное слово или

¹ Свиридов С.В. Песни Псоля Короленко. С. 13.

фраза) – это своеобразный код, вписываемый в сознание слушателя»¹. Повторы же играют важную роль и при образовании такого архаического типа образа, как кумуляция (о чём мы говорили в главе 3).

Довольно часто лексико-синтаксические повторы, использующиеся для повышения суггестивности песни, не находят отражения при бумагизации. В этом смысле они – прямое выражение эмоционально-экспрессивного начала, логике которого подчинены и другие текстовые единицы, например «песенные слова» (песенные – междометия, союзы, местоимения и т.д.). Поэтому исследование повторов в песенной поэзии должно непременно опираться на фонограмму, так как их *количество, лексическую вариативность*, а также *качественные характеристики* во всей полноте можно зафиксировать только при обращении к живому звуку. Под «качественными характеристиками» мы понимаем любые способы внутреннего смыслового движения в повторах: начиная от модификации музыки, на фоне которой звучит ключевая фраза, и заканчивая изменениями артикуляции (громкости, интонации, темпа и т.д.).

Все повторы в песенной поэзии можно разделить на перемежающиеся текстовыми вставками (по схеме: повтор – текст – повтор – текст) и следующие друг за другом (повтор – повтор – повтор). Последний тип мы называем *рефренным столбцом* – это слово, строка или сочетание строк, которые повторяются как минимум *двухкратно*.

По характеру изменений повторы бывают трех типов. Первый из них – *повтор простой*: произносимая фраза не меняется, но движение смысла происходит вследствие перехода количественных характеристик в качественные. Поясним: уже само накопление одинаковых

¹ **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... автореф. С. 6.

единиц так или иначе сопрягается с поэтическим смыслом. Например, рефренный столбец может являться показателем «гиперболизированного отношения» автора к некоей проблеме (Е. Летов, «Харакири»¹):

Цель оправдывает средства: давай –
Убивай, насилуй, клевети, предавай
Ради светлого,
Светлого,
Светлого,
Светлого,
Светлого
Здания идей Чучхе.

Получается, что многократно «усиливая святость» идей Чучхе посредством повторения (здание не просто светлое, а «сверхсветлое»), Егор Летов использует такой прием, как «отрицание через утверждение». Сарказм возникает вследствие явной смысловой несочетаемости глаголов «убивай, насилуй, клевети, предавай» и прилагательного «светлый» (в значении «светлые идеи»).

«Гиперболизация» встречается и у Башлачева (песня «Имя Имен»²):

Разом пойдем,
Как болела, болела, болела, болела живая душа.

В списках поэта слово «болело» не имело повтора. Очевидно, четырехкратное произнесение на фонограмме акцентирует внимание слушателя именно на этом слове (то есть делает его ключевым в микроконтексте), кроме того, повтор есть указание на длительность и / или силу испытываемого чувства. Многократное повторение реф-

¹ Так закалялась сталь.

² Запись в студии Дома Радио.

рена «Долгая счастливая жизнь»¹ в одноименной песне Егора Летова словно фактизует саму долготу жизни.

Правда, не всегда повтор является столь явно связанным с поэтическим текстом. Например, у Александра Городницкого в песне «Снег»² находим такие строки:

Снег, снег, снег, снег
Над палаткой кружится,
Вот и кончается наш краткий ночлег.
Снег, снег, снег, снег
Тихо на тундру ложится,
По берегам замерзающих рек –
Снег, снег, снег...

Быть может, такое количество повторений ключевой лексемы, кстати, вынесенной в название, эксплицирует масштабность и «всеохватность» снежного покрова? Или пелену, застилающую взгляд наблюдателя? А, может быть, повтор следует рассмотреть во временной проекции? Возможно, он символизирует «константность», «всегдашность» снега по сравнению со всем «кратким человеческим»?.. Подобных примеров в песенной поэзии множество, рассматривая их, ученый в первую очередь должен обращать внимание на смысл поэтического текста, в особенности – ближнего повтору контекста.

Второй тип повторов – *измененные либо за счет лексических преобразований, либо – качественных характеристик*. Вариантов подобной модификации может быть множество: от изменения морфемного состава одного из слов рефрена или перестановки слов внутри повторяемой фразы до невербальных способов трансформации смысла.

Например, в песне «Не спится» Сергея Чигракова происходит переход от одного варианта рефрена «и мне не спится» к другому – «и мне б не спиться». «Внутрен-

¹ Долгая счастливая жизнь.

² Концерт в Центре авторской песни. Москва, 25 марта 1991.

нее движение» в рефрене происходит за счет использования омофона с двумя разнокорневыми потенциями (от слов «пить» и «спать»), в звуковом плане фразы почти идентичны (различаются лишь одним звуком – «б»).

Обыгрываться может и перестановка слагаемых. Так, в песне «Всем, кто любит Вавилон» Александра Непомнящего поначалу дается следующий катрен:

Покупайте тампоны «Тампакс»,
Жуйте жевачку «Сперминт»,
Жрите батончик «Сникерс»,
Пейте напиток «Херши».

В конце текста автор рекомбинирует компоненты:

Покупайте тампоны «Сникерс»,
Жуйте жевачку «Херши»,
Жрите батончик «Тампакс»,
Пейте напиток «Сперминт».

Выбранные бренды фонетически неблагозвучны («херши» и «сперминт» в связи с возможными фонетическими ассоциациями, «Тампакс» – вследствие уже устоявшихся узуальных коннотаций). Перестановка слов актуализирует псевдокорневые потенции.

Иногда повторяемый фрагмент изменяется за счет его усечения:

Кому на этом свете жить хорошо,
Кому на этом свете жить хорошо,
Кому на этом свете жить хорошо,
Кому на этом свете жить... (Е. Летов, «Жить»¹).

Раста...
Растафари всё ясно...
Растафари – всё я... (О. Арефьева, «Раста»²).

¹ Солнцеворот.

² Батакакумба.

В последнем примере мы видим даже не усечение фразы, а редукцию фоногруппы (один из типов вторичного членения), вследствие чего из слова «ясно» высвобождается местоимение «я».

Смысл может видоизменяться в повторах за счет контекста. Так, в песне Башлачева «Ванюша» одна из ключевых фраз «душа гуляет» повторяется трижды. В начале песни она употреблена в переносном значении, причем с позитивными коннотациями (Ванюше хорошо в чистом поле, на воле), в середине текста – опять в переносном, но уже с оттенком «болезненности» (персонаж «гуляет» в трактире, то есть напивается, дерется и т.д.), а в конце фраза дана в прямом значении (душа отделяется от тела и гуляет в поле).

Третий тип повторов – *градационные*. Они встречаются достаточно редко, вот характерный пример, не требующий комментариев (К. Арбенин, «Объяснение»¹):

Вы, что вы знаете обо мне?
 Вы, что вы знаете обо мне!
 Вы все – что вы знаете обо мне?!
 Что вы можете знать?
 Что мы можем знать?
 Что мы можем?
 Что мы?
 Что?
 Ш...

Как мы уже говорили, иногда рефренный столбец может получать смысловую кинетику за счет невербальных каналов трансляции смысла. Это смысловое наращение бывает и градационным. Так, в песне Бориса Гребенщикова «Лой быканах»² вербальная часть представляет

¹ Число человека // Зимовье зверей, 1996.

² Фильмография: В 3 ч. // Аквариум, 2000. Ч. 2. Черная роза – эмблема печали. Красная роза – эмблема любви.

собой десятикратно произнесенную строфу (если мы верно ее бумагизировали):

Лой быканах.
 Лой быканах.
 Бышли хлаи.
 Бышли хлаи.
 Бышли хлаи.
 Лой быканах.

Данное окказиональное образование трансформируется артикуляционно (за счет увеличения числа голосов) и музыкально, причем идет постепенное нарастание густоты звука по обеим субтекстуальным линиям. Вот как выглядит схема песни (условные обозначения: голос 1 – Г1, акустическая гитара – АГ, духовой инструмент – ДИ, голос 2 – Г2, струнный инструмент – СИ, ударные – У, голос 3 (хоровой) – Г3, дополнительная громкость звука – ДГ):

	Г1	АГ	ДИ	Г2	СИ	У	Г3	ДГ
Строфа 1	+	+						
Строфа 2	+	+	+					
Строфа 3	+	+	+	+				
Строфа 4	+	+	+	+	+	+		
Строфа 5	+	+	+	+	+	+		
Строфа 6	+	+	+	+	+	+	+	
Строфа 7	+	+	+	+	+	+	+	+
Строфа 8	+	+	+	+	+	+	+	+
Строфа 9	+	+	+	+	+	+	+	+
Строфа 10	+	+	+	+	+	+	+	+

Анализируя эту таблицу, можно порассуждать о трансформации личностного начала в коллективное (хоровое), о переходе от тишины к звуку, от голоса к стереофонии и т.д., то есть рассмотреть трек как образование нелинейное. Тогда как бумагизированный текст этой динамики лишен.

Подводя итоги нашей классификации, отметим, что в настоящем параграфе были рассмотрены далеко не все смысловые возможности повторов в песенной поэзии. Главное же, на наш взгляд, в том, что рефренные единицы в песне чаще всего сопряжены с более традиционными поэтическими конструкциями, поэтому исследование повторов в первую очередь должно быть обусловлено логикой собственно литературоведческого анализа. Кроме того, уточняться рефренные образования должны за счет особенностей музыкального и артикуляционного субтекстов.

В некоторых поэтиках (например: у Е. Летова, Б. Гребенщикова, А. Васильева) произведения, построенные по принципу рефренного столбца, встречаются достаточно часто. Причем в одной песне могут сосуществовать два типа столбцов, например простой и градационный, – как в песне «Семь восьмых»¹ Александра Васильева, на которой мы остановимся подробнее.

Нас будет интересовать вторая часть трека, представляющая собой многократное произнесение двух рефренов: «падали люди замертво» и «тикали тихо часики». Первая из этих фраз повторяется 12 раз (странная на первый взгляд избыточность). Такой «стоячий» вербальный текст получает смысловую кинетику за счет коннотаций, возникающих на пересечении двух субтекстов: музыкального и вербального. Поначалу строка повторяется восемь раз на фоне усиленной работы сразу нескольких музыкальных инструментов, ведущей оказывается жесткая электрогитара. Затем на девятом повторении эта «оркестровка» сменяется негромкими аккордами акустической гитары, два компонента в конце рефрена звучат с затиханием, и в итоге артикуляция обрывается (остается лишь тихая музыка). Получается, что при неизменности вербального субтекста мы видим явное движение смысла,

¹ Реверсивная хроника событий.

актуализирующееся переходом от громкости к тишине, предположим – от бытия к небытию (вспомним в этой связи ключевую фразу: «Падали люди замертво»).

После конечной точки звукового затухания опять следует электрогитарный взрыв, сопровождающийся рефреном «тикали тихо часики», где звук уже не идет по нисходящей или возрастающей, а до конца трека сохраняет свои параметры неизменными. То есть перед нами как бы антитеза двух рефренов: затихающего (градационного) и перманентного. Первый из рефренов символизирует, смеем предположить, быстротечность человеческой жизни («падали люди замертво»), второй – бесконечность времени («тикали тихо часики»). Если бы мы попытались бумагизировать песню «Семь восьмых» без учета музыкального субтекста, то получили бы два следующих друг за другом столбца, каждый из которых является повторением некоей ключевой фразы. Отношения внутри этих столбцов и принцип их противопоставления друг другу для нас остался бы малопонятен, а, соответственно, был бы неясен и смысл синтетического текста.

Похожую антитезу мы встречаем и в следующем треке альбома, который называется «Шато Марго». Тревожная и дисгармоничная электрогитара сопровождает двустигшие: «Ты слишком не была увлечена востоком – / Ходи теперь всю жизнь с включенным антишоком» (восемь повторений в разных вариациях). А спокойная акустическая гитара является музыкальной подложкой для фразы: «Всё хорошо, Шато Марго, всё хорошо» (четыре повторения в разных вариациях). То есть на вербальном уровне явная смысловая противопоставленность двух рефренов (дисгармония – гармония) поддерживается и музыкальным субтекстом.

В завершение отметим интересную тенденцию: многие авторы – по мере осознания себя поэтами поющими – начали видоизменять «на песенный лад» свои творения.

Даже не уходя из силлабо-тоники, только за счет повторов, они научились придавать стиху «нечто песенное» (А. Галич, «Ошибка»):

Мы похоронены где-то под Нарвой,
 Под Нарвой, под Нарвой,
 Мы похоронены где-то под Нарвой,
 Мы были – и нет.
 Так и лежим, как шагали, попарно,
 Попарно, попарно,
 Так и лежим, как шагали, попарно,
 И общий привет!
 И не тревожит ни враг, ни побудка,
 Побудка, побудка,
 И не тревожит ни враг, ни побудка
 Померзших ребят.
 Только однажды мы слышим, как будто,
 Как будто, как будто,
 Только однажды мы слышим, как будто
 Вновь трубы трубят...

Однако это тема для отдельного исследования.

Повторы единиц всех уровней в поэтическом тексте песенной поэзии выполняют ряд функций. По линии ритма, а это, пожалуй, важнейший аспект, связанный с повторами, мы выделяем гармонизационную и энтропическую функции. Проще говоря, повторяющиеся единицы могут либо стабилизировать метр, либо нарушать его. Кроме того, повторы могут тем или иным образом уточнять смысл поэтического текста, актуализировать в нём какие-то потенции.

Теперь несколько слов скажем о таком виде повтора, как реверберация или эффект эха – об «эквифонии»¹. Данный прием используется в песенной поэзии (особенно – в рок-поэзии) достаточно часто, причем он мало ис-

¹ **Векшин Г.В.** Фоностилистика текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования: дис. ... докт. филол. наук. М, 2006. С. 158–265.

следован не только в филологическом разрезе, но и с точки зрения, например классического музыковедения: «Многочисленные эксперименты со структурой звука: эффекты искажения естественного звучания, включающие в себя “обратную” звукозапись, реверберацию, “отражающее эхо”, – это далеко не полный список тех новшеств, которые впервые появились именно в недрах рок-музыки»¹.

Нужно разделять *артикуляционную реверберацию* (голосовой повтор) и *техническую* (эффект эха, создающийся при помощи каких-либо устройств или самой фактуры помещения). Начнем с первой. Артикуляционная реверберация иногда совпадает с одним из рассмотренных выше явлений песенной поэзии: звукоимитацией, вторичным членением, омофонией и т.д.

Реверберальная звукоимитация встречается в песне «Пластмасса»² Михаила Борзыкина во фразе: «Грандиозный аппарат-ат-ат-ат-ат» – здесь артикуляционно имитируется работа аппарата. У Вени Д`ркина на многих фонограммах песни «Любовь на перше» эффект эха является имитацией шагов, вербальным материалом для которой послужило местоимение «ты»:

Ты по улице – *ты-ты'-т* –
Ты по улице идешь.

Реверберация, совпадающая с *вторичным членением*: «И ледовитый – [йе]довитый океан / Затянет нас морским узлом соленой жажды» (К. Арбенин, «Водолаз I»); «Ох, не лей елей» (А. Башлачев, «Пляши в огне»); «Ох, лебеда-беда моя – / Далека к милой дорога» (В. Д`ркин, «Безнадега»). Причем в этих примерах артикуляционное «эхо» вписано в метрическую структуру стиха. А вот в

¹ Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. С. 35.

² Отчуждение // Телевизор, 2005.

песне «Лихо» Башлачева реверберация является энтропическим и вариантообразующим фактором (она зафиксирована лишь на одной из фонограмм¹):

Босиком гуляли
По алмазной жиле.
Многих постреляли.
Прочих сторожили. *Жили.*
Траурные ленты.
Бархатные шторы.
Брань, аплодисменты
Да сталинные шпоры.

Как видим, второй член ревербации «сторожили – жили» является лишним элементом в метрической структуре, потому что увеличивает количество стоп, тем самым, ломая шестисложную конструкцию стиха (энтропический фактор). Кроме того, слово «жили» пусть и немного, но всё-таки изменяет смысл микроконтекста (вариантообразующий фактор). Подробнее об этом типе реверберации см. в параграфе «Реверберальное вторичное членение» главы 6.

Связь реверберации с *омофонией* часто строится на основе утраты звуками в слабой позиции своих дифференциально-семантических признаков: (Е. Летов, «Русское поле экспериментов»²):

Свастика веры стянула лица,
Вавилонская азбука налипла на пальцах,
Исторически оправданный метод
Пожирания сырой земли.
Это ли не то, что нам надо?!
Это ли не то, что нам надо?!
Это ли не то, что нам [нада]?!
Да! Да! Да! Да!..

¹ Концерт у М. Тимашевой.

² Русское поле экспериментов.

Вопрос, на первый взгляд риторический, получает через реверберацию ответ.

Редко встречающаяся омофоничная артикуляционная реверберация – *перегруппировка внутри фоногруппы* (К. Арбенин, «Дом на сваях»):

Дом на сваях боится зноя
И присвоенных снов-видений.
Я покину его весною,
Сделав сноску на *ноев гений*.
Но – Евгений бежит наводнений,
А за ним мчится всадник из меди...

Причем здесь реверберация находится на стыке строк.

Еще один тип – *реверберация междометная*, связанная со служебными частями речи. Она также может находиться на стыке строк (А. Башлачев, «Дым коромыслом»):

Дай Бог нам понять всё, что споет петух.
Ух, безрыбье в речушке, которую кот наплакал...

Другие примеры у Башлачева: «Но, слава Богу, всё это исчезнет с первым криком петуха! *Ха*» («Дым коромыслом»); «Ставили на чудо – выпала беда, *да, да*» («Лихо»); «Не скучно ли всё время вычесывать блох, *ох*» («Спроси, звезда»).

Перейдем к *реверберации технической*. Этот тип включает в себя наложение одного и того же текста, только с некоторым запаздыванием (трек «Когда один»¹ Ю. Шевчука), механическое «утолщение звука» – эхо, создаваемое средствами аппаратуры (Е. Летов, «Где бы ты ни был»²) и т.д. Использование эффекта эха приводит к тому, что «голос наделяется гипнотическими свойствами».

¹ Единочество. Ч. 1.

² Реанимация.

ми»¹, создается ощущение «потусторонности», например, в песне «Охотник»² группы «АукцЫон» эта «трансцендентальность» явно связана со смыслом поэтического текста:

Дышит река,
Кости стрелка
Встретят закат у рудника.
Дети войны, вам,
Красные сны, вам,
Тени стены, вам...
Он мертвый,
Он мертвый,
Мертвый охотник на мертвых поднимет ружье.

Кроме того, техническая реверберация может создавать иллюзию расширенного пространства, бездонности или наоборот – замкнутого помещения, то есть, по сути, этот эффект в ряде случаев является приемом фактизации поэтического текста. Так, у Михаила Борзыкина в песне «Отечество иллюзий»³ присутствует реверберальная имитация (техническими средствами) «коридоров для мыслей» и «эха от выстрела», выделенные слова реверберуются:

Моя голова, как *выстрел*;
Бродят по *коридорам*
Свои и чужие мысли,
Спорят,
Спорят, *спорят*.

Мы видим здесь и второй тип реверберации – артикуляционный (повтор) – создающийся за счет трехкратного произнесения слова «спорят».

¹ **Иванов Д.И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 122.

² Так я стал предателем // АукцЫон, 1988.

³ Отечество иллюзий.

Немало в песенной поэзии, особенно в рок-искусстве, используется и других технических эффектов. Это вызвано установкой на эксперименты – в том числе и с современными звуковоспроизводящими механизмами: «Будучи порожденным, помимо социомузыкальных предпосылок, технократизмом XX века, рок стремился задействовать самые последние достижения современной техники, электроники для создания принципиально новой звуковой атмосферы»¹. Правда, чаще всего связь этих эффектов с поэтическим текстом оказывается достаточно призрачной. Например, у Ю. Шевчука в треке «Небо на земле»² в качестве вступления дан человеческий голос в *замедленной записи*. Он представляет собой достаточно устрашающий рык-хрип, который, находясь в сильной позиции, задает некую «эмоциональную тональность» восприятию синтетического текста.

Используют поющие поэты и *обратную запись*. Этот прием встречается в творчестве Бориса Гребенщикова и соратников – на альбоме «▼», Александра Васильева – в цикле «Реверсивная хроника событий» (обратная звукозапись в альбоме с таким характерным названием – всё та же фактизация).

В каждом подобном случае литературоведу важно установить смысловую смычку эффекта с поэтическим текстом, при этом весьма часто эти артикуляционные и технические приемы используются просто для создания некоего «общего эмоционального колорита». На данный момент можно лишь констатировать: спецэффекты – для музыковедения, литературоведения и других отраслей знания, в сферу внимания которых попадает песенная поэзия, – явление новое, поэтому собственного инструментария для исследования данных феноменов ни у одной из этих наук нет. Зато есть те константы (в случае с литера-

¹ Цукер А.М. Рок в контексте современной музыки. С. 293.

² Мир номер ноль // ДДТ, 1998.

туроведением – это поэтический текст), от которых можно отталкиваться при анализе.

Риторические фигуры. *Фигуры умолчания* могут быть созданы и в традиционной поэзии за счет троеточия, однако в песенной у этого приема иная экспликация – пауза. В научной литературе иногда встречается тезис о том, что в каком-то вербально усеченном песенном фрагменте «музыка заменяет слова». Но даже если мы говорим о фигуре умолчания, реализованной через музыкальный субтекст (в вербальной паузе звучит какой-то инструмент), то она (фигура) выполняет всё-таки квазивербальные функции: *не заменяет, а намекает* на слово, возможное развитие сюжета, «движение души» субъекта, часто также может указывать на трансцендентальное явление или состояние, невыразимое в слове.

Иногда умолчание замещает целый композиционный (событийный) фрагмент песни, о чём мы говорили в параграфе «Смысловые блоки» главы 2. Однако чаще под фигурой умолчания скрывается всё-таки не столь развернутая смысловая перспектива.

Один из самых примечательных примеров использования умолчания – альбом Петра Мамонова «Великое молчание вагона метро. Стихи», где больше половины времени звучания цикла – отсутствие звука, то есть непосредственное «молчание вагона». Даже в вербализованных композициях альбома в процентном соотношении нередко преобладает тишина. Например, в треке «Наши» из 3 минут 42 секунд звучания словам отдано лишь около минуты. Да и соотношение текстов с наличием вербального субтекста и тех, где его нет (20 к 36), весьма показательно.

Два типа фигур умолчания по потенциальному продолжению: когда автором *подразумевается какое-то конкретное слово* (или ограниченная группа слов) на мес-

те лакуны, или же фигура умолчания «*чисто риторическая*», подобная риторическому вопросу, не требующему ответа. Приведем несколько примеров первого типа. В песне Д`ркина «Мы туда не пойдем» есть такие строки:

У нее хоть до утра,
И угостила бы вином,
Ее давно уже пора...
Но мы туда не пойдем.

Что имел в виду автор, можно предположить с известной степенью уверенности. Бывают случаи, когда «расшифровка» фигуры умолчания актуализируется посредством рифмы (А. Галич, «Съезд историков»¹):

И этот марксистский подход к старине
Давно применяется в нашей стране.
Он нашей стране пригодился вполне,
И вашей стране пригодится вполне,
Поскольку вы тоже в таком же... *лагере!*

Кроме того, фигура умолчания часто анонсируется в паратексте: Галич периодически говорит о том, что слушателям потребуется обнаружить недостающую рифму.

Фигура умолчания часто встроена в рефренный повтор. Она может даваться в первом же рефрене (песня «Моя любовь»² Д. Озерского):

На мне луна рисует белым.
Болотный лебедь с нежным телом.
Меня морочит злая кровь,
Моя весна вернется вновь
Туда, куда *ты* так хотела...

¹ Полное название песни: «Предполагаемый текст моей предполагаемой речи на предполагаемом съезде историков стран социалистического лагеря, если бы таковой съезд состоялся и если бы мне была оказана высокая честь сказать на этом съезде вступительное слово».

² Птица.

Перед нами – загадка. У слушателя не может не возникнуть вопрос: что же это за таинственная «ты»? При чем имя субъекта, судя по конструкции строфы, рифмуется со словами «вновь» и «кровь». Так что же это? Ответ – в следующих рефренах:

Ее коней седые гривы
 Укроют травы и обрывы,
 И унесет под бой часов
 На белых снах от бедных слов
 Туда, куда ты так просила,
 Моя любовь,
 Моя любовь...

Но чаще фигура умолчания стоит, наоборот, в последнем рефрене. Так, в песне «Скованные одной цепью»¹ на стихи Кормильцева в первом рефрене ключевая фраза проговаривается полностью, во втором, в окончании рефрена, она усекается на одно слово, в третьем – на два.

Первый рефренный столбец:

Связанных одной целью,
 Скованных одной цепью,
 Связанных одной целью...

Второй рефренный столбец:

Также скованные одной цепью,
 Связанные одной целью,
 Скованные одной цепью,
 Связанные одной...

Третий рефренный столбец:

Связанными одной целью,
 Скованными одной цепью,
 Связанными одной целью...

¹ Князь тишины // Наутилус Помпилиус, 1988.

Скованные одной цепью,
 Связанные одной цепью,
 Скованные одной цепью,
 Связанные одной цепью,
 Скованные...

Похоже используется фигура умолчания в песне Гребенщикова «Рок-н-ролл мертв»¹: в начале рефрен «рок-н-ролл мертв, а мы еще нет» произносится целиком, в конце же песни он имеет вид: «Рок-н-ролл мертв, а мы...». Быть может, данное усечение указывает на анти-тетичность потенциального продолжения ранее высказанному («еще нет»), то есть мертв не только рок-н-ролл, но и субъект «мы»?

Что же касается *риторических* фигур умолчания, то они часто вписаны в ритмическую структуру стиха (Б. Гребенщиков, «Сергей Ильич» («Песня для Марка Болана»)):

Еще один сентябрь – сезон для змей,
 Мы знаем наш час, он старше нас.
 Жемчужная коза, тростник и лоза,
 Мы не помним предела, *мы вышли за.*

Другой пример (О. Арефьева, «Сторона От»):

Я двигаюсь *в сторону От,*
 И больше никто со мной не идет,
 Никто не поет о том, что никто,
 Кроме меня, не движется
В сторону От.

Фигура умолчания может являться вариантообразующим фактором: «Слово “горькую” оказалось в стихе 33 песни <“Ангедония” Я. Дягилевой. – В.Г. > повторено лишь дважды. После чего, напомним, не последовал ожидаемый знатоками последний, 34-й стих, состоящий

¹ Радио Африка.

из одного слова “Ангедония”, а последовал троекратный удар по гитарным струнам – вот еще один способ экспликации душевного состояния, возможный только в песенном тексте: в конце концов, слова уже не нужны, остаются лишь звуки»¹.

Иногда используются паузы, функция которых – дать время слушателям для того, чтобы понять смысл какой-то загадки или шутки (то есть они не являются риторическими фигурами, но имеют с ними некоторое структурное сходство). Например, Александр Башлачев делает паузу в песне «Палата №6»² после четверостишия:

Плюю в лицо слуге
По имени «народ».
Мне нравится БГ,
А не наоборот.

Не каждый поймет этот каламбур сразу же. Можно, например, посчитать, что последние две строки «расшифровываются» следующим образом: «Я не нравлюсь БГ, хотя он мне нравится», всё зависит от того, на каком слове сделает акцент исполнитель. А Башлачев выделяет голосом творческий псевдоним (и одновременно инициалы) Бориса Гребенщикова. Значит, именно аббревиатуру «БГ» нужно «перевернуть», чтобы понять авторский смысл (ГБ). В середине восьмидесятых, когда написана песня, аббревиатура ГБ (госбезопасность) была на слуху (да и сейчас, четверть века спустя, она вполне узнаваема). И всё-таки без приличной паузы понять шутку было бы непросто, о чём свидетельствует реакция слушателей: смех идет по нарастающей – по мере «дешифровки».

В похожей ситуации оказывался и Высоцкий: «Заметим, например, всегда *запоздалую* реакцию зала даже и на публицистически острые фрагменты текста, которые взы-

¹ Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дягилевой ... С. 164.

² Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова.

вают к животрепещущему, а потому, казалось бы, должны легко осознаваться. Так, ВВ поет:

А там на четверть бывший наш народ.

Он успевает еще сделать небольшой проигрыш, спеть начало следующего куплета – “Следите за...”, – и только тут вынужден сделать паузу, так как зал покатывается со смеху. Эта задержка произошла потому, что понимание движется медленнее, чем текст в песне»¹.

Паузы в песенной поэзии могут использоваться и для фактизации («Минута молчания» А. Башлачева).

К фигурам умолчания в какой-то мере примыкает другой, более редкий прием – *обман ожидания*. На нём мы уже останавливались, когда рассматривали омофоны: исходя из контекста у слушателя возникает одно «печатное» представление о фоногруппе («мы можем *распят*»), потом – другое («мы можем *раз пять*, а можем *раз сто*»), потом – третье или, по сути, первое («мы можем *распят*, а можем *раз сто* – *на* ближайшей великой *сосне...*») – отрывок из песни Константина Арбенина «На стене».

Но обман ожидания может возникать не только в связи с омофонией, но и появиться за счет распева (замедления произнесения): «Видно, не с той ноги *встарь* <слог “вста” тянется, “рь” произносится не сразу. – В.Г.> бросился звон приручать...» (Д. Ревякин, «Крошево вытупа»²). В данном случае слушателя «сбивают с толку» идиоматические ассоциации (не с той ноги *встал*). Еще пример (М. Борзыкин, «Доома»³):

Люди любят у-у-у...
...Мирать.
Виртуально.

¹ Томенчук Л. Высоцкий и его песни ... С. 12.

² Дарза.

³ Путь к успеху.

В конце текста рефрен звучит так:

Люди любят у-у-у...
...Бивать.
Виртуально.

Обман ожидания может быть актуализован за счет предполагаемой громкости, экспрессии произносимого. Чаще всего в звучащем тексте при появлении лексем, указывающих на манеру исполнения, эмоцию и т.д., звуковой строй (артикуляционные и музыкальные жесты) согласуется с данными словами. Например, при появлении в тексте слов «кричит», «орет» и подобных исполнитель чаще всего повышает громкость голоса, то есть семантика слова и смысл звукового жеста совпадают. Однако бывают в песенной поэзии и случаи (они встречаются реже), когда на стыке семантики и контекстуального смысла возникают антитетические отношения. Например, в композиции Александра Башлачева «Грибоедовский вальс»¹ на стыке второй и третьей частей песни присутствует фраза: «И повсюду кричали “ура”». Слово «ура» произносится, вопреки логике, почти шепотом (и это, пожалуй, самое негромкое слово во всём тексте).

Похожий пример (Г. Самойлов, «Ты уходишь»²):

Жить властью этой муки,
Прах
Снов
Бе-
Речь.
Жить и знать, что эти руки
Станут счастьем новых *плеч*.

Текст произносится с надрывом, с интонацией повышения, но вместо ожидаемого крика в кульминации

¹ Запись у В. Алисова и И. Васильева.

² Второй фронт // Агата Кристи, 1988.

следует шепот. Такой обман ожидания делает отрывок еще трагичнее, безысходнее – сил на крик у лирического субъекта не остается.

Мы можем констатировать, что различные риторические фигуры, используемые в песенной поэзии, за счет своих манифестационных особенностей приобретают бо́льшую смысловую широту, чем подобные им явления поэзии печатной. Варьирующиеся долгота паузы и громкость произнесения, распевы, привлечение ресурсов музыки и шума, а также другие приемы позволяют поющим поэтам несколькими способами актуализировать то, что в печатной поэзии было бы выражено куда более скупо – троеточием. Словом, песенная поэзия, пользующаяся большинством известных «бумажных» изобразительно-выразительных средств, выработала множество своих, возможных только в поэтико-синтетическом тексте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Социо-технологическая ситуация XX-XXI веков и порожденная ею новая художественная манифестационная парадигма привели к очевидной смене механизмов текстопорождения 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...

Одним из важнейших свойств песенной поэзии является ее *сакрально-эстетическая функциональность*, которая связана с древними обрядовыми формами человеческой деятельности. Феномен пения, как показывают исследования, есть неизменная апелляция к сакральному коду. Поэтому песенная поэзия заметно раздвигает рамки литературы, которая, согласно распространенному определению, лишь *эстетическое* использование письма.

Новая поэтика в первую очередь характеризуется *субтекстуальностью* (текстуальной стереоскопичностью). В отличие от литературы печатной (синтагматической), синтетический 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 инвариантообразую-

щей 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).

Подвижными оказываются границы интенции, рецепции, референции... Песенно-синтетический художественный текст часто претендует на замещение реальности различными способами, например – за счет фактизации. Поэтому если не исчезает, то по крайней мере «размывается» понятие «внетекстовая действительность»: субтекстом поэтико-синтетического 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).

Повышенная контекстуальность песенной поэзии (в том числе и субтекстуальная) ведет к смене *художественности*, которую следует называть не поэтической (литературной), а *поэтико-синтетической*. Часто поэтическое является адаптирующим контекстом для «непоэтического» – так расширяются рамки художественно легитимного.

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. Цитата и реминисценция – в связи с особенностями манифестации – получают новое терминологическое наполнение: цитатой становится включение чужой фонограммы (оригинала) в свою, реминисценция – перетекстовка (т.н. «перепевка»). Заимствование может происходить по линии любого из субтекстов.

Существенное влияние на поэтику интересной нам песенности оказал модернизм и его субпарадигмальное ответвление – постмодернизм. Последний совпал с развитием рассматриваемой песенной поэзии хронологически. Вероятно, вследствие данной синхронии она приобрела такую черту, как *субверсивность* (революционность, конфликтность, разрушительность) – по отношению к литературе (да и вообще – к художественному), к культуре, к действительности... Субверсивность пронизывает весь строй песенной поэзии: начиная от изменения механизмов порождения художественного текста и заканчивая расширением рамок эстетически допустимого...

Подводя итоги, снова возвратимся к цели настоящего исследования, ответим на главный его вопрос: создан ли нами литературоведческий инструментарий для анали-

за поэтико-синтетического текста? Очевидно, что выдвинутые нами в начале исследования принципы формоцентризма и особенно – словоцентризма показали свою жизненность и вполне могут использоваться для дальнейших изысканий в области филологии синтетического текста. Однако выкристаллизовавшийся *словоцентрический метод* зиждется на слишком зыбких методологических основаниях ввиду слабой изученности интересных нам объекта и предмета. Поэтому наша «концепция-теория» и в целом, и в некоторых узловых моментах практически *автометодологична*. Мы отдаем себе отчет, что в подобных условиях истиной «в последней инстанции» наш труд вряд ли станет, так как наука пока не может похвастаться разнообразием этих самых «инстанций». По некоторым темам, как оказалось, специальных исследований вообще нет!

Настоящая работа получилось достаточно объемной. При этом нам постоянно приходилось «бороться с материалом»: оставлять в стороне одни, частные, но, быть может, перспективные вопросы, ради других – по нашему мнению, более показательных и общих. Осознавая неизбежные исследовательские лакуны, недочеты и упущения, смеем надеяться, что данная работа укажет на основные «болевые узлы» теории синтетической литературы, позволит по-новому взглянуть на многие проблемы исследования поэтико-синтетического текста, в конечном счете – избавит филологов от «исследовательского пессимизма» по поводу возможности создания инструментария для работы с таким сложным объектом, как синтетический текст.

И по поводу перспектив. Настоящее исследование, как нам кажется, получилось «работой на горизонты». В этой связи хотелось бы обратить внимание литературоведов (именно литературоведов!) на артикуляционную составляющую песенной поэзии, в частности – на вер-

бальную парадигматику, которая принципиально изменяет существующие представления о поэтическом тексте. Своих первооткрывателей-литературоведов ждут и другие важные темы, например визуальные субтексты.

Кроме того, не менее интересным представляется исследование корреляции трех ритмизирующих начал: метра, стихового ритма и артикуляционного ритма, уточненных ритмикой невербальных субтекстов. В этом направлении, правда, уже сделаны первые шаги. Но их пока явно недостаточно.

Наконец, и о других, с виду более изученных вопросах (субтекстах, авторстве и субъектности, паратекстах и т.д.), разговор пока не завершен. Тут, пожалуй, лишь циклизация рок-альбома представляется нам достаточно изученной...

В целом же – наша *«кантусистика»* (то есть теория синтетической литературы) еще только отвоевывает себе место под солнцем и пока не может считаться полноправным составным членом академической науки. Полвека даже не исследований, а сплошных «подступов» – слишком мало для академизма. Тем не менее именно наш *infant terrible*, именно синтетическая теория песенной поэзии есть тот авангард, который ведет к самым неожиданным открытиям и даже порой – к пересмотру некоторых аксиом литературоведения.

БИБЛИОГРАФИЯ

200 лет одиночества. Интервью с Егором Летовым. Омск, 29 декабря 1990. Интервью взял Серега Домой. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981372.html>

Абельская Р.Ш. Авторская песня как стихотворная форма: Некоторые особенности строфики и ритмики на примере песенной лирики Б. Окуджавы // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001.

Абросимова Е.А. Специфика эпиграфа в бардовской песне // Художественный текст и языковая личность. Томск, 2005.

Авилова Е.Р. «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.

Александр Башлачев. Стихи. М., 1997.

Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: дис. ... канд. социол. наук. СПб., 2003.

Андреев Л. Иуда Искарот. М., 2001.

Андреева С.В. Элементарные конструктивно-синтаксические единицы устной речи и их коммуникативный потенциал: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2005.

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 тт. М., 1995. Т. 1.

Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

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

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».

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. Тверь, 2001.

Безрукова А. Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // Слово: Сб. науч. тр. студентов и аспирантов. Вып. 4. Тверь, 2006.

Беленький 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>

Белый А. «Гражданская Оборона» переходит в наступление. Комсомольская правда, 12. 1992. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056980393.html>

Берндт Р.М., Берндт К.Х. Мир первых австралийцев. М., 1981.

Бирюкова С.С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: дис. ... канд. искусств. М., 1990.

Блок А.А. Записные книжки. 1901–1921. М., 1965.

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

Бойко С.С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997.

Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация. Вып. 8. СПб., 1996.

Боронина И.А. Какэктоба как один из специфических приемов японской классической поэзии (по памятникам хэйанского периода): дис. ... канд. филол. наук. М., 1965.

Васильева В.В. Высоцкий и «алая» произносительная система. К вопросу о культурологической функции языковой единицы // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 3. М., 1999. Т. 2.

Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. М., 1972. Ч. 1. Ритмика.

Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. М., 1978. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция.

Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.

Вдовин С.В. «Не надо подходить к чужим столам...» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 6. М., 2002.

Векшин Г.В. Фоностилистика текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования: дис. ... докт. филол. наук. М., 2006.

Вертинский А.Н. За кулисами. М., 1991.

«Верю в торжество слова» (Неопубликованное интервью Александра Галича) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997.

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

Виноградов В.В. Об омонимии и смежных явлениях // Вопросы языкознания. 1960. №5.

Владимир Высоцкий. Монологи со сцены. Харьков; М., 2000.

Войткевич Е.В. Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. Саратов, 2009.

Волкова П.С. Синтетический художественный текст: Интерпретация и реинтерпретация // Лихачевские чтения. СПб., 2007.

Волкович Н.В. «На сопках Маньчжурии»: Реализация мотива памяти // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001.

Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. М., 1993.

Воронова М.В. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.

Ворошилова М.Б., Чемагина А.В. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Всё идет по плану» (1988) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.

Высоцкий В. Я куплет допою...: Песни для кино. М., 1988.

Гавриков В.А. Время сбора камней... (Обзор диссертаций по русскому року) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.

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.

Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева: дис. ... канд. филол. наук. Брянск, 2007.

Гавриков В.А. Непомнящий как представитель русского построка // Рок-поэзия Александра Непомнящего: Исследования и материалы. Иваново, 2009.

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

Галич А.А. Дни бегут, как часы. М., 2000.

Галич А.А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения. М., 1999.

Ганзбург Г.И. О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2.

Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 442. Тарту, 1978.

Гаспаров М.Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 тт. М., 1997. Т. 2. О стихах.

Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 тт. М., 1997. Т. 2. О стихах.

Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 тт. М., 1997. Т. 2. О стихах.

Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л., 1988.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1974.

Горбачев О.А. Формальные и содержательные аспекты ономастической графики русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 8. Тверь, 2005.

Гражданская Оборона: «Лунный Переворот». <Автор статьи не указан>. URL: <http://go.org.ua/stat/013.php>

Давыдов Д.М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

Давыдов Д.М. Рок и / или шансон: пограничные явления (замечки по одному спорному вопросу) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.

Дарвин Н.М. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983.

Деррида Ж. О грамматологии. М, 2000.

Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дягилевой: Опыт анализа одного исполнения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.

Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. М., 2006.

Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Доманский Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.

Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: Вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М, 2010.

Доманский Ю.В. Русский рок о русском роке: «Песня простого человека» Майка Науменко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007.

Доманский Ю.В. Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001.

Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.

Достай С.А. Рок-текст как средство перевыражения национального менталитета // Понимание как усмотрение и построение смыслов: В 2 ч. Тверь, 1996. Ч. 1.

Дыханова Б.С., Шпилевая Г.А. «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии В.С. Высоцкого) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.

Евтюгина А.А. Деформация прецедентного текста как конструктивный прием. Екатеринбург, 1999.

Евтюгина А.А. Разговорная речь в поэзии В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 6. М., 2002.

Егоров Е.А. Гипертекст Б.Г.: «Под мостом, как Чкалов» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Егоров Е.А. Особенности функционирования «условных» образов в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.

Егоров Е.А. Проблема художественной целостности рок-произведения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

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

Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

Житенева А.В. Лексический состав поэтического наследия Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. 2. М. 1998.

Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции. дис. ... канд. филол. наук. М, 2006.

Заславский О.Б. Кто оценивает шансы правды в «Притче о Правде и Лжи» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997.

Земцовский И.И. Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.

Иванов Вяч.Вс. Чёт и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.

Иванов Вяч.И. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994.

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

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

Иеромонах Григорий (Лурье В.М.). Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

Изотов В.П. Новые слова Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997.

Исаева Е.В. «Возьми меня, возьми на край земли»: Альбом группы «Nautilus Pompilius» «Человек без имени» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

Каманкина М.В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002.

Капрусова М.Н. Альбом Майка Науменко «Сладкая N и другие»: Путь героя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Капрусова М.Н. Владимир Высоцкий и рок-поэзия: О некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001.

Капрусова М.Н. От А. Вертинского к «Агате Кристи»: Лики постмодернизма // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 тт. М.; СПб., 2002. Т. 2. Мифологическое мышление.

Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003.

Кац Л.В. О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.

Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи // Вопросы языкознания. 1993. № 1. Январь–февраль.

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

Клюева Н.Н. Циклообразующие мотивы в альбоме группы «Зимовье Зверей» «Свидетели» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Клюева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Клюева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Ковалев А.П. Структурные особенности стиха русской рок-поэзии в контексте современной русской песенной лирики // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.

Кожевникова Т.С. Система смыслов в альбоме «Сигнал из космоса» группы «Сплин» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

Козицкая Е.А. Субъязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Колчина О.Н. Диалог культур в структуре языковой личности (На материале поэзии Б. Гребенщикова): дис. ... канд. филол. наук: Н. Новгород, 2004.

Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001.

Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. Тверь, 1998.

Корнеева Е.В. Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Кофанова В.А. Авторская песня как семиотическая система // Язык и текст в пространстве культуры. Вып. 9. СПб.; Ставрополь, 2003.

Крылов А.Е. Галич – «соавтор». М., 2001.

Крылов А.Е. О трех «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105. Июль–сент.

Крылов А.Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников (А. Грин и Высоцкий) // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001.

Кузнецова Е.Р. К вопросу о жанровой принадлежности песен В.С. Высоцкого // Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения. Калининград, 2006.

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.

Кузнецова Е.Р. Особенности метроритмической структуры песен В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009.

Кузнецова Е.Р. Слово и музыка в парадигме стихового пространства: Музыкальность лирики В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001.

Кулагин А.В. «Сначала он, а потом мы...» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005.

Кулагин А.В. У истоков авторской песни. Коломна, 2010.

Куликов Е.М. Музыкальные предпочтения как дифференцирующий и интегрирующий фактор российской молодежной субкультуры: дис. ... канд. социол. наук. Ставрополь, 2004.

Кун Т. Структура научных революций. М., 1977.

Левина Л.А. Три этюда на темы Булата Окуджавы // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 6 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2002.

Левченко Я.С. Заметки о тиражной графике в поп-музыке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Левченко Я.С. К теме «искусство в массы». Классика живописи и индустрия грамзаписи // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 8. Тверь, 2005.

Летов Е.: «Я не верю в анархию». М., 2003.

Лианская Е.Я. А.Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: Взгляд музыканта // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 3. М., 1999. Т. 2.

Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

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.

Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 3. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le3/le3-0282.htm>

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.

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

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.

Лысенко С.Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского): дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2007.

Майорова Ю.М. Альбом «Белая полоса» группы «Зоопарк»: сильные позиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

Маркелова О.А. «Я не знаю, как жить, если смерть станет вдруг невозможна...»: Двоемирие и время в альбоме Ю. Шевчука «Мир номер ноль» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Маркелова О.А. Концертная программа как цикл: «Поэма о человеке» Павла Фахртдинова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Матвеева Н.М. Поэзия В. Маяковского в современной рок-культуре: группы «Сансара» и «Сплин» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

Маяковский В.В. Сочинения в 2 тт. М., 1988. Т. 2. Поэмы, пьесы, проза.

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.

Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусств. Саратов, 2006.

Набок И.Л. Рок-музыка: эстетика и идеология. Л., 1989.

Назарова И.Ю. Алисоманы и киноманы: Опыт фольклорно-этнографического исследования // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70–80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. Тверь, 1998.

Нефедов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2004.

Никитина Е.Э. Попытка открыть шкатулку Лемаршана, Или видеоряд как иллюстрация песенного материала // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 8. Тверь, 2005.

Никитина Е.Э. Страшные сны «Агаты Кристи»: Ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

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

Никитина О.Э. Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Никитина О.Э. Субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало альбома Михаила Бор-

зыкина «Двое» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.

Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи: дис. ... докт. филол. наук. М., 2006.

Новикова Н.Б. Лирический герой как циклообразующее средство связи в макроцикле «Ураган» – «Чудеса» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Новицкая А.С. «Партизан» и «превосходный солдат»: Лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

Нугманова Г.Ш. Миф и антимиф о БГ // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.

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

Орлицкий Ю.Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

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.

Орлова И.В. В ритме новых поколений (молодежные музыкальные жанры в общей системе современной музыкальной культуры). М., 1988.

Павлова Е.В. Субъектно-объектные отношения в композиции альбома Майка Науменко «LV» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Петрова С.А. Альбом В. Цоя «45» как литературный цикл // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Пинкер С. Язык как инстинкт. М., 2004.

Поливанов Е.Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка // Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. М., 1968.

Потебня А.А. Об участии языка в образовании мифов // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990.

Прохоров Г.С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Пулеметов О. Нехороший «квартирник» (разговор с Дмитрием Ревякиным). Газета «Завтра». № 51 (264) от 22.12.1998. URL: <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/98/264/84.html>

Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997.

Раевская М.А. Восприятие поэзии В.С. Высоцкого в Болгарии: переводы и критика (1972 – 2009): дис. ... канд. филол. наук. М, 2009.

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.

Рисина О.В. Каламбур в поэзии Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. 3. М. 1999. Т. 2.

Різник О.О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1992.

Ройтберг Н.В. Диалогическая природа рок-произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2007.

Ройтберг Н.В. Диалогическая природа рок-произведения: дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2007.

Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.

Румянцев Д.В. К вопросу об авторской песне в современной ситуации // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.

Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.

Ручьевская Е. Слово и музыка. Л., 1960.

Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2002.

Свириденко Е.В. Текст и музыка в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.

Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Свиридов С.В. «Долгие» сонанты Высоцкого и поэтика песенной речи // Поэзия и песня В.С. Высоцкого. Пути изучения. Калининград, 2006.

Свиридов С.В. Звуковой жест в поэтике Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 4. М., 2000.

Свиридов С.В. Имя Имен: Концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Свиридов С.В. «Литераторские мостки». Жанр. Слово. Интертекст // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001.

Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.

Свиридов С.В. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. Тверь, 1998.

Свиридов С.В. Песни Псоя Короленко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 8. Тверь, 2005.

Свиридов С.В. Песня как речь и язык // Поэзия и песня В.С. Высоцкого. Пути изучения. Калининград, 2006.

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

Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983–1984 // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.

Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1984–1985 гг. // Рок-поэзия как социокультурный феномен. Череповец, 2000.

Свиридов С.В. «Райские яблоки» в контексте поэзии В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 3. М., 1999. Т. 1.

Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007.

Свиридов С.В. Фонография как тип научного исследования // Внутренние и внешние границы филологического знания. Калининград, 2001.

Сидорова А.П. «Тёмные стороны любви» и «Новые похождения А.И. Свидригайлова»: Два альбома А. Непомнящего как единство // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

Скобелев А.В. Много неясного в странной стране. Ярославль, 2007.

Скобелев А.В., Шаулов С.М. «Рядовой Борисов!» // Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Воронеж, 1991.

Смирнов И. Время Колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. М., 1994.

Снигирева Т.А., Снигирев А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Соколов Д.Н. Творческий и жизненный путь Александра Башлачева. К проблеме взаимодействия личности и массовой культуры. URL: http://sashbash.km.ru/interview/stat_sokolov.htm; <http://www.bashlachev.spb.ru/archive/pubs.jsp>

Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.

Соколова И.А. «У времени в плену». Одна из вечных тем в творчестве Александра Галича // Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Прил. к 5 вып. альманаха «Мир Высоцкого». М., 2001.

Солодова М.А. Метатексты рок-культуры и их информативные возможности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

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.

Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизированные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990.

Ступников Д.О. Вид через «дырку от бублика» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.

Ступников Д.О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Ступников Д.О. Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. Тверь, 1998.

Ступников Д.О. Текстовый анализ рок-стихотворения Е. Федорова «Самолет» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.

Ступников Д.О., Осташева Н.А. Альбом из анабиоза (циклизация диска «Смысловых галлюцинаций» «Лед-9» как вариант психотренинга) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003

Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев, 1990.

Сыров В.Н. Рок-музыка и проблемы культурно-стилевой интеграции // Искусство XX века. Уходящая эпоха? Н. Новгород, 1997.

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

Тарлышева Е.А. Вертинский и барды шестидесятых // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 3. М., 1999. Т. 2.

Тексты песен группы «Ва-Банкъ». Публикация, вступительная статья и комментарии Д.О. Ступникова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.

Темиршина О.Р. Мифопоэтика жеста (о песне Джима Моррисона «The End») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

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

Темиршина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. М., 2009.

Теория литературы: В 2 тт. М., 2004.

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

Толоконникова С.Ю. Солнце Б. Гребенщикова в «Любимых песнях Рамзеса IV» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

Томенчук Л. «...А истины передают изустно». Днепропетровск, 2004.

Томенчук Л. Высоцкий и его песни: Приподнимем занавес за краешек. Днепропетровск, 2003.

Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 6. М., 2002.

Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002.

Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.

Фисун Н.В. Речевые средства выражения авторского сознания в лирике В.С. Высоцкого (К проблеме иронии) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.

Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003.

Фомина О.А. Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Хабибуллина Л.Ф. Функция пародии и игры в текстах группы «Ляпис Трубецкой» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.

Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.

Цвигун Т.В., Черняков А.Н. Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008.

Цукер А.М. Рок в контексте современной музыки // Музыка России. Вып. 9. М., 1991.

Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.

Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.

Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986.

Шадурский В.В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...»: Альбом «Алисы» «Jazz» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Шадурский В.В. О восприятии рок-поэзии (на материале альбомов ДДТ «Мир номер ноль» и «Метель августа») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.

Шаповалов А.В. Альбом Вячеслава Бутусова «Овалы» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

Шигапова С.М. К трактовке понятия синтаксического варианта в плане решения дихотомии «инвариант–

вариант». Вестник АмГУ. Вып. 4. URL: http://www.amur-su.ru/vestnik/4/48_4_99.html

Шигарева Ю.В. Особенности циклизации в альбоме «Машины времени» «Место, где свет» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

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.

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

Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990.

Шостак Г.В. Юрий Доманский – «Русская рок-поэзия: текст и контекст». URL: <http://www.nneformat.ru/reviews/?id=6062>

Щерба Л.В. О «диффузных» звуках // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996.

Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006.

Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

Якобсон Р.О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р.О. Избранные работы. М., 1985.

Яковлева Е.А. Речевые маски в поэзии Владимира Высоцкого // Гуманистические искания В. Высоцкого и проблемы духовной жизни человека в современном мире. Уфа; Сочи, 2004.

Янко-Триницкая Н.А. Междусловное наложение // Развитие современного русского языка. 1972. М., 1975.

Ярко А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

Ярко А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

ФОНОГРАФИЯ

Альбомы

- Акустика // Аквариум, 1982.
 Ангедония // Дягилева Я., 1989.
 Баба-робот // Ленинград, 2004.
 Баллада о скоморохе // Холкин А., 1999.
 Батакакумба // Ольга Арефьева и «Ковчег», 1995.
 Без слов // Гребенщиков Б., 1993.
 Беспечный русский бродяга // Аквариум, 2006.
 Благодать: В 4 ч. // Коммунизм, 1994. Ч. 4.
 Бомба // МашинБэнд, 1998.
 Великое молчание вагона метро. Стихи // Звуки Му, 2003.
 Вершки и корешки: В 2 ч. // Летов Е., 1989. Ч. 1.
 Вечный пост // Башлачев А., 1986.
 Вещи со своими именами – Возвращение именных вещей // Зимовье зверей, 1999.
 Вирус // Tequilajazzz, 1996.
 Воскресенье-2 // Воскресенье, 1981.
 Восставшие из ада // Сектор газа, 2000.
 Все братья – сёстры // Гребенщиков Б., Науменко М., 1978.
 Всё будет хорошо // Д`ркин В., 1997.
 Второй фронт // Агата Кристи, 1988.
 Геннадий // Жуков Г., 1993.
 Гиперборея // Аквариум, 1997.
 Города, которых не стало // Зимовье зверей, 1995.
 Группа крови // Кино, 1988.
 Дарза // Калинов мост, 1991.
 Двое // Телевизор, 1995.
 Девушки поют // АукцЫон, 2007.
 Дежавю // Телевизор, 2009.
 Дети декабря // Аквариум, 1986.

- Для миллионов // Ленинград, 2003.
- Для тех, кто свалился с луны // Алиса, 1992.
- Долгая счастливая жизнь // Гражданская оборона, 2004.
- Домой! // Дягилева Я., 1989.
- Дурень // Алиса, 1997.
- Дым-туман // Телевизор, 1992.
- Единочество: В 2 ч. // ДДТ, 2002. Ч. 1.
- Жопа // АукцЫон, 1990.
- Жэлезо // МашинБэнд, 1997.
- Заклинание // Щербаков М., 1996.
- Запись для дяди Коли // Д`ркин В., 1997.
- Зачем снятся сны // Гражданская оборона, 2007.
- Звуки Му // Звуки Му, 1989.
- Зелененький // Звуки Му, 2003.
- Земляника // Непомнящий А., 1999.
- Зимы не будет // Федоров Л., Волков В., Курашов С., 2000.
- Ихтиология // Аквариум, 1984.
- Князь тишины // Наутилус Помпилиус, 1988.
- Коварство и любовь // Агата Кристи, 1989.
- Кон-тики // Ольга Арефьева и «Ковчег», 2004.
- Концерт в Голландии // Телевизор, 1988.
- Кострома top amour // Аквариум, 1994.
- Красный альбом // Гражданская оборона, 1987.
- Крылья // Наутилус Помпилиус, 1995.
- Крышкин дом // Д`ркин В., 1996.
- Лилит // Аквариум, 1997.
- Лиловый день // Федоров Л., 2003.
- Лошадь белая // Аквариум, 2008.
- Любимые песни Рамзеса IV // Аквариум, 1993.
- Любовь // ДДТ, 1996.
- Мамонов и Алексей // Звуки Му, 1991.
- МегаМизантроп // Телевизор, 2004.
- Мечта самоубийцы // Телевизор, 1990.

- Мир номер ноль // ДДТ, 1998.
- Музыка весны // Гражданская оборона, 1989.
- Мышеловка // Гражданская оборона, 1987.
- Набрал хороших на один компакт // Звуки Му, 2000.
- Навигатор // Аквариум, 1995.
- Невыносимая легкость бытия // Гражданская оборона, 1996.
- Некрофилия // Гражданская оборона, 1987.
- Оба неба // Зимовье зверей, 1998.
- Оглашенные, изыдите! // Оргия праведников, 2000.
- Оптимизм // Гражданская оборона, 1985.
- Оружие // Калинов мост, 1998.
- Отечество иллюзий // Телевизор, 1987.
- Отчуждение // Телевизор, 2005.
- Первый акустический концерт // Проходной двор, 1988.
- Пески Петербурга // Аквариум, 1993.
- Песни Александра Вертинского // Гребенщиков Б., 1993.
- Песни рыбака // Аквариум, 2003.
- Плечи // Зимовье зверей, 1997.
- Поганая молодежь // Гражданская оборона, 1985.
- Прибежище // Гребенщиков Б., Gabrielle Roth, the Mirrors, 1998.
- Пропавший без вести // ДДТ, 2005.
- Простые вещи // Звуки Му, 1988.
- Прыг-скок // Егор и о ... вшие, 1990.
- Птица // АукцЫон, 1994.
- Путь к успеху // Телевизор, 2001.
- Равноденствие // Аквариум, 1987.
- Радио Африка // Аквариум, 1983.
- Раздвоение личности // Сплин, 2006.
- Реанимация // Гражданская оборона, 2004.
- Реверсивная хроника событий // Сплин, 2004.
- Регги левой ноги // Арефьева и «Ковчег», 1999.

- Родословная // Зимовье зверей, 1999.
- Русский альбом // Аквариум, 1992.
- Русское поле экспериментов // Гражданская оборона, 1989.
- Свидетели // Зимовье зверей, 1997.
- Свинопас // Зимовье зверей, 1999.
- Сейчас позднее, чем ты думаешь // Алиса, 2003.
- Сектор Газа // Сектор Газа, 1989.
- Сны на закате // Жуков Г. <год записи неизвестен>.
- Солнцеворот // Гражданская оборона, 1995.
- Стать севера // Алиса, 2007.
- Сто лет одиночества // Егор и о ... вшие, 1992.
- Странные скачки // Алиса, Ва-Банкъ, Вячеслав Бутусов и др., 1996.
- Стыд и срам // Дягилева Я., 1991.
- Супердиск // НОМ, 1993.
- Тае Зори // Д`ркин В., 1999.
- Таймер // Теуникова и КоМПОзит, 2009.
- Так закалялась сталь // Гражданская оборона, 1988.
- Так я стал предателем // АукцЫон, 1988.
- Тацу // Настя, 1987.
- Тошнота // Гражданская оборона, 1989.
- Транснадежность // Звуки Му, 1991.
- Третья столица // Башлачев А., 1985.
- Уездный город N // Зоопарк, 1983.
- Фильмография: В 3 ч. // Аквариум, 2000. Ч. 2. Черная роза – эмблема печали. Красная роза – эмблема любви.
- Формула весны // Башаков М., 2002.
- Хорошо!! // Гражданская оборона, 1987.
- Хроника пикирующего бомбардировщика // Коммунизм, 1990.
- Чайник вина // Хвост и АукцЫон, 1992.
- Четыресполовинойтонны // Федоров Л., 1997.
- Число человека // Зимовье зверей, 1996.
- Шабаш // Алиса, 1991.

- Шествие рыб // Телевизор, 1985.
 Школа жизни // Ноль, 1990.
 Экспедиция // Градский А., 1990.
 Экстракомпакт // НОМ, 2000.
 Электро Т // Звуки Му, 2002.
 Я люблю возвращаться в свой город... // Розенбаум А., 2003.
 Я остаюсь // Черный обелиск, 1994.
 Я получил эту роль // ДДТ, 1988.
 Ядрена вошь // Сектор газа, 1990.
 Jazz // Алиса, 1995.
 LV // Зоопарк, 1982.
 MCI // Аквариум, 1983.
 Nigredo // Калугин С., 1994.
 Post Форпост // Зимовье зверей, 2003.
 Swa // Калинов мост, 2005.
 Zoom Zoom Zoom // Аквариум, 2005.
 ▼ // Аквариум, 1981.

Записи, концерты

- Анчаров М. Концерт в клубе «Восток». Ленинград, 19 апреля 1967.
 Башлачев А. Запись в студии Дома Радио. Ленинград, июнь 1987.
 Башлачев А. Запись у А. Агеева («Лихо»). Москва, 20 января 1986.
 Башлачев А. Запись у В. Алисова и И. Васильева. Москва, 17–19 сентября 1984.
 Башлачев А. Запись у О. Заковского. Владимир, июнь 1986.
 Башлачев А. Запись. Ленинград <предположительно>, лето 1986.
 Башлачев А. Запись. Новосибирск, 21 декабря 1985.

Башлачев А. Концерт в ДК Ильича. Ленинград, 24 мая 1987.

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

Башлачев А. Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

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

Башлачев А. Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986.

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

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

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

Башлачев А. Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»). Москва, 20 октября 1984.

Башлачев А. Концерт, V фестиваль Ленинградского рок-клуба. Ленинград, 3–7 июня 1987.

Башлачев А. Концерт. Череповец, лето 1984.

Визбор Ю. Концерт в альплагере Цей. Весна 1984.

Высоцкий В. Записи М. Шемякина // Париж, 1975–1980.

Высоцкий В. Концерт в Вайтмэн Холле Бруклин Колледжа. Нью-Йорк, 17 января 1979.

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

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

Высоцкий В. Концерт для сотрудников Горсанэпидстанции. Ростов-на-Дону, 8 октября 1975.

Галич Александр. МП-3: Саунд плюс.

Городницкий А. Концерт в Политехническом институте. Москва, 23 мая 2000.

Городницкий А. Концерт в Центре авторской песни. Москва, 25 марта 1991.

Гребенщиков Б. Концерт в Государственном Кремлевском дворце. Москва, 31 октября 2003.

Д`ркин В. Концерт («Вернулся с неба»). Белгород, 25 мая 1998.

Д`ркин В. Концерт в О.К. клубе. Обнинск, 1997.

Д`ркин В. Концерт в ЦкиБ «Апекс». Воронеж, 3 июня 1997.

Д`ркин В. Концерт («Домашний концерт»). Москва, 6 ноября 1996.

Интервью (фонограмма) А. Башлачева, данного А. Шипенко и Б. Юхананову. Москва, 1986. URL: <http://bashlachev.spb.ru/archive/misc.jsp>

Летов Е. Концерт («Свобода») в кинотеатре «Улан-Батор». Москва, апрель 2002.

Окуджава Б. Концерт в Штаб-квартире ЮНЕСКО. Париж, 23 июня 1995.

Тальков И. Концерт в ДК МИСиС. Москва, 30 мая 1991.

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