

**С.В. СВИРИДОВ**  
**КАЛИНИНГРАД**  
**РОК-ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМА**  
**СИНТЕТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

**I.**

**1.1.** В науке о русском роке есть внутренний парадокс. Она включает несколько активных исследовательских направлений: с одной стороны, теоретическое, с другой – ряд прикладных направлений: изучение социокультурного статуса и поэтики рока (в основном в аспекте мифопоэтики, циклизации, фольклоризма и интертекста) и др. Было бы естественно всем перечисленным отраслям опираться на первую – теорию, которая описывала бы предмет данной науки. Но дело обстоит иначе: исследования о русском роке опираются на внешние основания, найденные в области филологии или психологии. А теоретическое направление развивается само по себе. Конкретные исследования рок-текста не могут базироваться на собственной теории, потому что она еще не сделала первого шага – не решила вопроса о предмете изучения.

При этом развитие теории в последнее время тревожным образом замедлилось. В четвертом выпуске сборника по рок-поэзии оно явно пробуксовывает (судя по количеству работ и глубине затронутых проблем). Хуже всего, что стало возникать чувство решенности самых острых вопросов, таких, как вопрос о предмете нашей науки.

В тверских изданиях по рок-поэзии теоретическая проблематика была открыта фундаментальной статьей О. Суровой и И. Кормильцева, которая еще долго сохранит актуальность<sup>1</sup>. Но ее создателей тут же упрекнули в излишней экзманентности их социологизированного подхода<sup>2</sup>. Авторы следующих двух сборников попытались дать имманентное, внутреннее описание рок-искусства. Эти попытки привели к теоретической смуте: С. и А. Константиновы и Д. Прокофьев рискнули усомниться в существовании русской рок-поэзии и в состоятельности методов академической науки применительно к року<sup>3</sup>. Одновременно были предложены несколько конструктивных подходов, ориентированных на формирование собственной теории (А. Щербенок, Д. Давыдов, С. и А. Константиновы)<sup>4</sup>. Но эти голоса

---

<sup>1</sup> См.: *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь, 1998.

<sup>2</sup> См.: *Щербенок А.В.* Слово в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст 2.* Тверь, 1999.

<sup>3</sup> См.: *Константинова С.А., Константинов А.В.* Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Там же; *Прокофьев Д.С.* А.К. Толстой в творчестве К. Кинчева (несколько замечаний о роли текста в рок-композиции) // Там же.

<sup>4</sup> См.: *Щербенок А.В.* Указ. соч.; *Давыдов Д.М.* Статус автора в русской рок-культуре // Там же; *Давыдов Д.* Рок и / или шансон: пограничные явления (заметки по одному спорному вопросу) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст 3.* Тверь. 2000; *Константи-*

не были должным образом услышаны, а еретическое мнение Константиновых получило дружный отпор<sup>5</sup>. Видимо, из-за дерзкой стилистики авторов их позиция была отвергнута с порога и полностью, и сама идея о подходе к року с нефилологических методиками стала восприниматься как моветон. В четвертом сборнике по рок-поэзии никто не покусился на проблему предмета, как будто она уже решена. Сложилась видимость методологического единодушия. Но стоит ли дорожить согласием о том, что можно прожить и без своей теории, опираясь на методологический базис, сложившийся при изучении смежных явлений искусства; что в метатеории найдется цитата на любой случай жизни, а цитата позволит соблюсти «научную» церемонию? Конечно, не стоит радоваться такому согласию. Существующее положение неприемлемо.

Пусть это утрирование не покажется обидным для авторов глубоких исследований, речь сейчас не о них, а о тревожных тенденциях, которые нужно признать, хотя бы скрепя сердце: в теоретическом смысле мы топчемся на месте, наши руки сами тянутся отстранить любой тезис, угрожающий термину «русская рок-поэзия». При этом конкретно-аналитические материалы часто оказываются обреченными на приблизительность, описательность ввиду отсутствия необходимой для них теории. Недоброжелательный критик мог бы трактовать все это как кризис. И что бы мы возразили? Можно ли строить науку без ясного представления о предмете? (Или хотя бы постоянной рефлексии о нем, если уж объект исследования столь неуловим?)

**1.2.** Но из числа теоретических проблем, к которым наука о роке теряет интерес, есть одно исключение. Есть вопрос, внимание к которому растет. Это отграничение рока от авторской песни. Почему-то именно от нее, а не от чего-то другого (например, эстрадного китча или авангарда). Это странно, потому что авторская песня (далее АП) и рок – явления и без того различные, никто никогда не говорил об их совпадении, даже неполном, – кроме Ильи Смирнова, статья которого носит отчасти провокационный характер и которого, в силу его репутации, никак нельзя заподозрить в неразличении рока и АП<sup>6</sup>. Между тем вопрос размежевания с АП становится неотступным, почти навязчивым. И, что особенно интересно, наука о роке словно полемизирует или даже «борется» с АП, стремясь размыть ее границы, раздробить целостность понятия «авторская песня», «перетя-

---

нова С., Константинов А. Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) // Там же.

<sup>5</sup> Например: *Ступников Д.О.* Вид через «дырку от бублика» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 3.

<sup>6</sup> См.: *Смирнов И.* «Первый в России рокер» // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы.* Вып. I. М., 1997.

нуть» некоторые ключевые фигуры в собственное эстетическое поле<sup>7</sup>. Тема преемственности окрашивается оттенком конкуренции – не с Высоцким, а за Высоцкого. Пример тому – критические страсти вокруг альбома «Странные скачки»<sup>8</sup>.

Отчего же так неотступен вопрос о границе между роком и АП? На наш взгляд, тут есть две причины.

Первая – эстетическая и рациональная. Русский рок испытывает дискомфорт от собственной вторичности (действительной или мнимой). Не все, подобно Константиновым, согласны признать, что национального рока по определению быть не может<sup>9</sup>. Складывается идея о наличии неких собственных корней у русского рока (здесь не место ее оценивать). В качестве примера напомним широко известные теоретические рефлексии А. Башлачева<sup>10</sup>. Тогда в поисках предтечи останавливаются на Высоцком, но – он уже «занят», отнесен к другому эстетическому полю. Отсюда и борьба *против* АП за Высоцкого.

Вторая причина коренится в культурном «подсознании». Это острая взаимная неприязнь субкультур авторской песни и рока. Биологи говорят, что собака враждует с кошкой не из-за плохого характера, а по причине конкуренции за пищу. Вероятно, культурные ниши АП и рока находятся рядом, в маргинальной области культурного пространства, и как-то пересекаются. Очевидно, что кровная вражда АП и рока никак не может основываться на их различии. (Ни в чем не совпадающие, они бы просто не заметили друг друга.) Она зиждется *на их слишком большом сходстве*. Иначе откуда бы взялась потребность дезавуировать друг друга, объявлять профанацией, лже-искусством и т.п.?

Да и не важно, в чем причины этой старой взаимной аллергии – важно, что проблема, которую мы ошибочно относим к типологии текста, на

<sup>7</sup> «При внимательном рассмотрении становится очевидным, что В. Высоцкий не укладывается в эстетику авторской песни как широтой, разнообразием своей поэзии, так и несколько иной, нежели у бардов, слушательской аудиторией» (Доманский Ю.В. Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001. С. 112). Автор не замечает (намеренно?) того, что эстетика АП во многом определяется именно по Высоцкому, как по эталону. «Забирая» у АП этот эталон, он косвенно лишает ее эстетической состоятельности. Доманский как бы разводит Высоцкого и профанный контекст, в котором тот несправедливо пребывает: нужно говорить о «преемственности русского рока не относительно авторской песни, а относительно поэзии Высоцкого, как вполне автономного и самобытного явления» (Там же. С. 113).

<sup>8</sup> Вопрос об этом проекте, как нам кажется, закрыл О. Горбачев, подойдя к альбому строго аналитически, сделав акцент на реализованных там отношениях «посттекст – претекст» и показав их разнообразие (Горбачев О.А. Как сделаны «Странные скачки» // Там же. С. 98–109).

<sup>9</sup> См.: Константиновы С. и А. Дырка от бублика. С. 14–15.

<sup>10</sup> См.: Башлачев А. [Интервью Б. Юханову и А. Шипенко] // Башлачев А. Стихи. М., 1997. С. 149–162.

самом деле лежит в области семиотики культуры. Она находится не в тексте, а в самом исследователе, в его неотрефлексированных культурных установках. Им движет культурное по своей сути желание защитить рок от профанных покушений<sup>11</sup>. И это плохо, так как всякая неотрефлексированная установка в науке вредна. Миф об «истинном роке» – из их числа. Кстати, если мы хотим говорить о мифологической составляющей рок-искусства, надо изгонять любую мифологию из собственного инструментария, дабы не допустить совпадения языка и метаязыка.

Выходит, несовершенны не только решения, но и постановка вопросов. На наш взгляд, более продуктивным и верным был бы вопрос о том, в чем сходны рок и авторская песня. Он бы соответствовал дедуктивной логике перехода от общего к частному, которая может дать больше, чем индуктивное накопление научных фрагментов о «рок-поэзии», само существование которой находится под сомнением. К тому же общность АП и рока не столь очевидна, как их различие, а значит, благодатнее как направление поиска.

**1.3.** Наука о рок-тексте уже создала предпосылки, необходимые для создания методики изучения, адекватной материалу. (Хотя и не сделала этого последнего шага.) Главная из этих предпосылок – осознание особой природы рок-текста, чем неизбежно должны были закончиться споры о сути рок-поэзии. В исследовательской полемике можно выделить несколько типичных позиций.

**1.3.1.** *Рок-поэзия – это то, что поется под рок-музыку.* Рок-поэзия определяется с опорой на основания, внешние по отношению к стихотворному тексту, – культурные или музыкальные. Так, для Суровой и Кормильцева рок-поэзия – это просто «вербальный компонент рока»<sup>12</sup>, и в более строгой дефиниции они не видят необходимости. Сам же рок мыслится сначала как музыкальное явление (там, где идет речь о переходе от подражания к «бард-року»), а затем как культурное, определяемое понятиями «субкультура», «контркультура» и т.п. Собственно литературные категории (например, «герой»), Суrowa и Кормильцев рассматривают в социокультурной проекции.

Подход Константиновых более односторонний, но и более последовательный. Для них рок-поэзия – это текст, характер которого полностью детерминирован признаками рока как специфической музыкальной формы. Соавторы правы, когда они говорят по поводу социокультурного подхода, что «если рок – это особое мироощущение, то понятие рок-поэзии по сути глубоко вторично и существует лишь по отношению к ряду сопутствующим

---

<sup>11</sup> Например, Е. Свириденко опасается, как бы под дефиницию «рок» не попала группа «Земфира» (Свириденко Е. Текст и музыка в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. С. 9), но по его же классификации «Брызги» Земфиры – полноценный рок.

<sup>12</sup> Суrowa О., Кормильцев И. Указ. соч. С. 5.

щих социо-культурных факторов, при исключении которых оно полностью дематериализуется, подобно дырке от съеденного бублика»<sup>13</sup>. Однако если определять рок-поэзию так, как это сделали Константиновы, то ее специфика окажется равна специфике рок-музыки. Предмет науки о рок-поэзии не «дематериализуется», но приобретет двусмысленный статус. Поэтому филологическим большинством был быстро отвергнут путь экманентных дефиниций и предложен другой подход.

**1.3.2. Рок-поэзия – особый литературный жанр.** Он специфичен по своей поэтике<sup>14</sup>, а принадлежность его к литературе обусловлена законами литературной эволюции<sup>15</sup>. При этом авторы вынуждены потрудиться, чтобы доказать, что рок, в общем представлении являющийся музыкой, может быть также и литературой. Обычно для этого цитируют тезис Суровой и Кормильцева, никак ими не доказанный, зато заявленный не без изящества – использованием латыни: «феномен “русского рока” является культурой текста *par excellence*»<sup>16</sup>.

Но на данном пути подстерегает один из основных страхов рок-поэзии – неотличимость от авторской песни. Рассуждения о поэтике не спасают: поэтика не является жанрообразующим и жанроразличающим признаком (хотя, конечно, у каждого жанра она своя). Этот вторичный вопрос обычно решают простейшим путем – количественным: *в АП преобладает текст, в рок-искусстве – музыка*. «В рок-композиции, в силу ее специфики, текст как таковой всегда вторичен», – пишет Д. Прокофьев. А подчинение музыкальной формы тексту – это «бардовское решение»<sup>17</sup>. Сходным образом рассуждает И. Смирнов, отмечая в роке примат музыки, а в АП – текста<sup>18</sup>. Интересно, что подобная позиция встречает поддержку и среди исследователей АП. Так, согласно выводам И. Соколовой, в АП как «типе песни» «доминантой является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения»<sup>19</sup>. Слабые стороны этого подхода очевидны. Во-первых, он может служить только для разрешения частного вопроса о соотношении рока и АП, но не для абсолютной их дефиниции. Во-вторых, «примат», о котором идет речь, – количественная категория, а объективная шкала для измерения роли слов либо музыки в пе-

<sup>13</sup> Константиновы С. и А. Дырка от бублика. С. 12.

<sup>14</sup> См.: Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2.

<sup>15</sup> См.: Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Там же; Толоконникова С.Ю. Крестовый поход против литературного этикета // Владимир Высоцкий и русский рок.

<sup>16</sup> Сурова О., Кормильцев И. Указ. соч. С. 31.

<sup>17</sup> Прокофьев Д.С. Указ. соч. С. 132, 134.

<sup>18</sup> См.: Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. М. 1994. С. 18.

<sup>19</sup> Соколова И.А. Авторская песня: Определения и термины // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 449.

сенном тексте отсутствует. Это резко снижает научную ценность любых заключений об относительной важности текста или музыки.

**1.3.3.** *Рок-поэзия – это жанр особого рода, определяемый характером отношений музыки и слова.* При внешнем сходстве с предыдущим подходом данный путь исследования в корне от него отличается, акцент перенесен с количественной характеристики на качественную, с меры соотношения на характер соотношения.

Это подход предложил А. Щербенок: «Не музыка или текст сами по себе, а тип *отношений* между ними обеспечивает специфичность русского рока»<sup>20</sup>. По гипотезе Щербенка, АП конституируется как внешнее, добавленное соположение музыки и текста, хотя таковым и не является. Напротив, поп-музыка претендует на «полное слияние текста с музыкой», а русский рок основывается на разрыве между добавленностью и дополненностью<sup>21</sup>. Будь это предположение доказано, утверждения об «управляемости» текста в рок-искусстве получили бы основание. Но Щербенок высказал свое мнение как гипотезу и не пытался его доказать в рамках статьи.

Идеи Щербенка не встретили живого отклика. Исключение – работа Е. Свириденко, который предложил четкие критерии для идентификации рок-текста: ряд формальных признаков слова, музыки и (что особенно важно) характер их соотношения. Пользуясь этой шкалой, Свириденко разделяет весь массив наличных текстов на «рок западной традиции» и «рок бардовской традиции», что в его устах равносильно делению на рок и не-рок, так как автор сомневается «в принадлежности группы “рок бардовской традиции” к року вообще»<sup>22</sup>. Очевидно, что Свириденко следует логике Щербенка, когда кладет в основание своей шкалы не количественные, а качественные признаки текста (ср. также заглавия работ обоих авторов). Свириденко методически правильно применил тезисы Щербенка и тем самым... поставил их под сомнение. Потому что выводы Свириденко обескураживают. Например, оказывается, что Ю. Шевчук – это и рок, и не рок; его единая, внутренне цельная программа – это чересполосица песен «бардовской» и «западной» традиции. А если применить принципы Щербенка к более широкому материалу, то выяснится, что некоторые классики западного рока принадлежат... к бардовской традиции (которая считается сугубо русской). В «барды» придется записать не только Шевчука, но также Боба Дилана и Леонарда Коэна. Мы должны или смириться с размытостью границ понятия «рок», или признать, что рок до неразличимости сходен со смежными явлениями искусства.

**1.4.** Противоречия разрешатся, если изменить точку зрения на материал и расширить область поисков аутентичного объекта. Нельзя исходить из обособленности рок-искусства. Нужно признать, что оно принадлежит к

<sup>20</sup> Щербенок А. В. Указ. соч. С. 6. Курсив автора цитируемой статьи.

<sup>21</sup> См.: там же. С. 6–7.

<sup>22</sup> Свириденко Е.В. Указ. соч. С. 14.

некому более широкому контексту, от которого рок наследует часть своего эстетического своеобразия. Другая сторона специфики рока конституирует его как особую зону этого контекста, отличную от смежных. До сих пор предполагалось, что такой контекст – поэзия или музыка. На самом деле этот контекст – синтетическое искусство. Он является общим для рока и АП.

## II.

**2.1.** Авторская песня и рок суть явления синтетического искусства. Это поэзия, слитая с музыкой и другими выразительными рядами в единый текст. Звуковая форма существования является для нее первичной и естественной. Синтетическая природа текста объединяет АП и рок, поэтическая и экстратекстуальная специфика конституирует их как самостоятельные явления.

Вероятно, первым заговорил о рок-тексте как о синтетическом явлении Игорь Смирнов, правда, имея в виду лишь «заимствование выразительных средств традиционных жанров: музыкального, поэтического (текст) и театрального (шоу), которые образуют единое и неделимое на составные элементы целое – рок-композицию»<sup>23</sup>. Термином «синтетическое искусство» пользуется Ю. Доманский<sup>24</sup>. Д. Давыдов, анализируя песенный жанр Псоя Короленко, с уверенностью говорит про «теснейшую взаимосвязь и неразрывность всех составляющих синтетического произведения»<sup>25</sup>. Л. Томенчук называет «синтетическими» талант и жанр В. Высоцкого<sup>26</sup>. Мысль о единстве песенного текста кажется настолько простой, что даже странно ее доказывать. Но в сборниках по рок-поэзии еще встречается взгляд на нее как на совокупность «печатных вариантов» рок-композиций. Аналогичные недоразумения есть и в науке об АП, хотя синтетический метод был упомянут Л. Томенчук в первой книге, с которой начиналось изучение АП. «Песня Высоцкого, – пишет Томенчук, – не просто талантливое соединение текста, музыки и исполнения, которое можно без особого ущерба разъединить и исследовать компоненты без учета их взаимодействия, взаимосвязи, а она – единое целое, и потому в качестве объекта изучения нуждается в целостном подходе»; «песни Высоцкого находятся на стыке по крайней мере трех систем жанров: литературных, музыкальных и, условно говоря, эстрадно-исполнительских»<sup>27</sup>. Но голос ис-

<sup>23</sup> Смирнов И. Указ. соч. С. 8. Это суждение не вполне строгое, так как неясно, кто / что является в таком случае «занимателем».

<sup>24</sup> Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения. С. 26.

<sup>25</sup> Давыдов Д.М. Указ. соч. С. 139.

<sup>26</sup> Томенчук Л. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 165.

<sup>27</sup> Там же. С. 152, 165–166.

следовательницы не был услышан, и в последующие десять лет к АП подходили, за редкими исключениями, только с филологическими инструментами.

Параллельно с термином «синтетический» природу рока обозначают и иначе, как «синкретическую»<sup>28</sup>. На наш взгляд, эта дефиниция неточна: синкретизмом называется первобытная, изначальная нерасчлененность видов искусства. Рок и АП – примеры вторичного синтеза искусств, сами рассуждения о сравнительной важности музыки или слова говорят о том, что в нашем сознании (и в авторском тоже) музыка и слово существуют раздельно, синтезируются они только в тексте, и синтез составляет одну из эстетических и практических проблем творчества в подобных жанрах (песня, опера, балет, шоу и т.п.). Поэтому термин «синтетический», производный от слова «синтез» (от греческого «synthesis» – соединение, сочетание, составление), является самым уместным для обозначения особой природы рока и АП.

**2.1.1.** Текст в рок-искусстве и авторской песне является единый синтагматический ряд, объединяющий музыку, слово и пластику. Само слово «текст» в отношении рок-искусства следует употреблять только в этом смысле.

Между тем традиционно под «текстом» понимают словесную составляющую рок-произведения. От такой дефиниции придется отказаться или дополнить ее определением: «вербальный текст», а вернее, даже «вербальный субтекст». Музыкальный, вербальный и пластический (шоу, игра голоса) ряды относятся к единому тексту как структуры низшего порядка к структуре высшего порядка, и определять их следует как субтексты (за другим уместным здесь словом, «подтекст», в языке закреплено иное значение).

**2.1.2.** Возможно изучение каждого из субтекстов средствами соответствующей научной дисциплины: музыкального ряда – средствами музыковедения, вербального – филологическими инструментами и т.д. Результаты такого исследования будут верными, но ограниченными, простирающимися не далее тех рамок, за которыми начинается область корреляции, эстетического взаимодействия и синтеза. А область эта в синтетическом тексте, конечно, велика и полна смысла. Изучение отдельного субтекста (или даже всех субтекстов с последующим сложением результатов), сколь бы оно ни было ценно и плодотворно, не заменяет анализ синтетического целого.

Единственный известный автору на сегодня опыт комплексного анализа синтетического текста – работа Тома Крафта о «Сентиментальном боксере» Высоцкого. Автор подошел к синтетическому («синкретическо-

---

<sup>28</sup> См. о «синкретизме» АП: Крафт Т. Сентиментальный боксер Высоцкого. Анализ синкретического произведения // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. М. 1999; Соколова И. Указ. соч. С. 429.

му» в его терминологии) произведению как к двухуровневой системе и выделил в ней три подсистемы: «1 – музыкальная подгруппа: сюда входят такт, мелодия и аккомпанемент; 2 – паралингвистическая подгруппа: все, что можно выразить голосом, – такие аффекты, как агрессия, угроза, восторг, радость и другие; 3 – текст, то есть все, что можно сделать с ним: обработка формы слов и предложений, рифмы, ритмы, размер <...>, а также работа над смыслом текста, его содержанием»<sup>29</sup>. Как легко заметить, «подсистемы» Крафта соответствуют музыкальному, пластическому и вербальному субтекстам; правда, выделены и определены они с недостаточной строгостью (например, ритм попадет в два субтекста одновременно). Крафт основал свой подход на верной аналогии АП с театром, взятой у Н. Крымовой. «По-моему, это очень умный подход, дающий нам оправданные инструменты для наблюдения и освобождающий нас от проблем музыкальной семиотики»<sup>30</sup>. Последнее замечание не совсем понятно: можно ли освободиться от таковых, имея в составе «системы» «музыкальную подгруппу»?

Конкретный анализ Крафта весьма удачен по результатам (особенно по учету своеобразной семиотики бокса), по точному и образному языку и интересен по методике в той мере, в какой исследователь отмечает и интерпретирует факты корреляции разнородных рядов. Анализ мог бы быть еще более содержательным, если бы этот принцип был отрефлексирован и последовательно применен. Но на деле Крафт лишь эпизодически затрагивает область корреляций, не считая, по-видимому, ее важнейшим объектом наблюдений. Так, разбор пластического ряда («паралингвистика») в основном посвящен фактам корреляции, а музыкальный и вербальный субтексты Крафт рассматривает почти без учета межуровневых взаимодействий. Как результат, изложенные выводы статьи могли бы быть сделаны на основе одного вербального текста, в рамках традиционной методики анализа АП.

**2.2.** Высказанные положения заставляют с тревогой оглянуться на номинацию «рок-поэзия», которой наше научное направление особенно дорожит: ведь это его конститутивный термин, стоящий в заглавии почти всех изданий и конференций. Здесь есть два разных вопроса – о возможности изучения сингулярного субтекста и о применимости термина «рок-поэзия».

«Проблематичность отдельного рассмотрения той или иной (в том числе текстуальной) составляющей»<sup>31</sup> синтетического текста не должна смущать: это рассмотрение правомерно, так как правомерен подход к структуре низшего порядка вне контекста высшего порядка (например, изучение пушкинской «Метели» отдельно от «Повестей Белкина», музыки

<sup>29</sup> Крафт Т. Указ. соч. С. 161–162.

<sup>30</sup> Там же. С. 161.

<sup>31</sup> Давыдов Д.М. Указ. соч. С. 139.

к опере отдельно от ее сценических реализаций и т.п.). Такие допущения неизбежны в науке уже потому, что любой объект приходится выделять из контекста, и это выделение искусственно.

Что касается дефиниции *рок-поэзия*, то она, на наш взгляд, точнейшим образом фиксирует путаницу в нашем осмыслении рок-текста. Данный термин может пониматься и как '*вербальная составляющая рока*', и как '*единый поэтический текст рока*', и иным образом; в результате с ним все согласятся, но станут мыслить под ним разные вещи. Вместо единого термина мы получаем пучок омонимов.

Защита рок-поэзии должна бы строиться на прояснении смысла термина и доказательстве того, что этот смысл точно охватывает предмет. Однако чаще ее сводят к тезису о том, что слова рок-композиций суть литературные тексты. Ю. Доманский, в порядке постановки проблемы, дал обзор наиболее типичных аргументов, приводимых «за» и «против» того, что рок-поэзия существует как «самостоятельный вид *словесности*»<sup>32</sup>:

Перечислим аргументы «за» (текст в квадратных скобках наш. – С.С.): «Прежде всего – [1] многочисленные примеры исследования составных частей синтетических искусств, в частности жанров устного народного творчества, когда изучается лишь словесный компонент [в сноске приводится аналогия с драматическим текстом]. [2] Аргументами “за” могут служить и многочисленные работы по поэзии В. Высоцкого, на начальной стадии изучения которой исследователям приходилось доказывать своим оппонентам, что обращение лишь к печатным текстам вне их связи с мелодией и исполнением вполне допустимо и необходимо.

[3] Важным является и тот факт, что с самого начала 1990-х гг. рок-поэзия издается в печатном виде. Следовательно, печатное слово становится одной из форм бытования рок-культуры, что предполагает возможное знакомство реципиентов только со словесным вариантом вне его соотношения с музыкой и исполнением.

Наконец [4], как аргумент <...> можно рассматривать многочисленные указания на особую значимость и даже на самостоятельность в русском роке (в отличие от западного) именно словесного компонента.

Разумеется, все аргументы “за” могут быть как приняты, так и отвергнуты – все зависит от изначальных установок исследователя»<sup>33</sup>.

Исходя из наших установок, содержательно приемлем только первый аргумент. Логически – неприемлемы все. Прецедент, конечно, может способствовать доказательству, но вряд ли годится как его основа: слишком велика опасность опереться на ошибочный прецедент. Даже в случае, когда сложилась массовая практика (пункты 2, 3), она может быть пороч-

<sup>32</sup> Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения. С. 27.

<sup>33</sup> Там же. Курсив в цитате принадлежит Ю. Доманскому. В сноске автор приводит и другие аргументы против автономизации словесного текста, многие из которых совпадают с нашими (например, ссылки на работы Т. Крафта и С. Бойко).

ной. Так, нельзя радоваться победе той точки зрения на Высоцкого, которая объявляет музыку и пластику в его песнях чем-то несущественным. По поводу печатного издания «рок-поэзии» (пункт 3) неясно, будет ли адекватным восприятие «вне соотнесения с музыкой и исполнением». Аргумент 4 плох тем, что эта «особая значимость» трудноизмерима. И главное: все аргументы доказывают *возможность* отделения словесного текста от музыкального, но не доказывают *необходимость* этого, не доказывают, что полученный литературный текст будет аутентичен исходному эстетическому объекту, а не окажется другим, новым объектом. Соответственно, нет уверенности, что рок-поэзия – не конструкт, созданный для удобства исследователя-филолога.

Интересно, что в науке об авторской песне тоже преобладает убеждение, что АП – жанр поэзии. Примером тому служит подробная и замечательная по широте обобщенного материала работа И. Соколовой<sup>34</sup>. Статья начинается с утверждения о «синкретизме» авторской песни, затем автор приводит множество высказываний, принадлежащих музыкантам, артистам и критикам, о месте АП в искусстве, как подкрепляющих версию о литературной природе АП, так и отклоняющих. Приводится здесь и мнение В. Кожина: «Я думаю, что к собственно поэзии все это отношения не имеет, а существует только в единстве слова, музыки, даже в единении слова, музыки и артистизма, то есть исполнения. <...> Говорить о поэзии как таковой здесь неправомочно, это просто разные виды искусства». (На наш взгляд, неверен здесь только категорический и авторитарный тон.) Соколова не опровергает тезис Кожина, она приводит пример употребления дефиниций «песенная поэзия» и «поэзия поющая», затем упоминает факты истории литературы, связанные с именами Дениса Давыдова, Аполлона Григорьева, Игоря Северянина, Анны Ахматовой и подтверждающие, что «поэзия и музыка, песня близки», и даже «о родственности, нераздельности поэзии и музыки»<sup>35</sup>. (При этом уравниваются фонико-ритмическая «музыкальность» стиха и *фактическое* наличие музыкального ряда.) И автор делает вывод... о *литературной* природе авторской песни, хотя, казалось бы, материал указывает скорее на обратное. Рамки поэзии раздвигаются таким образом, чтобы «синкретический жанр», авторская песня, вошел в них. Но достигнута лишь иллюзия решенности теоретических проблем АП: ведь даже находясь в рамках поэзии, текст АП остается «синкретическим» и требует соответствующего подхода.

Однако вернемся к слову «рок-поэзия». С первого своего дня оно находится под сомнением, и причин к этому достаточно:

а) неясность его мотивации. Что значит здесь «рок» – музыка, культура, «особое мироощущение»? То же и со второй основой слова: «поэзия» имеет несколько близких (что особенно плохо) значений: «1. Искусство

<sup>34</sup> Соколова И. Указ соч.

<sup>35</sup> Там же. С. 432–434.

образного выражения мыслей в слове, словесное художественное творчество <...>. 2. Стихи, ритмическая речь, в отличие от прозы. <...> 3. *Перен.*; *чего* или *какая*. Что-л. прекрасное, возвышенное, глубоко воздействующее на чувства и воображение»<sup>36</sup>. Поэтому мотивация слова «рок-поэзия» неясна, двусмысленна. Мотивация, основанная на значении 3, окажется периферийной и даже приблизится к метафорической (по переносу «поэзия – красота»). А это нежелательно, так как:

б) для «терминологических номинаций весьма существенно, насколько прозрачна их внутренняя форма»<sup>37</sup>. У слова «рок-поэзия» инерция внутренней формы очень велика: обе производящих основы широко употребимы, активны в сознании реципиента и поэтому немедленно вызовут пучок ассоциаций, связанных со всеми многочисленными смыслами исходных слов. (Ср.: этого не происходит с терминами, производными от греческих или латинских корней, так как их внутренняя форма воспринимается интеллектуально, отстраненно и поэтому более строго.) Внутренняя форма слова «рок-поэзия» неясна, так как подталкивает к вольному пониманию;

в) мы убедились, что слово «рок-поэзия» номинирует предмет приблизительно, описательно и отчасти образно, как бы осторожничая и избегая конкретности. Это не возбраняется, это даже неизбежно в науке, но лишь на самом раннем этапе осмысления предмета, «когда язык исследователя и язык научного сообщества еще не совпадают»<sup>38</sup>. Рок-поэзия – термин, так сказать, эмбриональной стадии развития. То есть

г) самая большая его «беда» в том, что темно само номинируемое понятие. Неясность выражения – результат неясности содержания. Поэтому на сегодня термин вряд ли может быть радикально улучшен. «Возникновение терминологии вообще возможно лишь тогда, когда наука достигает достаточно высокой степени развития, т.е. термин возникает тогда, когда данное понятие настолько развилось и оформилось, что ему можно присвоить совершенно определ. научное выражение. Не случайно важнейшим средством отграничения термина от нетермина является проверка на дефинитивность, т.е. решение вопроса, поддается ли термин строгому научному определению»<sup>39</sup>.

Станет ли рок-поэзия строгой научной номинацией, перестанет ли быть симптомом путаницы понятий? На наш взгляд, вместо данного слова должны использоваться несколько терминов, означающих разные стороны явления. Однако пригодится ли при этом слово «рок-поэзия» – неизвестно. Оно могло бы обозначать вербальный ряд в рок-искусстве. Но семантика

<sup>36</sup> Словарь русского языка: В 4 т. Т. III. М., 1987. С. 349.

<sup>37</sup> Даниленко В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. М., 1977.

<sup>38</sup> Петров В.В. Семантика научных терминов. Новосибирск, 1982. С. 82.

<sup>39</sup> Ахманова О.С. Терминология лингвистическая // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 509. См. также: Даниленко В.П. Указ. соч. С. 94.

словообразовательной модели, по которой построен термин, и в подобном случае делает его неточным. В словах такого типа первый корень является суррогатом определения при втором корне, воспринимаемом как существительное. «Рок-поэзия» = ‘поэзия, относящаяся к року’, то есть вид, или жанр, или даже контекстная ситуация литературы (положение, при котором Хлебников окажется рок-поэтом). На наш взгляд, термин «рок-поэзия» неточен, и было бы разумным вывести его из употребления.

Но это вряд ли случится: к рок-поэзии уже привыкли, и нет смысла настаивать на предложенных изменениях. Однако определить содержание данного термина, избавиться от порочной омонимии – жизненная необходимость и одна из насущных задач нашей науки. «При сопоставлении выявленных дублетов, триплетов и т.п. необходимо стремиться к четкому выделению дескрипторов, т.е. таких слов или словосочетаний, к-рые наиболее адекватно представили бы данное понятие, наиболее точно раскрывали бы природу именно данного явления, обозначенного данным термином. Выявление дескрипторов <...> уже само по себе играет нормализующую роль в данном терминологич. ряду»<sup>40</sup>.

**2.3.** Рок-композиция, созданная на основе некоего литературного источника, является самостоятельным текстом. Песня, написанная на стихи, к примеру, А. Толстого, не равна этим стихам. Им не равен даже вербальный текст песни, так как у Толстого стихи самодостаточны, а в песенном тексте они становятся структурной частью другого текста, созданного на принципиально ином художественном языке (языке синтетического искусства). В зависимости от установок «младшего» автора, вторичный текст (точнее, посттекст) может соотноситься с первичным (точнее, претекстом) как парафраз, интерпретация, пародия, пастиш. Исходные стихи, конечно, не станут от этого «рок-стихотворением»; ясно, что они вообще никак не изменятся сами по себе, так что вопрос, поставленный в провокационном докладе Е. Беренштейна, не является таким уж запутанным<sup>41</sup>.

Сходные механизмы действуют и в случае исполнения чужих композиций, создания коллективных проектов-трибьютов (отечественные альбомы «Кинопробы» или «Странные скачки», зарубежные трибьюты, посвященные Леонарду Коэну или Depeche Mode, альбом «Симпатии» «Чай’ф» или «Kicking Against the Pricks» Ника Кейва и т.п.). Создается новый текст; степень его связи с образцом зависит от творческих установок интерпретатора. Отношение посттекста к претексту в этом случае нельзя

<sup>40</sup> Ахманова О.С. Указ. соч. Выделено автором цитируемой статьи.

<sup>41</sup> Беренштейн Е.П. Велимир Хлебников как рок-поэт. (Доклад на Второй Международной конференции «Русская рок-поэзия: текст и контекст». 17–19 сент. 2000 г., Тверь). Ставился вопрос, можно ли считать рок-поэтом Хлебникова на основании того, что «АукцЫон» записал ряд композиций на его стихи.

считать таким же, как отношение исполнения к композиции в классической музыке или советской песне. Ведь рок-композиция, как и АП, – принципиально авторское искусство<sup>42</sup>. И даже если мы имеем дело с имитирующим исполнением такой вещи, то у нее отнята авторская природа<sup>43</sup>, а во всех остальных случаях изменены какие-либо элементы текста. Полностью совпадать с авторским текстом АП или рок-композиции может только их авторское исполнение.

Чтобы найти адекватный подход к искусству рока и авторской песни, нужно детальнее рассмотреть их специфику не в культурном, историческом или каком-то еще, а в текстовом плане.

### III.

Синтетические виды искусства – АП и рок – отличны от собственно литературных жанров по материалу, который более сложен, чем в «бумажной» поэзии. Материальную природу искусства мы будем называть онтологией текста. Ее можно обнаружить, ответив на вопрос: с какой естественной средой работает данный вид искусства?

**3.1.** В «звучащей поэзии» звук присутствует физически, является собственно музыкальным материалом; в «бумажной» поэзии он тоже есть, но лишь как звук языка. Очевидно, что это присутствие совершенно другого рода. Язык изначально имеет звуковую природу, но письменность, будучи вторичной, так прочно вошла в сознание людей, что современный грамотный человек (например, поэт и его читатель) уже ощущает природу языка как двойную – устно-письменную. Никакого зазора, противоречия, даже различия между обеими формами языка мы, с детства владеющие письмом, не чувствуем и не должны чувствовать, если нам об этом специально не напоминать. Это и делают «магнитофонные жанры».

Звучащая поэзия осознает себя на фоне письменной литературы, в со- и противопоставлении с ней. Она актуализирует противоречие между звуком и графикой в языке, заставляет почувствовать необязательность, дополнительную письменность. Недаром АП так трудно переходила в печатную форму – сомнения в том, что Высоцкого можно издавать как обычного поэта, не были безосновательными. Книжное издание бардов оказалось возможным только из-за способности читателей, слышавших певца, мысленно «доставать» звуковые компоненты текста. Читатель, незнакомый с ав-

---

<sup>42</sup> Обратим внимание на семантику перечисленных заглавий: в них во всех, кроме «Симпатий», подчеркнута сложность или незаконность работы с чужим материалом. Заглавие «Kicking Against the Pricks», на первый взгляд, мотивировано библейской цитатой, приведенной тут же, на конверте альбома, но одновременно эти слова характеризуют эстетическую дерзость Кейва, рискнувшего спеть композиции таких легендарных авторов, как J. Hendrix или «Velvet Underground».

<sup>43</sup> На этом эффекте построены такие имитирующие проекты, как «А-Teens» и т.п. – при полном совпадении с оригиналом, вещь отчуждена от автора и поэтому стала другой, копией, клоном.

торским исполнением, прочитает в книге *другой текст*, не аутентичный песне.

Сравнение, которое мы сейчас проводим, требует внимательно рассмотреть онтологию обоих текстов – и «бумажного», и «звучащего».

**3.2.** Для «бумажной» поэзии естественная форма существования – печатный текст. Но ее онтология складывается тоже из нескольких рядов материала разной природы:

а) вербальный ряд, который может показаться единственным;

б) звуковой ряд, который существует в «бумажной» поэзии виртуально, в воображении читателя. Случаи, когда поэт заявляет, что его текст предназначен в первую очередь для голосового исполнения, нужно расценивать как сознательные нарушения «нормальной» онтологии текста, как новацию, иногда как творческую игру<sup>44</sup>. Экспериментальное пропевание стихов автором приближается к феномену исконно синтетического текста, но ни в коем случае не сливается с ним. Между тем наличие в вербальном тексте имплицитного звукового ряда литературой отрефлектировано и учтено. Фоническая аранжировка обязательна при любом литературном творчестве и считается важной составляющей писательского мастерства;

в) визуальный ряд. Он присутствует в литературном тексте, так как текст воспринимается зрением. Однако, в отличие от звукового компонента, он чаще всего совершенно не рефлексирован ни поэтом, ни реципиентом, – не осознается как художественный материал. Исключения составляют случаи визуализации, от акростихов до авангардных и поставангардных экспериментов. Однако и здесь не следует смешивать визуализированный вербальный текст с синтетическим текстом, который культивирует визуальная поэзия. Их соотношение равно соотношению «певческих» экспериментов Ахматовой или Вс. Рождественского (аудиализация стихов) и собственно синтетического текста (аудиальная поэзия).

**3.3.** Для «звучащей» поэзии естественная форма – певческое исполнение. Уже по определению она существует в единстве двух разнородных материальных рядов. Но онтологическая структура и здесь несколько сложнее, чем кажется:

а) вербальный ряд. – Литературная составляющая синтетического текста, имеющая устную природу. Любая литеральная запись, в том числе книжное издание, есть вторичная проекция. Очевидно, что никакая визуализация в этом случае невозможна, – даже столь простая игра с гра-

<sup>44</sup> Аргумент «поэты тоже пели свои стихи и признавали их музыкальность» распространен в спорах об авторской песне и рок-поэзии. Обычно при этом не критически смешиваются собственно синтетические жанры и случаи намеренной, экспериментальной акцентировки звука в рамках поэзии. См.: *Соколова И.* Указ. соч. С. 433; *Капрусова М.Н.* Владимир Высоцкий и рок-поэзия: О некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001. С. 4–5.

фической формой, как акrostих. В «звучащей» поэзии графический ряд отсутствует;

б) музыкальный ряд. – Музыкальная составляющая: аккомпанемент, мелодия, вокал. Этот субтекст полностью отсутствует в «бумажной» поэзии. Звуковой компонент стихотворного текста, о котором говорилось выше, не равен музыкальному (хотя и соприроден ему). Легко убедиться, что в состав синтетического произведения входит и собственно музыкальный ряд, и фонический строй литературного текста;

в) пластический ряд. – «Артистизм», театральная составляющая синтетического текста: в основном пластика голоса. К этому ряду принадлежат все поэтические средства, материалом которых служит человеческое тело. Разные жанры синтетического искусства дают большой спектр вариантов отношения к пластическому ряду. Авторская песня не всегда осознает его в качестве материала (как «бумажная» поэзия не осознает графику). Более последовательную аранжировку дают ему певцы, являющиеся артистами театра или кино (Высоцкий, Визбор). Рок всегда использовал пластический ряд более активно, в форме шоу, где задействована пластика не только голоса, но и тела. Правда, элементов шоу не чужда и АП. Например, в ряде песен А. Дольского мимика и жест играют важную роль. И все же в целом АП проявляет меньше внимания к пластическому ряду, чем рок. Для бардовских концертов характерна установка на непринужденное общение с залом (вроде атмосферы «творческих вечеров»). Рок – театрален. Эта закономерность связана с эстетическими и историческими условиями бытования рока и АП. В современных синтетических жанрах вне фольклора чем более отчуждено от автора естественное бытование текста, тем большую семантическую роль играет голос и меньшую – телесная пластика. АП традиционно ориентирована на магнитофон, поэтому пластика тела исключена, бард играет голосом, но сам остается на сцене неподвижным; рок сочетает установки на запись и живое шоу – театральным элементом есть, но редуцированный и подчиненный звуку<sup>45</sup>; в театре дистанцирование реципиента от художника невозможно – роль телесной пластики наивысшая.

«Бумажная» поэзия не имеет пластического ряда среди конститутивных признаков, но в одном случае все 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.

---

<sup>45</sup> Бардовский потертый стул и скамеечка под ногу на рок-концерте немислимы. А если и мыслимы, то как прием, как намеренная редукция пластического ряда (например, чтобы оттенить музыку), как стилизация или вещь-цитата из постороннего эстетического поля (ср. «Необыкновенный концерт» И. Лагутенко).

Хорошей иллюстрацией к сказанному будет беседа И. Бродского, Л. Флейшмана и М. Гаспарова, пересказанная последним: «Не люблю позднего Пастернака (оказалось: никто из троих не любит). Исключения есть: про птичку на суку, “Август”, даже “Не спи, не спи, художник”. Но вы слышали, как он их читает? Бессмысленно: я ручаюсь, что он не понимает написанного. – Ну, не понимать самого себя – это единственное неотъемлемое право поэта. – И сравните, как он живо читал фальстафовскую сцену из “Генриха IV” и сам смеялся. – Он читал ее мхатовским актерам и очень старался читать по-актерски. – И потом, любоваться собою ему, вероятно, было совестно, а Шекспиром – нет»<sup>46</sup>.

Грань между актерским и авторским исполнением указана совершенно верно. 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;

г) визуальный ряд 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».

**3.3.1.** Говоря об онтологии синтетического текста, важно отличать необходимые, конститутивные его элементы (собственно текст) от необязательных, хоть и тесно примыкающих к нему (метатекст). Граница текста и метатекста подвижна и не может быть демаркирована с совершенной точностью. Это касается прежде всего шоу-составляющей рок-искусства. Вопрос о том, в какой мере шоу входит в текст и составляет визуальный субтекст, а в какой – визуальный метатекст, должен решаться в каждом случае индивидуально, с учетом многих факторов (например, теряет ли текст семантическую целостность при удалении визуальных элементов).

Важное место в метатексте занимает видеоклип, до сих пор практически не исследованный наукой. Первоначально он был медиа-формой сценической визуальности, но быстро вырос в самостоятельное искусство, сохранив все же необходимую связь с песней (композицией). Отношения клипа и исходной композиции (песни) не имеют никаких полных аналогий. Песня так же необходима клипу, как сценарий фильму. Однако сценарий пишется специально для фильма, песня же самодостаточна. Аналогия с экранизацией литературного произведения тоже не подойдет, так как в экранизации не обязательно участие автора, клип же – продолжение именно авторской работы над песней. Может, самым близким аналогом станут случаи, когда художник ставит фильм на собственном литературном мате-

<sup>46</sup> Гаспаров М.Л. Записи и выписки // Новое литературное обозрение. 1998. № 6 (34). С. 445.

риале – например, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда по его же одноименной пьесе. Но подобные примеры единичны.

Другой элемент метатекста – оформление альбома, ставшее особой отраслью концептуального дизайна (вспомним хотя бы визуальную эстетику группы Pink Floyd, ориентированную и в дизайне, в клипах на Рене Магритта). Рядом с оформлением – эмблемы, которые сопровождают программу рок-группы во всех ситуациях: при рекламе, в ходе шоу, концертного тура. Как правило, это элементы оформления альбомов, но не обязательно. Например, для тура Леонарда Коэна 1993 года в качестве эмблемы была взята картинка с лицевой стороны диска «The Future» – композиция из сердца, наручников, птицы. В 1988 г. эмблема была выбрана иначе: танцующая пара соответствует не дизайну, а заглавию альбома 1984 года «Various Positions» и самой популярной песни Коэна этих лет – «Dance Me to the End of Love». В оформлении концертного альбома, выпущенного в 1994 году, использованы обе эмблемы.

В этом ряду упомянем также логотипы – эмблемы, составленные обычно из букв названия группы (как вензеля в старину), реже из иных символов (как логотип группы «Biohazard»). Особый и активно формирующийся метатекст – это медиа-ресурсы в Интернете, например, «официальные сайты».

Некоторые аналогичные метатексты сформировала и современная авторская песня. Исследование этого эстетического поля – отдельная задача, которая не ставится в данной статье.

**3.4.** Синтетический текст АП и рока имеет реальную протяженность во времени. Принято считать, что и «бумажный» вербальный текст имеет темпоральное измерение. Но тут мы снова сталкиваемся с противопоставлением физического и воображаемого, реального и виртуального. Это противоречие не ощутимо и не значимо, если его не актуализировать сравнением феноменов, различных между собой именно по данному признаку (аналогично случаю со звуком в поэзии). Строго говоря, «бумажный» текст дан читателю весь сразу, его можно охватить единым взглядом, оценить его размер, заранее узнать его членение на строфы или главы, разнообразие форм текста и т.п. Звучащий текст не дан реципиенту весь единовременно, а дан лишь его текущий момент, слушатель находится в неведении о том, когда текст закончится, каково его композиционное членение. Перевернуть страницу и заглянуть вперед невозможно. Поэтому автор-исполнитель, когда считает нужным, предупреждает слушателя о необычной протяженности текста: Галич так поступал перед исполнением поэмы «Кадиш», Башлачев – предваряя песни «Ванюша», «Егоркина былина». Также нередко певец предупреждает о том, что произведение многомерно, и в ходе пения маркирует начало каждой части («колодийцевский» цикл Галича, его же «Королева материка», «многосерийные» песни Высоцкого и т.п.). Но автор может этого и не делать. Спе-

цифика звучащей поэзии позволяет ему играть эффектами неожиданности или обманутого ожидания. Например, А. Дольский активно использует (особенно в «джазовых» песнях) паузу, которая призвана подчеркнуть неясность, двусмысленность предшествующих слов. В одной из иронических песен, пропевая слово «факт», он отделяет последний звук от предыдущих паузой в несколько тактов. В печатном тексте эта шутка невозможна. Конечно, временная протяженность звучащего текста позволяет создавать не только комические эффекты.

#### IV.

Наконец, важнейшее свойство звучащего текста – корреляция музыкального и вербального субтекстов. Корреляция – особая внутренняя функция синтетического текста, взаимная обусловленность разнородных субтекстов. Именно корреляция конституирует синтетический текст. Без нее невозможно его существование, он был бы механическим соположением никак не связанных рядов.

Этот факт уже не раз прямо или косвенно отмечался в науке о рок-поэзии и АП. Первой о феномене корреляции, вероятно, заговорила Л. Томенчук, назвав его «взаимодействием, взаимосвязью»<sup>47</sup>. С. и А. Константиновы говорят про «поэтическую форму» рок-композиции как про «особый тип текста, жестко коррелирующего с музыкой»<sup>48</sup>. Близок к нашему подход Д. Давыдова, который говорит о слитности всех элементов в синтетическом тексте и анализирует не только их сравнительную значимость, но и взаимовлияние<sup>49</sup>. Относительно авторской песни проблему затрагивает С. Бойко, подчеркнув, что «каждый факт интересен не только сам по себе, но и с точки зрения того, как он работает в системе»<sup>50</sup>.

Корреляция осуществляется за счет тех аспектов, которые есть в природе обоих коррелирующих субтекстов.

**4.1.** Прежде всего это семиотичность. Семиотическая корреляция наблюдается во всех случаях: это единственная ее форма, которая должна быть, независимо от того, отношения каких именно субтекстов мы рассматриваем – звука и слова, слова и пластики и т.д.

Говоря о синтетическом тексте, мы придерживаемся двойного взгляда на него:

1) это единый текст, а следовательно, «сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые. Они являются обозначениями определенного содержания»<sup>51</sup>. Это содержание цельно, произведение «мо-

<sup>47</sup> Томенчук Л. Дырка от бублика. С. 152.

<sup>48</sup> Константинова С.А., Константинов А.В. Указ. соч. С. 11.

<sup>49</sup> См.: Давыдов Д. Указ. соч.

<sup>50</sup> Бойко С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. С. 348.

<sup>51</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Л., 1999. С. 88.

жет рассматриваться в качестве единого знака – представителя единого интегрального значения»<sup>52</sup>;

2) однако в то же время мы продолжаем ощущать субтексты как относительно отдельные и самостоятельные текстовые ряды. В этом важное отличие синтетического текста от обычного: фоника или лексика стихотворения не обладают такой самостоятельностью и отдельностью. Никому не придет в голову говорить о независимом существовании какого-то из названных рядов. Первый из описанных подходов позволяет говорить только о смысловом единстве текста, второй – о семиотической корреляции.

Тогда семиотическая корреляция состоит в том, что несколько разнородных выразительных рядов ведут к единому плану содержания. Проще говоря, и музыка, и слово, и пластика «работают» на единый смысл. При этом вовсе не требуется совершенное равенство смыслов музыки и слова (оно вряд ли возможно), они могут работать даже в противоположных направлениях, тогда корреляция будет иронической. Например, в «Утиной охоте» А. Вампилова первое видение Зилова отличается от второго только интонацией музыки, сопровождающей действие. Но сцена с пародийным аккомпанементом приобретает иронический смысл, второе же видение лишено пародийности и по смыслу трагично.

Поле семиотической корреляции является весь текст, так как все элементы текста семантически.

**4.2.** Поэтическая корреляция музыки и слова происходит, разумеется, в тех аспектах, которые наличествуют как в словесном, так и в музыкальном субтекстах. Эти аспекты составляют поле корреляций – важнейшую сторону синтетического текста. Поэтическое поле корреляции – ритм, звук и композиция. Его важность для анализа синтетического текста невозможно переоценить. Во многом изучение синтетического текста и есть изучение поля корреляций. Без учета его анализ синтетического текста превратится в описание отдельных субтекстовых рядов.

**4.2.1.** Корреляция в плане ритма. Основу стихотворного ритма составляет метр – регулярное чередование ударных и безударных слогов; в его формировании участвуют также рифма, строфика, различные повторы. Музыкальный метр образуется чередованием слабых и сильных долей в такте и повторением самих тактов. Метр в обоих случаях построен на сходных основаниях, что не удивительно: вероятно, в основе ритма как эстетического феномена (в самом широком понимании) лежит ритм биологический. Человек восприимчив к ритмам, потому что ритмы есть в нем самом (работа сердца, дыхание и т.п.).

---

<sup>52</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. М., 1972. С. 114.

В синтетическом тексте сильные места стихотворного ряда (икты) тем или иным способом соотносятся с сильными долями аккомпанемента. Но жесткой привязанности сильного слога к сильной доле вокальная музыка не требует. Физически это едва ли возможно, а если бы и было возможно, то резко сузило бы гамму выразительных средств вокального ритма. Метр слова и метр музыки совмещаются почти свободно. В принципе возможны четыре варианта соположения метрических единиц: а) сильной доле соответствует сильный слог; б) слабой доле – слабый слог; в) слабой доле – сильный слог; г) сильной доле – слабый слог<sup>53</sup>. 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. Синтактовая схема, как и метрическая схема в поэзии, имеет тенденцию к повторению неких синтагматических единиц в рамках одного текста. В стихосложении это метрическая схема стиха (строки), которая воспроизводится в следующем стихе (реже через один стих). В синтетическом тексте это синтактовая схема. Но единица повтора здесь больше, чем стих – несколько стихов, строфа: ритмические единицы музыкального ряда обычно бывают протяженнее, чем единицы вербального текста. В отдельной статье нам пришлось анализировать с этой точки зрения песню А. Башлачева «Рыбный день», и анализ показал, что в песне действительно выделяется постоянная синтактовая схема, нарушения которой ощущаются как ритмические перебои<sup>54</sup>.

И в роке, и в АП музыкальный метр может вмешиваться в стихотворный, порождая явления, невозможные в собственно литературном тексте. Очень интересна в этом смысле работа Л. Томенчук, где описан целый ряд специфических явлений в поле корреляции музыки и слова на примере песен Высоцкого. Так, в песне служебные слова могут принимать самостоятельное ударение, если они совпадают с сильной долей аккомпанемента (позиция «в»), и Высоцкий использовал эту возможность как поэтический прием<sup>55</sup>. В рок-текстах наблюдаются еще более удивительные примеры: под действием сильной доли ударение оказывается на безударном слоге (довольно редкая позиция «г»), создается ситуация двух ударений в одном слове, что-то среднее между скандовкой и пением<sup>56</sup>. Правда, такие случаи единичны. Но нет никакого сомнения, что музыкальный такт может вызывать деформации стиха. Однако возможно и обратное: Томенчук отмечает у Высоцкого корректировку музыкального ряда условиями, задан-

<sup>53</sup> См.: Томенчук Л. Указ. соч. С. 154–155.

<sup>54</sup> См.: Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. Тверь, 2001.

<sup>55</sup> См.: Томенчук Л. Указ. соч. С. 155.

<sup>56</sup> См. Свиридов С.В. Указ. соч.

ными поэтикой слова<sup>57</sup>. Все подобные явления нуждаются в учете и систематизации. Их анализ помог бы объективно определить, действительно ли в АП слово управляет музыкой, а в роке – музыка словом. Пока что рассуждения на эту тему являются умозрительными, и приведенные факты противоречат такому умозрению, показывая, что и для АП вполне естественно влияние музыкального ряда на вербальный.

Описанные отступления от стихотворного метра в синтетическом тексте не ощущаются слушателем как таковые. Они не нарушают общего ритма песни. Более того, подобные вольности могут быть обязательны для корреляции музыки и стиха. Как результат, в песенном тексте метрика стиха приобретает особый статус – требования к ее строгости снижаются. Метр должен быть в первую очередь не «правильным», а «подходящим» к музыке. С. Бойко показала это на примере песни Высоцкого «Марафон»: «Несомненно, перед нами ритм, который задан первоначальным трехстопным ямбом как своеобразной несущей частотой, но модулирован средствами разговорной речи, причем оба эти фактора равно значимы для уха»<sup>58</sup>. Аналогично, в песне Башлачева «Рыбный день» текст построен на основе пятистопного ямба, но ямб этот очень расшатан многочисленными наращиваниями или усечениями. Правда, исследовательница не связала отмеченную метрическую рыхлость с влиянием музыкального метра. Но в «Рыбном дне» очевидно, что метрические вольности обусловлены именно необходимостью особого соположения сильных мест стихотворного и музыкального метра. Несмотря на то, что исследование Бойко вышло не вчерашнее, вопрос о соотношении точного и расшатанного метра в авторской песне специально не исследовался (хотя метрика – популярная отрасль в науке об АП)<sup>59</sup>.

Все метрические нарушения в поле корреляции авторской песни или рок-композиции являются, конечно, значащими элементами текста. В статье Бойко приведен ценный свод примеров из творчества Высоцкого и Окуджавы, когда метр стиха меняется введением неких «лишних» ударных или безударных слогов, напоминающих «затакт», спондей или пиррихий, и автор настаивает на семантической этих «сбоев». Автор-певец повторяет их при исполнении песни регулярно, из раза в раз, а иногда сохраняет и

---

<sup>57</sup> См.: Томенчук Л. Указ. соч. С. 157–159.

<sup>58</sup> Бойко С. Указ. соч. Правда, исследовательница сводит отмеченные метрические вольности к явлениям «устной речи», а их анализ – к поэтическим функциям устной речи (следуя в этом за авторами статьи: *Китайгородская М., Розанова Н.* Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи // Вопросы языкознания. 1993. № 3). На наш взгляд, такой подход означает сужение вопроса.

<sup>59</sup> Назовем только некоторые исследования: Высоцковедение и высокоцковидение. Сб. статей. Орел, 1994; *Баевский В., Попова О., Терехова И.* Художественный мир Высоцкого: стихосложение // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999; *Каюмова В.Ф.* Некоторые замечания о четырехстопном ямбе Владимира Высоцкого. Доклад на Междунар. науч. конф. «XX лет без Высоцкого» (Москва, 2000).

при литературной записи (Б. Окуджава в «Чудесном вальсе»). Глубокие и очень ценные выводы о поэтическом значении синтактики песен Высоцкого есть в упомянутой статье Томенчук. Созвучно этому и мнение А. Крылова: «Автор, исполняя свои песни, часто вводил в некоторые тексты предлоги, местоимения, частицы, вводные слова и пр., удлиняющие строку, нарушая тем самым стихотворный размер и создавая дополнительные ритмические оттенки. <...> При правке машинописных списков автор в одних случаях вычеркивал подобные “вставные элементы”, а в других, наоборот, вводил их в текст. <...> В некоторых текстах подобные нарушения размера строки зафиксированы в авторских рукописях, хотя первоначальный вариант соответствовал избранному размеру. Одно можно сказать со всей определенностью: существование подобных ритмических “нарушений” для поэтического творчества Высоцкого не являлось чем-либо чужеродным, оно органично входило в его поэтическую систему»<sup>60</sup>.

Во всех подобных случаях «нарушение» становится заметно только при попытке литературной записи. При прослушивании песни никакие «изъяны» не слышны, так как их компенсирует музыкальный метр. Аналогичные явления отмечаются и в рок-поэзии: «...слово в роке само зависит от музыкальной (в том числе и интонационной) структуры», «оказывается возможным открытое нарушение синтаксической и смысловой связанности, возможное только благодаря ведущему положению музыкальной структуры»<sup>61</sup>. Однако странно, что факты деформации стихотворного метра в рок-искусстве совершенно не исследованы, хотя здесь они гораздо заметнее, чем в АП.

**4.2.2.** Еще одна важная (но сложная для анализа) плоскость корреляции – звук. Аудиальное согласование оказывается возможным, поскольку речь, как и музыка, имеет звуковую природу. Но в аспекте этого согласования слово не имеет лексической семантики. Она осталась на другом уровне синтетического текста. Для звуковой корреляции смысл слова безразличен, голос – не более (и не менее) чем один из инструментов в оркестре. В рок-искусстве такое отношение к голосу не новость, а одна из осознанных поэтических тактик, идущих от блюза и часто применяемых в рок-композициях. Мы имеем в виду слоговое пение (скэт), которое, по словам Константиновых, означает «отсутствие разграничения между словом и мелодией»<sup>62</sup>. Если для авторской песни слоговое интонирование не характерно, то не следует думать, будто АП его вовсе не принимает. Принимает, так как и ей в ряде случаев внятна эстетика блюза (и джаза вообще). Примером послужат песни едва не самого «строгого и академичного» барда – А. Дольского. Его любимые музыкальные стихии – романс и...

<sup>60</sup> [Крылов А.Е.] Комментарии // Высоцкий В.С. Соч.: В 2 т. Екатеринбург, 1997. Т. 1. С. 489–490.

<sup>61</sup> Щербенок А.В. Указ. соч. С. 5, 7.

<sup>62</sup> Константинова С.А., Константинов А.В. Дырка от бублика. С. 10.

блюз. Это ритмическое двоеверие Дольского – как упрек всем желающим отделить рок от АП высокой стеной. Кстати, в его «Питер-блюзе» слоговое пение «звучит примерно столько же по времени, сколько и вербальный текст»<sup>63</sup>.

Из сказанного ни в коем случае не следует, что звуковая корреляция несемантическая. Она имеет смысл, но этот смысл отделен и независим от лексического значения слов. Он, безусловно, сообщается с лексическим и поэтическим значением вербального ряда, но опять же не в порядке зависимости, а в порядке семиотической корреляции – звуковая и лексическая семантика совместно «работают» на общий смысл песни.

Если в звуковой корреляции не участвует лексическое значение, то участвует другое значение, хорошо известное лингвистике, – фонетическое. Это естественно: в песенном тексте звук присутствует физически, и было бы странно не вспомнить о семантической звуков языка как таковых. Например, в песне «Рыбный день» Башлачева, которую мы выбрали для примера, различными средствами активизирован звук «ы»: частотность его повышена, он совпадает с сильными позициями музыкального ряда и т.п. – звуковая аранжировка текста формально увязана с музыкальным рядом. Увязана она и семантически: музыкальный ряд выражает нудное повторение, так же нудно повторяется и звук «ы», имеющий неблагоприятные фонетические значения<sup>64</sup>. Кроме того, «ы» указывает на звуковую форму слова «рыба», на котором построен метафорический текст песни.

**4.2.3. Корреляция в плане композиции** – это функциональное соположение субтекстов и корреляция композиционных принципов каждого из них. Исследуя данный аспект внутреннего взаимодействия, следует выяснить:

а) каким образом совмещены синтагматические ряды слов, музыки, пластики и т.д. в единой синтагме «общего» текста. Описание может строиться примерно так, как это сделано у Константиновых: «Немаловажным оказывается здесь <в композиции “Ворона” группы “Юрьев День”. – С.С.> включение текста в музыкальную структуру, которую мы, к сожалению, не можем продемонстрировать. Она примерно такова: 16 тактов – интродукция, 16 тактов – инструментальное проведение побочной темы, 32 такта – вокальная тема, 16 тактов – инструментальное проведение, 16 тактов – соло *ad libitum* – *coda*»<sup>65</sup>;

б) скоординированы ли принципы композиции музыкального и вербального рядов. Так, в обоих субтекстах может быть использована одна композиционная схема (кольцо, например), хотя обязательным условием это не является;

<sup>63</sup> Там же. С. 11. Столь богатое включение скэта Константиновы считают атрибутом джаза и рока.

<sup>64</sup> См.: Журавлев А.П. Фонетическое значение. Л. 1974. С. 48, 51.

<sup>65</sup> Константинова С.А., Константинов А.В. Дырка от бублика. С. 14.

в) какова функциональная сторона соположения музыки и слова, можно ли отметить смыслы, которые рождаются именно средствами песенной композиции. Например, Константиновы продолжают цитированный выше разбор: «Два последних 16-тактовых квадрата вступают в полемическую связь с предваряющим их звучащим текстом, где инструментальное проведение основной темы создает эффект ожидания продолжения незавершенного куплета, а инструментальная импровизация, данная в контрастной ритмической структуре, резко меняет его характер»<sup>66</sup>.

Особый случай корреляции – прерывание одного или другого ряда или несинхронное начало музыки и слов. Точнее, в эталонной композиции (песне) музыкальный текст раньше начинается и позже завершается, чем словесный, музыкальный ряд непрерывен, а словесный прерывист, причем перерывы больше четырех тактов воспринимаются как особые композиционные отрезки, где тема переходит от голоса к музыке (к инструментальному соло, хоть это не обязательно – вспомним длинные «ритмические» проигрыши «Velvet Underground»). Непрерывность и протяженность музыкального ряда А. Щербенок приводит как доказательство «управляемости» текста музыкой в рок-композиции<sup>67</sup>. Действительно, АП не допускает (как правило) столь длинных разрывов словесного ряда. Однако и в рок-композиции возможно не только распространение музыкального текста, но и его редукция до такого минимума, который вполне приемлем для АП. Как уже говорилось, нет оснований исключать подобную композицию из поля понятия «рок» (например, классическую «Lady in Black» группы «Uriah Heep»). Более того, рок допускает (и в гораздо большей мере, чем АП) прерывистость музыкального ряда, то есть исполнение больших участков текста а capella. Есть примеры, когда весь текст исполняется без сопровождения музыки. Странно, но Е. Свириденко решительно исключает подобные случаи из «рока западной традиции» и, следовательно, из рока вообще: «Что касается отдельного текста, то тут вообще не нужны никакие ухищрения. Достаточно прослушать композицию (трудно назвать ее песней) «Стих» из этого же альбома <<DDT», «Метель августа» – С.С.>, где под “аккомпанемент” шума *рассказывается* стихотворение. <...> Это еще наглядней демонстрирует органическую добавленность в первом случае <<Бродяга» «DDT» – С.С.> и “одинокий” текст во втором»<sup>68</sup>. Это утверждение и эти иронические кавычки не назовешь иначе как наивными. В структурном отношении шум является таким же аккомпанементом, как и музыка. Даже полная редукция музыкального ряда, до нуля, является *значащим* отсутствием. Важно не то, что музыки нет, а то, что есть ее структурное место в *песенном*, синтетическом тексте. Попробуем сравнить любую композицию, спетую а capella (без музыкального сопровождения), и

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> См.: Щербенок А. Указ. соч. С. 7.

<sup>68</sup> Свириденко Е. Указ. соч. С. 10. Курсив автора цитируемой статьи.

стихи, прочитанные на поэтическом концерте. В первом случае мы сразу отметим отсутствие музыки, так как ждем ее. Во втором случае музыки тоже нет, но мы не заметим ее отсутствия, нормального в данных условиях.

Ю. Лотман пишет: «Художественный эффект “приема” – всегда отношение, например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам, жанровым закономерностям <...>. Особенно наглядно проявляется это при использовании отрицательных приемов, “минус-приемов”. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумевающим возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т.п.) или уже окончательно от нее отказавшемся. Так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современные *vers libre*), с одной стороны, и стихом, включающим рифму в число характернейших признаков поэтического текста – с другой»<sup>69</sup>.

Аналогично обстоит дело с музыкой в синтетическом тексте. Минус-приемом становится ее отсутствие в таких классических вещах, как «The Wind that Shakes the Barley» группы «Dead Can Dance», «Tom's Dinner» Сьюзен Веги; вполне «роковая» по стилистике песня Я. Дягилевой «Выше ноги от земли» начинается стихами, которые просто *рассказываются* без всякого даже шума в аккомпанементе. Нет оснований исключать эти примеры из рок-искусства.

Отсутствие музыкального ряда в рок-композиции – частный случай композиционной корреляции: один из компонентов представлен в нулевом выражении, как минус-прием.

## V.

Синтетическая сущность текста, а значит, его структурная морфология, определяется авторской установкой. Не следует делать выводы о природе произведения, основываясь на его внешних чертах (более или менее разнообразный аккомпанемент, более или менее сложный метр стихотворного ряда и т.п.), потому что при этом мы бы стали опираться на формальную заполненность структуры, которая вторична и может очень широко варьироваться. Всякий понимает, что как бы ни были разнообразны домашние собаки по размерам и виду (так сказать, «жанру»), по стрижке и формам, который придал человек их хвостам и ушам (так сказать, по «поэтике»), все относятся к одному биологическому виду; а волк, очень даже похожий на сторожевого пса, по природе дальше от него, чем балованный, стриженный под куклу пудель. Так и литературный текст: не внешние, формальные приметы определяют его

---

<sup>69</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 72, 73.

природу, а структура (которую можно отдаленно сопоставить в генетическим кодом живого существа).

В большинстве случаев сведения о структуре – это та первая (после заглавия) информация о тексте, которую принимает реципиент. Как правило, акт восприятия начинается с некоего сигнала (или ситуации), подсказывающего нам, *что* именно мы сейчас услышим (прочитаем, увидим). На основе этого сигнала складывается ожидание текста той, а не иной структуры. Поэтому мы и можем фиксировать отклонения от ожидаемого, а автор – играть с нашим ожиданием (например, редуцируя те или иные структурные компоненты). В роли первичного сигнала выступает жанровое определение, предваряющее литературный текст. Отметим, что барды часто вносят жанровую характеристику в заглавие своих произведений («песня», «песенка», «баллада»). Нарочито неясное жанровое определение, какие приняты, например, в современном театре, заставляет читателя рефлексировать структурную природу текста, а не воспринимать ее автоматически, настраивает на восприятие нестандартного или даже уникального в этом отношении текста (то же можно сказать о «парадоксальных» определениях, таких, как «поэма» для «Мертвых душ» Н. Гоголя).

В АП, рок-поэзии жанр часто задается ситуацией, в которой происходит восприятие текста: на рок-концерте поют песни, а не читают стихи. На поэтическом вечере, наоборот, читают стихи, а песен не поют. На кассете, купленной в музыкальном отделе и определенным образом оформленной, мы справедливо ожидаем найти синтетический текст.

Но куда попадет текст – в контекст рок-концерта или поэтического вечера, в книгу или на кассету – зависит от автора. Значит, первична для определения структуры и ожидания именно авторская установка. Стихи Дягилевой «Ожидало поле ягоды...» являются синтетическим текстом, *потому что* автор назвал их рок-текстом и включил в состав рок-композиции. В этом смысле, действительно, «визуальная поэзия – это то, что делает визуальный поэт»<sup>70</sup>, а синтетический текст – это то, что автор назвал синтетическим текстом. Эстетический статус объекта зависит от договора между автором и реципиентом (подчеркнем: не качество, а лишь статус). Этот принцип был содержанием эпатажной манифестации Марселя Дюшана, поместившего на выставку совершенно не обработанный унитаз. Неприглядная бытовая вещь стала эстетическим объектом оттого, что ее назвали таковым и поместили в контекст, предписанный для эстетических объектов (на выставку). «Принцип Дюшана» полезно помнить тем, кто ищет границу, отличающую подлинное искусство от «мнимого», «псевдо-искусства», «логического абсурда» и т.п.

<sup>70</sup> Афоризм Бена Вотье. Цит. по: *Веселова Н.А.* Вербальное в визуальной поэзии // Внутренние и внешние границы филологического знания. Материалы летней школы молодого филолога. Калининград, 2001. С. 101.

Обычное стихотворение, прочитанное на рок-концерте, является синтетическим текстом и обладает полной его структурой: имеет музыкальный ряд (нулевой), пластический (который пребывает не в метатексте, а в структуре самого текста) и, конечно, вербальный. Иногда певец на публике прочитывает слова своей песни, предупредив, что спеть ее почему-либо не может. Так, сохранились редкие записи чтения Высоцкого («Памятник»<sup>71</sup> и «Баллада о брошенном корабле»), Галича («Когда я вернусь»). И еще интереснее обратный случай – Башлачев поет песню... без слов, так как они еще не написаны (будущая песня «От винта!»)<sup>72</sup>. Ни в одном из примеров текст не потерял своей синтетической природы.

Все тексты, изначально заданные как синтетические (песня, авторская песня, рок-композиция, романс и т.п.), являются таковыми, обладают равными конститутивными свойствами и поддаются анализу соответствующими методами.

Многие положения, высказанные в этой статье, пока не могут иметь иного статуса, кроме гипотетического: для их доказательства необходимы отдельные исследования. Достаточно назвать проблему ритма в синтетическом тексте, которую, очевидно, невозможно решить только средствами филологии. В изучении синтетического текста не меньшую роль, чем филологи, должны играть такие исследователи, как Константиновы или Томенчук, обладающие научной компетенцией в музыке. Синтетическому тексту требуются синтетический метод исследования и разносторонний специалист.

В заключение назовем те тезисы, на которых мы рискнули бы настаивать:

1. Рок-текст имеет особую синтетическую природу и поэтому в корне отличен от собственно литературного текста.
2. В этом плане несомненно его родство с авторской песней.
3. При использовании в рок-композиции литературного текста образуется новый текст, не равный исходным стихам.
4. Важнейший феномен синтетического текста – корреляция составляющих его субтекстов.

---

<sup>71</sup> Москва, НИИ оснований и подземных сооружений, май 1973. Первое из известных исполнений.

<sup>72</sup> Фонограмма известная под названием «Песни шепотом» (сентябрь-октябрь 1984). Стихи «От винта!» появятся в записях только весной 1985 (возможно, «апрель» в тексте указывает на месяц создания песни).