

ФГБОУ ВО «ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Харитонов Олег Сергеевич

**Поэтика парадоксального художественного сознания
в лирике русского рока
конца XX – начала XXI в.**

Специальность 5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Горелов Олег Сергеевич

Иваново – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Теоретические основы изучения парадоксального художественного сознания	21
1.1. Феномен сознания в философском осмыслении.....	21
1.2. Проблема художественного сознания.....	27
1.3. Горизонты парадокса: от риторики к специфике художественного сознания.....	35
Глава 2. Парадоксальность лирического героя в поэтике русской рок-лирики к. XX – н. XXI в.	48
2.1. Ирония как парадоксальный способ реализации лирического героя (группа «Звуки Му»).....	48
2.2. Метонимичность как свойство парадоксального лирического переживания (группа «ДДТ»).....	59
2.3. Парадоксальность лирического героя в контексте неоромантического двоемирия (группа «Кино»).....	72
Глава 3. Парадокс как структурообразующее начало в русской рок-лирике к. XX – н. XXI в.	92
3.1. Парадокс в структуре художественного образа.....	92
3.1.1. Образ стихийного персонажа (группа «Звуки Му»).....	92
3.1.2. Образы транспорта, города, ночи, дождя (группа «Кино»).....	102
3.1.3. Образ ветра (группа «ДДТ»).....	108
3.2. Парадокс в структуре наррации и сюжета (группа «Звуки Му», группа «Кино»).....	114
3.3. Парадокс в композиционной структуре (группа «ДДТ»).....	124
Глава 4. Парадоксальная функция абсурда как способа постижения реальности в поэтике русской рок-лирики к. XX – н. XXI в.: стилистический аспект	137
4.1. Метаморфозы знаковых систем и абсурдистская стилистика в пространстве парадоксального мировидения (группа «Звуки Му»).....	137
4.2. Стилиевые традиции русского поэтического авангарда и парадоксальная функция абсурда в изображении реальности (группа «ДДТ»).....	160
4.3. Парадоксальная функция абсурда и разрушение образа реальности в динамике стилистической эволюции (группа «Кино»).....	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	194
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	198

ВВЕДЕНИЕ

Русский рок – явление сложное. Само понятие является очень условным и обозначает то музыкально-поэтическое направление, которое зародилось в конце 1960-х гг. и опиралось на эстетику западного, в первую очередь британского и американского, рока, русскую поэтическую и фольклорную традиции. Это совмещение, впитанное яркими творческими личностями, породило целый пласт культуры, остающийся востребованным по сей день и продолжающий развиваться в настоящие дни.

Актуальность исследования вызвана следующими обстоятельствами:

1. Лирика русского рока к. XX – н. XXI вв. отличается обострённым диалектическим свойством, научная концепция которого до сих пор не сформирована.

2. Большой интерес для исследовательской мысли представляет проблема художественного сознания в кризисные эпохи. Русский рок в своём условно «классическом» виде формируется в 1980-е – 1990-е годы, когда в стране происходят как политические и экономические, так и духовные кризисные метаморфозы: сначала почти подпольное существование, запрет, затем выход на сцену в тяжелое для страны время. В. Шмид, подробно разбирая историю парадокса, отмечает: «Парадокс доминирует в переходные эпохи, в неклассические, неупорядоченные общепринятыми нормирующими системами периоды, во времена эпистемологического беспокойства»¹. Об особой роли парадокса в эпоху духовного кризиса писал А.В. Вампилов в 1962 году: «Ложь стала естественной, как воздух. Правда сделалась исключительной, парадоксальной, поэтической, из ряда вон выходящей»².

3. Неутихающий интерес к проблеме сознания, в частности художественного сознания, в философии, нейрофизиологии, психологии и филологии. Исследования специфики художественного сознания биографического авто-

¹ Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: сборник статей / сост. В.И. Тюпа. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. С. 15.

² Вампилов А.В. Избранное. М.: «Согласие», 1999. С. 663.

ра, группы авторов определённого направления или школы, сознания имплицитного автора находятся в прямой связи с данным перспективным направлением в науке.

4. Проблема парадоксальности русской литературы уже долгое время привлекает внимание исследователей, однако до сих пор отсутствует систематизированный понятийный аппарат и выстроенная методология анализа поэтики парадоксального художественного сознания. Шаг в данном направлении предпринят в нашей работе.

5. Возрастающее значение парадоксальности, нестандартности как базисного свойства креативности, приобретающей всё большее значение в различных отраслях науки и индустрии, особенно обострившееся в связи с проблемами искусственного интеллекта³.

Степень изученности проблемы. Русская рок-поэзия часто выпадает из поля зрения историков и критиков современного литературоведения. Имена поэтов-рок-музыкантов не упоминаются в книге И. Шайтанова о поэзии последних десятилетий⁴. Нет наблюдений об их творчестве и в работе Д. Бакка⁵, более современной и широкой по охвату материала. Однако упоминание о рок-поэтах и их творчестве присутствует в учебнике «Поэзия»⁶.

Отчасти это закономерно. Русская рок-поэзия была явлением отдельным от литературного процесса. Если в конце XX в., как отмечает И. Шайтанов, назрел очевидный, хотя и закономерный, кризис поэзии (поэзии печатной, литературной, в понимании автора), то на 1980 – 1990-е гг. приходится расцвет лирики русского рока, создаются его главные прецедентные тексты.

³ В частности, об этом: Асмолов А.Г. Дон Кихоты против роботов: непредсказуемость как дар. URL: <https://yandex.ru/video/preview/2326765641283825915> (дата обращения: 22.08.2025); Аузан А.А. Об экономическом росте, возвращении релокантов, традиционных ценностях и Стругацких. URL: https://vk.com/video-226858962_456239212 (дата обращения: 22.08.2025).

⁴ Шайтанов И. Дело вкуса: книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. 656 с.

⁵ Бак Д. Сто поэтов начала столетия: пособие по современной русской поэзии. Эссе. М.: Время, 2015. 576 с. Хотя в предисловии автор подчёркивает, что 100 поэтов были отобраны не как самые выдающиеся, а как самые характерные для современной поэзии, и цель книги – восполнение пробелов в новых публикациях. В списке тех, о ком могла бы пойти речь, он называет рок-поэтов Б. Гребенщикова и З. Рамазанову (оба авторы признаны РФ иноагентами).

⁶ Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016. 886 с.

За последние несколько лет было создано сравнительно немного научных филологических трудов, посвящённых изучению русского рока. В основном результаты исследовательской деятельности публикуются в виде научных статей. Стоит отметить журнал «Русская рок-поэзия: текст и контекст»⁷, являющийся центром научной мысли по изучению поэтического наследия русского рока и его современного состояния. Изучается поэтика русской рок-поэзии, её диалогические отношения с русской и зарубежной литературой (А.Н. Ярko⁸), специфика позиционирования лирического «я» и формирования образа автора у слушателей (Л.А. Наумов⁹), делаются обзоры современного состояния русской рок-поэзии (С.В. Свиридов¹⁰), а также анализ других проблем поэзии отечественного рока.

Русская рок-поэзия подвергалась филологическому осмыслению в диссертациях Ю.В. Доманского¹¹, Т.Е. Логачёвой¹², М.Б. Шинкаренковой¹³, О.Р. Темиршиной¹⁴, Т.С. Кожевниковой¹⁵, О.Э. Никитиной¹⁶ и др. Также русский рок и рок-культура в целом изучались культурологами¹⁷, философами¹⁸, социологами¹⁹.

⁷ Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. 396 с.

⁸ Ярko А.Н. Диалогические отношения в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 27 – 37.

⁹ Наумов Л.А. Поэт и идол. Мифологизация и канонизация как поздние этапы формирования литературной репутации // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 141 – 147.

¹⁰ Свиридов С.В. Все ушли – остались двое: о русской рок-поэзии 2000-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 6 – 26.

¹¹ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста: Парадигма неклассической художественности: автореферат дис..... доктора филологических наук. М., 2006. 43 с.

¹² Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М., 1997. 25 с.

¹³ Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: автореферат дис..... кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2005. 24 с.

¹⁴ Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: автореферат дис..... кандидата филологических наук. М., 2006. 21 с.

¹⁵ Кожевникова Т.С. Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейнстрима: автореферат дис кандидата филологических наук. Магнитогорск, 2012. 23 с.

¹⁶ Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: На материале русского рока: автореферат дис кандидата филологических наук. Тверь, 2006. 20 с.

¹⁷ Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: автореферат дис кандидата философских наук. СПб., 2003. 22 с.; Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: Опыт культурологического анализа: автореферат дис..... кандидата культурологических наук. Екатеринбург, 1999. 21 с.

¹⁸ Новиков И.А. «Рок-н-ролл» (Опыт метафизической реконструкции): автореферат дис кандидата философских наук. Томск, 1994. 16 с.

¹⁹ Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: автореферат дис. ... кандидата социологических наук. СПб., 2003. 24 с.

Проблема парадоксальности художественного сознания и поэтики её воплощения в русской рок-лирике включает в свой дискурс вопросы стиля, жанра, образного языка, сюжетики и наррации, субъектной организации, образа лирического героя, литературной традиции. Исследование парадоксальности встаёт перед проблемой взаимодействия художника и реальности в их культурно-историческом и эстетически-диалогическом измерениях, героя и реальности в пространстве художественного мира, диалектического мышления биографического и имплицитного авторов, художественной речи героя в её стремлении к феноменологическому освоению действительности.

В случае с русской рок-поэзией связь произведения с реальностью становится концептуально тесной. Так, о песне группы «Алиса» «Тоталитарный рэп» Ю.В. Доманский пишет: «1980-е гг. подходят к концу; система, которой себя противопоставляли, рушится на глазах; однако и культовые ещё недавно рок-группы – плоть от плоти эта система; не будет системы – не будет ни “Аквариума”, ни “АукцЫона”, ни “Джунглей”, и герой Кинчева тоже в этой системе, как бы критически он к ней не относился. Таким образом, перед нами реквием ленинградскому року 1980-х гг., реквием самому себе»²⁰.

Предпосылками к этому послужили и модернистский опыт воздействия искусством на жизнь, и опыт русской авторской песни, которая предполагала интимную интонацию и прямой разговор со слушателем. В.С. Высоцкий называл свои песни «доверительной беседой» со зрителями и слушателями²¹, Б.Ш. Окуджава считал свои выступления не концертами, а встречами²². Впоследствии эта литературная традиция наложилась и на социальные условия, в которых возникала и развивалась рок-поэзия на русском языке, – запреты, облавы, идеологическое давление, вытеснение на периферию социума. Всё это вызвало появление сплочённого рок-подполья, едва ли не братства. Как

²⁰ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. С. 213.

²¹ Владимир Высоцкий рассказывает о своих песнях. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KnBieEMPUdo> (дата обращения: 10.04.2022).

²² Булат Окуджава. Вечер в Париже, 1995. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XQRYUUnBxVw> (дата обращения: 10.04.2022).

вспоминал П.М. Мамонов, в порядке вещей было делиться своими песнями в этом кругу²³.

Специфический импульс этому направлению придала западная рок-культура. Она стала толчком для новых творческих поисков в музыке и сценическом действии. Если от авторской песни русский рок унаследовал ориентировку на первичность слова, поэзии по отношению к музыке, то от западного рока – массовый характер, публичный пафос самовыражения. В рок-н-ролле музыка служит не только способом передачи образа и смысла, но также имеет целью сообщить публике ритмическую энергию, побудить к движению и раскрепощению. Часто рок – это танцевальная музыка. Она предполагает активный психосоматический отклик слушателей. Это культурное влияние на почве русского рок-движения позволило песне как синкретическому жанру раскрыться с большей силой.

Альтернативный мир рока (мечта, творчество, идеал, правда и т.д.) и повседневность (социум, быт) в художественном мышлении авторов не существуют отдельно, а только в сложных, парадоксальных взаимоотношениях. Такое тяготение к столкновению с реальностью имманентно текстам песенной лирики эпохи русского рока как жанра.

Для данного жанра характерно, в отличие от печатной поэзии, прямое воздействие на слушателя, на жизнь вокруг. В нём отразилось острое чувство парадоксальности происходящего. Это чувство предполагает активное проявление личности во внешнем мире, поиск мечты, идеала в самой реальности, веру в её преобразование.

Однако в науке эта проблематика так и не встретила детального изучения, хотя многие ценные наблюдения высказывались учёными в рамках исследования других тем или в пределах журнальной научной статьи. В этой

²³ «Все мы собирались. Это было очень интересно. Каждый приходил с гитарой и приносил песню. И было такое негласное, но соревнование». Пётр Мамонов и Виктор Цой. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uey4KSoOaG4> (дата обращения: 22.01.2024).

связи весьма ценной представляется работа Н.К. Неждановой²⁴, широко описывающая антиномичность в лирике русского рока. Однако носит она обзорный, общий характер. Основное внимание сфокусировано на антиномической философии рок-поэтов, их тяготении к созданию противоречивых образов и некоторых приёмах, таких как оксюморон, катахреза, антитеза, контраст. Отмечена диалогическая природа русской рок-поэзии. Большую ценность представляет работа О.В. Григорьевой²⁵: исследователь приходит к выводу, что «антиномизм как характерная черта русской и американской рок-лирики проявляется в наличии сложной системы бинарных оппозиций»²⁶, которые, по мнению автора, укладываются в оппозицию «своё-чужое»²⁷.

Е.В. Мякотин, анализируя с точки зрения семиотики тембровые средства рок-музыки, пишет о «парадоксальном чувстве зыбкости константных основ смысла»²⁸ и «карнавально-игровой установке»²⁹, характерных для рок-музыки. Исследуя литературную и в целом русскую культурную традиции в русском роке, Е.Е. Чебыкина пишет о «типологическом сходстве рока и скomorошества»³⁰. Также исследователь отмечает «определенную энергию поведенческой и творческой практики рок-поэтов»³¹, которую связывает с психологическими и социальными особенностями молодого человека, так как по преимуществу из молодых людей состояло рок-движение.

Во многом эта специфика обусловлена и социальными условиями, в которых существовала русская рок-культура. Гонимая со стороны государства, она вынуждена была пробиваться глубоко внутри обыденной жизни. Одной из самых распространённых форм такого бытования становились квар-

²⁴ Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 4. С. 15 – 22.

²⁵ Григорьева О.В. Особенности антиномизма контркультурной рок-лирики: дихотомия «свое – чужое» в системе бинарных координат // Лингвокультурология. 2008. № 2. С. 73 – 98.

²⁶ Там же. С. 94.

²⁷ Там же.

²⁸ Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: автореферат дис..... кандидата искусствоведения. Саратов, 2006. С. 7.

²⁹ Там же. С. 9.

³⁰ Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2007. С. 15.

³¹ Там же. С. 14.

тирные концерты. Сюда же можно отнести самодеятельные студии звукозаписи, создаваемые собственноручно и, по меркам западного рока, в полевых условиях. Одной из самых известных была студия А. Тропилло в Ленинграде, где, к примеру, был записан первый альбом группы «Кино» «45»³².

Вытеснение из официального пространства отразилось на бунтарской эстетике русского рока. С.В. Свиридов одной из отличительных черт русской рок-поэзии считает маргинальность, проявляющуюся в специфике хронотопа и самоощущения лирического героя³³. К тому же необходимость непрерывного и сложного взаимодействия со средой, а также близость к обывательской и народной жизни не только позволили рок-поэтам хорошо ориентироваться в реалиях эпохи, но и послужили стимулом для развития парадоксального художественного мышления.

Парадоксальность художественного сознания в лирике русского рока предполагает близость к почве повседневности, к неподвзятому осмыслению всех её противоречий. Это проникновение в прозу жизни отразилось в структуре стиха. Н.Н. Клюева обращается к исследованию специфических особенностей стиха русской рок-поэзии 1980-х гг. Ею выявлено тяготение к прозаизации поэтической речи, выражающейся в обращении рок-поэзии к тоническому стихосложению, в расшатывании традиционных размеров и использовании размеров вольных³⁴. Одной из причин данного явления исследователь считает установку на естественность поэтической речи.

Методология исследования находится в русле диалектического общенаучного подхода и опирается на герменевтический, структурный, культурно-исторический, психологический, сопоставительный, интермедиаальный, семиотический, биографический и аксиологический методы.

³² Калгин В. Виктор Цой. Жизнь и «Кино». М.: АСТ: Кладезь, 2022. С. 25.

³³ Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. № 9. С. 15.

³⁴ Клюева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М., 2008. С. 14 – 15.

Диалектический подход в литературоведении представлен в трудах С.Т. Ваймана. В работе «Бальзаковский парадокс»³⁵ учёный вплотную подходит к проблеме несовпадения авторского мировоззрения и интуитивно расставленных им акцентов в произведении. Вайман приходит к выводу, что творческий процесс – диалектически сложное явление. Отдаваясь его потоку, автор напрямую, непредвзято исследует реальность, поэтому в результате авторская концепция приобретает парадоксальные черты и находится в постоянной динамике: «...истина располагается не там, в конце; истина – это поиск истины»³⁶. Однако в работе Ваймана присутствует большой идеологический крен в сторону «марксистского» литературоведения, что, в частности, обусловлено эпохой.

К сходным выводам, но исходя из других предпосылок, приходит В.П. Океанский. В монографии «Человек и тотальность: поэтика пространства и её кризис» исследователь вводит понятие онтопоэтики – направления теоретической поэтики, предполагающего «герменевтическую активизацию имманентных ресурсов самого художественного слова»³⁷. Учёный основывается на достижениях метафизической и экзистенциальной философии. Он считает, что если обратиться «к самодостаточной глубине»³⁸ слова, то станет видно, что в нём нет ничего, кроме «самого Бытия сущего»³⁹: «...в языке и слове нет ничего, кроме того, *что* (!) в них есть. Но в этом самом “что” опробованы Недра Первосущности»⁴⁰.

Говоря о точности литературоведения, Д.С. Лихачёв пишет о необходимости изучения литературы в контексте реальности, в её связях с фактами действительности, непосредственно вобранными произведением в процессе воплощения художником своего замысла. Более того, литература и реаль-

³⁵ Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М.: Советский писатель, 1981. 368 с.

³⁶ Там же. С. 66.

³⁷ Океанский В.П. Человек и тотальность: поэтика пространства и её кризис: Монография. Иваново, 2010. С. 8.

³⁸ Океанский В.П. Герменевтическое пространство «Легенды о Великом Инквизиторе»: вслед за К.Н. Леонтьевым... // Филологические штудии: сборник научных трудов. Иваново, 1995. С. 15.

³⁹ Там же. С. 17.

⁴⁰ Океанский В.П. Метафизика культуры: проблемы теории и истории: Учебное пособие. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. С. 15.

ность диффузны: «Нет чётких границ между литературой и реальностью!»⁴¹ Одной из важнейших ценностей для Лихачёва как публициста и ученого всегда была культура. Поэтому, со множеством оговорок, предложенный им подход можно отнести к культурно-историческому методу.

Как видим, исследователи, исходящие из разных предпосылок, сходятся в том, что продуктивный анализ литературного произведения не может обойтись без восприятия художественного слова как слова живого, стремящегося к самостоятельному бытию. В таком направлении слово стремится к тому, чтобы дополнять собой реальность в качестве эстетического факта. И в то же время оно стремится вобрать в себя реальность во всей её сложности. Поэтому при исследовании художественного слова становится важна категория парадокса, лежащая, в свою очередь, в русле диалектического подхода. А.Ф. Лосев писал: «Диалектика есть единственный метод, способный охватить живую действительность в целом. Больше того, диалектика есть просто ритм самой действительности. И нельзя к столь живому нерву реального опыта, как слово или имя, подходить с теми или иными абстрактными методами. Только такой конкретный метод, как диалектика, и может быть методом подлинно философским, потому что он сам соткан из противоречия, как и реальная жизнь»⁴². Парадокс в свою очередь имеет тесную связь с усиленной символизацией, поэтикой обобщений, отвлечённым характером образа, обращением к архетипу, о чём писал С.В. Свиридов⁴³.

Наше изучение диалектического художественного образа опирается и на опыт Ю.В. Манна⁴⁴. Хотя работа его посвящена эпическим формам, мы обогатили свой аналитический аппарат стремлением исследователя анализировать и классифицировать сущностные художественные категории, в частности конфликт, в движении и развитии. Также методологический опыт в об-

⁴¹ Лихачёв Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Советский писатель, 1981. С. 3.

⁴² Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 33.

⁴³ Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. № 9. С. 14.

⁴⁴ Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.

ласти изучения парадоксального в литературе был почерпнут в исследованиях Е.Е. Бирюковой, Г.А. Погребняк, Е.А. Тозыяковой, А.В. Якунина⁴⁵.

В последние десятилетия среди специалистов, занимающихся поэзией русского рока, назревают идеи о новой отрасли литературоведения – теории синтетической литературы. Здесь можно отметить работы П.С. Волковой⁴⁶, Д.И. Иванова⁴⁷, С.В. Свиридова⁴⁸. Исследованию синтеза слова и музыки также посвящены работы Е.В. Покладовой⁴⁹, М.А. Рябенко⁵⁰. Мы считаем синтетический метод анализа песенного поэтического текста расширенным вариантом интермедийного и семиотического методов.

Но на сегодняшний день самой полной и концептуально значимой работой в этой области является «Русская песенная поэзия XX в. как текст» В.А. Гаврикова⁵¹. Это исследование посвящено формированию нового методологического инструментария для анализа таких песенных образований, в которых поэтическая, вербальная составляющая в полной мере не вычленима, а непременно взаимодействует с другими элементами. Конечная цель такого анализа – наиболее точное и полное филологическое исследование песенной поэзии. Поэтический текст, мелодия, аранжировка, ритм, шумы, особенности исполнительской артикуляции, сценическое действие, визуальный ряд, сопровождающий исполнение песни на сцене, и т. д. – всё это становится способом актуализации авторского замысла, творческим воплощением мироощущения поэта-певца. Это части единого сложного текста, которые в терминологии Гаврикова обозначены как субтексты, а сама песенная поэзия как полисубтекстуальная поэзия. Учёный подробно анализирует проблемы

⁴⁵ О них подробнее см. в Главе 1.

⁴⁶ Волкова П.С. Реинтерпретация синтетического художественного текста (на материале искусства XX века): автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Саратов, 2009. 47 с.

⁴⁷ Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Иваново, 2008. 20 с.

⁴⁸ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. № 7. С. 13 – 44; Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. № 6. С. 5 – 32.

⁴⁹ Покладова Е.В. Особенности поэтических и музыкальных средств выразительности в песенном творчестве Тимура Шаова // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 1. С. 91 – 94.

⁵⁰ Рябенко М.А. «Звучащая поэзия». О синтетической природе жанра авторской песни // Вестник науки и образования. 2018. № 6. Т. 2. С. 84 – 87.

⁵¹ Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX в. как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с.

вариативности, циклизации песенной поэзии, выделяет манифестационные парадигмы поэтического текста в истории человечества, создаёт широкий терминологический инструментарий.

Достижения в области синтетического метода, безусловно, учтены в нашем исследовании, хотя сама методология используется в несколько редуцированном виде. На сегодняшний день данный подход считается устаревающим и, пусть в целом продуктивным, но не оправдавшим возложенных на него надежд. Об этом пишет Ю.В. Доманский, характеризующий историю филологического изучения русского рока формулой «вербализация – девербализация – ревербализация»⁵². Исследователь выдвигает новый подход в изучении песенного поэтического текста – формульную поэтику. Опираясь на творческий опыт поэтов-исполнителей и подтверждая анализом некоторых текстов русского рока, Доманский приходит к выводу, что значение поэтического текста песни в свёрнутом виде соотносится с центральным словом или словосочетанием – ключевой формулой или ударной фразой, – вынесенными чаще всего в заглавие. Это принципиально отличает рок-поэзию от традиционной лирики и способно стать ключом к её пониманию.

Целью исследования стало создание научной концепции, объясняющей особенности поэтики парадоксального художественного сознания в лирике русского рока к. XX – н. XXI в. Целью исследования определены его **задачи**:

1. Выявить специфику образа лирического героя русского рока как выразителя парадоксального художественного сознания, определить специфику иронии, метонимии и неоромантического конфликта в контексте субъектной организации русской рок-лирики.

2. Раскрыть структурообразующую функцию парадокса через изучение системы образов, мотивов, специфики лирического сюжета, особенно-

⁵² Доманский Ю.В. Рок-поэтика. Монография. М.: Эдитус, 2023. С. 6 – 7. Там же: «...сначала рок-филология изучала только словесный текст рок-композиции, потом устремилась искать смыслы синтеза словесного и музыкального субтекстов в исполнительском сверткесте, а следом, в аналитическом и уж тем более в интерпретационном планах мало что обретя на поприще синтетического подхода, вновь вернулась к изучению слова рока – исполненного, звучащего, но – слова».

стей композиции вербальных текстов, выражающих двойственность как качество самоощущения и мироощущения лирического героя.

3. Выявить специфику абсурда как парадоксального способа постижения реальности, его стилистическое функционирование, связь с русской литературной традицией.

4. Раскрыть особенности конфликта и диалога лирического героя с реальностью. Выявить специфику нравственной проблематики и ценностной парадигмы в логике парадоксального мировосприятия.

Объектом исследования является художественное сознание русской рок-поэзии конца XX – начала XXI веков.

Предметом – формы реализации парадоксальности художественного сознания в стихотворных текстах рок-поэтов.

Материалом исследования стало поэтическое творчество П.Н. Мамонова, Ю.Ю. Шевчука, В.Р. Цоя. Преимущественно анализируются песенные поэтические тексты, однако привлекаются и непесенные стихотворения для более полного понимания поэтики автора. Исключение составляет П.Н. Мамонов: в исследовании анализируется музыкально-поэтическое творчество автора, так как его «бумажная» поэзия – это история другого лирического героя, да и в целом, как отмечают критики и исследователи, имеет гораздо меньшую эстетическую ценность⁵³.

Несмотря на то что музыкально-поэтическое творчество П.Н. Мамонова представляет собой значительное явление в искусстве, исследований о нем совсем немного. Последняя публикация в научном издании, посвящённая непосредственно поэзии автора, увидела свет в 2003 году. Это статья В.А. Карпова «"Вам полезен мой крик" (Поэтические открытия Петра Мамонова)», стиль которой нельзя назвать научным. Однако в ней содержатся первые шаги к изучению непростой поэзии Мамонова и наблюдения, ценные для нашего исследования. В частности, исследователь пишет о том, что

⁵³ Мамонов-поэт: слабые стихи и великие песни // Arzamas. Подкаст «Ощупывая северо-западного слона». 2022. URL: <https://arzamas.academy/podcasts/325/3> (дата обращения: 10.12.2023).

герой этой поэзии – человек «крайне убогий интеллектуально и маргинальный по социальному статусу»⁵⁴, маска, являющаяся, в сущности, художественным экспериментом, скатившимся до пародии. Автор статьи пишет о том, что «ироническая дистанция между талантливым поэтом и героем-дебилем неразличима»⁵⁵. Критик не замечает игровой, карнавальной природы этого эксперимента.

Отдельные наблюдения над поэзией Мамонова и разборы вербальных текстов можно встретить в работах Ю.В. Доманского. В частности, в статье «Поэтика рок-поэзии: о ключевых формулах рок-текста как объекте его идентификации и анализа»⁵⁶ представлен проницательный анализ песни группы «Звуки Му» «Отвяжись». Однако как в рамках научной статьи, так и в структуре монографии эти исследования служат лишь материалом для формирования общей научной концепции русской рок-поэзии, а не целенаправленного исследования поэтического мира Мамонова.

Значительным явлением в этой связи стал подкаст проекта «Arzamas» «Ощупывая северо-западного слона», третья часть которого посвящена поэтическому творчеству П. Н. Мамонова. Но при всей ценности этого выпуска в нём даже не затронут мотив иронии в поэзии автора.

Творчеству Ю.Ю. Шевчука посвящены работы Д.И. Иванова⁵⁷, Ю.В. Доманского⁵⁸, В.А. Гаврикова⁵⁹, И.Н. Троценко и Е.П. Воробьёвой⁶⁰, Н.В. Крыловой⁶¹, В.А. Михайловой⁶², Э. Пшибыл-Садовски и Я. Садовски⁶³,

⁵⁴ Карпов В.А. «Вам полезен мой крик» (поэтические открытия Петра Мамонова) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2003–2004. № 7–8. С. 15.

⁵⁵ Там же. С. 20.

⁵⁶ Доманский Ю.В. Поэтика рок-поэзии: о ключевых формулах рок-текста как объекте его идентификации и анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 6 – 17.

⁵⁷ Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Иваново, 2008. 20 с.

⁵⁸ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. 228 с.

⁵⁹ Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX в. как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с.

⁶⁰ Троценко И.Н., Воробьёва Е.П. Формы выражения авторского сознания в творчестве Ю. Шевчука (альбом «Единочество») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. № 12. С. 122 – 129.

⁶¹ Крылова М.Н. Сравнительные конструкции в поэтических текстах Юрия Шевчука // Язык и культура. 2016. № 2 (34). С. 45 – 56.

⁶² Михайлова В.А. Тема поэта и поэзии в творчестве Юрия Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 4. С. 109 – 113.

Н.Е. Щукиной⁶⁴, И.А. Буйнова⁶⁵, Г.А. Шпилевой⁶⁶ и др.

Поэтическое наследие В.Р. Цоя изучали С.А. Петрова⁶⁷, Н.В. Атаманова, К.И. Хулина⁶⁸, О.Н. Проваторова, Я.В. Щелгунова⁶⁹, Н.А. Киреева⁷⁰, З.Г. Станкович⁷¹, Е.В. Михальчи⁷², А.Н. Матрусова⁷³, Э.Р. Лассан⁷⁴, Д.И. Иванов⁷⁵, М.Б. Ворошилова⁷⁶, З.Г. Харитоновна⁷⁷.

Также важными источниками стали воспоминания, мемуары, интервью и прочие документы о русском роке. Среди них можно выделить книги Н. Харитоновна, А. Житинского, С. Гурьева, В. Калгина.

Теоретической базой послужили работы Р.О. Якобсона, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачёва, С.Т. Ваймана, С.Н. Бройтмана, Н.Д. Тамарченко, М.Н. Эпштейна, Б.А. Успенского, Л.А. Заркса, В.П. Океанского, М.В. Яковлева.

Для формирования представления о феномене сознания в нашей работе мы опирались на философские концепции Г. Райла, Дж. Сёрля, Д. Деннета,

⁶³ Пшибыл-Садовска Э., Садовски Я. Поэтические образы Юрия Шевчука как описание глубокого (мистического) религиозного опыта // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. № 11. С. 98 – 107.

⁶⁴ Щукина Н.Е. «Рождественский текст» в поэзии Ю.Ю. Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. С. 208 – 213.

⁶⁵ Буйнов И.А. Эстетическая концепция рок-поэзии // Rhema. Рема. 2010. № 2. С. 11 – 16.

⁶⁶ Шпилева Г.А. Восприятие литературоведением творчества Ю.Ю. Шевчука: pro et contra // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. С.81 – 87.

⁶⁷ Петрова С.А. Образ лирического героя в рок-поэзии В.Р. Цоя // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 1 (86). С. 394 – 396.

⁶⁸ Атаманова Н.В., Хулина К.И. Цветообразы белый/чёрный и их символическая репрезентация в поэтических контекстах В.С. Высоцкого и В.Р. Цоя // Текст в языковом, историческом, филологическом пространстве. Сборник научных трудов. Московский финансово-юридический университет МФЮА, 2019. С. 127 – 137.

⁶⁹ Проваторова О.Н., Щелгунова Я.В. Философская рок-поэзия В. Цоя // Язык, культура, медиакоммуникация. 2021. № 2. С. 179 – 185.

⁷⁰ Киреева Н.А. Проблема отцов и детей в раннем творчестве Виктора Цоя // Modern Science. 2022. № 6 (2). С. 137 – 140.

⁷¹ Станкович З.Г. Саморефлексия в русской рок-поэзии: к постановке проблемы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 1. С. 18 – 28.

⁷² Михальчи Е.В. Изучение особенностей описания времени в рок-поэзии Цоя В.Р. // Журнал филологических исследований. 2020. Т. 5, № 3. С. 2 – 9.

⁷³ Матрусова А.Н. Ключевые концепты в творчестве Виктора Цоя // Русский язык за рубежом. 2021. № 3 (286). С. 86 – 91.

⁷⁴ Лассан Э.Р. Виктор Цой: грамматика последнего героя // Жанры речи. 2011. № 7. С. 338 – 350.

⁷⁵ Иванов Д.И. Путь дракона: личность и творчество Виктора Цоя (система восточных кодов) / Д. И. Иванов, Пу Жун // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. С. 149 – 155.

⁷⁶ Ворошилова М.Б. Звезда по имени солнце: креолизованная метафора как инструмент анализа рок-композиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 127 – 134.

⁷⁷ Харитоновна З.Г. Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX века (Н. Гумилёв, Р. Мандельштам, В. Цой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. № 16. С. 78 – 88.

А.Г. Спиркина, А.В. Иванова, М.К. Мамардашвили, а также на работы исследователей философии сознания – Н.С. Юлиной, Б.В. Сапрыгина, Д.Э. Гаспарян, А.Ф. Грязнова. Для осмысления художественного сознания привлечены работы Л.А. Закса, М.М. Бахтина, Н.С. Пичко, А.Н. Андреева, группы учёных под руководством О.В. Зырянова. Также исследование опиралось на работы о парадоксе Ж. Делёза, М.Н. Эпштейна, А.В. Циммерлинга, Т.В. Федосеевой, Г.И. Ершовой, Е.А. Яшиной, Л.М. Широковой, Т.С. Узбекова.

Теоретическая значимость исследования заключается в проработке понятия *парадоксальное художественное сознание*, специфики его функционирования, семантического наполнения и научного потенциала, соотнесённости с категориями образа, наррации, сюжета, стиля, автора, художественного метода, конфликта. Представлено понимание парадокса как явления не только логики, риторики или эпистемологии, но и эстетики, что, возможно, послужит шагом к осмыслению парадокса как категории текста и включению его в теоретико-литературный понятийный аппарат в новом качестве.

Практическая значимость состоит в том, что предложенное понятие *парадоксальное художественное сознание* может быть использовано при анализе творчества авторов, тяготеющих к парадоксальному мировидению. А представленная в диссертации методология анализа поэтического текста может предоставить новые возможности для изучения парадоксальности в её композиционно-стилистическом, пространственно-временном, диегетическом, интертекстуальном аспектах, а также в контексте исследования субъектной организации лирики.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. В работе предложен новый взгляд на поэзию русского рока, предполагающий исследование её повышенного тяготения к парадоксальности.
2. Обозначены закономерности поэтического творчества авторов, своеобразия его структуры и пафоса в дискурсе парадоксального художественного сознания.

3. Сформулировано и методологически обосновано рабочее определение термина «парадоксальное художественное сознание».

4. Впервые важным материалом диссертационного исследования становится рок-поэзия П.Н. Мамонова, в которой выявляются поэтические формы воплощения парадоксального мироощущения.

Положения, выносимые на защиту:

1. Парадоксальность художественного сознания в русской рок-лирике конца XX – начала XXI века является формой мироощущения лирического героя: для него характерно понимание реальности в её динамике и чувственной конкретности, вытекающее из сопряжения в художественном сознании высокого и низкого, светлого и мрачного, добра и зла, правды и лжи. Лиризм в поэзии русского рока становится динамическим, антиномическим, иррациональным возвышенным состоянием, при котором стираются рамки грубо-материальной реальности и формируется целостная картина мира.

2. Ирония становится способом самопрезентации лирического героя и персонажа и воплощает установку парадоксального художественного сознания на постижение динамической двойственности.

3. Парадоксальная иррациональность лирического героя выражается через метонимичность – слияние героя с миром, воплощаемое в специфике стиля и хронотопа, а также в ценностной и эмоциональной сферах героя. Метонимия становится не только приёмом, но и лирической модальностью.

4. Для лирики русского рока данного периода важным становится не только противопоставление мира внутреннего и мира внешнего, личностно-индивидуального и системно-социального, но и установление связей одного с другим. Это проявляется в неоромантических чертах поэтики, а также в философски усложнённых семантике и стилистике поэтического текста.

5. Парадоксальность художественного сознания воплощается на структурном уровне. В частности, в системе устойчивых образов: ветра, ночи, дождя, города, транспорта, всепроникающего персонажа, – выражающих семантику стихийности и противоречивости, а также в построении компози-

ции, предполагающем парадоксальное сочетание противоположностей или парадоксальную диспропорцию. В области сюжетики и наррации присутствует тяготение к парадоксальной развязке и парадоксу как речевому атрибуту.

6. Интенция к диалогу с реальностью и активному эстетическому взаимодействию с ней становится спецификой песенного жанра в лирике русского рока данного периода.

7. Абсурд в лирике русского рока данного периода выступает не только как эстетическая провокация, но и как специфическая форма конфликта с реальностью и диалогического ее осмысления; кроме того, абсурд становится стилистическим решением, воплощающим взаимодействие лирического героя с реальностью и её диалектическое целостное восприятие.

8. Нравственная проблематика в лирике русского рока данного периода поставлена в области не морально-оценочного, а иррационально-чувственного восприятия жизни; в силу парадоксальности художественного мышления поэзией русского рока стилистически игнорируются этические рамки социума; в то же время нравственное начало нащупывается художественной интуицией как внутренний ориентир и условие гармонического восприятия мира.

Апробация. По теме исследования было опубликовано 5 статей в изданиях, рецензируемых ВАК. Отдельные положения и результаты исследования были отражены в докладах на заседаниях кафедры русской литературы XX в. ГУП, кафедры отечественной филологии ИвГУ и представлены в виде докладов на всероссийских и международных конференциях: научно-практическая конференция «Феномен Петра I в русской истории, культуре и художественной литературе» (ГГТУ, 2022), всероссийская научно-практическая конференция «Рок-музыка в контексте современной культуры» (Государственный институт искусствознания, 2022), всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Русское слово: синхронический и диахронический аспекты» (ГГТУ, 2023), международный на-

учно-практический фестиваль «Научно-исследовательская деятельность в классическом университете» (Ивановский государственный университет, 2025); круглый стол «“Коммунизм”: текст и контекст» (РГГУ, 2025).

Структура работы: работа состоит из **Введения, четырёх глав, Заключения и Списка литературы**. Общий объём научного текста – 217 стр. Список литературы насчитывает 273 единицы.

Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ПАРАДОКСАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

1.1. Феномен сознания в философском осмыслении

Сознание как феномен и проблемные вопросы, связанные с ним, занимают одно из ключевых мест в человеческой мысли. Они связаны с глубинным стремлением человека к познанию себя и своего места в мире. История изучения этого явления чрезвычайно богата и сложна. В данном разделе мы остановимся на наиболее важных теоретических аспектах сознания и на современных философских тенденциях в его осмыслении.

Данный очерк предпринят с целью выработки рабочего определения художественного сознания, полностью релевантного только в рамках нашей работы, но имеющего свои научные основания и готового, при желании, к использованию в других исследованиях. При этом определение будет носить не объяснительный, а только пояснительный характер, поскольку, как покажем далее, сознание – феномен, о котором мы, как и богословы о Боге, не можем знать всё, но и о котором не можем не знать ничего⁷⁸. Также отметим, что в разделе не ставится проблема взаимосвязи сознания и бессознательного, в своё время остро поставленная в исследованиях З. Фрейда, К.Г. Юнга и др.

Понятие «сознание» граничит с понятиями «личность», «психика», «разум», «интеллект», «мышление», «индивидуальность», «самость», но не тождественно им. Проблемой сознания занимается множество наук: философия, психология, психиатрия, социология, филология, история, право, кибернетика. Огромен интерес к феномену сознания в области нейрофизиологии. В связи с этим в современном научном и общественном дискурсе остро стоит проблема искусственного интеллекта. Резко возросла актуальность этого фе-

⁷⁸ Алипий (Кастальский-Бороздин), архим.; Исаия (Белов), архим. Догматическое богословие: курс лекций. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2014. С. 10.

номена в философии XX в. И в настоящее время это область философствования, которая активно развивается.

Остановимся лишь на отдельных теоретических описаниях сознания, его сущности, функций и предпосылок. Чрезвычайно сложно даже в рамках одной науки выработать единую теорию сознания. По словам Т.В. Черниговской, «мы не можем никак... договориться до хоть какого-нибудь приемлемого определения сознания»⁷⁹. В «Большой российской энциклопедии» даётся 4 лексико-семантических варианта данной лексемы. Наиболее близки к нам 3 и 4 – «совокупность феноменов субъективного опыта, включающих в себя элемент рефлексии (то же, что самосознание)» и «система определённых установок и представлений о мире»⁸⁰.

Н.С. Юлина, исследуя философию сознания, выделяет несколько основных вопросов, или проблемных оппозиций, которые составляют сущность полемики англоязычных философов. Один из них – вопрос о «каузально закрытой» и «открытой» Вселенной⁸¹. Иначе говоря, рассматривать ли сознание частью физического мира, который исследуют физика и естественные науки, с его обусловленностью причинно-следственными связями между материальными объектами. Или сознание находится вне физических законов и является прибавлением к Вселенной, в некотором роде, надстройкой, благодаря которой происходит творческое развитие и становится возможной «самоактивная самость»⁸² (К. Поппер). Изъян первого подхода – в устранении субъективности сознания. Недостаток второго – в противоречии естественнонаучной картине мира.

В англоязычной философии проблемой сознания занимались Г. Райл, Дж. Сёрл, Д. Деннет, Д. Чалмерс и многие другие. Англоязычная философия сознания, разумеется, гораздо более разнообразна. Н.С. Юлина выделяет

⁷⁹ Черниговская Т.В. Бытие и сознание. Что такое сознание? URL: <https://youtu.be/iDjbKC2THyA> (дата обращения: 04.07.2025).

⁸⁰ Величковский Б.М. Сознание // Большая российская энциклопедия: в 35 т. М.: Большая российская энциклопедия, 2004 – 2017. Т. 30. URL: <https://bigenc.ru/c/soznanie-fl153b> (дата обращения: 04.07.2025).

⁸¹ Юлина Н.С. Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннета. М.: Канон+, 2004. С. 12.

⁸² Там же. С. 17.

следующие направления: психологический бихевиоризм, теория трансляции ментального языка на язык физики, теория тождества, логический бихевиоризм, лингвистический бихевиоризм, элиминативизм, редуктивный физикализм, эмерджентизм, нейрофизиологический физикализм и др.⁸³

В России проблемой сознания занимались А.Г. Спиркин, А.В. Иванов, представляющие логико-гносеологический подход. Центральным вопросом о сознании является в философии М.К. Мамардашвили.

В русле аналитической философии Гилберт Райл рассматривает сознание в аспекте его проявленности вовне. Свой подход философ строит на полемике с «картезианским мифом» – разделении человека на относительно обособленные части: материальную – тело – и нематериальную – дух, сознание. Основоположником данного подхода стал Р. Декарт, рассуждавший о субстанции мыслящей (т.е. душе, сознании) и субстанции протяжённой (т.е. материи)⁸⁴. Райл также дистанцируется от проблемы материального или нематериального генезиса сознания, указывая на то, что вопрос не может быть поставлен таким образом. Философ формулирует концепцию сознания, называемую «диспозициональной»⁸⁵, то есть утверждающей, что сознание доступно для наблюдения и дешифровки только через свои проявления. Сознание в данном случае предстаёт как предпосылка к поступкам и оперированию знаками, поэтому не может быть понимаемо как некая нематериальная сущность. В этой связи Райла интересует исследование «обыденного языка»⁸⁶, то есть стихийно сформированной и часто противоречивой квазисистемы понятий и ментальных операций, выраженных вербальными знаками, которые отражают обыденное мышление. Отчасти это следствие увлечения Райла философией Аристотеля. По мнению Райла, ментальные ошибки и ловушки «обыденного языка» связаны с хаотичностью отнесения понятий и суждений к категориальным группам, которое не осознаётся и, соответствен-

⁸³ Там же. С. 8.

⁸⁴ Введение в философию: учебное пособие для вузов / авт. колл.: И.Т. Фролов и др. М.: Республика, 2003. С. 85.

⁸⁵ Райл Г. Понятие сознания. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 12.

⁸⁶ Там же. С. 339.

но, не мыслится как проблема. Распутывание этих логических тупиков и противоречий Райл чаще всего осуществляет через сведение высказывания к абсурду, чтобы проверить его на прочность и выявить слабые места. Такой видит Райл гносеологическую задачу философствования. Философию сознания Райла в данной связи принято называть «логическим бихевиоризмом»⁸⁷.

Продолжателем аналитической философской линии Г. Райла выступает Джон Сёрл, создатель теории речевых актов. Ему принадлежит разделение речевых актов на локутивные, иллокутивные и перлокутивные. Работа в области философии языка привела исследователя к философии сознания, которое он понимал, по словам А.Ф. Грязнова, как «каузально эмерджентное свойство организма, результат его эволюционного развития»⁸⁸. Сознание, согласно Сёрлу, является частью физического мира, однако оно не сводимо к функциям мозга. Важной составляющей теории Сёрла является учение об интенциональности как свойстве сознания. Философ писал: «...нам всем присущи внутренние, субъективные ментальные состояния, подобные убеждениям и желаниям, намерениям и восприятиям»⁸⁹. Тем самым философ мыслит сознание неотделимым от онтологически понимаемого «Я» индивида, благодаря которому и возможна направленность сознания на предметы.

Ярчайшим представителем физикалистского направления, объясняющего сознание исключительно как результат физических процессов в мозге, является Дениэл Деннет. Философ говорит о «модели множественных набросков»⁹⁰ – теории информационных импульсов, которые с разной степенью эффективности доходят до мозга и на основании которых человек формирует высказывания. Тем самым Деннет отрицает существование субъективности. В его понимании, «Я» лишь кажимость, создающая иллюзию осознанных выборов. Деннет считает несостоятельной теорию квалиа (то есть сенсорных ощущений, непосредственных субъективных восприятий, элементов чувст-

⁸⁷ Там же. С. 10.

⁸⁸ Грязнов А.Ф. Дж. Сёрл и его анализ субъективности // Сёрл Дж. Открывая сознание заново. М.: Идея-Пресс, 2002. С. 9.

⁸⁹ Сёрл Дж. Открывая сознание заново. М.: Идея-Пресс, 2002. С. 20.

⁹⁰ Юлина Н.С. Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннета. М.: Канон+, 2004. С. 110.

венного опыта), так как, по его мнению, характеристики квалиа противоречивы сами в себе, а само понятие не несёт никакого смысла в контексте постановки и изучения проблемы сознания. Сам Деннет пишет о себе с горькой иронией, что ему неприятно думать, что «его мозг является разновидностью кучи навоза, в котором личинки идей других людей обновляют себя, прежде чем посылать свои собственные копии в информационную Диаспору»⁹¹.

А.Г. Спиркин определяет сознание через его связь с речью, через способность человека к целеполаганию и регулированию своей деятельности, через способность обобщённо и целенаправленно оценивать и творчески преобразовывать окружающий мир. В понимании учёного, сознание – это целостная система, но в то же время «вечно текущий поток мыслительных, эмоциональных и волевых актов, в котором ничто не остаётся устойчивым»⁹². Это высшая функция мозга, присущая только человеку.

А.В. Иванов предлагает условно делить сознание на четыре сектора: 1 – сфера телесно-перцептивных способностей, 2 – логико-понятийные компоненты сознания, 3 – эмоциональная компонента, 4 – ценностно-мотивационная, или ценностно-смысловая⁹³.

Феноменологический подход к проблеме сознания осуществляется в философии М.К. Мамардашвили. Сознание – главный предмет его анализа и рассуждений. Философ считал, что сознание несводимо к его проявлениям – языку, активности мозга, социальной роли или культурной практике. Любая попытка говорить о сознании не на языке самого сознания становится неразрешимой проблемой, потому что любой язык, будь то язык физики, или нейробиологии, или психологии, или любой другой науки, невозможен без сознания. Сознание невозможно объяснить или умозрительно представить, невозможно говорить о нём «извне», его можно только понять, говоря о нём на его же языке. Оно может быть описано только метатеорией сознания – такой теорией, в которой процесс и предмет анализа совпадают. Любое высказыва-

⁹¹ Там же. С. 196.

⁹² Спиркин А.Г. Сознание и самосознание. М.: Политиздат, 1972. С. 86.

⁹³ Иванов А.В. Сознание и мышление. М.: МГУ, 1994. 130 с.

ние о самом сознании есть высказывание-перформатив, то есть то, которое одновременно является действием. Сознание может быть только показано, оно может только само действовать через различные проявления и не может быть изъято из самого себя. Человек не может перестать быть вне сознания, когда описывает его, его нельзя элиминировать, что, по мнению Мамардашвили, пытаются сделать большинство философов, занимающихся его изучением. Д.Э. Гаспарян писала: «...философия сознания для Мамардашвили есть философия, балансирующая на грани невыразимого, попытка описания неопишемого»⁹⁴.

Мамардашвили считал, что постижение сущности сознания через философствование начинается с вопроса «как это возможно?»⁹⁵, в частности в значении «как возможна моя мысль?». Живая философская мысль и живое бытие сознания начинается с понимания условий, причин чего-либо. Добавим также, что философ мыслит философию, и философию сознания в особенности, как процесс духовного пути человека, невозможного в отрыве от его феноменологического, «невыдуманного живого»⁹⁶ опыта: «...можно только... испытать или, если угодно, пройти какой-то путь страдания. И тогда окажется, что испытанное нами имеет отношение к философии»⁹⁷.

По Мамардашвили, проблема сознания неразрывно связана с проблемой свободы. «Сознание по определению есть моральное явление»⁹⁸, потому что и мораль, и сознание беспричинны, идеальны. Сознание необъяснимо, но философ сталкивается с ним как феноменом, с его проявлениями. Оно является беспримесной потенциальностью, нулевой точкой баланса, всегда устремлённой к чему-то большему, к большему сознанию. Это непременно динамический феномен, наличествующий в своих проявлениях, каждое из которых во времени уникально. Его нельзя объяснить, но можно в нём пребы-

⁹⁴ Гаспарян Д.Э. Философия сознания Мераба Мамардашвили. М.: Канон+, 2013. С. 118.

⁹⁵ Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М.: Издательская группа «Прогресс». «Культура», 1992. С. 17.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Там же. С. 78.

вать. Мыслительный путь, как считал философ, неоднороден: он состоит из вспышек сознания, озарений, в которых невозможно пребывать всегда. В момент подлинного мышления, освобождённого от страха, стереотипов и прочих форм несвободы и протекающего, что важно, в невербальной форме, человек соприкасается с трансцендентальными основами сознательного опыта: «Обнаруживаемая при трансцендентальном мышлении основа сознания и бытия переживается как некое единство, как некая первоединая “среда”, фундирующая собой все в дальнейшем возникающие восприятия»⁹⁹, – так, исследуя философию сознания М.К. Мамардашвили, писал об этом состоянии Б.В. Сапрыгин.

Мамардашвили высказывает важную для нашего исследования мысль: «Каждый, кто занимается сознанием, входит в сферу парадоксального, к которому невозможно привыкнуть»¹⁰⁰.

Таким образом, сознание представляет собой фундаментальную проблему гуманитарной мысли. Признавая всю сложность проблемы, мы в нашем исследовании остановимся на двух концепциях, взаимно дополняющих друг друга, – А.Г. Спиркина и М.К. Мамардашвили. Первая содержит объективацию сознания, способную обеспечить работу с данным термином. Вторая представляет возможность для динамического понимания сознания как вечно живого и движущегося феномена.

1.2. Проблема художественного сознания

Выяснив феноменальную природу сознания, обратимся теперь к исследованию понятия «художественное сознание». Как правило, оно используется в научной литературе без определения его чётких границ¹⁰¹ и обозначает, судя по всему, некоторую совокупность модусов индивидуального художни-

⁹⁹ Сапрыгин Б.В. Представление о мышлении и сознании в философии М.К. Мамардашвили // Смальта. 2019. № 1. С. 64.

¹⁰⁰ Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М.: Издательская группа «Прогресс». «Культура», 1992. С. 85.

¹⁰¹ См., напр.: Иванов Н.Н. Мифопоэтика в художественном сознании М. Горького // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 2. С. 40 – 47.

ческого восприятия, центром которого является его «я». Мы же предпримем попытку более детального определения содержания и спектра функционирования данного термина, насколько это возможно при учёте неисчерпаемости проблемы сознания как такового, что было показано в предыдущем параграфе.

Н.С. Пичко указывает на то, что предпосылкой художественного сознания является игровое начало человеческой психики. Оно обуславливает его способность к воображению и эстетическому созерцанию. Исследователь отмечает, что художественное сознание «занимает промежуточное место между теоретическими и практическими отношениями»¹⁰² и, в отличие от научно-теоретического сознания, обладает эстетическим отношением к действительности. При этом, по мысли учёного, «для художественного сознания ощущение формы подачи материала – это высшее состояние его развития в восприятии, понимании бытия»¹⁰³. Иными словами, восприятие мира художественным сознанием концентрируется и «отвердевает» в особенностях формальной организации произведения и в структуре эстетических установок. Обращаясь к разработке проблемы в трудах и наследии Протагора, Горация, И. Канта, Р. Декарта, К. Маркса, Г.Г. Шпета, Х. Ортеги-и-Гассета и многих других, Н.С. Пичко выстраивает понимание художественного сознания как «особого идеального универсума, в котором воссоздаётся объективная действительность»¹⁰⁴, и вслед за Ю. Хабермасом говорит о его функции «понимания, удержания и передачи ценностного смысла культуры»¹⁰⁵.

В монографии, посвящённой сущности и специфике художественного сознания, Л.А. Закс даёт ему следующее рабочее определение: «Социокультурно обусловленный идеальный субстрат (основание) и механизм (способ) художественно-образного освоения мира, система идеальных структур, по-

¹⁰² Пичко Н.С. Художественное сознание в динамике его культурологического осмысления // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 259.

¹⁰³ Там же. С. 260.

¹⁰⁴ Пичко Н.С. Художественное сознание как универсум // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 1. Т. 1. С. 57.

¹⁰⁵ Там же. С. 60.

рождающих, программирующих и регулирующих художественную (творческую и воспринимательскую) деятельность и её продукты»¹⁰⁶. Исследователь говорит о необходимости найти специфические, присущие только искусству основания, формы, способы бытования. Он подчёркивает системный характер сознания, его функциональную и ценностную направленность, «поточность», целостность и способность к типологизации явлений и образов, к чуткой реакции на импульсы социальной и культурной реальности и воплощению этой реакции в самобытной логике художественного мироотношения¹⁰⁷. Системными компонентами сознания Закс называет талант, художественную модель мира, метод и язык (в семиотическом смысле). Учёный в очередной раз подчёркивает непостижимую сущность художественного сознания, его неисчерпаемую и постоянно ускользающую загадочную глубину, однако не без пафоса отмечает, что решимость и стремление к деликатному и тонкому изучению этого феномена необходимо.

Г.В. Акопов пишет об универсальности феномена сознания, о сложности, связанной с тем, что его нельзя отнести только к одной научной отрасли или какому-то одному психологическому направлению. Высокую степень проблематичности понятия учёный связывает со всё возрастающим вмешательством человека во многие скрытые психические и физиологические процессы, а также с переходом от постиндустриального общества к информационному, развитием идей постмодернизма, новейшей философией, обращающей значительное внимание на проблемы рациональности, мышления, логики, и т.д. Исследователь выделяет две параллельные тенденции – естественнонаучного и гуманитарного понимания сознания – и считает их взаимодействие необходимым, потому что одно дополняет другое: не могут быть технические и логические достижения без смыслов, а смыслы без учёта данных достижений. Таким образом, Г.В. Акопов мыслит в русле синергетического изучения художественного сознания, однако всё же рассматривает его с по-

¹⁰⁶ Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1990. С. 7.

¹⁰⁷ Там же. С. 14.

зиции психологических наук. На примере изучения художественного сознания Лермонтова учёный показывает возможности филолого-психологического подхода и использует понятие «поэтические смысловые сгущения»¹⁰⁸.

А.И. Белкин и И.А. Белкин, исследуя воображение как основу художественного творчества, пишут о том, что сущность художественного сознания напрямую связана с человеческой фантазией и со спецификой её психосоциальной и культурной функций. Воображение понимается исследователями как фактор индивидуации, поэтому по степени его проявленности можно судить о степени свободы индивида от социо-культурных стереотипов. Авторы выделяют следующие функции воображения: «формирование ценностного образа деятельности, произвольная регуляция психических процессов и эмоциональная саморегуляция, планирование и программирование деятельности»¹⁰⁹. – а также говорят о возможности классифицировать виды воображения по критериям активности/пассивности и продуктивности/репродуктивности.

Т.О. Тищенко указывает на связь художественного сознания и эмпатии. Учёный, исследуя художественное сознание как форму общественного сознания, наряду с политическим, экономическим, научным, эстетическим и др., дифференцирует эстетическое и художественное сознание. Автор пишет, что второе является более широким понятием. Художественное сознание, отмечает Т.О. Тищенко, присуще не только автору-художнику, но и воспринимающему произведение. Проследив сложную историю философского понимания художественного сознания от античности до современности, исследователь приходит к выводу: «В целом, художественное сознание в современной эстетике рассматривается как форма общественного сознания, характе-

¹⁰⁸ Акопов Г.В. Сознание в просторах гуманитарных и естественных наук // Художественное сознание: консолидация естественнонаучного и гуманитарного подходов: материалы всероссийской научной конференции с международным участием, посвящённой 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Самара: ПГСГА, 2014. С. 10.

¹⁰⁹ Белкин А.И., Белкин И.А. Психология художественного творчества: воображение как фактор культуры // Художественное сознание: консолидация естественнонаучного и гуманитарного подходов... С. 128.

ризующихся [опечатка? – О.Х.] особой эмоциональной рефлексией. Художественное сознание есть отношение к окружающему миру, включающее творческую деятельность и её результаты в эмоционально переживаемых художественных образах»¹¹⁰.

Т.Г. Галкина, разрабатывая психолингвистическое обоснование методологии исследования образа авторского сознания, опирается на теорию деятельности А.Н. Леонтьева, полагавшего, что сознание формируется и проявляется только в процессе деятельности. Вследствие этого исследователь разграничивает авторское сознание и образ авторского сознания, подчёркивая, что только второе может подвергаться исследованию в силу своей языковой выраженности. Об образе сознания как главной форме его проявления учёный пишет: «Структура образа сознания представляет собой сложное, многокомпонентное образование, все составляющие которого (предмет, значение, личностный смысл, слово, чувственная ткань) взаимосвязаны и взаимообусловлены»¹¹¹.

В литературоведении художественное сознание – феномен, традиционно изучаемый в исторической ретроспективе, чем подчёркивается его динамическая, эволюционная сущность. Как правило, принято говорить о типах художественного сознания¹¹². В этой связи фундаментальной является работа «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания», в которой выделяются три типа художественного сознания, наиболее общих и соотносимых с определёнными эпохами: архаический (мифопоэтический), нормативный (традиционалистский) и индивидуально-авторский (исторический). Каждый из типов обладает своей особенной поэтологиче-

¹¹⁰ Тищенко Т.О. Философско-эстетическая концептуализация проблемы художественного сознания // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции: в 5 т. Белгород: БГИИК, 2024. Т. 3. С. 226.

¹¹¹ Галкина Т.Г. Психолингвистическое обоснование методологии исследования образа авторского сознания (на материале прозы В.В. Набокова): автореферат дис. ... кандидата филол. наук. Барнаул, 2008. С. 8.

¹¹² См., напр.: Пращерук Н.В. О типе художественного сознания И.А. Бунина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2020. № 4. С. 31 – 35; Золотых Ю.Н. Категориальный статус термина «тип художественного сознания» в современном литературоведении // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 5. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15049> (дата обращения: 08.08.2025). Также в работе Е.К. Созиной (см. далее).

ской системой, однако разделение этих типов происходит по принципу изменения трёх основных категорий – автора, жанра и стиля. Авторы пишут: «Именно художественное сознание, в котором всякий раз отражены историческое содержание той или иной эпохи, ее идеологические потребности и представления, отношения литературы и действительности, определяет совокупность принципов литературного творчества в их теоретическом (художественное самосознание в литературной теории) и практическом (художественное освоение мира в литературной практике) воплощениях. Иначе говоря, художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий»¹¹³.

Феномен сознания является основополагающим для философии и филологических исследований М.М. Бахтина. Модель отношений «Я» и «Другой» проецируется философом на отношения автора и его героя как на отношения дарителя и принимающего дар. Автор выступает как активное действующее начало в самом произведении. Поэтому для Бахтина важно различие «творящего сознания»¹¹⁴ и «психологически конципированного»¹¹⁵, то есть понимаемого в бихевиористском, социологическом, марксистском ключе (статья «Автор и герой в эстетической деятельности» написана в 1924 г., во время господства этих подходов). Сознание автора обладает всеведением и выполняет завершающую функцию, функцию сведения сознаний героев и всего предметного мира произведения в целое. Принцип взаимоотражения сознаний людей подразумевает и самопознание, и способность устанавливать связь с «Другим», то есть возможность выхода за свои пределы и установку на связь с сознанием «Другого», с потребностью в ней. В этом философ видит коммуникативную сущность эстетической деятельности: «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда разыгрывается на рубеже

¹¹³ Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 3.

¹¹⁴ Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 36.

¹¹⁵ Там же. С. 35.

двух сознаний»¹¹⁶, – в ориентированности на диалог, то есть на взаимодействие сознаний, благодаря чему эта деятельность становится действительно продуктивной. В то же время в диалоге проявляется уникальность самого сознающего, самостоятельность его сознания.

В целом, литературоведческих работ, посвящённых теории художественного сознания, его модусов и способов его анализа, не так много. Важным этапом в этом ключе предстаёт исследование Е.К. Созиной, посвящённое динамике художественного сознания в русской прозе 1830 – 1850-х гг. В нём учёный опирается на теорию сознания, разрабатываемую в трудах М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорского, а также на монографию Л.А. Закса. Эти идеи уже освещены в нашей работе. Добавим только, что для Созиной важно выделение трёх категорий, соотносимых со «способом бытия» сознания: 1) сфера сознания (идеальное сознание); 2) состояние сознания (и здесь учёный цитирует Мамардашвили и Пятигорского: «Продукт интерпретации или переживания сознанием индивидуальных психических механизмов»¹¹⁷); 3) структура сознания – «место, в котором вновь возникает, вновь длится вспышка сознания, дискретное в пространстве, но недискретное во времени»¹¹⁸. Динамический процесс реализации художественного сознания в историко-литературной перспективе и практике исследователь называет письмом. Данный термин получил расширенное понимание в гуманитарных науках эпохи постмодернизма. В письме как процессе отражается ориентация на фундаментальные законы художественности и одновременно на художественную систему, вызванную определённым типом художественного сознания эпохи.

В научно-исследовательской работе группы учёных под руководством О.В. Зырянова, посвящённой эволюции форм художественного сознания в русской литературе, в частности по отношению к региональным и интертек-

¹¹⁶ Там же. С. 303.

¹¹⁷ Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 76.

¹¹⁸ Созина Е.К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830 – 1850-х годов и стратегия письма классического реализма: автореферат дис. ... доктора филологических наук. Екатеринбург, 2002. С. 8.

стуальным особенностям творчества автора, даётся следующее определение художественного сознания: «Духовная активность личности как предпосылка любой творческой инициативы; процесс художественного пересоздания отражаемой творческим субъектом действительности; результат духовного освоения мира со стороны творческой активности автора-художника»¹¹⁹. Данное исследование продолжает научную школу, формировавшуюся на протяжении последних десятилетий: стоит отметить выпускающуюся с 2001 года серию «Эволюция форм художественного сознания в русской литературе», насчитывающую 4 выпуска и издававшуюся также при Уральском федеральном университете. К данной школе относится и Е.К. Созина. Научная литературоведческая школа УрФУ предполагает изучение идейно-эстетических, нравственно-религиозных и жанрово-стилевых путей русской классики. Свою задачу исследователи видят в том, чтобы «перевести категорию художественного сознания из абстрактной области теоретической эстетики в плоскость исторической и практической поэтики»¹²⁰.

Значительный разворот к теории сознания и личности в литературоведческой науке представляет деятельность А.Н. Андреева, включающего проблему художественного сознания в теоретико-¹²¹ и историко-литературную¹²² плоскость. В плоскости теоретико-литературной исследователь заново осмысливает такие феномены, как образ, понятие, художественное отношение к действительности, авторское и читательское восприятие. Говоря о восприятии образного языка литературы, о различии восприятий разными людьми, о природе образного мышления и творчества, учёный исходит из положения: «Психическая, чувственно воспринимаемая информация является базовой основой для существования психики... и служит инструментом приспособ-

¹¹⁹ Зырянов О.В., Пращерук Н.В. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе: специфика национального развития, региональные особенности. Научно-технический отчёт в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 – 2013 годы. Екатеринбург, 2013. С. 8.

¹²⁰ Там же. С. 9.

¹²¹ Андреев А.Н. Лекции по теории литературы. Целостный анализ литературного произведения: учеб. пособие для студентов. Минск: БГУ, 2012. 144 с.

¹²² Андреев А.Н. Персоноцентризм в русской классической литературе XIX века. Диалектика художественного сознания. М.: НИЦ ИНФА-М, 2021. 430 с.

ления человека к миру»¹²³. Та информация, о которой говорит исследователь, в философии сознания принято называть квалиа. Под приспособлением Андреев понимает освоение реальности художественным сознанием.

Художественное сознание – концептуальное и качественное постижение мира и порождаемые им особенности эстетического языка. Под эстетическим языком понимается система закономерностей художественных форм: стиля, приёмов, жанровых и композиционных решений, интертекстуальных взаимодействий, сюжетики, мотивной структуры, субъектной организации и др. – в их коммуникативной направленности. Художественное мышление является частью художественного сознания, представляя собой функциональную активность его имманентных свойств и потенций.

1.3. Горизонты парадокса: от риторики к специфике художественного сознания

Если суммировать данные толковых словарей, можно увидеть, что обычно под парадоксом принято понимать: 1) оригинальное суждение, внешне противоречивое или непредсказуемое по форме, расходящееся с устоявшимся образом мыслей (риторический парадокс); 2) противоречивость какой-либо теории, в которой взаимоисключающие суждения имеют формально одинаково веское доказательство (логический парадокс); 3) нечто удивительное, впечатляющее¹²⁴. Мы же рассмотрим современное понимание парадокса и обоснуем предпосылки к выделению специфики парадоксального художественного сознания.

Проблема парадокса в значительной степени волнует философов-эпистемологов. Ж. Делёз пишет о парадоксе: «Здравый смысл утверждает, что у всех вещей есть чётко определённый смысл; но парадокс – это утвер-

¹²³ Андреев А.Н. Лекции по теории литературы. С. 9.

¹²⁴ Парадокс // Большой энциклопедический словарь. URL: <https://gufo.me/dict/bes/ПАРАДОКС> (дата обращения: 07.08.2025); Парадокс // Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова. URL: [https://gramota.ru/poisk?query=парадокс&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=парадокс&mode=slovari&dicts[]=42) (дата обращения: 07.08.2025).

ждение двух смыслов сразу»¹²⁵. Для эпистемологии Делёза парадокс становится ключевым понятием, так как находится на грани высказывания и вещи и является фактором выхода за грань наличествующих статичных смыслов, расширения смыслопорождающей возможности языка. Он разрушает привычные суждения и тождества. «Парадокс, – утверждает философ, – это смещение глубины, выведение события на поверхность и развёртывание языка вдоль этого предела»¹²⁶.

Обращаясь к проблеме логических парадоксов, В.А. Ладов выстраивает эпистемологическую критику релятивистского подхода к вопросу истины и истинных высказываний. В частности исследователь подробно анализирует античный парадокс «Лжеца» в его редуцированном и нередуцированном виде, а также обращается к трудам Б. Рассела и других эпистемологов, пытавшихся понять природу возникновения парадоксов. Надо отметить, что парадокс в эпистемологии и логике воспринимается как ошибка. Исследователь ссылается на суждение Б. Рассела, видевшего причину парадоксов в их самореферентности, то есть в предположении, что для объяснения свойств объектов необходимо понимание группы этих объектов как целого. В лингвистической плоскости это выглядит как ситуация, в которой высказывание как целое может стать субъектом самого себя по формуле: (S есть P) есть P¹²⁷. Такие амплификации Б. Рассел называет «порочным кругом»¹²⁸. Поэтому, как считает Ладов, утверждение релятивиста о том, что всякое высказывание относительно, противоречит само себе.

Также в логико-эпистемологическом русле парадоксы исследует Е.А. Свириденко¹²⁹, в частности предлагая новые решения для парадокса Зенона об Ахилле и черепахе. Однако для нас интерес представляет и то, что этим рассуждениям автор предпосылает очерк о риторических парадоксах,

¹²⁵ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 9.

¹²⁶ Там же. С. 19.

¹²⁷ Ладов В.А. Парадоксы в теории познания: логические основания эпистемологической критики релятивизма. Томск: Изд-во Томского университета, 2020. 128 с.

¹²⁸ Там же. С. 43.

¹²⁹ Свириденко Е.А. Логика. Парадоксы. Возможные миры: размышления о мышлении в девяти очерках. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 312 с.

обращаясь к их многочисленным прецедентам в поэзии (от Ф. Вийона и А.С. Пушкина до Б.А. Ахмадуллиной и Е.А. Евтушенко), чем подчёркивается междисциплинарное значение данного термина и его полифункциональность.

В лингвистике, как правило, парадокс воспринимается как риторический приём и частный случай противоречия. Так, Н.Н. Акулова, рассматривая проблемы трактовки противоречий в лингвистике, классифицирует противоречивые высказывания на *собственно противоречивые* (то есть содержащие логическую ошибку) и *псевдопротиворечивые* (те, чья противоречивость является кажущейся)¹³⁰, то есть парадоксальные. Примечательно, что в качестве примера парадоксальных высказываний автор приводит строки из песни В. Цоя «Ночь»: «Я один, но это не значит, что я одинок...»¹³¹.

Значительным вкладом в изучение литературного парадокса стал сборник статей «Парадоксы русской литературы» (2000), в котором парадокс рассматривается в теоретико- и историко-литературном аспектах. В работах авторов предстаёт понимание парадокса как полисемантического термина, глубина которого не ограничивается областью стилистики произведения, а имеет гносеологическое, онтологическое, структурообразующее и эволюционное значение, а также может пониматься как фундаментальный принцип поэтики автора. Исследуются парадоксальные начала творчества А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л. Шестова, А.П. Платонова, В.В. Набокова и др. Остановимся на нескольких работах.

Р. Ходель выделяет два признака парадокса – непредсказуемость и относительную завершённость – и рассматривает его на трёх уровнях: уровне довода, уровне повествовательной формы и уровне дискурса. Если первый не нуждается в комментарии, то про остальные поясним: под вторым понимается выраженность парадоксальности мышления персонажа, чаще всего рассказчика, в стиле его речи (поэтому самым характерным примером является

¹³⁰ Акулова Н.Н. Дискуссионные вопросы трактовки противоречия в лингвистике // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6. С. 29 – 32.

¹³¹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. Л.: Новый Геликон, 1991. С. 319.

сказ), под третьим – «неопределённая степень утверждения реальности»¹³², сознание художественным текстом своей ограниченности в отражении жизни, что, в конечном счёте, является претензией на её объективное восприятие. Парадокс автором воспринимается как максимальная реализация метафоры и метафорического взгляда на действительность: «...мы представляем поэта как человека, который, когда его спрашивают, каков для него мир, вместо того чтобы ответить на вопрос прямо, рассказывает нам “историю”»¹³³.

Мотив «возвращения из мёртвых»¹³⁴, сходный с мотивом воскресения, преодоления смерти, Р. Лохманн связывает с парадоксом. Впоследствии увидим, как этот мотив проявляется в русской рок-поэзии.

В. Кошмаль на примере русской повести XVII в. пишет о парадоксе как о принципе литературного развития, «об эволюционном парадоксе как модусе литературного перехода»¹³⁵.

Несколько статей в сборнике посвящены парадоксализму А.С. Пушкина. О. Заславский, анализируя повесть «Выстрел», пишет о дуализме структуры повести, которая при этом не выражена вовне непосредственно, что в свою очередь тоже является частью дуальности в поэтике текста. Автор приходит к выводу: «...в “Выстреле” отразилась характерная пушкинская диалектика и его глубочайший интерес к двойным структурам, сочетающим в себе противоположности»¹³⁶. В. Шмид пишет о том, что «пушкинский мир и пушкинская поэтика целиком парадоксальны», и выделяет следующие парадоксы: чувствования, характера, действия, судьбы, онтологии, жанра и самой литературы. А. Муратов пишет о парадоксальности фигуры Пушкина в русской культуре¹³⁷.

¹³² Ходель Р. Парадокс как реализованная метафора // Парадоксы русской литературы: сборник статей / сост. В.И. Тюпа. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. С. 65.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Лахманн Р. Парадокс и фантазм – заметки к истории понятий // Парадоксы русской литературы. С. 36.

¹³⁵ Кошмаль В. Эволюционный парадокс. К вопросу о модусе перемен (на примере «Повести о бесноватой жене Соломонии») // Парадоксы русской литературы. С. 68.

¹³⁶ Заславский О. Парадокс жертвы в «Выстреле» // Парадоксы русской литературы. С. 131.

¹³⁷ Муратов А. Парадокс Пушкина в русском культурном сознании второй половины XIX – начала XX веков // Парадоксы русской литературы. С. 146 – 157.

О семантике понятия «парадокс» в литературоведческих исследованиях уже позже писали А.В. Циммерлинг, Т.В. Федосеева, Г.И. Ершова, Е.А. Яшина, Л.М. Широкова.

Е.А. Яшина формулирует типологию парадоксов в художественных текстах, разделяя их по функции, «способу синтаксической организации» и по «семантическим особенностям взаимодействия лексических единиц»¹³⁸. По функции она выделяет парадоксы философские, исторические, характерологические, иронические и сюжетные. По второму признаку – на парадоксы, реализуемые в границах словосочетания, предложения, микроконтекста и контекста всего произведения. По третьему – на парадоксы, основанные на сопоставлении, противопоставлении и парадоксы-перифразы.

Л.М. Широкова, проследив эволюцию понимания парадокса, пишет о нём и как о «явлении, характеризующем свойственный человеку способ познания, его мышление и возможности разума на пути к познанию истины»¹³⁹, и как о приёме риторики – оригинальном высказывании, расходящемся с привычным, стереотипным образом мысли и даже бросающем ему вызов. О парадоксах в литературе автор пишет, что они, будучи приёмом, в основном относятся к проблеме социума и его стереотипного знания. О парадоксе как методе познания учёный пишет, что он напрямую связан с диалектикой, с пониманием противоречивости мира и необходимости этих противоречий для развития, а также поясняет: «Парадокс невозможно понять, ему необходимо поверить. Он требует разгадки и одновременно противится ей. Парадокс – это процесс становления и поиска истины на наших глазах. Парадокс – это явление опрокидывания понимания, резкой смены точек зрения»¹⁴⁰.

В другой работе Л.М. Широкова предпринимает попытку рассмотрения парадокса как принципа композиции на материале пьесы Т. Стоппарда «Художник, спускающийся по лестнице». Исследователь выделяет две особенно-

¹³⁸ Яшина Е.А. Типология парадоксов в художественном тексте // Знание. Понимание. Умение. Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. 2007. № 4. С. 186.

¹³⁹ Широкова Л.М. Природа парадокса (постановка проблемы) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3 (1). С. 278.

¹⁴⁰ Там же.

сти композиции, соотносимые с особенностями парадокса, – циркулярность, когда последняя сцена возвращает зрителя обратно к первой, и самоотсылка¹⁴¹ (см. выше о самореферентности парадокса, по Б. Расселу).

Т.В. Федосеева и Г.И. Ершова пишут о тяготении литературоведения к расширительному пониманию парадокса, но в то же время и о расплывчатости и непрояснённости термина «парадокс» в литературоведении. Изучив долгую традицию понимания и использования парадоксов, авторы обращаются к оригиналу трактата Аристотеля «Топика», где определение парадокса принято переводить как «высказывание вопреки общему мнению» и «противоречащее прежде пробуждённому ожиданию»¹⁴². На этих формулировках строится понимание парадокса как особого рода высказывания. Однако, как отмечают исследователи, это совсем не обязательно, потому что слово «λόγος» можно понимать расширительно – как речь и мышление. Авторы обращают внимание, что литературоведением делаются робкие попытки увидеть в парадоксе приём более широкий по своей функциональной природе, чем просто высказывание. Т.В. Федосеева и Г.И. Ершова предпринимают попытку более объёмно и чётко обозначить сущность парадокса в литературе. Они пишут: «Литературный парадокс... есть художественный приём, основанный на противоречии заданному: общему мнению, стереотипу или намеренно созданному ожиданию»¹⁴³. Авторы выделяют три обязательных признака парадокса: 1) «в парадоксе выражено диалектическое взаимодействие противоположностей»; 2) «в противоречии парадокса всегда скрывается истина»; 3) «жизненное противоречие, обнаруживаемое парадоксом, всегда неожиданно»¹⁴⁴. В связи с этим расширяется поле функционирования парадокса в литературе: он обладает «выделительной и конструирующей функция-

¹⁴¹ Широкова Л.М. Особенности парадоксальной композиции в пьесе Тома Стоппарда «Художник, спускающийся по лестнице» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 348–351.

¹⁴² Федосеева Т.В., Ершова Г.И. К вопросу о литературном парадоксе // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2013. № 1 (38). С. 84.

¹⁴³ Там же. С. 90.

¹⁴⁴ Там же.

ми»¹⁴⁵, то есть может выступать как парадоксальное высказывание и как принцип структуры художественного текста в целом.

Стоит также обратить внимание на связь парадокса с абсурдом. Этому посвятили свои работы Т.С. Узбеков и А.В. Циммерлинг.

Т.С. Узбеков анализирует парадокс и абсурд как фигуры речи с точки зрения теории языковых игр и теории лингвистической игры. Выявляя сходства и различия парадокса и абсурда, автор отмечает, что оба эти приёма основаны на непредсказуемости, противоречивости, нетрадиционности, то есть содержащиеся в них высказывания идут вразрез с общепринятым мнением, а также сочетают в себе лёгкость и сложность восприятия. Различия их заключаются в том, что абсурд – бессмыслица при кажущейся логичности, парадокс – «завуалированная логичность»¹⁴⁶, высказывание внешне алогичное, но богатое семантически. Исследователь пишет о том, что данные приёмы способствуют «развитию динамики языка»¹⁴⁷ в различных его функциональных стилях, но в первую очередь в публицистической, разговорной и художественной речи.

А.В. Циммерлинг также пишет о сходствах и пересечении абсурда и парадокса, часто функционирующих в смежных ситуациях, так как они основаны на переворачивании привычного понимания мира, эффекте неожиданности. Автор говорит и о различиях данных понятий: абсурд основан на нецелесообразности высказывания, парадокс – на нарушении ожидания. Парадокс автор понимает трояко: 1) как синоним ошибки в логике; 2) «текст, развёртывание которого нарушает ожидания аудитории и требует от неё дополнительных усилий для восстановления связности»¹⁴⁸; 3) «рассуждение/текст, дающее на выходе противоречивое высказывание, которое получает истинное значение, если, и только если, для него может быть построен логический

¹⁴⁵ Там же. С. 91.

¹⁴⁶ Узбеков Т.С. Языковая игра: парадокс и абсурд // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2017. № 3. С. 743.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Циммерлинг А. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // Абсурд вокруг. Сборник статей / отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 290.

универсум, связанный с действительным миром отношением достижимости»¹⁴⁹. Таким образом, видим, что Циммерлинг связывает парадокс с миропорождающей функцией художественного сознания и диалогическими отношениями миров-парадоксов и реального мира. И во втором, и в третьем случае парадокс требует от реципиента усилия, включённости в его, парадокса, логику, а в третьем – ещё и способности связать вымышленный художественный мир с реальным, что возможно благодаря «знакам и структурам естественного языка»¹⁵⁰ и общности наименований реалий. И этим парадокс в третьем значении схож с поэтикой абсурдизма, так как оба явления предполагают специфическую онтологию. К данным выводам исследователь приходит, анализируя поэтику парадокса и абсурда в лирике Д. Хармса, Н.А. Заболоцкого и О.Э. Мандельштама.

В историко-литературном и компаративистском ракурсах о парадоксе пишет А.Г. Овчинников. Сопоставляя философские, эстетические и теологические установки Ф.М. Достоевского и С. Кьеркегора, исследователь говорит о парадоксе в телеологических концепциях авторов как о следствии мифопоэтического видения реальности в её сакральной глубине, в понимании общения с Богом как взаимодействию самостоятельных сознаний. И Кьеркегор, и Достоевский, как считает исследователь, видят во Христе спасение от Ничто, личностное начало, вносящее фактор благой непредсказуемости, а следовательно парадоксальности и даже абсурда.

Масштабным и целостным анализом парадоксальности русской культуры стала книга М. Эпштейна «Ирония идеала: парадоксы русской литературы» (2015). Исследователь пишет о чрезвычайной противоречивости русской литературы и интеллектуальной традиции. Для русской литературы свойственно бинарное мировосприятие, бескомпромиссность и в то же время изменчивость, способность авторов противоречить самим себе, поляризованность, заострение всех крайностей и смыкание их в единой точке. Эпштейн

¹⁴⁹ Там же. С. 290.

¹⁵⁰ Там же. С. 291.

подытоживает: «...высокое и величественное обнаруживает в себе демонические черты, а низкое и малое – черты духовного подвижничества. Динамика культуры осуществляется в её сверхнапряжённой парадоксальности»¹⁵¹. Учёного интересует взаимопроникновение юродства и шутовства, аскетизма и разгула, безбожия и благочестия, родство «маленького человека» и «большого» (Башмачки и кн. Мышкин). Не в последнюю очередь причиной этому, по мнению автора, является «двойственная... западно-восточная идентичность». В книге анализируются сравнительно-исторические, стилистические, интертекстуальные, метатекстуальные, биографические и другие аспекты творчества А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, О.Э. Мандельштама, В.В. Набокова, А.П. Платонова, Д.А. Пригова и не только.

Большой интерес в русле нашего исследования представляет глава о Н.В. Гоголе, в которой ставится проблема разнонаправленности устремлений Гоголя-мыслителя и Гоголя-художника: «...именно эстетика Гоголя отрицает то, что он пытался утверждать как моралист и патриот...»¹⁵². Это явление автор называет «иронией стиля»¹⁵³: интонации художественной речи и стилистические переключки образов создают совсем иную картину жизни, чем, вероятно, самому писателю хотелось бы. Будучи солидарны с исследователем, отметим, что специфика эстетической интуиции художника, опережающей его рациональные умозаключения, представляющей собой самоощущающую чувственную ориентированность художественного сознания, является необходимым компонентом его, сознания, парадоксальности¹⁵⁴.

В целом, работа Эпштейна является глубоким литературоведческим и культурологическим трудом, однако следует сказать, что в ней преимущественно исследуется парадокс как факт литературы в историческом аспекте. Автор, рассматривая русскую литературу как гипертекст, не делает различий между парадоксом как свойством художественного мышления, предпосыл-

¹⁵¹ Эпштейн М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы // М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 9.

¹⁵² Там же. С. 77.

¹⁵³ Там же. С. 74.

¹⁵⁴ Об этом же мы писали во Введении в контакте книги С.Т. Ваймана «Бальзаковский парадокс».

кой определённой авторской поэтики, и тем, что в результате изучения истории литературы можно назвать парадоксом, то есть тем, что не укладывается в логичную, или, лучше сказать, предсказуемую логику исторического развития литературы. К таким парадоксам можно отнести случаи, когда авторы противоречат сами себе в разные или одни и те же периоды творчества. Однако это не является, с нашей точки зрения, парадоксальностью художественного сознания в строгом смысле, поскольку в данном случае парадоксом называется гносеологическая проблема в восприятии исследователя, а не имманентное эстетическому факту свойство.

В рамках диссертационных исследований не раз поэтика парадоксального становилась предметом исследования. Назовём диссертации Е.Е. Бирюковой, Г.А. Погребняк, Е.А. Тозыяковой, А.В. Якунина.

В работе Е.Е. Бирюковой «Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920 – 1930-х годов: П. Романов и С. Кржижановский»¹⁵⁵ парадокс рассматривается как пространствообразующий фактор. Главным принципом организации хронотопа в творчестве указанных авторов становится оппозиция «своё» – «чужое». В силу дуалистической поляризации пространства перед исследователем встаёт проблема «своего» и «чужого» слова в художественных мирах авторов. Е.Е. Бирюкова отмечает, что П. Романов и С. Кржижановский воплотили противоположные структурообразующие принципы в своём творчестве, но единым у авторов было стремление к торжеству новой эпохи над временем распада, что в свою очередь является парадоксальным фактом. В целом, учёный видит в хронотопическом парадоксе значимую линию в движении литературного процесса 1920-х – 1930-х гг.

В диссертации Г.А. Погребняк «Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века: А. Аверченко, Саша Черный»¹⁵⁶ исследуется парадоксальный принцип организации системы пер-

¹⁵⁵ Бирюкова Е.Е. Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920 – 1930-х годов: П. Романов и С. Кржижановский: автореферат дис..... кандидата филологических наук. Самара, 2006. 20 с.

¹⁵⁶ Погребняк Г.А. Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века: А. Аверченко, Саша Черный: автореферат дис..... кандидата филологических наук. Самара, 2003. 19 с.

сонажей и обострения конфликта, содержащего сатирическое изображение «массового» сознания. «Массовому» человеку в произведениях авторов противопоставлен человек «наивный», оттеняющий собой стереотипы, принятые в обществе. Таким образом опрокидывается мышление «массового» человека, что создаёт комический эффект. Парадокс в таком случае становится формой остранения.

Парадокс как принцип моделирования художественного мира автора исследуется Е.А. Тозыяковой в работе «О.И. Сенковский – барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования»¹⁵⁷. Парадокс рассматривается автором в тесной связи с игровым началом поэтики О.И. Сенковского. Оба принципа становятся способом формирования литературных масок, а впоследствии и самопародирования писателя. Парадокс также рассматривается как смеховой и текстопорождающий приём.

А.В. Якунин в диссертации «Концепция парадокса в художественном сознании Осипа Манделштама»¹⁵⁸ парадокс рассматривается как основополагающий принцип образно-мотивной структуры в поэзии Манделштама. Исследование парадокса осуществляется в русле инициатической мифопоэтики. Анализируется концептуально-тематический диапазон парадоксальной поэтики автора, названный в результате исследования ассоциативно-мифопоэтическим. Отмечается, что парадокс является отличительной особенностью культуры рубежа XIX–XX вв.

Из работ исследователей видим, что парадокс как многофункциональное понятие рассматривается с различных сторон и в различных контекстах. В литературоведении наблюдается тенденция к целостному пониманию парадокса. В настоящее время всё чаще парадокс изучается как структурообразующий принцип художественного текста.

¹⁵⁷ Тозыякова Е.А. О.И. Сенковский – барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования: автореферат дис..... кандидата филологических наук. Томск, 2007. 18 с.

¹⁵⁸ Якунин А.В. Концепция парадокса в художественном сознании Осипа Манделштама: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Владивосток, 2002. 21 с.

В широком смысле под парадоксом нами понимается противоречие. Однако в отличие от противоречия вообще (к которому может быть отнесён контраст, например, не являющийся парадоксом) парадокс подразумевает динамическое качество явления, его бытие в движении и развитии. В отличие от конфликта, это противоречие либо уже содержит в себе разрешение, либо не нуждается в нём. В этой связи парадокс тесно переплетён с понятиями антинормии, дихотомии, дуальности, амбивалентности, которые в некоторых контекстах могут выступать как его синонимы. Двойственность, взаимозависимость и одновременная взаимоотталкиваемость противоположностей, совмещение идей или образов, одинаково правомерных, онтологически легитимных и несовместимых – всё это отражает металогическую¹⁵⁹ природу парадокса как феномена. Уникальность парадокса как модуса мышления и мироощущения подчёркивает, с одной стороны, его диалектическую природу, с другой – феноменологическую, так как парадокс, опуская логические связи подчас до полного освобождения от них, сосредоточен на непосредственном созерцании уникальности явления, свойства или процесса, на его онтологической полноте и самоценности. Мимолётность парадокса, его неуловимость, необъяснимость (в том смысле, что объяснять парадокс – то же, что объяснять анекдот, – процедура бессмысленная) вплотную приближает художника к живой стихии языка, к его ритмическому нерасчленённому воплощению в речь, когда энергия художественного жизнеподобного вымысла в своём овладении формой не затруднена рационализацией или речевыми, образными и идейными автоматизмами.

Поэтому в нашем исследовании речь пойдёт не только и даже не столько о парадоксе как фигуре, сколько о *парадоксальности художественного сознания*. То есть о том художественном сознании, которое ориентировано на обострение противоречий, на столкновение множественности «правд», на слышание полифонии смыслов, на изображение их динамической остроты, на освобождение от линейной логики и, соответственно, линейного миро-

¹⁵⁹ В данном случае в значении 'находящуюся над логикой'.

ощущения, на образную непредсказуемость. Для него характерно понимание жизни как системы координат с органически подвижным центром. Именно в этом ключе в нашей диссертации будет исследоваться поэтика русской рок-лирики.

Сознание как сложный феномен и неразрешимая проблема продолжает волновать философов. Однако установка на выявление сложной специфики сознания может быть продуктивной в изучении глубинных семантических пластов авторских и направленческих гипертекстов, порождающих определённые художественные принципы. В нашем случае таким пластом является парадоксальное начало в сознании как биографического автора, так и автора имплицитного. Нами выявлено, что парадоксальное художественное сознание стремится к целостному постижению мира в его противоречиях, располагая реального автора к эксцентрическим художественным формам, а автора как носителя «точки зрения» в тексте (Б.А. Успенский¹⁶⁰) – к антиномическому мировосприятию.

¹⁶⁰ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 10.

ГЛАВА 2. ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЭТИКЕ РУССКОЙ РОК-ЛИРИКИ К. XX – Н. XXI В.

2.1. Ирония как парадоксальный способ реализации лирического героя (группа «Звуки Му»)

Пётр Николаевич Мамонов (1951–2021) – известная личность в мире русской культуры. Разнообразие направлений его художественной работы велико. И в поэзии русского рока он оставил заметный след. Абсурдистская, гротескная, в лучшем смысле слова «сумасшедшая» лирика поэта, развивающая европейские традиции карнавального и романтического безумия, а также русского скоморошества и юродства, сочетает в себе и ощущение экзистенциального кризиса личности, и тяготение к маргинальным сторонам социума и культуры, и эксцентрику языка, и тонкую самоиронию героя. Лирический герой поэта находится прежде всего в области чувственных противоречий, нежели философских. В частности, эта черта реализуется через мотив признания крайностей в себе. Новый виток развития он получит в период воцерковлённости автора в связи с темой покаяния.

Цель данного параграфа – раскрыть специфическую функцию иронии в поэтике парадоксального художественного сознания, представленного в поэтическом творчестве П.Н. Мамонова. Задачи исследования: прояснить специфику образа лирического героя в творчестве поэта, выявить функцию иронии как во внутреннем мире песенного персонажа, так и в творческой интенции автора, в его отношении к герою и его поэтике. Материалом исследования являются стихотворные тексты песен Мамонова, написанных в период существования группы «Звуки Му». Специфика иронии в контексте парадокса становится предметом нашего внимания. З.Г. Станкович о саморефлексии в русской рок-поэзии пишет, что «это явление многоплановое, бытующее в большом количестве вариантов»¹⁶¹. Исследователь выделяет несколько форм саморефлексии рок-поэтов, в частности метатекстуальные. Мы же в нашем

¹⁶¹ Станкович З.Г. Саморефлексия в русской рок-поэзии: к постановке проблемы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 1. С. 27.

исследовании покажем, что ирония становится доминирующим способом художественной саморефлексии Мамонова.

Ирония нами рассматривается как часть поэтики парадоксального художественного сознания Мамонова-поэта и, более того, как один из центральных модусов лирического самоощущения героя. Вслед за С.Н. Бройтманом отношения лирического героя и реального автора понимаем как «неслиянные-нераздельные»¹⁶².

Лирический герой Петра Мамонова неоднозначен. Если проводить параллели с творчеством других рок-поэтов, например, В. Цоя, М. Науменко, А. Башлачёва, можно увидеть, что дистанция между личностью поэта и его героем у Мамонова наиболее велика. «Я думаю, чем больше дистанция между личностью опять же художника, артиста и тем, что он делает на сцене, тем больше остаётся воздуха для зрительского восприятия», – говорит Мамонов в одном из выступлений на телевидении¹⁶³. В основном это происходит за счёт иронии автора по отношению к своему герою или самоиронии его лирического персонажа.

Как писала Н.В. Бабченко, в XX в. русская рок-поэзия прожила свой «героический этап»¹⁶⁴, типологически соотносимый с этапом древнего героического эпоса. Но того, кто изображается Мамоновым, нельзя назвать героем в более традиционном смысле этого слова, то есть личностью, способной к поступкам, выходящим за пределы её интересов. Такой представлена личность, скажем, в поэзии В. Цоя. В целом, за вычетом песен ролевого характера, это портрет обывателя позднего СССР. Однако уместно ли его называть героем, или же это персонаж, над которым в изощрённой форме иронизирует герой, – всё это вопросы открытые. Дополнительную сложность проблеме и

¹⁶² Бройтман С.Н. Субъектная структура лирического произведения // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 342.

¹⁶³ Звуки Му. Муха // Программа А. 1990. URL: <https://yandex.ru/video/preview/5237765565747905755> (дата обращения: 12.06.2023).

¹⁶⁴ Бабченко Н.В. Хронотоп и его взаимосвязь с типом лирического героя в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 40.

придаёт тот характер иронии, граничащей с саморазоблачением и постиронией.

В песне «Все сволочи»¹⁶⁵ эта ирония прорывается в несурзных, абсурдных претензиях героя к окружающему миру. Вся песня состоит из обвинений остальных в том, что они сволочи, не любят героя, не слушают его «указаний». По своей форме эти реплики тяготеют к причитаниям обиженного ребёнка: «Я знаю, как действовать. Я знаю, как что всё делать. Я знаю, как держать нож и вилку. Как пользоваться вообще всем!». Логика лишается само высказывание за счёт разрушения его грамматики («как что всё делать»). Та непосредственность, детская откровенность, с которой герой противопоставляет себя всем остальным, говоря, что все они плохие, а он один хороший, обнажает и ограниченность его сознания, и его незащищённость.

Нагнетанием этой неуместной детскости в речи героя автор показывает своё ироничное отношение к его поведению. С одной стороны, это карнавализация, обнажение человеческих отношений, доведение их до детского примитива, контрастирующего с выражением тех же проблем с помощью более серьёзных, солидных форм. С другой, это способ показать в беспримесном виде внутренний голос ничтожного человека. Это шутовство, переходящее в юродство. Песня завершается многократным повторением местоимения первого лица единственного числа, что усиливает проблему эгоцентризма в вербальном субтексте песни. Эта проблема поставлена имплицитно и имеет не морально-нравственную, а интуитивно-чувственную категоризацию. То есть эгоцентризм понимается не как порок, а как неспособность к ощущению жизни. Финальное восклицание становится разоблачением героя, а вся песня как вербальный знак – своеобразным пейоративом по отношению к нему.

Другой формой проявления иронии становится монолог голубя в песне

¹⁶⁵ Звуки Му. Шкура неубитого – 2 (2003). URL: https://my.mail.ru/music/albums/Звуки_Му_Шкура_неубитого_-_2-2003-55830864687 (дата обращения: 10.12.2023).

«Серый голубь»¹⁶⁶. А.А. Жукова, исследуя категорию бестиарности в поэзии русского рока, пишет, что «тексты с орнитологической образностью отличаются особым трагизмом на уровне фавулы»¹⁶⁷. Для сравнения вспомним романтически возвышенное стихотворение А.С. Пушкина «Узник» (1822) или поэтический монолог Катерины в драме А.Н. Островского «Гроза» (1859). Птица мифопоэтически уподобляется ангелу, как образ царевны Лебедь в произведении Пушкина «Сказка о царе Салтане» (1831). Автоперсонаж Мамонова говорит о себе: «Я самый плохой, я хуже тебя, я самый ненужный, я гадость, я дрянь»¹⁶⁸. Однако в контексте обличительного пафоса слова голубя звучат с вызовом. Они становятся «чужим словом»¹⁶⁹: это мысли того, к кому обращается голубь, – надменного и ограниченного обывателя. А в контексте сценической репрезентации это обращение может быть адресовано и абстрактному зрителю-слушателю эксцентрически карнавального автора-исполнителя – комически нелепого и страшного одновременно. Обыватель в песне предстаёт как грубое и надменное существо, способное расправиться с голубем, когда ему захочется. Ю.В. Доманский считает, что голубь в этой песне является метафорой поэта, художника-маргинала¹⁷⁰. В этой связи конфликт приобретает и эстетический, и социальный оттенок в традициях футуристического бунта против стереотипов красоты и мещанской успешности.

Стоит также подробнее проанализировать «хорошесть» героя, его стремление соответствовать требованиям социума. Отчасти мы об этом ещё скажем при анализе песни «Досуги-буги». Но ту же установку героя, показанную в духе постироники, можно увидеть в «Хорошей песне»¹⁷¹. И хотя эта черта психологического портрета героя встречается во многих других песнях

¹⁶⁶ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 10.12.2023).

¹⁶⁷ Жукова А.А. Поэзия рока и рэпа сквозь призму категории бестиарности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 33.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 294.

¹⁷⁰ Мамонов-поэт: слабые стихи и великие песни // Arzamas. Подкаст «Ощупывая северо-западного слона». 2022. URL: <https://arzamas.academy/podcasts/325/3> (дата обращения: 10.12.2023). Мин. 43.

¹⁷¹ Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 29.

и неизменно изображается в ироническом свете, здесь она показана в наиболее чистом, выпуклом виде.

Песня представляет собой монолог бывшего маргинала, который решает, что будет работать, копить деньги, бросит курить и обещает: «Стану хорошим. Очень хорошим». Он уговаривает близкую по образу жизни любимую женщину тоже работать, копить деньги, не красить губы, не пить, не курить. Судя по всему, пить зарекается делать и сам герой, потому что всем трём императивам предшествует наречие «тоже». Тем самым вместо признания в любви герой обращает к возлюбленной требование соответствовать усреднённому представлению о порядочном советском обывателе и благополучной семье, чем профанируется мотив мечты о лучшей жизни. Он почти агрессивно, бранно, по-мужицки говорит ей «правильные» слова: «Стань хорошей. Очень хорошей».

Далее герой мечтает и рисует перед возлюбленной перспективы их «правильного» быта: «Мы скоро поженимся, купим квартиру. / Я кафель наклею на стену сортира». То есть их судьба будет сводиться к обрастанию материальными благами. Упоминание сортира выдаёт авторское отношение к пошлым мечтам героя. Возможно, это сатирическая аллюзия на известное «социалистическое» стихотворение В.В. Маяковского «Рассказ литейщика Козырева о вселении в новую квартиру» (1928). Мотив материального обогащения при разрушении личности традиционен для русской литературы, и здесь П.Н. Мамонов становится продолжателем её философских поисков.

Далее лирический сюжет развивается следующим образом: герой говорит своей женщине: «Ты будешь стирать мне и гладить рубашки, / Ты бросишь свои воровские замашки. / Станешь хорошей. / Очень хорошей». Здесь «быть хорошей» для возлюбленной (если можно так выразиться) героя означает погрузиться в домашние хлопоты, стать примерной женой в понимании советской общественной морали. Представляет интерес то, что образ героини обладает криминальными чертами – «воровские замашки». Эта асоциальность обусловлена и провокационным характером творчества группы «Звуки

Му» и вообще большинства групп русского рока, и установкой на асоциальность как категорию, равную свободе. Эта свобода связана с сомнительными с точки зрения нравственности и государственного закона явлениями, другими словами, находится за пределами нормы. В контексте бунтарства рок-культуры эта линия восходит к антимещанской традиции романтизма с его конфликтом «музыкантов» и «филистеров», футуризма и художественно-артистической богемы в целом, балансирующей между нищетой мансарды и парижским шиком. Эта стилевая «ненормативность», провокационность – отголосок на уровне художественной детали того абсурда, той эксцентрики, с которой всегда ассоциировалось у зрителей и слушателей творчество Мамонова эпохи «Звуков Му». Ей, этой «ненормативности-ненормальности», и противопоставлена в песне та «нормальность» скучной обывательской жизни, которой якобы так хочется герою «Хорошей песни», который как бы в ответ на многочисленные упреки социума агрессивно и вызывающе хочет «стать хорошим».

Эти слова, меняя грамматическую форму и модальность, повторяются в тексте, становятся рефреном, усиливая эмоциональный эффект прилагательного «хороший», которое в данном контексте начинает приобретать значения «послушный» и «заурядный» и вызывают внутренне отторжение в ролевом монологе персонажа. К такому выводу придём, если обратимся к саркастическому восклицанию, которое в исполнении песни автором он почти выкрикивает: «Только б скорее пойти на работу, / Чтоб там стать хорошим! / Там стать хорошим!». Центральной мыслью советской пропаганды была та, что труд – главная ценность жизни. Мамонов же связывает труд, хождение на работу с покорностью, растворением в идеологическом строе, внутренним рабством, подобно тому, как это было с героем поэмы В.В. Ерофеева «Москва-Петушки». Та же убивающая стихийную жизнь покорность обещается героем и его женщине в приведённых уже строках: её «хорошесть» – это бытовое рабство, рутина, на которую ей предлагается променять свою рискованную, полупреступную свободу.

В кульминации поэтического текста рефрен выходит за границы самого себя: прилагательное образует плеонастическое сочетание, и мысль о конце жизни приобретает гротескные черты: «Так будем жить мы хорошие оба, / будем любить мы друг друга до гроба. / Хорошие оба / до хорошего гроба». Чрезмерно частое употребление прилагательного «хороший» касается и заглавия песни – «Хорошая пеня». Это избыточное повторение слова призвано опустошить его содержание, стереть семантику, обесценить положительное значение. Так на лексическом уровне текста происходит то, к чему стремится герой – забвению стихийно-бунтарского содержания маргинальной жизни в однотонной повседневности, напоминающей существование заключенного, «узника», и соответствии тем рамкам, в которые личность втискивается позднесоветским социумом. Этому социуму, в картине мира рок-поэтов, присущи духовная опустошённость, мировоззренческое ханжество, отсутствие подлинных ценностей и личной свободы. Эта идейно-художественная система сходна с картиной мира романтиков, но соединяется с поэтикой гротеска и антиэстетического бунта, близкого эстетике футуристов.

Если рассматривать стилевой плеоназм в контексте анализируемого произведения Мамонова, увидим, что это ирония автора по отношению к герою и то средство, которым передаётся выхолощенность смыслов в жизни примерного советского обывателя. В контексте же реального коммуникативного поля, действующим лицом которого является автор, говорящий с миром языком искусства, семантика этого плеонастического свойства речи героя модулируется в устах поэта в противоположную. Происходит антифразис. Другими словами, автор как бы говорит обществу: «Я не буду послушным, не буду таким, каким вы хотите меня сделать». Подобный антисоциальный пафос свойственен панк-рок-культуре в целом¹⁷², что выделяет её среди других рок-течений.

¹⁷² Диденко Т. Звуки Му // Рок-музыка в СССР. Опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990. С. 114 – 115.

О подобном антифразисе в стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил...»¹⁷³ писал С. Вайман в работе «Бальзаковский парадокс». Последовательно анализируя текст, раскрывая психологическую амбивалентность образа лирического героя, исследователь показывает, как «я вас любил» на самом деле означает «я вас люблю»¹⁷⁴. В целом же подобное внимание к ключевому слову и особенностям его семантики лежит в русле методологии формульной поэтики, предложенной Ю.В. Доманским.

Если вновь обратиться к приведённой выше цитате из «Хорошей песни» Мамонова, стоит сказать, что фольклорно-романтический мотив и устойчивое выражение – любовь до гроба – переходит в штамп и становится реализацией мысли о мёртвой неподвижности такого «хорошего» существования на уровне эстетической структуры произведения.

Финал песни становится кульминацией лирического сюжета. С одной стороны, экспрессивный потенциал образа гроба призван подчеркнуть трагический исход этой скучной жизни, с другой – любой жизни вообще, затрагивая тем самым вечную тему смерти и проблему преходящей сущности земного человеческого существования.

Концовка песни звучит и как двусмысленная попытка героя спастись от надвигающейся на него свободы: «Только б прошла поскорее суббота, / Только б скорее пойти на работу, / Чтоб там стать хорошим! / Там стать хорошим!»¹⁷⁵, – и как желание как бы засвидетельствовать самому себе и миру свою готовность работать, быть как все. Выходные метонимически обозначают то свободное пространство человека, в котором он может быть предоставлен самому себе, даже его асоциальное поведение, поскольку ассоциируется со свободой от работы, а значит, от долга перед обществом, или, точнее говоря, государством и его идеологией. Это то пятно свободы, о котором пытается забыть человек, отказавшийся от жизненной полноты, сопряжённой и

¹⁷³ Пушкин А.С. «Я вас любил: любовь еще, быть может...» // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 3. С. 128.

¹⁷⁴ Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М.: Советский писатель, 1981. С. 80 – 81.

¹⁷⁵ Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 29.

с выходом за пределы нормы, и с разрушением, то есть представляет собой парадоксальное явление. Маргинальная свобода сменяется «хорошей», правильной жизнью, но эта жизнь есть путь к смерти, к «хорошему гробу». Возникает ситуация экзистенциального тупика и абсурда.

Саркастически и даже трагически показано желание персонажа быть хорошим в песне «Канава»¹⁷⁶. Персонаж оказывается в армии, потому что «послушал маму». В песне в полную силу реализуется тот мотив, который только отдалённо мерцает в «Хорошей песне» и «Досуги-буги» – мотив послушания. Оно становится конструктивным с точки зрения общества, социума, государства и деструктивным с точки зрения стихии мира и свободы человеческого духа.

Прорывающаяся в лирическом персонаже детскость здесь трансформируется и в центральном мотиве песенного сюжета – послушании маме, – и в строке: «Надел солнцезащитную панаму». И далее в песне при описании тех, «кто послушал маму», упоминается, что они надели панаму. Тем самым, вероятно, поэт показывает историю каждого из этих бойцов и лирического персонажа в частности: путь их рабства, их повиновения начался с детства, с просьбы матери надеть панаму в жаркий день. Надевание панамы – метонимическое обозначение привычки человека, формирующегося лишь социальными отношениями, привыкшего подчиняться, делать то, что говорят, и лишённого страсти к жизни. Слово «панама» в данном контексте – это солдатский головной убор, который носят те, кто служит в южных регионах. Возможно, имеется в виду Афганистан, где шли боевые действия. Детская деталь костюма, выражающая заботу мамы о сне, приобретает обратное значение: становится символом смерти. От вполне необходимого с рациональной точки зрения действия – надевания панамы в жару – персонаж приходит к трагическому финалу: «Те, кто послушал маму, / Роят себе канаву», – слушателю даётся понять, что солдат ждёт гибель. Канава здесь – вероятно, это солдат-

¹⁷⁶ Там же. С. 68.

ский окоп. Но выражение «рыть себе могилу» сближает окоп не с защитой от смерти, а с самой смертью.

Песня построена таким образом, что в ней каждый куплет состоит из двух логических частей. Всего куплетов четыре.

Вторая часть в каждом куплете, кроме первого – в нём происходит завязка сюжета, – содержит описание того, как солдаты роют канаву. Это механическое действие. Так в песне подчёркивается его повторяемость. Посередине песня прерывается строевыми командами: «НА-А-лево! / НА-А-право! / КРУ-У-гом! / СТОЙ! Раз-два!». Тем самым подчёркивается встроенность человека в систему, его управляемость. За этим массовым делом пропадает человеческая личность. Сам персонаж говорит: «Мы делаем такое нужное дело», – целеполагание формируется в плоскости социальной, а не личностной. Также в каждом куплете повторяется упоминание послушания этих людей маме. Таким образом, «послушность», отсутствие субъектности становятся их главной чертой. Это обезличенная масса, но в то же время живая: «Капает холодный дождь на тёплое тело». Антропологическая метонимия «тёплое тело», обозначающая самих солдат, стилистически близкая экспрессионистской поэтике оратории О. Мандельштама «Стихи о неизвестном солдате» (1937), показывает одновременно и статус солдата как «расходного материала» в армии, и то, что это пока живые люди. Об этом же говорит словосочетание «весёлые солдаты»: этот коллективный персонаж, сложившийся в армейской среде, ещё не понимает своей судьбы. Только герой, от лица которого ведётся поэтическая речь, в конце проговаривается, что канаву они роют себе.

Первая же часть каждого куплета – это упоминание того, что находится за пределами локальных границ художественного пространства: «Залаяли собаки возле нашей хаты», «На цветной афише смешные акробаты», «Капает холодный дождь на теплое тело», «Ночь легла над лесом, но ночь не виновата». Общая семантика этих стихов – описание стихии. В третьем и четвертом стихах – это дождь и ночь – явления природы. Подчёркивается их невмеша-

тельство в происходящее, автономность: дождь холоден, а ночь не имеет отношения к той трагедии, которая совершается с людьми. Во втором стихе упоминание цветной афиши, акробатов и смеха связывает мрачный мир песни с миром искусства, игры, детства, свободы, ярких красок, шире говоря, с иррациональной стихией в человеке. И, наконец, собачий лай в самом начале также вводит элемент природного, естественного, животного в смысловую ткань песни. Однако он же становится и художественной деталью, предвосхищающей трагический финал.

Так в структуре песни противопоставляются стихийно-свободное и социально-ограниченное.

Так же, вплоть до сарказма и карнавального юродства, ирония автора по отношению к персонажу присутствует в песне «Пятьдесят второй понедельник»: «Я никого не боюсь, надевая красивый костюм. Я потихоньку смеюсь, оставляя в шкафу свой ум»¹⁷⁷. Так в поэтике автора закрепляется мотив саморазоблачения лирического персонажа в духе «дурацкой» мудрости фольклора или карнавальной эстетики европейского Возрождения. Искренность персонажа приобретает черты веселой агрессивности, вербального хулиганства, доводится до абсурда и стилевого эпатажа.

Таким образом, ирония в текстах песен «Звуков Му» служит основой разделения лирического субъекта на героя и персонажа, осмеятеля и осмеиваемого. Однако эти роли часто совмещаются в одном поэтическом субъекте. Парадоксальность в поэзии П. Мамонова периода рок-творчества связано с выходом за рамки идеологической и моральной нормы «строителя социализма» и художественной нормативности, культивированной эстетическими традициями «социалистического реализма». Освобождаясь от «нормы», герой произведений Мамонова вдохновляется не только стилевыми моделями протеста и бунта, но и поиском подлинной полноты жизни. Поэтому ирония в контексте поэтики автора реализуется через гротеск, плеоназм, антифразис, гиперболизацию, абсурдизацию образа и обнажает экзистенциальный тупик

¹⁷⁷ Там же. С. 35.

эпохи. Для позднего Мамонова этот путь был связан с русским православием в его по преимуществу народных формах юродства, аскетизма, святости.

2.2. Метонимичность как свойство парадоксального лирического переживания (группа «ДДТ»)

Поэтический мир Юрия Юлиановича Шевчука характеризуется полнотой и целостностью как с точки зрения проблемно-тематического содержания или поэтологической логики, так и с точки зрения субъектной организации. Хотя были работы, посвящённые полисубъектной, ролевой лирике Шевчука¹⁷⁸, которая во многом является продолжением традиции русской авторской песни, примем во внимание всё же то, что лирический герой этой поэзии – психологически сложная монолитная личность, актуализующая своё «я» и строящая свой диалог с миром с помощью слова (и не только). Развивая положения базовой статьи Ю.Н. Тынянова «Блок» (1921), где теоретически обосновывается понятие «лирического героя»¹⁷⁹, Л.Я. Гинзбург утверждает его «контекстное» содержание: «...в подлинной лирике, разумеется, всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается некими устойчивыми чертами – биографическими, психологическими, сюжетными. <...> Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство, если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса»¹⁸⁰. Так и в случае с лирикой Шевчука: её субъект живёт и развивается на протяжении всего творческого пути автора, претерпевая эволюционные процессы, надевая различные маски, говоря от лица множества разнородных явлений, сливаясь с ними в процессе сопереживания, сопричастности, духовного единения, либо в силу метонимического поэтического мышления, либо в силу иронического пафоса. Разумеется, следует иметь в виду, что творческий путь автора ещё не окончен и

¹⁷⁸ Доманский Ю.В. Ролевые песни в русском роке 1980-х гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. № 16. С. 49 – 65.

¹⁷⁹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 224.

¹⁸⁰ Гинзбург Л.Я. Пушкин и лирический герой русского романтизма // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 141.

материалом исследования является незавершённый на сегодняшний день корпус текстов, ограниченный в диссертационном исследовании периодом конца XX – началом XXI веков.

Тем не менее центральный образ поэзии Шевчука – её масштабное, всеохватное, «единокое» (пользуясь окказионализмом автора, о чем уже было сказано ранее) лирическое «я» – станет во многом ключевым и в нашей работе, при анализе поэтики парадокса как смыслообразующего принципа авторского мышления.

Лирический герой поэзии Шевчука много раз становился предметом внимания исследователей. И.Н. Троценко и Е.П. Воробьёва в работе «Формы выражения авторского сознания в творчестве Ю. Шевчука (альбом «Единочество»))» акцентировали своё внимание на лирическом герое как главном способе воплощения поэтом своей личности, а также на взаимодействии лирического героя с лирическим персонажем, лирическим повествователем и лирическим адресатом. Об образе лирического героя Шевчука авторы пишут, что это «странствующий философ. Он путешествует по миру с надеждой отыскать своё предназначение, найти новый мир, в котором, по его мнению, не будет ложных ценностей. В разных ситуациях он принимает разные облики. Иногда он повествует о себе от первого лица, не надевая каких-либо масок, чтобы показать в реальной ситуации себя и свои реальные поступки»¹⁸¹. Г.А. Шпилева пишет о том, что Ю. Шевчук «часто позиционирует лирическое “я” своей поэзии как маргинала и аутсайдера <...> При этом имеется в виду, что он – органическая часть неблагополучного мира в целом»¹⁸². Однако в предложенном нами аспекте эта тема в литературоведении изучается впервые, воспринимаясь в то же время и как проблема.

Метонимия как перенос смысла по смежности занимает важное место в поэтике Шевчука. Часто являясь способом эксцентрического изображения

¹⁸¹ Троценко И.Н., Воробьёва Е.П. Формы выражения авторского сознания в творчестве Ю. Шевчука (альбом «Единочество») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. № 12. С. 122.

¹⁸² Шпилева Г.А. Восприятие литературоведением творчества Ю.Ю. Шевчука: pro et contra // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. С. 83.

мира, метонимия в поэтическом творчестве выступает способом познания, с одной стороны, и осязания его вещественности – с другой.

Более того, этот троп становится не просто художественным приёмом, а логикой лирического героя, одной из характерных черт его мироощущения. Он тяготеет к тому, чтобы отождествлять себя с миром вокруг, либо абстрактными бытийными категориями, либо даже предметами быта. Лирический герой Шевчука противоречив. Он сочетает в себе индивидуализм, отстранённость, одиночество, духовно-философическое отшельничество с ощущением себя как части этого мира, части Родины, которая ему нравится, «хоть и не красавица» / «спящая красавица»¹⁸³, части культуры, истории, народной жизни. Он чувствует, как через него проходит человеческая боль, как в нём пульсирует время и его бесконечный бег. Отсюда такое страстное желание героя остановить время: «Время выключил, поставил на подоконник» («Рождество 2001»)¹⁸⁴, «Я остановил время...»¹⁸⁵, таков визуальный сюжет клипа «Где мы летим...»¹⁸⁶.

Время в поэтическом мире Шевчука пластично: «Время в зрачках поплыло», «Поцелуй превращался в вечность» («Адам и Ева»¹⁸⁷). И хотя его движение неумолимо, психика героя чутко отзывается на него: «А время тикало себе, а сердце такало» («Правда на правду»¹⁸⁸), – через это пульсирование, «тиканье» просвечивает вечность. Эта дискретность времени проявляется не только на уровне хронотопа, но и на философском уровне, вводя метафизическую категорию вечности: «Там всё конечно, кроме пустяков, / Что вечностью особенно любимы» («Проводник»¹⁸⁹). Тем самым в художествен-

¹⁸³ Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачёв, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машин. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 71 – 72.

¹⁸⁴ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 59.

¹⁸⁵ ДДТ. Чёрный пёс Петербург. URL: https://vk.com/music/playlist/430140_81230923 (дата обращения: 14.03.2023).

¹⁸⁶ ДДТ. Иначе. P.S. (2010). URL: https://vk.com/music/album/-2000536009_1536009_767d6d8365d116dc72 (дата обращения: 14.03.2023).

¹⁸⁷ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 88.

¹⁸⁸ Там же. С. 171.

¹⁸⁹ Там же. С. 112.

ном высказывании парадоксально сочетаются вечное и временное, абстрактно-возвышенное и предметно-бытовое, сиюминутное.

В то же время нельзя не сказать, что эта особенность художественного мира поэта – время, разрываемое вечностью – по своей природе тоже метонимична: свойства своей динамичной психики герой переносит на окружающий мир. Субъективное восприятие становится атрибутом объективной реальности. В свою очередь объективная реальность, прежде всего её высшая ипостась – природа, пронизывает героя стихийной энергией движения, о чём мы ещё скажем. Отчасти поэтому герой «прозрачен», то есть в высшей степени интуитивен, стихийен. Эта реальность, в силу своей разнородности, разнокачественности, может причинять боль, а может её забирать и залечивать. Приносят боль социальные противоречия, злоба, горе, несчастье, смерть, потери, несправедливость. Квинтэссенцией этих тем становится тема войны.

Метонимия как художественный приём в поэтике Шевчука имеет разные функции, но главная из них – динамическая. Динамическая функция состоит в том, что метонимия служит для увеличения смыслоёмкости речевого потока. Как писала Н.Д. Арутюнова, «основой метонимии служат пространственные, событийные, ситуативные, семантические, синтаксические и логические отношения между разными категориями объектов... Метонимия служит сокращению, сжатию речи»¹⁹⁰.

В поэтике Шевчука метонимия может иметь следующие разновидности: 1) атрибут как выразитель объекта («В короткой юбке ходит ночь сонной» («Париж»¹⁹¹): юбка – женщина; «Дома у меня на книжной полке / Эти звезды до сих пор болят. / Капитана Марковца – осколки, / Всех доставшихся сырой зиме ребят» («Я не знал живого Марковца...»¹⁹²): звезды с погон – погибшие солдаты; «Гастарбайтеры страдали: / Вывозили их силком, / Без наград и без зарплаты, / Как героев соцтруда, / Увозили автоматы, / Коммунал-

¹⁹⁰ Арутюнова Н.Д. Метонимия // Русский язык: энциклопедия. М.: Дрофа, 1997. С. 236.

¹⁹¹ Шевчук Ю., Казански К. L'Echope (2008). URL: https://vk.com/artist/konstantinkazanski?z=audio_playlist-2000551592_1551592%2F0dada2bfc13e9a2a8 (дата обращения: 14.03.2023).

¹⁹² Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 76.

ки-поезда» («Садовое кольцо»)¹⁹³: автоматы – солдаты; 2) обозначение абстрактного явления через его конкретно-предметное проявление («В каждом рту надрывается бард» («Миллениум»)¹⁹⁴): бард – искренняя поэзия; «Серый, добрый маньяк, голос твой в каждом доме на ужин» («Серый голубь»)¹⁹⁵: голос – речь; «Кавказские войны горят именами на черном базальте»¹⁹⁶ («Кавказские войны»): имена – павшие воины – война; «Чистят мраморное темя, кормят Спасские часы»¹⁹⁷ («Там, где тьма стоит у света...»: мраморное темя, Спасские часы – официальная власть), «На Чёрной речке, вечером, к пяти. / Я не сверну, и с рифмы не сойти...»¹⁹⁸ («Дуэль»): рифма – поэтическое призвание. Бывает и обратное движение смысла и образа – выражение конкретного через абстрактное: «Когда национальность голосует за кровь» («Предчувствие гражданской войны»): национальность – нация.

Иногда метонимическое выражение общей абстракции через частную конкретику граничит с метафорой и выразительной предметной деталью: «В рабочем квартале не спят, / рабочий квартал – ножи», «Рабочий квартал – дешевая брошь [метафора], / рабочий квартал – шинель [метонимия]»¹⁹⁹, «В рабочем квартале – зима, / рабочий квартал – снег. / В рабочем квартале сходит с ума / шлакоблочный кривой новый век» («Рабочий квартал»²⁰⁰), «Мы вечно в пути, мы – голодное где-то [метафора], / Мы отчаянная, ненадежная жизнь [метонимия]» («Звезда»)²⁰¹.

Из последнего примера видим, что часто метонимия служит способом овеществления абстрактных явлений. Невещественное эстетически понимается через сопутствующее ему вещественно-предметное: «Ваши бодрые речи в хрустальных немецких бокалах» («Кавказские войны»)²⁰², «Мента, куряще-

¹⁹³ Там же. С. 204.

¹⁹⁴ Там же. С. 71.

¹⁹⁵ Там же. С. 97.

¹⁹⁶ Там же. С. 174.

¹⁹⁷ Там же. С. 178.

¹⁹⁸ Там же. С. 108.

¹⁹⁹ Там же. С. 164.

²⁰⁰ Там же. С. 165.

²⁰¹ Там же. С. 183.

²⁰² Там же. С. 174.

го в кулак / заснеженной пустыни» («Проводник»)²⁰³. Это же заметно и в других примерах выше: голос на ужин, шлакоблочный век. О вещественности будет подробно сказано далее.

Главным же метонимическим переносом в поэтике Шевчука является отождествление героем себя с окружающим миром. Выше уже говорилось о сложном сочетании в психике лирического субъекта ощущения себя частью мироздания, народа, истории, культуры и отстранённостью по отношению к миру социально-политических отношений. Это «неслиянное и нераздельное» взаимодействие единства с миром и одиночества автор назвал окказиональной композитой «единчество», которая стала названием двух альбомов ДДТ 2002 года – «Единчество. Часть 1» и «Единчество. Часть 2»²⁰⁴. Разумеется, центральным текстом в этих циклах Шевчука является стихотворение «Единчество», которое, кстати, так и не стало песней, что подчёркивает определённое тяготение поэта к печатной поэтической традиции.

Стихотворение «Единчество»²⁰⁵ представляет собой полумистическое созерцание героем реального и потустороннего миров. Он бродит «в лесу застывшем среди камней и льдин» и «видит голоса, но не живые». Время действия – ночь – имеет семантику мёртвого пространства, зловещей темноты, в которой царит одиночество, тревога, предчувствие опасности: «Когда луна ползёт... в спящем мире и нож в руке разбойничий, стальной по сытой лире». Ощущение угрозы и творческой неудовлетворённости сочетается с визионерскими прозрениями: «В такие ночи мёртвые стекаются на озеро, все павшие, убитые, слепые». Мертвецы «бредут, ощупывая тьму и не отпетый прах». Включение в их образ тактильного плана делает его более выразительным, вещественно-осязаемым. Все они объединены эпитетом «позабытые». То есть герой находится в пограничном состоянии, он одновременно видит мир живых и мир мёртвых, мир физический и мир духовный.

²⁰³ Там же. С. 101.

²⁰⁴ Шевчук Ю., Казански К. L'Echope (2008). URL: https://vk.com/artist/konstantinkazanski?z=audio_playlist-2000551592_1551592%2F0dada2bfc13e9a2a8 (дата обращения: 14.03.2023).

²⁰⁵ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 23.

Следует сказать, что это свойство лирического героя находится на рубеже реальностей является неотъемлемой частью его образа: «Я слышу мёртвых, я вижу живых» («Stix»²⁰⁶). Он проводник между противоположными мирами. «Художник, на мой взгляд, любой – он пограничник»²⁰⁷, – говорит Шевчук в одном из интервью. Это не только мир телесный и мир духовный. Этот рубеж может пролегать между разорванными пластами социокультурной реальности, например, между войной и мирной жизнью: «Там я видел, что, не дай Бог, будет / С Москвой, Украиной, Уралом» («Пацаны»²⁰⁸), – между суровым миром настоящего мужества и чести и миром фальши: на этой антитезе построена песня «Страна-лейтенант»: «Эх, страна-лейтенант, они к тебе никогда не придут. А ни хрена им не нужно, кроме мёда и сала восторженных глаз. / Камуфляж твой не пустят, неприличный да грязный, в афганской пыли»²⁰⁹ и т.д. Герой обладает способностью созерцать и в своём художническом взгляде совмещать эти разные миры, разнородные пласты, формируя экспрессивные образные и лексические антитезы: «Видел я сгоревшего комбата / И державу, полную дерьма» («Капитан Марковец»)²¹⁰.

Это философское проникновение лирического героя в глубины жизни и потребность в его динамическом художественном воплощении во многом становится основой метонимического мышления. Стыковка этих диссонирующих планов жизни, их наслоение одного на другой – это ощущение реальности в динамике, которая начинает деформировать время и пространство в художественном мире поэта: «Я намазал на хлеб расстояния» («Она»²¹¹), «Чтобы дальняя дорога мне короче показалась» («Я зажёт в церквях все све-

²⁰⁶ Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачёв, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машин. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 81.

²⁰⁷ Юрий Шевчук. Интервью ½ (2009). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DjUgbcajnjl&t=1799s> (дата обращения: 1.07.2022). Мин. 10.

²⁰⁸ ДДТ. Рождённый в СССР. URL: https://vk.com/music/album/-2000549124_1549124?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

²⁰⁹ ДДТ. Страна-лейтенант. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=luICKRyZzR4> (дата обращения: 10.04.2022).

²¹⁰ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 76.

²¹¹ ДДТ. Единочество II. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 10.04.2022).

чи»²¹²). Ю.М. Лотман писал: «...применительно к метонимии может показаться, что поскольку здесь замена совершается по связи внутри одного знакового ряда, то заменяющий и заменяемый члены в данном случае однородны. Однако на самом деле метафора и метонимия в этом отношении изофункциональны...»²¹³. Эту функцию метафоры и метонимии ученый поясняет так: «...цель их состоит не в том, чтобы с помощью определённой семантической замены высказать то, что может быть высказано и без её помощи, а в том, чтобы выразить такое содержание, передать такую информацию, которая иным способом передана быть не может»²¹⁴. Это суждение Лотмана ещё раз подтверждает наше наблюдение о том, что в творчестве Ю.Ю. Шевчука весьма сильна установка на самоцельность образно-лексической единицы, на уникальность лирического переживания и сопровождающих его сложноположенных комплексов значений. Здесь мы обращаемся к тому, о чём пойдёт речь при анализе традиции абсурдизма, – к первичности эстетического восприятия мира по отношению к идейной, логической мотивировке.

Если вернуться к метонимической динамике, следует заметить, что это обострённое чувство времени вызвано в герое и рассуждениями о том, «что останется после меня... что возьму я с собой»²¹⁵, о чём говорит мотив смерти, занимающий важное место в лирике Шевчука. Именно мотив, а не только тема. Здесь лишь отметим, что эта текучесть, изменчивость пространства и времени обостряет в герое ощущение себя как связующего звена между мирами и вообще функции семантического посредника, проводника смыслов: «Моя глотка – бикфордов шнур» («Поэт»²¹⁶), «Мне глотку разрывает дар», «Чтобы спеть тем, кто рядом, “не убий”, “не кради”» («В скорой»²¹⁷). Поэтому герой «между смыслами падает»: он мыслит крайностями, контрастами,

²¹² ДДТ. Чёрный пёс Петербург. URL: https://vk.com/music/playlist/430140_81230923 (дата обращения: 14.03.2023).

²¹³ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 63.

²¹⁴ Там же. С. 63.

²¹⁵ Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачёв, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машин. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 102.

²¹⁶ Там же. С. 36.

²¹⁷ ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022). URL: https://vk.com/music/album/-2000449142_16449142_fa286d6e5d9695a8e0 (дата обращения: 14.03.2023).

совмещая их: «Мне судьба то ли с крыльями, / То ли с мёрзлою падалью» («Забери эту ночь»²¹⁸). Таким образом, в художественной практике поэта парадокс проявляется через двоемирие.

Возвращаясь к стихотворению «Единочество», следует сказать, что в значительной мере оно построено именно на метонимиях. Это описание предмета через смежный ему предмет: «И видишь голоса, но не живые... / Звенящие сухими камышами», «Огни деревни взъерошенными псами уныло воют на дугу», «Следы словами на снегу рифмуются бездарно». В первом примере – наложение голосов мертвецов и звука камышей, что подчёркивает призрачность, полуосвязаемость этих голосов. Во втором – метонимия служит одновременно и олицетворением. В третьем примере заметно явное стремление автора к усложнению семантической ткани текста: сочетание «слова следами на снегу» было бы более традиционно для русской лирики и тогда больше тяготело бы к бессюзному сравнению, при этом сохранив аллитерацию – сочетание глухого свистящего [с] ([с']) с сонорными. Однако строка в том виде, в каком её создал автор, не просто сравнивает шаги на снегу со словами, а совмещает два плана – внешний сюжетный – прогулка героя по зимнему ночному лесу – и ментальный – работа творческой мысли. Эти планы переплетаются, художественно изображая один другой. Усложнение текста тем самым обостряет их диффузность и условность физической реальности.

То есть метонимия также проявляется в совмещении различных, но смежных явлений в одном предложении: «Когда Луна ползёт по коже обмороженных берёз. / По горло в спящем мире и нож в руке разбойничий, / Стальной по сытой лире»²¹⁹. Пейзажная зарисовка переплетается с ощущением угрозы, опасности. В описании природы используются физиологические тропы: кожа берёз, обмороженные берёзы. Словосочетание «по горло в спящем мире» также обнаруживает стремление автора сломать традиционный

²¹⁸ ДДТ. Единочество П. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 5.02.2023).

²¹⁹ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 23.

порядок слов: «в по горло спящем мире» синтагматически более верно, хотя и не вполне благозвучно. Однако авторский вариант художественно мотивирован: это и мир, спящий «по горло», то есть полностью погружённый в сон, и луна, ползущая по горлу этого мира. Лира – традиционное метонимическое обозначение поэтического творчества. Для Шевчука «сытая лира» – это лира бесплодная, творческая импотенция. В стихотворении это словосочетание в свою очередь является метонимией, обозначающей самого героя-поэта, страдающего муками творчества.

В лирической кульминации произведения обостряется именно тема творчества: «Следы словами на снегу рифмуются бездарно, / Соотношенья эти никогда не создадут Луну, / От них едва ли родится новый человек»²²⁰. Хотя речь идёт, как кажется, о словесном творчестве, герой сокрушается о том, что эти слова «бесплодны» – не создадут Луну и от них не родится человек. Словесная реальность и физическая перетекают одна в другую. В этих строках видим не только метонимическое совмещение разных пластов жизни и мироздания, но и стремление наделить слово животворящей силой, способной воздействовать на физический мир, что характерно для поэзии авангарда. Это ещё один пример того, как метонимия порождает вещественность в лирическом тексте. Корни же такого овеществления лежат в поэтике мифа.

В строках: «...когда Луна, / Объединяя суету в единое и цельное пространство, / Заморозила сырьё непостоянства и во дворе / висящее / Бельё...»²²¹, – видим то же совмещение смежных, но разнородных планов – абстрактно-экзистенциального и предметно-бытового. Это «единое и цельное пространство», в котором тесно соседствуют друг с другом вечность и время, философия и быт, высокое и низкое (ср.: «Где всё конечно, кроме пустыков, что вечностью особенно любимы»²²²). Так метонимия служит одним из средств выражения парадоксального мировидения.

²²⁰ Там же. С. 24.

²²¹ Там же. С. 23.

²²² Там же. С. 113.

Кульминация лирического сюжета и его развязка образуют метонимический парадокс: «Я понимаю, на бред похож мой Век, / Меня в него не звали <...> И всё ж един я с этими больными облаками, / Рябой луною, озером и мертвецами...»²²³. Парадокс заключается в сочетании взаимоисключающих, на первый взгляд, тезисов: герой чувствует себя и лишним в этом мире, и единым с ним одновременно. Однако здесь виден отголосок тех сложных взаимоотношений лирического «я» и мира, в которых художественной интуицией, совестью герой стремится различить мировую стихию и социальный шум, подлинное и вторичное, значимое и несущественное, добро и зло, переплетающиеся в тончайшей материи жизни: «Сейчас у нас в стране нет чёрно-белого. У меня такое ощущение, что мы все какие-то пятнистые... И линии фронта одной какой-то нет»²²⁴. Это происходит путём вхождения героя в поток бытия, принятия жизни в её противоречивости, стремления приблизиться к правде и по возможности залечить боль. Отсюда полусознанная самим героем его миссия моста, связки между гармонией и хаосом, красотой и уродством. Это стремление возникает у него в результате его интуитивного мироощущения («И если что не разрежу умом, / Распакую своей душой» («Поэт»)²²⁵), с одной стороны, и сознательного удаления от дидактизма, с другой. Так и возникает метонимия. Но уже не как художественный приём, а как качество лирического переживания.

Из анализа стихотворения «Единочество» видим, что метонимия является смыслообразующим началом. Она определяет и содержательную, философскую основу текста, и модус эстетической интуиции и является особенностью стиля поэта.

Метонимический перенос виден и в авторских метапаратекстах. Обратимся к спонтанному художественному монологу Шевчука на передаче «Школа злословия»: «Я помню вот этот, когда он... Помните, Ясная поляна,

²²³ Там же. С. 24.

²²⁴ Шевчук Ю.Ю. Интервью в гримёрке. Архив. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k3VT9JJSOWM&t=1222s> (дата обращения: 14.03.2023). Мин. 23.

²²⁵ ДДТ. Я получил эту роль (1988). URL: https://vk.com/music/album/-2000550204_1550204?act=album (дата обращения: 14.04.2023).

ночь? [Т. Толстая: Нет, не помню] А я помню. Мне во сне приснилось. Ясная поляна, ночь. Лев Николаевич открыл глаза, тихонечко вылез из своей солдатской постели, и вышел из дома, и говорит: “Наконец-то я стану атомом, я стану клеткой этого народа, я растворюсь в нём” <...> Лев Николаевич – это моя любимая фигура. Серьёзно»²²⁶. Это не только признание в любви к Л.Н. Толстому как к писателю и нравственному авторитету, но и иллюстрация того, как автор переносит свои качества на другого, близкого ему по духу человека: слова Толстого-персонажа о растворении в народе, не отвечающие толстовской стилистике, – не что иное, как признание самого Шевчука в собственной интенции на единение с народом. Народ Шевчуком понимается в духе «народного социализма» как «рабоче-крестьянский класс» и противопоставлен интеллигенции и власти. Это простые люди, Васи и Клавы («Вася и Клава грустят у окна...») («Песня о людях героических профессий»)²²⁷, «Ах, Клавдия моя, как я тебя любил» («Я завтра брошу пить...»)²²⁸, название песни «Обдолбанный Вася»²²⁹), типы, из которых состоит Россия. Они являются носителями как низких, так и высоких качеств. На той же передаче, определяя качества национального русского характера, Шевчук говорит: «Завистливые. У нас если сосед новый забор поставил, значит, сволочь, что-нибудь украл... Завистливые, злобные, но красивые... но умные... но замечательные... а ленивые какие...»²³⁰. В то же время изображение народа не лишено некоторого абсурдного гротеска. Свой анархический, утопический образ России Шевчук описывает так: «В степи в огромной мужики и бабы все голые под одним одеялом... Смотрят – в небе... А вдали лошади пасутся. И граф Кропоткин, нервный, злой, на велике фшух-фшух-фшух... Класс, Россия»²³¹. То есть образ народа парадоксален, противоречив, как и сам лирический герой

²²⁶ Школа злословия. Юрий Шевчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XqnfVP52H24&t=2461s> (дата обращения: 14.03.2023). Мин. 3-4.

²²⁷ ДДТ. Прекрасная любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000547658_1547658 (дата обращения: 14.04.2023).

²²⁸ ДДТ. Я завтра брошу пить. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IioAlu67teI> (дата обращения: 14.03.2023).

²²⁹ ДДТ. Оттепель. URL: https://vk.com/audio-2001867425_32867425 (дата обращения: 14.03.2023).

²³⁰ Школа злословия. Юрий Шевчук. Мин. 34.

²³¹ Там же. Мин. 35.

поэта, в чём также проявляется метонимическое свойство его самосознания и образного мышления.

Поэтому важным в художественном мире Шевчука становится топос войны. Война парадоксальным образом предстаёт и как трагедия, и как экзистенциальный фильтр. Здесь важно отметить, что на войне типичный человек из народа проявляет свои подлинные качества: «Война проявляет человека как ничто другое. Я видел там такие торжества, высоты духа..., такую храбрость, смелость, такие личные качества. Вот человек. Смотришь – он здесь в быту никто: одет немодно, какой-то Петрович, работяга. А вдруг он там раскрывается, и «за други своя», и ведёт себя благороднейшим образом»²³².

В этой связи нельзя не сказать о традиции Б.Л. Пастернака в творчестве Шевчука. О стилевой доминанте поэзии и прозы Пастернака писал Р.О. Якобсон: «Система метонимий, а не метафор – вот что придает его творчеству “лица необщее выражение”»²³³, «Стихи Пастернака – целое царство метонимий, очнувшихся для самостоятельного существования»²³⁴. При таком генетическом изучении творчества Шевчука становятся понятны корни пространственно-временных особенностей его поэтического мира и динамическое мироощущение лирического героя. По словам Якобсона, «ассоциация по смежности – послушный инструмент в руках Пастернака-художника – перетасовывает пространство и смешивает временные ряды»²³⁵. Как было установлено, тот же принцип лирического самосознания и стиля характерен для поэзии Шевчука.

Таким образом, метонимия представляет собой не просто один из приёмов в поэтике Ю. Шевчука, а концептуальное свойство художественного мышления, активно реализующееся и в мироощущении лирического героя, и в поэтике вербальных текстов.

²³² Шевчук Ю.Ю. Интервью. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=98pE29S5Gb4&t=1693s> (дата обращения: 10.04.2022). Мин. 27 – 28.

²³³ Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1985. С. 329.

²³⁴ Там же. С. 330.

²³⁵ Там же. С. 331.

2.3. Парадоксальность лирического героя в контексте неоромантического двоемирия (группа «Кино»)

На первый взгляд, поэтическое творчество В.Р. Цоя представляется прозрачной романтической историей о «последнем герое»²³⁶, обречённом на гибель во имя мечты. Временами встречается и более однобокое понимание его лирики. Это не удивительно: большинство песен Цоя – прецедентные тексты, и область их репрезентации крайне широка. Отсюда, в силу того, что Л.С. Выготский называл «противочувствием»²³⁷, поэтика автора может оказаться неочевидной и подменённой лишь тематическим содержанием. А если учесть всю кажущуюся простоту цоевского стиля, его сложную организацию, серьёзную эстетическую проработанность, подразумевающую глубокое отражение жизни в сочетании со смысловой доступностью образов, идейное и чувственно-эстетическое наполнение этих тем получает самую широкую трактовку.

Ещё в 1998 г. И. Кормильцев и О. Сурова писали о том, что творчество Цоя – поэтическое воплощение подростковой психологии определённого типа: «В его текстах – максимализм, агрессия, педалирование темы войны, причем войны всех против всех, битвы без цели и смысла – это то состояние войны, вечной оппозиции, в котором подросток находится по отношению к миру»²³⁸. Уже на современном этапе филологического осмысления творчества поэта с авторами не согласились О.Н. Проваторова и Я.В. Щелгунова²³⁹ Не согласимся и мы.

В данном разделе поэтическое творчество В.Р. Цоя будет исследоваться нами в аспекте художественного метода и образа лирического героя, а именно будет выявлена парадоксальность лирического героя в контексте неоромантического двоемирия.

²³⁶ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. Л.: Новый Геликон, 1991. С. 306.

²³⁷ Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. С. 153.

²³⁸ Кормильцев И., Сурова О. О рок-поэзии в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. № 1. С. 22.

²³⁹ Проваторова О.Н., Щелгунова Я.В. Философская рок-поэзия В. Цоя // Язык, культура, медиакommуникация. 2021. № 2. С. 179 – 185.

А.Г. Коваленко, один из исследователей русской литературы XX в., писал: «Двоемирие – наиболее универсальный конфликт художественной литературы, концентрирующий в себе все возможные бинарные конфликтные оппозиции и представляющий собой, в конечном счете, результат мировоззренческих поисков художников»²⁴⁰. В настоящее время двоемирие как художественная модель активно изучается применительно к творчеству различных авторов. Можем отметить статьи и диссертации Янь Куань²⁴¹, Е.И. Канарской²⁴², А.В. Луговского²⁴³, Чжу Цзывэй²⁴⁴.

Для начала обратимся к оппозиции внешнего и внутреннего мира в поэзии Цоя. Увидим, что, помимо тяготения этого конфликта к парадоксальному разрешению, каждый из этих миров имеет противоречивые черты. Внешний мир – это прежде всего мир социальных отношений, рациональной примитивности, внутренний – мир мечты, братства, любви, иррациональной глубины.

В песне «Музыка волн»²⁴⁵ изображается пространство свободы и умиротворения: «Здесь трудно сказать, что такое асфальт. / Здесь трудно сказать, что такое машина». Заметим, что отсутствие транспорта и асфальта – атрибутов города, цивилизации в её технологическом проявлении – маркирует это пространство. Обозначен контраст между рациональным и интуитивным, иррациональным, потому что этот мир безмятежности располагает человека к игровому, иррациональному проявлению себя: «Здесь нужно руками кидать воду вверх. / Музыка волн, музыка ветра». Эта дихотомия подразумевает не

²⁴⁰ Коваленко А.Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века // Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. Ч. 2. С. 141 – 146.

²⁴¹ Янь Куань. Динамика двоемирия в романах Гайто Газданова: автореферат дис кандидата филологических наук. М., 2021. 28 с.

²⁴² Канарская Е.И. Двоемирие в художественной системе Н.В. Коляды: автореферат дис кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2019. 24 с.

²⁴³ Луговской А.В. Двоемирие художественного произведения как основа создания конфликта (на материале романа Г. Уэллса «Мистер Блэтсуорси на острове Рэмполь») // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 4 (2). С. 55 – 58.

²⁴⁴ Чжу Цзывэй. Анализ поэтики двоемирия в произведениях Набокова: на примере рассказа «Облако. Озеро. Башня» // МНКО. 2022. № 6 (97). С. 528 – 530.

²⁴⁵ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. Л.: Новый Геликон, 1991. С. 303. Здесь и далее в текстах Цоя нами расставлена нормативная пунктуация.

отрицание какой-либо из сторон, а их парадоксальное сочетание. Каждый мир – и идеалистический мир героя, где он руководится чувствами, его частная жизнь, и внешний мир социальных отношений и иерархии жизни – вступают в конфликт, но не исключают друг друга, а взаимодействуют, расширяя психологизм героя, усиливая динамику его самоощущения и связей с реальностью. «Музыка волн, музыка ветра» предстаёт альтернативой тому миру, где никто из тех, кто «чувствует холод приклада», не вспомнит сбившихся с дороги, поющих и смеющихся, то есть ищущих, творческих. Здесь видим, что двоимирие становится контрастом между миром вражды и игровым миром.

В песне «Видели ночь»²⁴⁶ лирический герой Цоя, обладающий внутренней свободой, эмоционально пробуждается к тому состоянию, в котором он естественным образом выходит из иерархичного социального контекста. Общественный транспорт заканчивает свои рейсы, на такси у героя денег нет: он оказывается свободен от круговорота социально-бытовой предметности, от кровообращения города и проходит сквозь эту монолитную фактуру, не соприкасаясь с ней.

С.А. Петрова, анализируя вербальный субтекст песни «Игра», также пишет об этой способности или, что, возможно, корректнее, модальности лирического персонажа проходить сквозь рамки системы окружающей социальной действительности: «Они [об образе деревьев в песне. – О.Х.] словно зовут героя выйти из этого металлического и стеклянного мира и освободиться от него в своём истинном природном состоянии, найти смысл жизни в своём естестве, а не в искусственном бытии. Выйти за рамки игры»²⁴⁷. О том же в «Песне без слов»: «Встать и выйти из ряда вон»²⁴⁸.

Герой Цоя выступает в том числе и как актёр внешнего мира. Особенно сильно это проявляется в таких песнях, как «Пора», «Попробуй спеть вме-

²⁴⁶ Там же. С. 316.

²⁴⁷ Петрова С.А. Концепция субъектно-объектных отношений в черновых вариантах песни В.Р. Цоя «Игра» // Art Logos. 2019. № 2 (7). С. 52.

²⁴⁸ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 330.

сте со мной»²⁴⁹, «Я иду по улице»²⁵⁰. В последней песне герой в своём ярком, вызывающем костюме идёт по улице, то есть вторгается в обыденность. Он и внешне, и внутренне контрастирует с окружающей обстановкой. Происходит активное вмешательство в жизнь, провокация. В то же время за этим стоит стилизажество – традиция, идущая ещё с 1950-х гг., – а также модничество, свойственное Цою. Эта традиция уходит корнями в английский дендизм и в русского щегольство, а также в эпатирующие карнавальные костюмы поэтов-футуристов. Как видим, романтическое мировосприятие героя не заставляет его бежать от мира – он способен с этим миром сосуществовать, а часто и менять, перестраивать под себя, хотя бы на уровне костюма и рок-атрибутики, необходимых для сценического образа.

Однако атрибутом внешней реальности чаще становится рутина: «Я должен прийти к девяти / на работу свою. / Но сейчас уже без десяти, / А я только встаю. / На столе моем завтрак стоит, / От него не уйти. / И, наверное, я к девяти / Не смогу подойти» («Без десяти»)²⁵¹. Демонстративный «пофигизм» лирического персонажа (схожий с аристократическим утром Евгения Онегина или барским утром Обломова) предстаёт у Цоя как выпадение из системы, как слом привычного хода вещей. Это маска героя, с которой он обращается к социуму и защищается от грубой упорядоченности жизни: «Все говорят, что надо кем-то становиться, / А я хотел бы остаться собой» («Бездельник – 2»²⁵²), «Я бездельник, о мама, мама» («Бездельник»²⁵³). В духе скоморошества и юродства герой-неоромантик как бы декларирует свое право на маргинальную свободу. Эта черта героя вполне автобиографична. Сергей Пашков вспоминал, что Цой «был очень ленивым человеком»²⁵⁴.

²⁴⁹ Кино. Группа крови (1988). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116466_4116466%2Fc71695c7d52c37df23 (дата обращения: 14.03.2023).

²⁵⁰ Кино. 46 (1983). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116449_4116449%2Fde2c3c16eab59e974f (дата обращения: 14.03.2023).

²⁵¹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 303.

²⁵² Там же. С. 295.

²⁵³ Там же. С. 294.

²⁵⁴ Там же. С. 46.

Однако в художественном мире поэта эта черта если не сразу, то впоследствии развивается не просто в романтическую отстранённость, но и в парадокс как свойство поэтики. Герой Цоя способен не только раздвигать или разрушать создаваемые миром рамки, но и проходить сквозь них. Это иное качество не только мышления, но и образа в целом. Романтизированное освобождение проявляется как возможность не выбирать из предложенного, а выходить в третье значение, в то состояние, которое не поддаётся пониманию внешнего мира, его дешифровке. Оно сродни словам, которые русский философ Г.С. Сковорода завещал высечь на своём надгробии: «Миръ ловилъ меня, но не поймалъ»²⁵⁵. В контексте творчества Цоя мир, разумеется, имеет не религиозно-нравственное значение, какое придаёт ему русский философ, а является сниженным образом в бунтарской эстетике рок-поэта. Эта закономерность в поэтическом мире имеет тесную связь с темой выбора и мотивом романтического отстранения, поиска защиты. Выходя за рамки мыслимых систем координат, герой песен становится выше привычной для обывателя житейской бинарности и иерархичности и обретает свой путь, окрашенный трагическими нотами: «Он не помнит слово “да” и слово “нет”, / Он не помнит ни чинов, ни имён / И способен дотянуться до звёзд, / Не считая, что это сон» («Звезда по имени Солнце»)²⁵⁶. А образ ночи в поэтическом мире Цоя становится воплощением этого поиска защиты от внешнего мира, о чём подробнее скажем при анализе вербального субтекста песни «Ночь». Также это свойство персонажа песен В. Цоя перекликается с «прозрачностью» лирического героя Ю. Шевчука. Здесь один шаг до абсурда и парадокса: «В объяснительной я напишу, что был у врача, а ещё напишу, что часов на пути не встречал»²⁵⁷. Музыкальный субтекст песни: мелодия передаёт беспечно-непринуждённое отношение к происходящему.

Здесь формулируется идея о том, что переход из ограниченного мира в мир безграничных возможностей тесно связан с темой героической личности

²⁵⁵ Надгробие Г.С. Сковороды. URL: <https://a.d-cd.net/6d042a1s-960.jpg> (дата обращения: 22.08.2023).

²⁵⁶ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 33.

²⁵⁷ Там же. С. 303.

в мире обыденности. В песне «Саша»²⁵⁸ рисуется образ героя, вобравшего в себя множество типичных для романтического персонажа черт. Он носит в шляпе страусиное перо, а на бедре – шпагу, отстаивает свою честь на дуэлях, поёт под мандолину, раздаёт бедным «негодяйское добро»²⁵⁹. Это «мастер слова и клинка»²⁶⁰, то есть в полном смысле слова герой европейских сюжетов о благородных разбойниках. Единственное, что разрушает аутентичность этого образа – имя и первые два стиха песни: «Саша очень любит книги про героев и про месть. Саша хочет быть героем, а он такой и есть»²⁶¹. Вербальный субтекст песни строится на восходящей градации. От реальности образ героя восходит к фантазируемому условному романтическому миру, который по ходу песни становится подлинной реальностью в границах произведения, всё больше заслоняя собой реальность обыденную. Ближе к концу текста песни усиливается поэтизация образа. Если характеристика героя начинается с дуэлей и борьбы за справедливость, то заканчивается гиперболами: «По латыни Саша может говорить как Цицерон... Саша взглядом на охоте убивает кабана»²⁶². Так, в песне через вычурную романтическую условность образа показывается, что человек, хоть и находится в рутине повседневности, всё же может быть подлинным героем. Типологически подобный «герой» современности напоминает о ролевой модели лермонтовского «героя времени».

Героизм в таком контексте понимается не только как внешняя форма поведения, но и как внутренняя духовная свобода и жажда этой свободы. Способность человека чувствовать «томление духа»²⁶³ (Еккл.1:14) и стремиться к цели – и есть признаки его героизма. Об этом песня Цоя «Последний герой»²⁶⁴. Персонаж, втиснутый в обыденность, чувствует её давящие рамки: «Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька. / Ты не можешь здесь спать, ты не хочешь здесь жить». Приветствие лирического героя и пожела-

²⁵⁸ Там же. С. 303-304.

²⁵⁹ Там же. С. 303.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Там же. С. 302.

²⁶² Там же. С. 303.

²⁶³ Библия. URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Eccl.1:14> (дата обращения: 14.03.2023).

²⁶⁴ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 306.

ние последнему герою доброго утра проясняет антитезу «ночь-день», понимаемые метафорически. Ночь здесь раскрывается как духовная темнота, психологическая скованность, неопределённость, отсутствие позитивного начала. Поэтому «ночью так часто хочется пить», однако в этой темноте жизни героя томит жажда, разумеется, возвышенно-иррациональная. Настающий день становится метафорой начала активной фазы, обновления жизни. Хотя «ночь коротка», но «цель далека». Этот парадокс, как и эпитет, прилагательный к герою, – «последний», – усиливает романтическую напряжённость, чрезвычайность ситуации, добавляет остроту.

Разумеется, это усиление эмоционального содержания происходит и благодаря конфликту личности с окружающим миром на уровне внутренних поисков. Утром герой «стремится скорее уйти», и «телефонный звонок как команда “вперёд!”». Он хочет вырваться из окружающей его душной темноты и готов преследовать свою цель, так неконкретно обозначенную в концепции автора, какой зачастую и бывает цель в романтическом мироощущении. Социум довлеет над внутренним миром героя: «Ты уходишь туда, куда не хочешь идти. / Ты уходишь туда, но тебя там никто не ждёт». В буквальном смысле – герой идёт утром на работу (как в песне «Без десяти»²⁶⁵). В метафорическом – он вынужден делать не то, что хочет. Это обусловлено и социальным контекстом произведения: советские рокеры, чтобы продолжать заниматься музыкой и не попасть под статью о тунеядстве (подобно И. Бродскому), волей-неволей устраивались работать кочегарами, дворниками, сторожами и т.д.

Однако видно, что конфликт пролегает не только между личностью и социумом, но и в самом человеке. Как ни странно, герой Цоя эволюционирует: от индивидуалистического противостояния миру он переходит к коллективному выстраиванию альтернативной жизни. «Ты хотел быть один, это быстро прошло. Ты хотел быть один, но не смог быть один»²⁶⁶, – стремление к

²⁶⁵ Там же. С. 303.

²⁶⁶ Там же. С. 306.

одинокости воспринимается как болезнь или глупая блажь. Не согласимся с Э.Р. Лассан²⁶⁷, анализирующей грамматическую семантику песни, что союз «но» во втором стихе имеет значение ‘к сожалению’, а не ‘вопреки’, ‘несмотря на’. То есть герой выходит из одиночества вопреки стремлению к нему.

Исследователь пишет далее: «...стихотворение Цоя “Последний герой” пронизано неизбывным противостоянием, в котором этот герой не оказывается активной стороной»²⁶⁸. Однако, с нашей точки зрения, это неверно. Герой активен. Это прежде всего активность внутренняя при внешнем ограничивающем давлении обстоятельств. Им герой противопоставляет внутренний мир, богатую духовную и эмоциональную жизнь, сообщающую его поступкам энергию активного действия. Персонаж эволюционирует от романтика-индивидуалиста к романтику-коллективисту, преодолевает свой эскапизм. Он оказывается неспособен морально выстоять перед удушающими рамками социума в одиночку: «Твоя ноша легка, но немеет рука»²⁶⁹. И поэтому герой «встречает рассвет за игрой “в дурака”»²⁷⁰. Это лаконичный намёк на то, что ночь герой проводит не в одиночестве, а в компании друзей.

Тем самым подчёркивается необходимость сплочения людей по духу: даже не по возвышенным идейным соображениям, а по свободному образу жизни, по отношению к миру. Это братство, понимаемое в романтическом духе, подобное братству рыцарей, которые и воюют, и пируют вместе. Это способ бороться с окружающей серостью изнутри. Это борьба не с социумом или государством, а с повседневностью, с мещанской темнотой духа. Она начинается с выдавливания личностью скуки и серости из самой себя.

Если обратиться к истории жанра песенной лирики, то в некотором роде такое двоemiрие можно увидеть в творчестве Б. Окуджавы, Н. Матвеевой или Ю. Кима, которые не занимались последовательным гражданским протестом подобно А. Галичу или В. Высоцкому, ставших бунтарским рупором

²⁶⁷ Лассан Э.Р. Виктор Цой: грамматика последнего героя // Жанры речи. 2011. № 7. С. 338 – 350.

²⁶⁸ Там же. С. 343.

²⁶⁹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 306.

²⁷⁰ Там же.

социальной поэзии в духе традиций «тюремной» (или «блатной») песни. Это не эскапизм в привычном понимании – бегство романтического героя от социума. Их противостояние заключалось в организации собственной жизни, созидании эстетической субъектности, способной прорасти сквозь фальшь официального искусства и официальной идеологии, хотя и не ставит перед собой такой цели.

Отсюда видим, двоимирие в поэзии Цоя проявляется не только в оппозиции «мир внутренний – мир внешний», но и в противопоставлении «мы – они». В таких песнях, как «Попробуй спеть вместе со мной», «Закрой за мной дверь, я ухожу», «Мы хотим танцевать» это противопоставление является структурообразующим элементом смыслового содержания. Обе категории можно трактовать в узком и широком значениях.

«Мы» в узком смысле – это молодёжь, новое поколение: «Наше сердце работает, как новый мотор. / Мы в четырнадцать лет знаем всё, что нам надо знать»²⁷¹, «они» («вы») – старшие, поколение отцов и матерей. В этом случае на границах миров лежит конфликт поколений и тема молодёжного протеста. О ней не так давно писали Н.А. Киреева и В.Д. Миленко²⁷². Эти «мы» «немного того»²⁷³, то есть их отношение к жизни старшему поколению представляется странным. Молодёжь чувствует отчуждение и находит способ выразить себя в активном размыивании рамок дозволенного, но не по вертикали – в этической антитезе «нравственное-безнравственное», – а по горизонтали – в социально выработанной оппозиции «нормальное – ненормальное»: «И мы будем делать всё, что мы захотим. / А сейчас, сейчас мы хотим танцевать»²⁷⁴. Норме как рациональной категории противопоставлен танец как стихийное, психосоматическое действие.

В широком смысле «мы» – сообщество действующих и мыслящих, развившихся в полную силу нонконформистов, готовых менять окружающий

²⁷¹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 322.

²⁷² Киреева Н.А. Проблема отцов и детей в раннем творчестве Виктора Цоя // Modern Science. 2022. № 6 (2). С. 137 – 140.

²⁷³ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 322.

²⁷⁴ Там же.

мир. «Они» – масса конформистов-обывателей, живущих мелкими материальными интересами и не способных что-либо изменить. И это уже проблематика не социальная, а философская. «Они» слабы и беспомощны: «А те, кто слаб, живут из запоя в запой. / Говорят: “Нам не дали петь!” / Кричат: “Попробуй тут спой”»²⁷⁵.

«Мы» готовы бороться за своё будущее. Но это борьба не с обывателем, а с несвободой как явлением. Она не «против», а «за». Цель борьбы не разрушение, а созидание. И в первую очередь это созидание сообщества, в котором люди сплочены. Поэтому путь «филистерства» не подвергается осуждению, а только лишь отбрасывается как возможный для героя. Так, в песне «Закрой за мной дверь, я ухожу...» акцент делается на выборе героя, его отказе от комфорта статичной жизни: «Они говорят, им нельзя рисковать, / Потому что у них есть дом, / В доме горит свет. Я не знаю точно, кто из нас прав»²⁷⁶. Аксиология героя лежит не в плоскости идейной, а в области чувственно воспринимаемой жизни. Поэтому важным оказывается не вопрос о том, кто прав, а то, к чему приводит его путь жизни и творчества. Поэтому выбор героя имеет большую значимость: он сделан не из идеологических соображений, обусловленный системой взглядов, а в силу иррационально-интуитивного стремления героя к свободе, к мечте: «Это наш день. / Мы узнали его по расположению звёзд. / Знаки огня и воды, / Взгляды богов»²⁷⁷. Тем самым тема выбранного пути раскрывается в романтическом ключе. Однако конфликт двух миров реализуется в реальности, в конкретной судьбе поэта и его лирического героя.

Как было сказано выше, в лирике Цоя возникает образ сплочённого коллективного «мы», напоминающего «тайные общества», ранние религиозные общины или уличные группировки. Этот собирательный персонаж противопоставлен социуму, в котором люди разобщены. Герой, представляющий «мы», приглашает некоего «ты». Судя по всему, «ты» – это персонаж, ещё не

²⁷⁵ Там же. С. 328.

²⁷⁶ Там же. С. 324.

²⁷⁷ Там же. С. 327.

определившийся со своим выбором. Это слушатель или часть обывательского «они». Герой песни предлагает ему перейти границу миров. Маркёром этой границы, как и во многих других песнях Цоя, становится окно: «Посмотри на часы, / Посмотри на портрет на стене, / Прислушайся: там, за окном, / Ты услышишь наш смех»²⁷⁸. Оболочка конформистского уютного мира проницаема, личности нужна только решимость, чтобы проникнуть сквозь неё. Если мир филистера ограничен стеной и интерьером квартиры, то мир действующего, активного, бунтарского «мы» безграничен. Это улица, город, страна, природа, вселенная. Коллективный герой находится в тесном соприкосновении со стихией, потому как там «дождя хватит на всех»²⁷⁹. Его смех – бурлящая жизненная сила, дерзость юности, готовая бросить вызов окружающей косности.

Отсутствие амбивалентности, двойственности может быть маркировано в поэзии Цоя как духовная примитивность, мещанство, филистерство. Так, в песне «Дети минут» отсутствие антитетического мышления, потеря ощущения парадоксальности жизни становится причиной серости: «Они не верят в победы добра над злом, / Как в победы зла над добром. / Они знают, что у них есть только серый день. / И они хотят жить этим днем»²⁸⁰. Как писала З.Г. Харитонова, «важная особенность “детей” в том, что они не знают круговорота часов, соответственно, не помня о прошлом и не думая о будущем»²⁸¹. Если нет конфликта с реальностью, нет и духовного развития. Духовная пустота характеризуется у поэта-романтика тем, что в ней отсутствуют категории добра и зла, отсутствует стремление к выходу за пределы социума с его примитивно-бытовыми, материальными интересами.

²⁷⁸ Там же. С. 324.

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Ю-Питер. Дети минут (слова В. Цоя). URL:

https://web.archive.org/web/20130425100028/http://www.nashe.ru/news/new_music/1889/ (дата обращения: 14.03.2023).

²⁸¹ Харитонова З.Г. «Дети минут» В. Цоя: контекст 1980-х гг. и современность // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 144.

Подобную структуру можем видеть и в песне «Нам с тобой»²⁸². Изображаемый лирическим субъектом мир, о котором он говорит: «Мне не нравилось то, что здесь было, / И не нравится то, что здесь есть», – мир, лишённый внятного звучания и образа. В нём профанированы ценности, идеалы, значимые для поколения романтиков-идеалистов 1980-х гг.: «И слабость, как сила, / И правда, как лесть». Этот духовный упадок в эстетическом осмыслении понимается как неразличимость и выражен через образы-аллегии: «Здесь не понятно, где лицо, а где рыло. <...> Где золото, а где медь. <...> Здесь камни похожи на мыло». Образ суррогатной жизни переплетается с мыслью о потере людьми силы, духовной потенции и целостности: слабость в этом мире преподносится как мудрость, месть стала путаться с обидой. В романтической картине мира месть – закон жизни, закон чести, требующий от человека проявления мужества, твёрдости, самоуважения и уважения к противнику. Так это показано, например, в рассказе Л.Н. Толстого «Два гусара». Обида же – пассивное состояние, бессилие.

Это бессилие и самого мира, в котором отсутствует результат и невозможно идти к цели, к мечте, символом которой в поэзии Цоя всегда был образ звезды. В песне «Нам с тобой» на контрасте с высоким героическим устремлением героя к этой иной жизни, высшей задаче яснее проступает бессмысленность окружающей действительности: «Здесь в сено не втыкаются вилы, / А рыба проходит сквозь сеть». Эта бессмысленность не столько философская, сколько органическая – как неспособность среды к созидательному процессу. Образ рыбы, проходящей сквозь сеть, коррелирует с образом самого героя, способного проходить сквозь довлеющую серость вглубь жизни, в её головокружительную, опьяняющую свободой безграничность. В этом стихе видим тот же процесс, изображенный как бы с другого ракурса, не изнутри, а снаружи. Однако перевёрнутость мира, его абсурдность оборачивается грубой, путаной непредсказуемостью: в нём «непонятно, где пряник, где плеть».

²⁸² Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 338.

Эта непредсказуемость в то же время является и неопределённостью, доходящей до полного стирания смыслов и пределов: «И неясно, где мешок, а где шило»²⁸³, – этот стих является деконструированным фразеологизмом «шило в мешке», то есть «нечто тайное, что обязательно станет явным»²⁸⁴, в свою очередь произошедшим от поговорки «шила в мешке не утаишь», означающей «выйдет наружу»²⁸⁵.

В то же время в песне «Дети проходных дворов» происходит отрицание бинарности, оппозиций, навязанных логикой социально-политических отношений: «Есть два цвета – чёрный и белый, – / А есть оттенки, которых больше»²⁸⁶. Цветовое разнообразие противопоставлено чёрно-белой картине мира. А там, где многообразие, возможен и выбор: «Мы, дети проходных дворов, найдём сами свой цвет». С.А. Петрова связывает образ «детей проходных дворов» с определением себя «в рамках нового урбанистического пространства»²⁸⁷, главной чертой которого является разомкнутость, указывающая на возможность свободного выбора вне политических отношений, открытые возможности духовного поиска. Однако в другой работе, анализируя образ лирического героя в альбоме «Группа крови», исследователь пишет о его двойственности, вызванной решительностью и одновременно неготовностью к совершению судьбоносных поступков²⁸⁸.

В тексте песни «Дети проходных дворов» деление на чёрное и белое может быть понято и как примитивизация жизненного многообразия, и как вражда. При этом романтизированные поэтом «дети проходных дворов» в духе архаичной рок-философии хиппи отрицают вражду на уровне активного проявления себя в мире – личного выбора: «Но нам нет никакого дела до тех,

²⁸³ Там же.

²⁸⁴ Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. М.: Олма Медиа Групп, 2007. С. 751.

²⁸⁵ Михельсон М.И. Ходячие и меткие слова: сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов: в 2 т. СПб.: Тип. Акад. наук, 1896–1912. Т. 1. С. 1023.

²⁸⁶ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 315.

²⁸⁷ Петрова С.А. «Чёрный» и «белый» в художественном мире рок-поэзии Виктора Цоя // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 12-5 (114). С. 71.

²⁸⁸ Петрова С.А. Образ лирического героя в рок-поэзии В.Р. Цоя // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 1 (86). С. 396.

кто чёрный, кто белый»²⁸⁹. Они отказываются принимать навязанные пути, тот ограниченный круг траекторий жизни, которые предоставляет духовно ущербная социальная действительность. Эти люди проходят сквозь дуализацию, порожденную упрощённым мышлением массы, и выбирают третий путь, то есть выходят за рамки общепринятой системы координат. Так происходит логический бунт – выход с помощью парадокса в третье значение, которого изначально не дано.

Но, углубляясь в парадоксальную природу отношения героя к этой дуализации, следует отметить, что она имеет свои органические основы в законах мироздания. Так, анализируя «Песню без слов», С.А. Петрова отмечает: «Лирический субъект констатирует наличие неких закономерностей, которые передают гармонию мира, где каждому положено то, что должно, но при этом создаваемый мир полон агрессии, в нём дано место и злу, как необходимому для общего состава элементу»²⁹⁰.

Коллективное «мы» в лирике Цоя, поколение бунта духа, к которому принадлежит герой, резко контрастирует с обывателями и советскими мещанами своей активностью, решимостью менять жизнь²⁹¹. Иногда голос героя звучит в виде призыва: «Попробуй спеть вместе со мной», – иногда он страдает от отсутствия возможностей, жизни в безвоздушном пространстве: «Но всё, что мне нужно, это несколько слов и место для шага вперёд»²⁹². Призыв идти вместе к новой жизни формирует аллюзии на поэму А. Блока «Двенадцать» (1918) и стихотворение В. Маяковского «Левый марш» (1918). В песне Цоя «Место для шага вперёд...» нанизыванием антитез рисуется то состояние вынужденного бездействия, в котором находится герой. В данном случае принцип двоemiрия реализуется в противопоставлении реальности и потенции.

²⁸⁹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 315.

²⁹⁰ Петрова С.А. «Песня без слов» Виктора Цоя: особенности поэтики // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 125.

²⁹¹ А.Н. Матрусова пишет о том, что архетип бунтаря в поэзии Цоя раскрывается через ключевые концепты – судьба (рок), воля, звезда, солнце, воин (солдат), война, кровь. См.: Матрусова А.Н. Ключевые концепты в творчестве Виктора Цоя // Русский язык за рубежом. 2021. № 3 (286). С. 90.

²⁹² Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 333.

Тема поиска, пробивания поколением своего пути окрашивается трагическим пафосом: «В нас ещё до рождения наделали дыр. / И где тот портной, что может их залатать?»²⁹³ Психика этого коллективного героя оказывается травмирована изначально. Проблема поколений, отталкиваясь от социального протеста, в своём смысловом диапазоне достигает экзистенциальной глубины, развиваясь почти до поиска Абсолюта.

Если наложить эти два вида оппозиции, то станет очевидным, что в поэтике Цоя отсутствует чёткое разделение между миром личным и миром внешним. Скорее следует говорить о том, что взаимосвязи героя с людьми и миром выстраиваются по принципу расходящихся концентрических кругов, расположенных по степени интимной вовлечённости героя в эти связи. Условно это можно представить схемой «я – ты – мы – они – социум». Однако эта модель противопоставлена риторике официальной эстрадной песни: «Я, ты, он, она! Вместе – целая страна, / Вместе – дружная семья! В слове “мы” – сто тысяч “я”», – пела София Ротару о советской родине («Родина моя», стихи Р. Рождественского, музыка Д. Тухманова). В образной системе Цоя «Ты» – это адресат любовной лирики. Другими словами, поэтика двоемирия представлена в виде различных оппозиций. В каждой отдельной песне границы двоемирия проходят в разных местах.

Подобную радиусность в создании поэтического мира видим в песне «Безъядерная зона»: «Я объявляю свой дом безъядерной зоной! / Я объявляю свой двор безъядерной зоной! / Я объявляю свой город безъядерной зоной!»²⁹⁴. С помощью восходящей градации пространство показано как расширяющееся к периферии от лирического субъекта: «дом – двор – город». Этот же принцип градации-усиления в изображении героем своих взаимоотношений с миром наблюдаем и в песне «Разрешите мне...»: «Разрешите мне проводить тебя домой, / Разрешите мне посидеть с тобой на кухне, / Разрешите мне

²⁹³ Там же. С. 322.

²⁹⁴ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 314.

заглянуть тебе в глаза, / Возьми меня с собой в этот рай»²⁹⁵. Переход героя из мира повседневности в мир чувств происходит стадийно. Конечным воплощением мира личности становится интимно-романтическая интонация и трагически-героический пафос, что характерно для более зрелого творчества поэта.

В указанной песне реализуется первый вариант, причём с эротическим подтекстом: в третьем припеве наблюдаем вариантную замену третьего стиха: «Разреши к тебе притронуться рукою»²⁹⁶, – а также эротический подтекст имеет и метафора рая, так как после окончания музыки и стихов песня не заканчивается, а имеет на фонограмме едва заметную ремарку героя: «А потом скажешь, что тебе рано»²⁹⁷. Эта вставная фраза не только расширяет пространство личностного мира героя, но и обнажает ироническое отношение героя к себе: в своей застенчивости он воспринимает такой «облом» как закономерную концовку. Если попытаться вскрыть семантику песни в контексте цикла-альбома «Это не любовь», можно предположить, что в ней идёт речь не о любви и даже не о страсти, а потребности героя в общении, о преодолении одиночества. Взгляд, прикосновение, беседа на кухне – это возможность найти защиту, человеческую близость, тепло. Ср. в другой песне: «Я люблю этот город, но так страшно здесь жить одному»²⁹⁸.

Мир чувств лирического героя тоже неоднороден. В цикле через семантику заглавия и контраст песен «Это не любовь»²⁹⁹ и «Проснись»³⁰⁰ просвечивает мысль о разграничении страсти и любви. Предпочтение в системе ценностей героя отдаётся второй, что становится ясно, если обратиться и к другим циклам: «Мы потеряли невинность в боях за любовь» («Дальше дей-

²⁹⁵ Кино. Это не любовь (1985). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116472_4116472%2F9e2843c75141523282 (дата обращения: 10.12.2023).

²⁹⁶ Там же.

²⁹⁷ Там же.

²⁹⁸ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 313.

²⁹⁹ Там же. С. 311.

³⁰⁰ Кино. Это не любовь (1985). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116472_4116472%2F9e2843c75141523282 (дата обращения: 10.12.2023).

ствовать будем мы»³⁰¹). Если вернуться к текстам названных песен, стоит сказать, что их различают не только припевы, явно вступающие друг с другом в диалогические отношения: припев первой: «Но это не любовь», – второй: «Проснись, это любовь, смотри, это любовь»³⁰². Различаются они прежде всего образом адресата лирического высказывания и характером отношения к ней героя.

В первой песне «она» для героя – объект вожделения, симпатии-страсти. Главное, с чем он к ней обращается, – просьба научить его всему, что знает она, и исполнить все его желания, потому что ему больше нельзя ждать, он сгорает от страсти. Её образ отстранён, но достижим для героя: она живёт в соседнем дворе.

Во второй песне женский образ приобретает метафизические, иррациональные черты. Она «живёт в центре всех городов»³⁰³. Её образ, так же, как и женский образ в первой песне, отстранён, но герой находится далеко от неё, он лишь хочет быть рядом. В его отношении к ней уже отсутствует выраженный сексуальный подтекст. Главное, чего он хочет и за что готов отдать всё, – это телефонный звонок от неё. Образ телефона и телефонного звонка метафорически реализовывался в образности любовной поэмы В. Маяковского «Про это», в песнях Ю. Визбора («Телефонный разговор») и В. Высоцкого («Ноль-семь»), а также в эстрадной песне фильма «Карнавал»: «Позвони мне, позвони...» (стихи Р. Рождественского, музыка М. Дунаевского). В песне Цоя эмоциональная связь также становится значимее, чем физическая. Поэтому её образ имеет парадоксальное свойство. Этим лирическая героиня отличается от адресата в первой песне: атрибутами той становятся знание и умение, имеющие в контексте песни эротический оттенок, но тем не менее указывающие на рациональное начало в женском персонаже. Здесь же связь героя с возлюбленной – окно в мир глубоких чувств. Он просыпается от сна

³⁰¹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 328.

³⁰² Кино. Это не любовь (1985).

³⁰³ Там же.

жизни через соприкосновение с её идеальным образом, типологически напоминающем классическую музу.

Песни различаются и музыкальными субтекстами: в песне «Это не любовь» музыкальная мелодия и аранжировка имеют легкий, непринуждённо-романтический характер, в песне же «Проснись» эти субтексты имеют более напряженное и серьезное звучание. Первая песня написана в мажорной тональности, вторая – в минорной, к тому же минорных аккордов в её музыкальной гармонии количественно больше.

Анафорический повтор в первом куплете «каждый день»³⁰⁴ задаёт ритм рутины и рисует повторяющиеся события повседневности, довлеющие над героем. Глаголы второго лица настоящего времени в этих строках имеют обобщённо-личное значение: они являются не обращениями, а формой повествования героя о себе. Каждый день персонаж песни вынужден приходить домой, ехать в метро до дома, когда уже темно. Этой чередой скучной обыденности противопоставлена «она», что выражено противительным союзом «а». Героиня становится воплощением той мечты, которая и порождает романтическое двоемирие как стремление к идеалу.

Общее у любви и страсти в поэтическом мире Цоя – возможность избавить героя от одиночества. Эти две ипостаси его отношения к женщине не противопоставлены, а сосуществуют, определённо контрастируя. Однако в этом контрасте нет конфликта. Они изображены не оценочно, а качественно. Любовь в лирике Цоя – категория сущностная, она подразумевает глубокую эмоциональную вовлечённость героя, его трансформацию. Она включена в героический миф его поэзии. Страсть, как правило, связана с подростково-юношеской тематикой.

Данная концепция и обусловила сходство этих песен на уровне модальности лирического переживания: их роднит стремление героя преодолеть своё одиночество. В то же время в ней зарождается проблема выбора, поиска пути, активно раскрывающаяся в текстах поздних альбомов. Любовь,

³⁰⁴ Там же.

в отличие от страсти, является выбором, а не понуждением желания. В ней значение приобретает личностный выбор. Эта мысль звучит в песне «Уходи»³⁰⁵. Подобно Лермонтову («Нет, не тебя я пылко так люблю...») или Есенину («Не гляди на меня с упреком...»), лирический персонаж Цоя говорит женщине, что не любит её.

Разграничение любви и страсти связано с поэтикой лирического диалога в контексте художественного двоемирия Цоя, что заслуживает большей проработки и, вероятно, станет ещё темой будущих исследований. Диалогические отношения в лирике Цоя исследовались Э.Р. Лассан. Литературовед пишет: «В мире героя появляется другой, то есть возможен диалог, который, как известно, есть общение равных сознаний, создающее новую информационную общность. В ходе такого диалога рождается и некое новое объединение одинаково чувствующих современников – наступает «неодиночество»³⁰⁶.

Итак, неоромантическое двоемирие в поэзии В. Цоя неоднократно привлекало внимание исследователей³⁰⁷. Мы же постарались сосредоточиться на парадоксальной природе лирического героя. Нами показано, что цоевское двоемирие проявляется и в радиусном восприятии мира лирическим героем, и в подобном же восприятии пространства. Двоемирие в лирике Цоя реализуется через конфликт внешнего мира и внутреннего, героя и социума, поколения конформистов и поколения «бунта духа», а также предполагает тесную связь героя с реальностью и способность быть вненаходимым внутри жёсткой социальной (= рациональной) иерархизации жизни. В конечном счёте, это проблематика художественно реализуется через поэтику парадоксального восприятия мира в образной системе поэта, о чём будет сказано далее.

ВЫВОДЫ

В данной главе нами раскрыты формы поэтической техники, ставшие органическим следствием парадоксальности лирического героя каждого из

³⁰⁵ Там же.

³⁰⁶ Лассан Э.Р. Виктор Цой: грамматика последнего героя // Жанры речи. 2011. № 7. С. 347.

³⁰⁷ Петрова С.А. Современная поэзия: творчество Виктора Цоя в аспекте интермедиальности: электронное учебное пособие. СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина; Казань: Бук, 2022. 76 с.

исследуемых поэтов русского рока. У всех трёх авторов лирический герой обладает пограничностью, пластичностью к восприятию смыслов и миров, способностью выхода за рамки навязанных бинарных оппозиций, будь то оппозиции нравственности и безнравственности, социальности и асоциальности, правды и неправды. Это свойство характеризует не только (а подчас и не столько) его мировоззренческую установку, сколько его интуитивное проявление себя в мире. Мы увидели, что такие приёмы, как ирония, метонимия, могут быть больше, чем приёмами. Ирония как авторская модальность по отношению к лирическому персонажу помогает автору создать образ двойственной жизни. Метонимия способна быть одним из ключевых принципов мироощущения лирического героя и служить не только упрощению поэтической речи, но и подспудному раскрытию иррациональности мироощущения лирического героя, вызванной авторской философией по преимуществу экзистенциального типа. Неоромантическое двоемирие становится полем бинарных оппозиций, в которых раскрывается парадоксальность лирического героя.

ГЛАВА 3. ПАРАДОКС КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩЕЕ НАЧАЛО В РУССКОЙ РОК-ЛИРИКЕ К. XX – Н. XXI В.

3.1. Парадокс в структуре художественного образа

Тяготение русской рок-поэзии к парадоксальности может быть изучено не только применительно к образу лирического героя, то есть в границах субъектной организации лирики, но и в контексте образного языка рок-поэтов.

3.1.1. Образ стихийного персонажа (группа «Звуки Му»)

Для того чтобы приблизиться к поэтике парадокса в лирике П. Мамонова, обратимся к анализу песни «Серый голубь»³⁰⁸. Хрупкость голубя, его незащищенность сочетаются в нём с близостью к природе: «Я пью из луж... Дождь меня мочит, дождь мне как душ, и солнце... Но вместо асфальта мне снится земля... Я хлебные крошки ищу на земле». С одной стороны, это и понятно: голубь как бестиарный образ встроен в мир природный, а не социальный. Более того, социум и идущая с ним вместе индустриализация вытесняют его как явление: «Едут машины и давят меня». С другой стороны, образ голубя как метафора поэта или, шире, символ хрупкого, неуловимого смысла, красоты, близок к стихии, если в художественном мышлении поэта он ассоциируется с солнцем, дождём, землёй. Голубей в городах всегда много, их можно встретить почти везде. В песне антропоморфно персонифицированный голубь говорит о себе в единственном числе, но это образ обобщённый, своеобразная синекдоха: «...машины... давят меня». Голубь лирически изображается как стихийное городское явление, часть городского ландшафта. Его «серость» – это его обыденность, будничность, невзрачность, даже массовость.

³⁰⁸ Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 13.

Стихийность этого персонажа связана и с его иррациональностью, парадоксальностью его образа. Двойственно отношение прохожего-обывателя к нему: «Ты пинаешь меня, но и тоскуешь по мне», – и в силу «жлобства» этого обывателя, и в силу парадоксальности образа лирического персонажа. Эта парадоксальность – его особое свойство, делающее персонажа сопричастным миру свободы, в котором возможна полноценная душевная жизнь. Разумеется, в художественном мире Мамонова почти нет визуально прекрасного. Он подчеркнуто антиэстетичен, неполноценен, духовно и эстетически. Это установка на безобразное, служащая способом проложить путь искусства к реальности. Однако это не лишает мамоновский художественный мир другого измерения. В данном случае голубь – парадоксальный символический образ этого измерения, разлитого в обыденности смысла, растворённой в уродливом быте «небесной» свободы и красоты. В то же время сама эта красота визуально невзрачна, поругаема. Этот парадоксализм усиливается пуантом лирического сюжета: «Зато я умею летать».

В поэтике песни полёт – это метафора и свободы, и способности выходить в новое измерение, недоступное обывателю. Эта способность в логике произведения компенсирует все внешние признаки ущербности голубя, служащие поводом обывателю его презирать. Тем не менее это презрение соседствует в нём с не манифестируемой потребностью в голубе, зависимостью от него, своеобразном чувстве зависти, которое формирует аллюзию на классические тексты А.С. Пушкина «Узник» и Ф.И. Тютчева «С поляны коршун поднялся...»

В целом же парадокс «значимости незначительного» созвучен парадоксу Евангелия: «Камень, егоже небрегоша зиждущие, сей бысть во главу угла» (Мф.21:42)³⁰⁹. Разумеется, маловероятно, что на момент написания песни эти интертекстуальные связи подразумевались автором. Однако, если поставить это произведение в контекст всего духовного пути Мамонова, они станут вполне правомерны. Христианский мотив неузнавания, игнорирования ми-

³⁰⁹ Библия. URL <https://azbyka.ru/biblia/in/?Ps.117:22> (дата обращения: 14.03.2023).

ром чего-то сущностного, таким образом, зарождается в творчестве поэта ещё до его воцерковления.

Этот парадоксальный мотив присутствует и в структуре вербального субтекста песни «Источник заразы»³¹⁰. Однако речь здесь идёт не от лица мухи, а от лица самого лирического героя, который защищает муху: «Муха моя как пряник: / толстая и блестит <...> имеет опрятный вид». По воспоминаниям друзей Мамонова, эта песня посвящена Ольге Гороховой³¹¹. Абсурдистская апология мухи, применение к ней эстетически сомнительных, но в языковом сознании героя безусловно положительных эпитетов и сравнений – это попытка искривлённого жизнью человека защитить беззащитного. Презираемое существо: «“Муха – источник заразы”, – сказал мне один чувак», – опять же становится вездесущим. Муха противопоставляется адресату: «Вместо мухи прихлопнуть надо было тебя». Как явление природы, муха не несёт зла, в отличие от испорченной природы человека: «Сколько тебя кормил я – / ругань одна в ответ. / Сколько мух убил я? / Несчастных на свете нет». Как видно, герой обладает определённым благородством, если вступается за такую невзрачную и бесполезную тварь, как муха. Но это благородство, сочетающееся с духовной кривизной, проявляется в милосердии к адресату, который внушает адресанту-слушателю отвращение: «Вместо мухи прихлопнуть надо было тебя... / Но пожалел я тебя, источник заразы». В то же время в его сожалении по этому поводу: «А зря», – видна его двойственность, сочетание в нём жестокости и способности видеть незаметное, беззащитное, хрупкое, проявлять к нему сострадание.

То же внимание к незначительному вездесущему существу можем увидеть в песне «Ежедневный герой»³¹². Под героем здесь понимается постовой милиционер, регулировщик движения. Он изображён человеком, лишённым радости, не знающим красоты мира: «Ты не видел моря, не бывал в лесу».

³¹⁰ Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 28.

³¹¹ Гурьев С. История группы «Звуки Му». СПб.: Амфора, 2008. С. 18.

³¹² Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 45.

Единственные детали его портрета – белые перчатки, кокарда и жезл. Персонаж лишён индивидуальных черт. Это и применение приёма типизации, и указание на то, что человеческое в нём игнорируется, социум интересуется только его функцией. Поэтому персонаж одинок и презираем: «Никто тебя не любит и не ждёт никто». Его жизнь скучна, она полностью состоит из рутины. Но одна деталь всё же говорит о его живом начале: «в глазах тоска». Постовой становится воплощением порядка, скучной обыденности и в то же время одиночества, вызывающего сочувствие.

Авторский голос песни Мамонова призывает его оставить пост, вырваться из стесняющих рамок, бросить всё и отправиться за ним. Сам лирический герой, таким образом, становится представителем и выразителем мира стихийной свободы, отсутствия формализма. Однако тут же появляется другой голос, который рассуждает о последствиях, меняя направление мысли на противоположное: «Но кто же будет следить за общим движением? / Кто не допустит аварий? / Кто остановит бегущих через дорогу детей? / Кто повесит в нужном месте знак?»³¹³. Данный куплет ставится апологией этого скучного человека – постового, чья жизнь проходит только в пределах его службы. Это признание необходимости порядка, равновесия. Хотя сам герой – человек самоутверждающейся свободы, он принимает и противоположную сторону жизни, и её правоту, заключённую в следовании правилам, в «регулировании» порядком движения машин – и потому в своеобразной гармонии.

Исходя из этого, можем сделать закономерный вывод, что вся песня построена на парадоксе. В ней диалектически сочетаются различные точки зрения, конфликтующие друг с другом, но вместе с тем имеющие равные права: в ней сосуществуют проповедь освобождения от правил, выраженная в обращении героя к постовому, и апология порядка, разворачивающаяся в размышлениях героя о насущной необходимости скучного труда постового, что делает песню амбивалентным высказыванием биографического автора. Также в ней сочетаются презрение к постовому как олицетворению власти,

³¹³ Там же.

выраженное перечислением в первых двух куплетах негативных свойств его службы и повседневной жизни, – и восхищение его хладнокровием и будничным героизмом. В этой связи спокойствие персонажа наполняется не только семантикой добродетели, но и маркирует его безэмоциональность, отстранённость от мира чувства и страсти.

В песне группы «Звуки Му» «Досуги-буги»³¹⁴ можем увидеть пример того, как внутренний мир, в который стремится герой-романтик, заслоняет собой реальность. Парадоксальным образом элементами социальной жизни (если понимать под социумом не строй или выхолощенные формы взаимодействия людей, а человеческое общежитие), той осязаемой реальности, из которой персонаж песни хочет исключить себя, становятся не самые «правильные» с точки зрения официальной социальной нормы явления: курение, мат, алкоголь – бытовые знаки маргинальной свободы. Наоборот, по степени погружения героя во внутреннюю статичность он всё больше тяготеет к социально одобряемым стереотипам: он ходит в спортивный зал, по ночам читает и решает кроссворд. Таково, по крайней мере, движение героя в первых двух куплетах. Он перестаёт ругаться матом, ходит с фотоаппаратом по городу и, видимо, делает снимки. Главная его мечта, которую он лелеет ночами, – чтобы оставалась чистота под ногтями. Ироническая интонация лирического голоса десакрализует само понятие мечты.

В третьем куплете герой говорит, что у него нет денег и он не поедет к жене. Деньги как необходимость социальной жизни и показатель статуса исчезают. Отказ от поездки к жене на фоне яркого, даже грубого эротизма поэзии автора не может не быть признаком эмоциональной деградации. Внутренняя и внешняя жизнь героя сужаются, ссыхаются до внимания лишь к мелочам, через которые он хочет показать, что становится «хорошим». Эта «хорошесть», как ни странно, продукт, созревший в его ограниченном сознании под воздействием идеологии коммунистического строя и стереотипов позднесоветского быта. Целью героя становится не загрязниться, не испачкаться

³¹⁴ Там же. С. 48.

на протяжении социального бытования, не занести в свой внутренний мир деструктивного фактора, который может этот хрупкий мир поколебать и который, однако, сопутствует любым изменениям, любому развитию.

Как ни странно, именно эта душевная и физическая чистоплотность, являющаяся вроде бы метафорой «правильной» жизни советского человека, и становится причиной его статичности. Он перестаёт общаться с женой и с людьми вообще: «Ночью дверь я открываю, / знаю, меня здесь не ждёт никто <...> И никто мне не мешает, / нету у меня друзей». Герой Мамонова совершает путь, противоположный пути героя В. Цоя в песне «Последний герой»: он движется к одиночеству, ищет его. На работе он берёт расчёт. «В голове моей идеи, – говорит он, – я гуляю по траве». Идеи не переходят в действия, оставаясь мёртвыми, бесплодными. «И никто не отругает» героя, если он продаст пальто.

Освобождая свою жизнь от всех обязательств перед другими людьми, герой стремится к беспредельному «досугу», символом которого становится танец «буги». В сущности, эта абсурдистская свобода с правом на танец буги карнавально саморазоблачается, является пустотой, духовной невесомостью, отсутствием притяжения к конкретным формам действительности, близкой к безумию. Бесплодность, пустота – это отсутствие близких людей. Здесь эта близость подаётся через бытовой диссонанс: нет ругани – нет близкого человека. Из этого видим, что семейные и дружеские отношения трактуются в их конфликтно-бытовой плоскости. Быт, частью которого являются столкновения супругов, парадоксально становится положительной силой, удерживающей человека в границах «нормальной» реальности, не дающей ему опуститься на дно одиночества.

Жизнь с её богатством чувств, впечатлений, наслаждений, в том числе сугубо телесных, в том числе рискованных и с нравственной, и с медицинской точек зрения, предстаёт как полнота бытия. То есть жизнь как целостный путь человека вбирает в себя не только «правильные», внешне приемлемые социумом элементы, но и опасные, ставящие человека на грань морали и

хаоса. Причём вторые в большей степени, чем первые. Таков парадоксальный художественный мир песенного пространства П. Мамонова. Таким образом, жизнь воспринимается не оценочно или рационально, а чувственно, стихийно. Отрицательные явления, такие как алкоголь, курение, мат, низменная сексуальность («Бумажные цветы», «Диатез», «Самоотдача» и др.) становятся частью этой жизненной полноты, вбирающей в себя все трещины человеческих отношений и внутренние противоречия личности.

Это включение в полноценный круговорот жизни отрицательных явлений обусловлен, с одной стороны, эстетикой панк-рока, с контрсоциальным, провокационным его пафосом, с другой, – диалектическим мироощущением, доминантой которого становится динамика, процессуальность, а не статика.

Погружение героя в статику показывается через ряд деталей, благодаря которым его образ приобретает гротескные черты: он перестал бриться, «ведь щетина не растёт», ему жаль, что не разрешают «поселиться жить в музей». Здесь ирония автора по отношению к своему герою доходит до сарказма: «Там бы на досуге танцевал я буги, / Плясал бы на досуге я с чучелами буги. / Танец буги». Перенос модного, энергичного танца в музей – область статики, застывшей жизни – создаёт контраст, благодаря которому поэт показывает нелепость, абсурдность ситуации. Это одиночество, танец с самим собой, танец со смертью (Ср. цикл А. Блока «Пляски смерти», отсылающий к известному аллегорическому сюжету и коллективному психозу «Пляска святого Витта»), – действие, граничащее с безумием, вывернутое наизнанку серое человеческое существование.

Надо сказать, что образ смерти связывается в песне Мамонова с советской действительностью при помощи реминисценции: «Стал я чистый, чистый, чистый с той поры, как взял расчёт». Интертекстуальная связь строки со сказкой К.И. Чуковского «Мойдодыр»: «Будет, будет трубочист / Чист, чист, чист, чист!»³¹⁵ – не может быть случайной, особенно если учесть профессию Мамонова – переводчик поэзии со скандинавских языков, то есть профессио-

³¹⁵ Чуковский К.И. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 23.

нальная работа в области литературы и издания текстов, – и его последующие эксперименты с переложением «Незнайки» Н.Н. Носова на музыку³¹⁶. Обращение автора к прецедентным текстам советской эпохи является характерной чертой его творчества.

Парадоксальность в поэтике П. Мамонова проявляется и через стихийность лирического персонажа, которого видим в песне «Бойлер»³¹⁷. Поэтическая речь в песне звучит от лица горячей воды, кипятка, текущего по трубам. Это связывает произведение с восходящей к песенным монологам В. Высоцкого традицией ролевой лирики русского рока, которую исследовал Ю.В. Доманский³¹⁸.

Кипяток, текущий по трубам, говорит о том, что он всем доволен, и в духе тюремного фольклора, квазиблатной песни называет себя заключенным, ведь он «заботливо измерен», «цементом утеплён», «по параметрам проверен»³¹⁹. Налицо типичная для осмеиваемого поэтом лирического персонажа-обывателя черта – ограниченность. Это и обусловленность социальными рамками, в которых персонажу, что важно, комфортно, и он не чувствует потребности за них выйти: «Из тюрьмы я не хочу»³²⁰. Это и обусловленность рамками психологическими, ограниченность сознания, филистерские пошлость и самодовольство, а с другой стороны – это юродство опытного «сидельца», для которого жизнь в тюремных стенах привычнее и даже привлекательнее жизни на воле. Этот мир «измерен» по параметрам, то есть ограничен и понятен, как любой «режимный» объект. Образ героя песни становится «собираТЕЛЬНЫМ», приобретает форму социальной синекдохи.

³¹⁶ Мамонов П. Звуки Му. Незнайка. URL: https://vk.com/music/album/-2000720550_15720550 (дата обращения: 10.12.2023).

³¹⁷ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 27.07.2023).

³¹⁸ Доманский Ю.В. Ролевые песни в русском роке 1980-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. № 16. С. 49 – 65.

³¹⁹ Звуки Му. Простые вещи (1996).

³²⁰ Там же.

«Меня в трубах миллион»³²¹, – говорит персонаж. При этом не указана единица измерения: миллион чего? Она появляется только в припеве: это к убометры. Указание на множество без единицы измерения в куплете создаёт у слушателя ассоциативную связь между образом кипятка и множеством «заключенных» куда-то людей. Таким образом, видим, что, следуя эстетике абсурдизма и создавая логический сдвиг в речи, автор подчёркивает массовость, множественность этого персонажа. Это и отголосок образа серой толпы, и мотив поселившегося в доме человека ужаса.

Подтверждением второй мысли могут стать строки из песни «Гадопятника»: «А в моём доме завелось такое! Гадопятника!»³²² Данный окказионализм сочетанием своих корней и звуков призван к суггестивному воздействию на слушателя и зрителя: передать образ гадко-жутко-немыслимого существа, поселившегося у человека. Это нечто, вроде знаменитой «недотыкомки» Ф. Сологуба. К тому же во время исполнения П.Н. Мамонов мимикой и интонацией выражает этот образ: искривляет лицо в неопишемом ужасе, вопит слово «гадопятника». Дом в данном случае может быть понят как метафора души, психики. Здесь – один из ключевых образов в лирике поэта – живущего внутри человека ужаса, отсылающего к ситуации новеллы «Преображение» Ф. Кафки. Этот неосознаваемый кошмар сопровождает жизнь человека. Это та уродливость, которую он носит в себе.

«Массовость» кипятка интертекстуально связана с евангельским сюжетом об изгнании легиона бесов из бесноватого, и в частности – с фразой «имя мне – легион»³²³. Эта связь проясняет и зловещий характер кипятка, который в припеве и втором куплете песни почему-то угрожает человеку: «Я войду незаметно, / пока дрыхнешь ты. / Кипяток, кипяток / не оставит следов. / Я приду, вот увидишь. / Будь готов <...> Ты думаешь, я согреваю тебя? / Не надейся, не жди. / Я теку до тех пор, / пока длится труба. / Дотеку до конца,

³²¹ Там же.

³²² Звуки Му. Крым (1988). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 27.07.2023).

³²³ Библия. URL: <https://azbyka.ru/biblia/in/?Mk.5:9&r> (дата обращения: 14.03.2023).

погоды»³²⁴. Всё это придаёт образу лирического персонажа в песне inferнальный характер. Он всепроникающ, незаметен и недружелюбен к человеку. Возможно, это одна из реализованных метафор времени, жизни, которые, как известно, «текут». Как и омерзительно-пугающая, кошмарная «гадопятника», возможно, это символ поселившегося в душе человека иррационального ужаса, безумия, созвучный поэтике абсурда, который в свою очередь воплощает парадоксальный взгляд на мир.

В песне «Бойлер» важна и пространственная организация образности. Кипяток как будто бы находится везде и в то же время рядом с человеком, в его жилище: данный образ парадоксален. Однако в произведении появляется образ и другого пространства – воли: «Не хочу на волю, / чтобы стать ручьём. / В зимнюю стужу / бойлер – мой дом»³²⁵. образу зловещего кипятка, который является атрибутом урбанистической цивилизации, противопоставлен ручей как естественное, природное и свободное начало. Ручей – это то состояние, образ жизни, который бы вёл кипяток на воле. Но воля, как любое свободное, диалектическое начало, сопряжена с кризисными процессами, которые метафорически показаны через упоминание стужи. Кипяток боится её и прячется в рукотворные ограничения. Так поэт иносказательно изображает психологические процессы современного человека: он меняет свободу на удобства грубой цивилизации, которая поработала его. Личная воля свыкается с ограничениями и опошляется, душа примитивизируется.

Итак, видим, что парадоксальность художественного сознания в поэзии П. Мамонова может проявляться в структуре образа лирических персонажей, исполняющих те или иные роли и обладающих стихийностью, иррациональностью. Образ этого персонажа может нести в себе как мотив разрушения, так и мотив созидания, а также подчас приобретает гротескные черты.

³²⁴ Звуки Му. Крым (1988).

³²⁵ Там же.

3.1.2. Образы транспорта, города, ночи, дождя (группа «Кино»)

Транспорт в образном языке В. Цоя – символ, вбирающий в себя понимание внешнего мира как движущейся стихии (см. дополнительно анализ песни «Троллейбус» в параграфе 3.3). Эта стихия не во всем соответствует внутреннему миру героя, часто бывает груба и безразлична к его чувствам, но является той силой, которая движет жизнь вперёд. Также транспорт становится атрибутом внешнего мира, стесняющего свободу героя, что видели в песне «Музыка волн» (параграф 2.3).

Заметим, что в работе З.Г. Харитоновой «Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX в. (Н. Гумилёв, Р. Мандельштам, В. Цой)»³²⁶ при сопоставлении трёх текстов – «Заблудившегося трамвая» Гумилёва, «Алого трамвая» Роальда Мандельштама и «Троллейбуса» Цоя – исследователь приходит к выводу о том, что трамвай и троллейбус как средства передвижения, пришедшие на смену лошади, поэтизируются, их образ приобретает мистические черты: они довлеют над человеческой волей, способны пересекать время и пространство, часто ассоциируются со смертью. Они представляют собой иррациональную силу. И хотя исследование весьма глубоко и проницательно, позволим себе не согласиться с литературоведом.

Если анализировать образ транспорта в лирике В. Цоя более широко, в контексте множества поэтических произведений и авторских ассоциаций, становится понятно, что транспорт, наоборот, становится символической деталью рационализированной жизни, ведь трамвай (и троллейбус) – это машина, технический объект, созданный конструкторами и рабочими. В городском пространстве это элемент быта, подразумевающий перемещение от остановки к остановке, движение по маршруту. Однако тот социальный мир, частью которого трамвай и троллейбус физически являются, подобно зданиям, мимо которых едет городской транспорт, существует в абстрактной статике, духовной, творческой, «каменной» неподвижности. Стены зданий от-

³²⁶ Харитонова З.Г. Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX века (Н. Гумилёв, Р. Мандельштам, В. Цой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. № 16. С. 78 – 88.

сылают восприятие к знаменитому многозначному символу группы «Pink Floyd» в альбоме «The Wall» («Стена») (1979). Поэтому лирический герой Цоя и его единомышленники также ждут перемен. То есть транспорт – это антиномичный образ-знак, соединяющий движение в неподвижности. На бытовом уровне он ассоциируется с городской суетой. Это внешнее перемещение на фоне внутренней константности. Поэтому в образном пространстве песни Цоя отсутствует центр и цель: в «Троллейбусе» люди не знают, зачем и куда они едут, шофёра нет, сосед героя хочет уйти, но не может, потому что «не знает пути». И тем не менее троллейбус едет сам по себе и как бы в никуда. Формируется емкая экзистенциальная метафора человеческой жизни.

Таким образом, исследуя образ транспорта в лирике В. Цоя, следует избегать однозначных, линейных трактовок. И даже не потому, что эта метафора расширяется до объёмов символического образа. А потому, что в нём самом заключается противоречивость, двойственность. Этот образ парадоксален. Он, с одной стороны, подразумевает скованность личности рамками, которые сильнее её. С другой, это энергия движения. Если интерпретировать шире, это универсальный образ реальности, которая противоречива по своей природе. Взаимодействие с этой реальностью есть условие движения к мечте и движения как такового. Тот же исследователь о песне «Троллейбус» пишет в другой работе: «В начале одноименной песни троллейбус воспринимается как некая inferнальная машина, которая тянет людей против их воли неизвестно куда и зачем... Однако в итоге выясняется, что пассажиры троллейбуса смогли хоть на долю секунды увидеть звезду»³²⁷, – то есть, хоть и не от-refлексированно, речь идёт о двойственности образа.

Если этот образ трактовать более узко, то это социум с его ограничениями, сознательными или неосознанными. Парадоксально, но в художественном мире Цоя этот социальный контекст не воспринимается негативно. Это лишь другая, материальная, прагматическая сторона бытия. Она не отри-

³²⁷ Харитонова З.Г. «Дети минут» В. Цоя: контекст 1980-х гг. и современность // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 145.

пается, а лишь обозначается как недостаточная для полноценной внутренней жизни. И всё же именно там происходят реальные изменения. Внутренняя жизнь героя оказывается тесно сопряжена с внешней: «Просто хочешь ты знать, где и что происходит»³²⁸. Без неё она становится бесплодной: «Время есть, а денег нет, и в гости некуда пойти»³²⁹. Отсюда и конфликт, и мотив борьбы.

На фоне индустриальных декораций советской обыденности механический транспорт в целом рок-поэзией воспринимается как движущая сила, ускоряющая жизнь и ведущая за собой: «Троллейбус» (Цой): «Я верю, нам в этом помог троллейбус, который идёт на восток»³³⁰; «В скорой» (Шевчук): «За скорой не поспевает душа»³³¹. Это и тема технического прогресса, и деталь урбанистической картины, и воплощение рациональности. Это примета конституированной жизни: «Электричка везёт меня туда, куда я не хочу»³³² («Электричка»). Не зря всё самое воодушевляющее и прекрасное происходит с героем, когда он переходит в другое качество, вернее обращается к той стороне своей психики, которая жаждет романтики и высших смыслов. И часто заметным символическим маркером этого перехода становится транспорт, а точнее его удаление от героя в пространстве художественного мира: «Мы вышли из дома, когда во всех окнах / погасли огни один за одним. / Мы видели, как уезжает последний трамвай. / Ездят такси, но нам нечем платить / И нам незачем ехать. Мы гуляем одни...»³³³ («Видели ночь»), «Я люблю ночь за то, что в ней меньше машин»³³⁴ («Ночь»).

Ночь в романтической лирике традиционно связывается в том числе с тайной, с фазовой трансформацией эмоциональной жизни, с её возвышенно-поэтической изнанкой. В.А. Красман, исследуя «ночной хронотоп» в эстети-

³²⁸ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. Л.: Новый Геликон, 1991. С. 292.

³²⁹ Там же.

³³⁰ Там же. С. 299.

³³¹ ДДГ. Творчество в пустоте – 2 (2022). URL: https://vk.com/music/album/-2000449142_16449142_fa286d6e5d9695a8e0 (дата обращения: 14.03.2023).

³³² Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 295.

³³³ Там же. С. 316.

³³⁴ Там же. С. 318.

ке европейского романтизма, пишет, что, в числе прочих значений, «ночь связана с проблемой «прапамяти», т.к. она открывает нечто скрытое, потаенное, несет с собой откровение и озарение, «это единственное время, позволяющее отойти от дневной суеты и обратиться к себе, в себя, стать созерцателем и философом»³³⁵. В русской натурфилософской лирике это переживание границы между мирами, временем и вечностью, светом и темнотой, землей и небом особенно последовательно выразилась в поэтике Ф.И. Тютчева («День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...», «О чем ты воешь, ветер ночной?..» и др.)

Ночь в поэзии Цоя также является пограничным временем. Е.И. Иванова пишет: «Романтическая оппозиция МЫ – ОНИ становится результативной и актуальной только в пространстве ночи, которая в данном контексте является знаком романтизации пространства и времени»³³⁶.

В песне Цоя «Ночь»³³⁷ герой признаётся, что всегда любил ночь и предпочитал её дню. Эта «ночная» мифология души в русской поэзии отсылает читателя к богатой классической традиции М.В. Ломоносова («Вечернее размышление о Божьем величестве...»), А.С. Пушкина («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»), М.Ю. Лермонтова («Ночь» («Я зрел во сне, что будто умер я...»), «Выхожу один я на дорогу...», «Ангел»), Ф.И. Тютчева («День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...»), А.А. Фета («На стоге сена ночью южной...», «Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!..», «Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый...») и др.; к «ночным» стихотворениям поэтов Серебряного века.

Лирический герой Цоя также не знает, как пережить наступивший день. Дым и пепел папирос, кухни, которые «хранят тайны»³³⁸, дом стоят для него в одном ряду с ночью. Любить её для героя – это его дело, едва ли не

³³⁵ Красман В.А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме // Молодой ученый. 2011. № 5 (28). Т. 2. С. 20.

³³⁶ Иванова Е.И. Концепт «ночь» в структуре языковой личности В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 138.

³³⁷ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 318 – 319.

³³⁸ Там же.

призвание. И уйти в тень – это его право. Ночь для героя – возможность защититься от внешнего мира, стать временно для него невидимым. На первый взгляд, бинарность очевидна. Однако во втором куплете она трансформируется в парадоксальное сочетание противоположностей. Фраза «Я один, но это не значит, что я одинок»³³⁹, являющаяся первым стихом куплета, уже задаёт отношения синтеза между тезисом и антитезисом – ночью и днём. Несмотря на то, что время героя – ночь, он принимает и дневную жизнь. И это принятие не является для него усилием над собой. Это одна из граней его жизни: «Мой магнитофон хрипит о радостях дня. / Я помню, что завтра меня ждёт несколько встреч, / и кофе в известном кафе согреет меня»³⁴⁰. Социум в поэтическом мире Цоя парадоксальным образом сочетает в себе и свойства упорядоченной системы, ограничивающей свободу личности, и органически близкой ему среды. Уединение героя сочетается с его встроенностью в социальные отношения. Это показывает его активное отношение к жизни. Оно, в свою очередь, связано с антитезой прошлого и настоящего. Е.В Михальчи пишет о том, что для героя Цоя, каким он показан в песне «Пора!», не существует прошлого: оно представляется никчёмным для настоящего³⁴¹.

В работе, посвящённой образу города в русской рок-поэзии, И.А. Авдеенко³⁴² глубоко и убедительно, на обширном материале показал, что город в сверткесте русского рока является противоречивым образом: он и отталкивает, и не отпускает, он призрачен, непостижим, в нём совмещаются созидание и разрушение. Мы же полнее раскроем противоречивость города в поэтическом мире Цоя в русле изучения парадоксального художественного сознания, тем более что его поэзии в работе Авдеенко уделено мало внимания в силу её обзорного характера.

³³⁹ Там же.

³⁴⁰ Там же.

³⁴¹ Михальчи Е.В. Изучение особенностей описания времени в рок-поэзии Цоя В.Р. // Журнал филологических исследований. 2020. Т. 5, № 3. С. 7.

³⁴² Авдеенко И.А. Символ и образ города в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2021. № 21. С. 43 – 52.

Изучая концепт «ночь» в языковой личности Цоя, Е.И. Иванова пишет: «Необходимо отметить, что рассматриваемый нами концепт имеет достаточно пластичную структуру и различные формы реализации в тексте»³⁴³. Если развить эту мысль в терминологии литературоведения, то речь идёт о двойственности образа ночи в лирике поэта, о его амбивалентности.

Амбивалентный образа дождя в поэзии Цоя также представляет собой выражение парадоксального начала в его поэтике. В песне «Странная сказка»³⁴⁴ дождь «стучит пулемётом», то есть на него распространяется общий контекст жизни-борьбы: новый день вызывает героя на бой, утро «бьёт из окна». В песне «Танец»³⁴⁵ также присутствует мотив борьбы: лирический герой и его адресат-возлюбленная танцуют в дождь, и «зонты, раскрываясь, звучат словно выстрелы ружей». Дождь тем самым предстаёт в символическом романтизме поэта как область драматически напряженной стихии жизни, её подлинного начала, выход к которому лежит через борьбу: «Кто-то бежал, а кто-то остался здесь», – этот стих подчёркивает сходство дождя с битвой.

Дождь как проявление живой жизни разграничивает людей, делит их на готовых и не готовых биться за свою духовную независимость. Эта подлинная жизнь – мир человеческих чувств, поэтому дождь перетекает в человеческие эмоции: «Капли дождя лежат на лицах как слёзы». Метонимия маркирует то пространство, где мир внешний и мир внутренний не диссонируют, а гармонируют. Ассоциативная связь «дождь – битва» усиливаются строками: «Битые стёкла, рваные брюки – скандал». Битву в данном случае стоит понимать в очень широком смысле – как нарушение любой житейской упорядоченности, столкновение, слом привычного круга жизни, в котором подлинные человеческие чувства подавляются, другими словами, как конфликт.

На символическом уровне этот переход героя в область конфликта, битвы реализуется через принятие стихии дождя: «К чёрту зонт, теперь уже

³⁴³ Иванова Е.И. Указ. соч. С. 141.

³⁴⁴ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 332.

³⁴⁵ Там же. С. 318.

всё равно». Это слияние героя со вселенной. Той же стихией предстаёт и танец и как образ свободы, и как образ взаимодействия людей в игровом, творческом порыве. Танец и дождь становятся едины в образной системе песни: «Танец и дождь никогда не отпустят тебя». Человек, переступая границу миров, лишается прежних имманентностей: «В их мокром объятии не видно родное окно» (ср. в «Звезде по имени Солнце»: герой «не помнит слова “да” и слова “нет”», «не помнит ни чинов, ни имён»³⁴⁶). Это другой путь, другой мир в концепции романтического двоемирия. И герой совершает своего рода посвящение адресата-возлюбленной в законы этого мира: «Ты знаешь теперь этот танец»³⁴⁷. Это обращение к другому есть переход из одного мира в другой или, вернее сказать, проявление героя, находящегося и в том, и в другом мире и объединяющего эти миры в себе. Подобно древнему жрецу или шаману, он сам – один из тех мостов, которые связывают эти миры в поэтическом тексте и в реальности.

Итак, в поэзии В. Цоя дождь, соединяющий небо и землю, ветер и городскую улицу, лирического героя и его возлюбленную, становится символическим образом мира мечты и человеческих чувств, который противопоставлен миру внешнему, однако активно влияет на него. Амбивалентность этого образа становится ключом к пониманию одной из важных черт двоемирия поэзии Цоя, как, в общем, и практически всего русского рока: герой не бежит от внешнего мира во внутренний. Конфликт между мирами порождает экспрессивный лирический жест. Он способен совмещать их, остро чувствуя конфликтную природу этого посредничества. А в случае с цоевским мифом это посредничество становится трагическим. Однако именно в этом совмещении происходит рождение новых смыслов.

3.1.3. Образ ветра (группа «ДДТ»)

Песенная лирика Ю. Шевчука и эгоцентрична, и космоцентрична одновременно, в чём отчасти проявляются парадоксалистские, диалектические

³⁴⁶ Там же. С. 331.

³⁴⁷ Там же. С. 318.

основы авторской поэтики. Диалектическое взаимодействие парадоксализма и абсурдизма в сознании лирического героя, столкновение смысла и «бессмысла», высокого и низкого, добра и зла – те доминанты, которые порождаются напряжённой духовной и эстетической жизнью героя и в свою очередь лежат в основе его мощной психологической динамики. Это, с одной стороны, и продолжение традиции «диалектики души»³⁴⁸ и «текучести человека»³⁴⁹ Л.Н. Толстого, и рассуждений героев Ф.М. Достоевского, в частности Мити Карамазова, о том, что «широк, слишком даже широк человек, я бы сузил»³⁵⁰. С другой – это наследие абсурдистской эстетики с её иррационализмом, индивидуализмом, скептическим отношением к миру, который, в общем-то, утратил фундаментальные общие смыслы. Однако, строго говоря, внутренняя жизнь героя лирики Шевчука – это не то и не другое.

У героя Шевчука это внутреннее движение жизни происходит в момент речи, «здесь и сейчас». Прозрения и разочарования совершаются непрерывно и одновременно. Эта диалектика поэтического самосознания – константа его духовной жизни, лишённая стадильности, а точнее эти стадии имманентны друг другу. На смену «текучести человека» приходит текучесть смыслов («За туманами ссыльными / Между смыслами падаю...»³⁵¹). Эти смыслы пронизывают лирического героя – мыслящего живого человека, аутсайдера, противопоставляющего себя мёртвому обществу и его фальши. И живая материя его души чутко отзывается на это движение идей, памяти, истории, культурного процесса, быта, повседневности, сплавляющихся в единую многомерную противоречивую картину: «Потерялся я среди этих строев, / Да ничего не пойму, хоть тресни» («Российское танго»)³⁵², «Я не сплю, моё время, как смертник, скребёт по бумаге, / Я в конюшне для птиц, я в плену от-

³⁴⁸ Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1939–1953. Т. 3. С. 423.

³⁴⁹ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958. Т. 53. С. 185.

³⁵⁰ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 14. С. 100.

³⁵¹ ДДТ. Единочество II. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 5.02.2023).

³⁵² ДДТ. Это всё. URL: https://vk.com/music/album/-2000550965_1550965?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

ношений ко дну» («Расстреляли рассветами»)³⁵³, «Время-дышло вошло в нас и вышло» («Заблудились в изгибах изгой...»)³⁵⁴). Герой существует между временем и вечностью: «В подъезде с настоящим, как вечность в стакане» («Наша борьба»³⁵⁵), «То ли небыль, то ли быль, / То ли вечность, то ли вонь» («Мёртвый город. Рождество»)³⁵⁶, – в огромном пространстве исторического процесса, культуры и повседневности. Особую роль в этом пространстве играет образ Петербурга³⁵⁷.

При анализе движения пространства и смыслов в мироощущении лирического героя весьма важным представляется обратить внимание на образ ветра. В лирике Шевчука ветер – это стихия движения. Она сама по себе бескачественна, не имеет субстанциальных свойств и, живя по своим законам, часто равнодушна к человеку: «...ветер, / Вновь играет рваными цепями» («Осень»)³⁵⁸, «Когда черный ветер рвет паруса, / Что в прожекторах плюются болью в лицо» («Предчувствие гражданской войны»)³⁵⁹, «холодный ветер» («Где мы летим»)³⁶⁰, «Вот он – тайник, из него дуло черное / Вытащил, ветер, проверил затвор» («Террорист»³⁶¹), «Что нам ветер да на это ответит, / Несущийся мимо, да сломавший крыло? / И упав между нами, так недолго любимых, / Разбил он объятья, как простое стекло» («Ветер»)³⁶². Ветер многолик, как подчас и сам лирический герой, он принимает разные акцидентальные виды, свойства и качества: «...ветер, старый возница / В пенсне,

³⁵³ ДДТ. Мир номер ноль. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UflfnwnRU6A> (дата обращения: 14.03.2023).

³⁵⁴ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 52.

³⁵⁵ Там же. С. 166.

³⁵⁶ ДДТ. Рождённый в СССР. URL: https://vk.com/music/album/-2000549124_1549124?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

³⁵⁷ Этому посвящена наша специальная статья: Харитонов О.С. Образ Петербурга в поэзии Ю.Ю. Шевчука // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2022. № 3. С. 183 – 190.

³⁵⁸ ДДТ. Чёрный пёс Петербург. URL: https://vk.com/music/playlist/430140_81230923 (дата обращения: 14.03.2023).

³⁵⁹ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 61.

³⁶⁰ ДДТ. Иначе. P.S. (2010). URL: https://vk.com/music/album/-2000536009_1536009_767d6d8365d116dc72 (дата обращения: 14.03.2023).

³⁶¹ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 66.

³⁶² ДДТ. Просвистела (1999). URL: https://vk.com/music/album/-2000548704_1548704?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

с бородой, с ридикюлем» («Седьмое июля»)³⁶³, «ветер-безобразник, / как пьяный сторож, вечно гасит свет» («Амбиций нет, остался тихий праздник»)³⁶⁴, «Разгребает там, где воет, / Языкастыми ветрами» («Понимающее сердце»)³⁶⁵, «Реки утюжит ветер-каток» («Беда»)³⁶⁶, «С юга ветер приполз, не способный на бег, / Пожирает, дохляк, пересоленный снег» («Оттепель»)³⁶⁷, «И ветер ночной извивался и выл, / И цеплялся за жизнь, как воскресший покойник» («Рождество 2001»)³⁶⁸. В своём безразличии ветер сближается с образом Петербурга, в котором «никому ты... на хрен не нужен» («Прогулка»)³⁶⁹. Их общая черта – равнодушная суровость. Но к ней часто и стремится герой, желая отыскать «надёжный и простой / главный смысл бытия» («Коронована луной...»)³⁷⁰, сермяжную правду в неприхотливом, тяжёлом пространстве, отсекающем всё лишнее (во многом ту же функцию экзистенциального фильтра в художественном мире автора играет война).

Поэтому ветер несёт герою свежесть, свободу, сообщает ему энергию движения, диалектическое мироощущение. Он не несёт радости, но заставляет «раздирать руки звёздами» («Забери эту ночь»)³⁷¹, мыслить, чувствовать, созидать. Поэтому «жизнь прекрасна, ветер важен» («Больница»)³⁷². Он не даёт застыть, остановиться, закаменеть и «опопсеть»: «И никогда нас не съест рутина / Благодаря ветрам, Катерина» («Десять лет как живём вдвоём»)³⁷³. Изредка ветер несёт очищение. Так, в песне «Пасха» «отпустил грехи ветер да унёс»³⁷⁴. Но это не является постоянным семантическим содержи-

³⁶³ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 130.

³⁶⁴ Там же. С. 205.

³⁶⁵ Там же. С. 115.

³⁶⁶ ДДТ. Чёрный пёс Петербург. URL: https://vk.com/music/playlist/430140_81230923 (дата обращения: 14.03.2023).

³⁶⁷ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 40.

³⁶⁸ Там же. С. 59.

³⁶⁹ Там же. С. 21.

³⁷⁰ Там же. С. 53.

³⁷¹ ДДТ. Единочество П. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 14.03.2023).

³⁷² Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 148.

³⁷³ Там же. С. 196.

³⁷⁴ ДДТ. Единочество П. Живой (2003).

ем этого образа. В основном это символика свободы, развития, столкновения противоречий, движения «вопреки».

В песне «Где мы летим...» вместе с образом холодного ветра цивилизации присутствуют сентенциозные рассуждения героя: «Разлита суть и неясны причины. / Но в этом кайф – движеньем жизнь полна»³⁷⁵. Далее в поэтическом тексте на предметно-эстетическом уровне разворачивается это философское мировидение: «Играют в баре джаз суровые мужчины. / В фужере божоле качается луна»³⁷⁶. Всё пространство наполнено действием, движением. Луна в фужере вина, как «плачущее небо под ногами»³⁷⁷ в другой песне, одновременно и расширяет пространство, и делает его сжатым, динамичным, разомкнутым. Эту же функцию выполняет парадигматическое сочетание разнокачественных предметов и явлений: философия – джаз – мужчины – вино – луна. И всё это на фоне метафорического понимания жизни как полёта: «Где мы летим и как уже давно? / Кто нас послал, и кто за всё ответит? / Мы первый камень в первое окно, / Цивилизации холодный ветер»³⁷⁸. В этом полёте всё происходит впервые, все чувства свежи в своей первозданной полноте. Поэтому герой задаётся вопросом: как давно начался этот полёт? То есть время на границе с вечностью начинает стираться. Риторические вопросы во втором стихе – это и есть стихия вечности, потому что они выходят за рамки имманентной герою жизни. То же, что со временем, происходит и с пространством: вопрос «где?» указывает на его неопределённость. Однако в последующих строфах видно, что пространство приобретает конкретные черты, что было показано выше.

Из этого понимаем, что время и пространство как философские категории в сознании автора (не будем путать с хронотопом произведения) условны, что вытекает из противопоставления реальности и сознания. Об этом сказано в песне «Реальность»; такое же «мерцание» реального мира видим в

³⁷⁵ ДДТ. Иначе. P.S. (2010). URL: https://vk.com/music/album/-2000536009_1536009_767d6d8365d116dc72 (дата обращения: 14.03.2023).

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ ДДТ. Чёрный пёс Петербург.

³⁷⁸ ДДТ. Иначе. P.S. (2010).

песне «Мёртвый город»: «То ли небыль, то ли быть, / То ли вечность, то ли вонь»³⁷⁹; «В скорой»: «...на сотни ответов знаю: нас нет»³⁸⁰. Амбивалентное отношение героя к миру, который существует и не существует одновременно, эстетически воплощается и в условности хронотопа, его мозаичности, в многоуровневости лирического сюжета. Такая структура берёт своё начало в диалектическом, сложном мировосприятии. Она сама воплощает идею движения, «ветрености». Именно в этом контексте в песне «Где мы летим...» функционирует образ ветра, являющийся одним из поэтических средств воплощения парадоксального мироощущения лирического героя Шевчука. Ветер как природный символ свободы и воздушной стихии вдохновлял разных мастеров слова. Поэтом ветра в свое время называли А. Блока (цикл «О чем поет ветер», поэма «Двенадцать» и др.). В стихотворении «О смерти» цикла «Вольные мысли» 1907 года Блок так формулирует свое поэтическое кредо: «Всегда хочу смотреть в глаза людские, / И пить вино, и женщин целовать, / И яростью желаний полнить вечер, / Когда жара мешает днем мечтать / И песни петь! И слушать в мире ветер!»³⁸¹

На одной из передач Ю. Шевчук перефразировал афоризм М.И. Цветаевой: «Люди красивы на ветру»³⁸² (на самом деле фраза звучит так: «Моя формула одежды: то, что не красиво на ветру, есть уродливо»³⁸³). В той же передаче он рассуждает о том, что «есть вечный минус и есть вечный плюс, есть добро и есть зло, и между этими полюсами рождается что-то, какая-то энергия, и художник, он как бы на этом сквознячке стоит такой. ...он имеет какой-то насморк, который можно назвать, может быть, творчеством»³⁸⁴. В этой ироничной формуле творчество – это продуктивное состояние души, «надутое» автору ветрами противоречий.

³⁷⁹ ДДТ. Рождённый в СССР.

³⁸⁰ ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022).

³⁸¹ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997 – 2014. Т. 2. С. 209.

³⁸² Вечера в Политехническом. Юрий Шевчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bZP0Rz8MVbI> (дата обращения: 14.03.2023). Мин. 18.

³⁸³ Цветаева М.И. Живое о живом. М.: АСТ, 2022. С. 5.

³⁸⁴ Вечера в Политехническом. Юрий Шевчук. Мин. 18.

Ветер становится эстетическим воплощением универсального для поэта диалектического мировосприятия, идеи о том, что столкновение противоположностей рождает движение. Значение движения для художественного мира Шевчука и его философской концепции огромно. Основанное на законах единства и борьбы противоположностей, движение является залогом личностного развития, духовной свободы и творческой самореализации, а также эмоционального раскрепощения, позволяющего проникнуть в стихию вербальных и музыкальных смыслов.

3.2. Парадокс в структуре наррации и сюжета (группа «Звуки Му», группа «Кино»)

В данном разделе обратимся к парадоксу как приёму в речи нарратора, а также к парадоксальности сюжеттики. Для анализа взяты песни, содержащие лирический сюжет, и песни, в которых присутствует сюжет эпический. Но во всех случаях мы сможем увидеть, как конфликт, создающий событийное напряжение, приобретает парадоксальное разрешение.

Парадокс в лирике П. Мамонова также реализуется и в диалектическом принципе единства и борьбы противоположностей, сформулированном Г.В.Ф. Гегелем. Эти противоположности поэтом видятся и в эстетической плоскости бытия, и в духовно-нравственной. Однако и там, и там взаимоотношения эти крайностей иррациональны.

В песне «Лифт на небо»³⁸⁵ диалектический поворот является развязкой поэтического сюжета. Лирический персонаж обращается к бывшему товарищу, описывая свою жизнь. Раньше он был третьим жильцом в доме своего друга и его жены. Вполне явно даётся понять, что это был любовный треугольник, или вариант одиозной «шведской семьи» на троих: «Теперь я не сплю с твоей женой... Теперь мне не хочется ездить втроём на юг... Забыл я лица общих детей». В образной системе песни можем видеть отстранённость

³⁸⁵ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 12.03.2025).

лирического адресанта от адресата. Его взгляд всегда направлен как бы из угла, из потаённого места. Этот мотив роднит образ лирического персонажа песни «Лифт на небо» с образом гадопятницы, кипятка и подобных жутких наблюдателей за человеком, поселившихся в его доме.

Временно́е пространство в песне делится на «раньше» и «теперь». «Раньше» – это время жизни персонажа с другом и его женой. Здесь мы видим её описание: «Мы раньше были знакомы. / Ты говорил, что любишь, а я / Сидел у тебя дома, / Мы пили вдвоем, / я читал “Трех сестер”, / Ты часто бывал в отъезде». Видно, что уже на этой стадии развития лирического сюжета персонаж лишён чувствительности, эмпатии: его друг говорил ему о своих чувствах к жене, а персонаж просто сидел, и в целом эти ненормальные отношения названы знакомством. Судя по всему, те процессы, которые разовьются в персонаже позже, пребывали в нём в латентном состоянии. Это бесчувственность, в определённой степени утрата человечности. Человечность в концепции Мамонова периода 1980-х – 1990-х гг. напрямую связана со страстью, чувственностью во всех смыслах: и как эмоциональной связью с миром физической реальности, и как эротизмом на грани приличий. При этом зачастую страсть не мыслит категориями общепринятой морали и легко через неё переступает.

Персонаж, ещё сохраняющий черты человеческого в этот период «раньше», спит с женой своего друга, пьёт с ним, спорит, испытывает зависть, способен к привязанности: «Теперь я не сплю с твоей женой... / Теперь мне не хочется спорить с тобой... / Забыл я лица общих детей / И лай дорогих собак. / Пропала зависть в груди моей...» Всё это, в провокационной концепции поэта, признак живого, движущегося, развивающегося естества. И сексуальная раскрепощённость, и противоборство в споре, и зависть как признак того, что человеку хочется лучшей жизни (а значит он развивается), и выделение среди окружающего мира того, что ему дорого, – всё это явления одного плана. В них намного больше жизни, чем в «правильных», рациональных поступках, одобряемых обществом и официальной моралью.

В лирическом сюжете перед слушателем последовательно разворачивается история деградации человека. Персонаж постепенно движется от пусть и аморального, но все же человеческого общежития к пустоте и потере человечности. Это самоустранение личности парадоксально выражается в стереотипном «исправлении», в избавлении от «вредных» привычек: «Теперь я не пью... Я не курю натошак». Его жизнь «теперь» стерильна, пуста, лишена контрастов: «Мой день как вода: ни то, ни сё». Касается это и интеллектуального мира персонажа: если в начале песни он вспоминает, что читал «Трёх сестёр» – пьесу, которая в тексте становится метонимическим образом высокого интеллектуализма и утончённости, то про своё «теперь» он говорит: «Моя голова пуста... еле считаю до ста». Увядают не только его желания, но способность воспринимать сложные мыслительные процессы.

Важна и профессия персонажа: он лифтёр. Эта профессия маленького человека в СССР. Таких тружеников в стране много, и они совершенно невзрачны, незаметны в повседневности. Это роднит образ персонажа с образами голубя и постового. А значит и в структуре данной песни реализуется мотив «природного» существования. Однако если голубь и постовой скорее выражают собой разлитые в хаосе крупницы космоса, то лифтёр представляет собой недружелюбную сущность, личность развоплощённую, лишённую качеств и наблюдающую за другим человеком. Поэтому он сближается с символическим образом кипятка. День лифтёра проходит в скуке и серости, которая не ощущается им таковыми. Он становится имманентен этим нулевым значениям.

Однако дню противопоставлена ночь: «Но стоит утихнуть этому дню, / Лечь и поесть хлеба. / Стоит уснуть, и во сне я пою: / “Это лифт на небо. / Это лифт на небо”». Эта метафора, вероятно, отсылает к библейскому и апокрифическому образу лестницы из сна патриарха Иакова (Быт.28:12–16), а также к знаменитой песне группы «Led Zeppelin» «Stairway to Heaven» («Лестница в небеса»). У Мамонова ночь – эта грань, за которой существует другое состояние жизни. Здесь и происходит диалектический поворот в об-

разной системе. В первую очередь он выражается в сломе логических цепей. В тексте происходит смешение субъекта действия: становится не понятно, кто ложится и ест: день или лифтёр, – а также почему сначала ложится, потом ест, и как в физической реальности можно пить во сне. Разумеется, здесь мы видим метонимический перенос. Однако он также становится экспликацией того иррационального пространства, в которое вступает лирический сюжет. Одно из его свойств – чувственное соприкосновение с миром, прочная связь с физической реальностью. Поэтому появляется сон и вкушение хлеба как условный образ приобщения к земной пище. Глагол «петь» маркирует отдалённую связь этого пространства с искусством, творчеством, а значит, и свободой. Поэтому в нём появляется вертикальное измерение. Лифт на небо действительно становится в некотором смысле трансформацией образа лестницы Иакова: миф оказывается перенесён в мир позднесоветского быта. Возвышенный образ лифта становится противовесом той обезличенности, до которой доходит персонаж. Так раскрывается парадоксальность поэтического замысла, в котором в пустоте выцветшего существования прорывается возвышенная красота в своём апофеозе.

Подобную парадоксальность сюжета можем увидеть и в более позднем произведении Мамонова – песне «Николай»³⁸⁶, которая, в сущности, является стихотворением в прозе, исполняемым мелодекламацией под аккомпанемент гитары. Это история противоборства лирического героя с неким Николаем. В завязке эпического сюжета герой спасает ему жизнь: вытаскивает пулю из раны, выхаживает после их поединка. Затем их пути расходятся. Герой становится служителем порядка, судя по всему, полицейским: «Я надел звезду, стал охранять закон»³⁸⁷, – а Николай – бандитом: «Он занимался разбоем, сеял повсюду смерть, кровью и свинцом заработал себе славу»³⁸⁸. Неясно, что это за «звезда»: звезда американского шерифа или звезда на кокарде формен-

³⁸⁶ Мамонов П. Николай. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IKJiu--AqDA&t=19s> (дата обращения: 4.11.2024).

³⁸⁷ Там же. Мин. 2.

³⁸⁸ Там же.

ной милицейской фуражки. Когда пути персонажей вновь сходятся и завязывается поединок, Николай не убивает своего нынешнего врага, а лишь простреливает ему руку – обезоруживает. Однако герой по долгу службы убивает своего противника, когда тот собирается уйти. Русское имя Николай здесь не противоречит сюжету американских вестернов, а формирует полуфантастическую, квазиковбойскую стилизацию.

Мотивация поступков героя многогранна. Он одновременно исполнен уважения к тому человеческому достоинству, которое проявляет Николай, и следует своему долгу. Тот, будучи бандитом, не убивает героя из благодарности за спасение от смерти. Оба характера противоречивы. Николай называет героя другом. При обращении к нему, как говорит молва, он единственный раз в жизни улыбнулся. Лирический персонаж также способен увидеть в Николае человека: «...я неожиданно понял, какая искра любви до сих пор горит в его сердце»³⁸⁹.

В данном тексте особое значение имеет символика света, звезды и небесных светил вообще. На протяжении песни видим, как этот образ сопутствует герою: когда пути действующих лиц расходятся, герой отправляется на восток, который ассоциируется с восходом солнца или Рождественской Звездой. Перифрастическое повествование о его выборе стать полицейским содержит упоминание звезды, при описании кульминационного поединка он говорит: «Я шёл, никого не видел, и заря моя только всходила»³⁹⁰. Это герой-спаситель. Если примем во внимание состоявшуюся воцерковлённость поэта к этому периоду, увидим, что этот образ интертекстуально ассоциируется с образом доброго самарянина (самаритянина, Лк.10:30–37) и, следовательно, Христа, который в богослужебных текстах православной Церкви называется «светом невечерним»³⁹¹ и «востоком востоков»³⁹².

³⁸⁹ Там же. Мин. 4.

³⁹⁰ Там же. Мин. 3.

³⁹¹ Утренние молитвы. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/utrennie-molitvy/> (дата обращения: 4.11.2024).

³⁹² Каноны на Рождество Христово. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/kanony-na-rozhdestvo-hristovo/> (дата обращения: 4.11.2024).

Таким образом, вся песня становится трансформацией и завершением упомянутой притчи, передающими, однако, ту же христианскую сотериологическую идею. Взаимоотношения героя и Николая становятся проекцией отношений Бога и человека, пастыря и заблудшей овцы, отца и блудного сына. Тем более что антигерой имеет имя, а герой – нет, так как, согласно христианскому богословию, у Бога не может быть одного имени, выражающего Его трансцендентную сущность³⁹³. Тем не менее образы песни не являются специфической аллегорией христианского мифа, а лишь предполагают подобный подтекст, в том числе и в силу символической абстрактности и напряженного авторского лиризма произведения.

К тому же христианская концепция произведения усложняется, но не искажается, кульминационным поступком героя: вопреки своему состраданию он убивает Николая, то есть поступает по закону. Возникает дилемма Прощения и Наказания, Милости и Закона, отсылающая скорее к Ветхому, чем Новому Завету. В данном случае творческая интуиция автора выходит за рамки христианского мировоззрения и возвращается к тому мотиву, который спонтанно проявляется ещё в раннем творчестве поэта – взаимоотношениям и взаимообусловленности хаоса и космоса, их дихотомического единства-противоборства. Спустя много лет герой «бросает оружие»³⁹⁴, однако этот жест говорит не столько о раскаянии, сколько о душевной травме от этого беспощадного противоречия, от противоречивости мира.

Но наиболее сильно парадоксальная природа структуры образов в песне «Николай» раскрывается в концовке: «А на его могиле по необъяснимым причинам над именем его до сих пор еле-еле тускнеет поблекшая сильно звезда»³⁹⁵. Видим, что символ звезды, ассоциировавшийся с героем и отдалённо с фигурой Христа, присваивается и антигерою, чем подчёркивается его духовная амбивалентность: жестокость соседствует с любовью, преступление

³⁹³ Иларион (Алфеев), архиепископ. Имя Божие // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/389525.html>. (дата обращения: 4.11.2024).

³⁹⁴ Мамонов П. Николай. Мин. 5.

³⁹⁵ Там же.

– с человеческим достоинством. Слово «звезда» является последним в тексте, то есть находится в сильной позиции и силой эмоционального воздействия обостряет антиномию добра и зла и в личности «преступного» Николая. Эта звезда появляется на могиле Николая «по необъяснимым причинам»: природа этой ситуации иррациональна, парадоксальна.

Если сделать промежуточный вывод с опорой на результаты раздела 3.1.1, увидим, что специфика образа лирического персонажа также проливает свет на духовно-нравственные процессы внутри психики лирического героя П. Мамонова, которые вырастают не столько из этических максим, сколько из противоречий жизни, вбираемых им в самом непосредственном виде. Парадокс реализуется и через мотив прорастания высокого сквозь низменное: «Злые-злые глаза мои как цветы»³⁹⁶. Выход персонажа за очерченные социумом нормы морали становится провокацией, бунтом против повседневной пошлости как отсутствия гармоничного вкуса к жизни и, в конечном счете, поиском человечности в человеке. Бунтарский мотив выхода за грань в поэзии Мамонова приобретает и иррациональный характер – в способности героя быть включённым в кровообращение мира и в свойстве некоторых персонажей игнорировать внутренние барьеры художественного пространства. Одной из главных черт парадокса становится динамика. Ей противопоставляется статика как следствие покорности социуму и отказа от свободы, что художественно раскрывается с помощью гротеска и иронии.

Лирика В. Цоя обладает емким философским содержанием, вытекающим из глубокого мироощущения. Ранее уже говорилось о парадоксальном свойстве некоторых образов. Такие образы, как транспорт, город («свой город» («Безъядерная зона»³⁹⁷), «Мы дети проходных дворов» («Дети проходных дворов»³⁹⁸)), война, в лирике Цоя амбивалентны. В данном параграфе

³⁹⁶ Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 25.

³⁹⁷ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. Л.: Новый Геликон, 1991. С. 314.

³⁹⁸ Там же. С. 315.

подробнее исследуем формы реализации парадоксального понимания мира в лирике поэта.

Если говорить о парадоксе, как риторическом приёме, то стоит обратить внимание на песню «Дождь для нас»: «Я не сплю, но я вижу сны»³⁹⁹, «Квартира пуста, но мы есть. Здесь мало что есть, но мы есть», «В моём доме не видно стены. В моём небе не видно луны»⁴⁰⁰. Героя окружает темнота, он ничего не видит вокруг себя. Она становится метафорой разобщённого социума: люди не видят друг друга, не видят ничего вокруг себя. Но это и трагическая пустота внутри героя («Мне чем-то нужно лечить душевные раны» («Транквилизатор»⁴⁰¹)). Этой пустоте противопоставлена духовная близость героя и его лирического адресата. Они видят и чувствуют друг друга. Сравним: «Мы не можем похвастаться мудростью глаз и умелыми жестами рук. / Нам не нужно всё это, чтобы друг друга понять»⁴⁰², «Я слеп, но я вижу тебя. / Я глух, но я вижу тебя»⁴⁰³, – в этой парадоксальной фразе просвечивает другой уровень взаимопонимания: «Я нем, но ты слышишь меня, и этим мы сильны»⁴⁰⁴. Герой верен своему призванию: «Я ночь, а ты утра суть»⁴⁰⁵. Это обращение к любимой и весь диалог представляют сочетания противоположностей: «Я сон, я миф, а ты нет»⁴⁰⁶. Герой ощущает свою зыбкость, уязвимость. Исследуя самономинацию героя в данной песне, З.Г. Станкович пишет о том, что, ассоциируя себя с ночью и мифом, герой относит себя к той области, где реальность и иллюзия трудноразличимы⁴⁰⁷. Здесь стоит лишь уточнить, что термин «иллюзия» – это не синоним к термину «миф». Художник-мифотворец, по определению Вяч. Иванова в реферате «Две стихии в со-

³⁹⁹ Кино. 46 (1983). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116449_4116449%2Fde2c3c16eab59e974f (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁰⁰ Там же.

⁴⁰¹ Там же.

⁴⁰² Последний герой (1989). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116471_4116471%2F12f8678f7e9bb9315c (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁰³ Кино. 46 (1983).

⁴⁰⁴ Там же.

⁴⁰⁵ Там же.

⁴⁰⁶ Там же.

⁴⁰⁷ Станкович З.Г. Самономинация в терминах неодоушевлённости как форма литературной саморефлексии в творчестве Виктора Цоя // Казанская наука. 2019. № 3. С. 18 – 20.

временном символизме» (1909), проходит путь от «a re libus ad realiora» – «реального к реальнейшему»⁴⁰⁸. А.Ф. Лосев в фундаментальном исследовании «Диалектика мифа» (1930) доказывает, что миф, «мифическая отрешенность» является одной из «универсальных» форм сознания вообще, что «все на свете есть миф»⁴⁰⁹.

Обратимся к песне «Троллейбус»⁴¹⁰. Лирический сюжет – прикосновение к мечте вопреки разрушению смысловых связей в мире и человеческому разобщению. Троллейбус предстаёт здесь как метафора социума: «Моё место слева, и я должен там сесть. / Не пойму, почему мне так холодно здесь. / Я не знаком с соседом, хоть мы вместе уж год. / Мы тонем, хотя каждый знает, где брод», – так поэтом рисуется картина человеческого «холода»: незнакомые люди кругом, разобщённость, неспособность отказаться от стереотипов мышления даже перед лицом надвигающейся катастрофы, пассивность. Но у тех, кто в этом троллейбусе, есть общее, объединяющее начало: «Все люди братья и седьмая вода». В то же время у социума, разделённого отчуждением, нет программы будущего, будущее очень неясно, смутно: «И мы едем, не знаю, зачем и куда». Троллейбус, тем не менее, едет, несмотря ни на что: «В кабине нет шофёра, но троллейбус идёт. / И мотор заржавел, но мы едем вперёд». Сюжет приобретает парадоксальную развязку. Песня наполнена верой в светлое будущее общества вопреки ущербности, неполноценности социума. Образ троллейбуса предстаёт и как символическое обозначение внешнего мира вообще. Он, мягко говоря, не совершенен, тем не менее в нём самом есть потенциал для мечты и стремления к идеалу.

Обратимся к песне «Камчатка»⁴¹¹. Топоним, выведенный в заглавие, судя по всему, выбран в силу тяготения романтизма к далёкому, экзотическому пространству (вспомним «чукотских мудрецов»). Хотя известно, что в буквальном смысле под «Камчаткой» имеется в виду кочегарка, в которой

⁴⁰⁸ Иванов Вяч.И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 155.

⁴⁰⁹ Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 70.

⁴¹⁰ Кино. 46 (1983).

⁴¹¹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 299 – 300.

работал Цой⁴¹². «Камчатка» используется как метонимическое обозначение окружающего мира. Что позволяет сделать такой вывод? Вместо топонима в тексте Цоя Камчатка – странное слово, лишённое логического центра, упорядоченности, а значит наделенное свойствами парадокса. «Но на этой земле я не вижу тебя, / Я не вижу твоих кораблей. // Я не вижу реки, я не вижу моста, / Я пытаюсь найти лошадей», – герой находится в прямом контакте с реальностью и не видит в ней возможностей для актуализации своего личностного начала вовне, но всё же ищет их. «Я нашёл здесь руду, / Я нашёл здесь любовь», – сочетание материального и духовного, низкого и высокого. И любовь, и руда – метафорическое обозначение того жизненного ресурса, в том числе эмоционального, который необходим герою, материала, с которым можно работать и как художнику, и как человеку для созидания своего мира. «Я пытаюсь забыть, забываю и вновь / Вспоминаю собаку, она как звезда», – неожиданное сопоставление собаки со звездой в корне своём является парадоксом, преодолением жизненной руды, сопротивления грубого материала, который в своей изнанке, в своей потенции имеет зачатки той мечты, к которой стремится герой. Эта строчка становится парадоксальным пуантом в лирическом сюжете. Возможно, воспоминание о собаке является своеобразной «путеводной звездой», если рассматривать образность песни в системе жизни северных народов с их собачьими упряжками. Собака, как и звезда, понимается как «друг человека». Строчка: «Я не вижу здесь их, / Я не вижу здесь нас», – передает человеческое разобщение, отчуждённость. «Я искал здесь вино, а нашёл третий глаз», – бытовой, приземлённый интерес парадоксальным образом сменяется высшей целью. Фраза причудливым образом синтезирует дионисийский культ вина и восточную технику раскрытия духовного зрения, символом которого является «третий глаз», находящийся у просветленного на лбу. «Мои руки из дуба, голова из свинца. / Я не знаю, смогу ли допеть до конца», – эти строки вносят трагический пафос в поэтический текст. Возникает мотив мерцающей цели. Герой не знает, достигнет ли её,

⁴¹² Житинский А. Виктор Цой. СПб.: Амфора, 2015. С. 268.

сможет ли завершить своё дело, реализовать свое призвание, потому что давление окружающей пустоты парадоксально переживается как непосильный груз. А.С. Петрова пишет о медитативном характере песни: всё её действие происходит в области духа, внутреннего мира героя. При этом внутренний план тесно связан с внешним, материальным⁴¹³.

Итак, видим, что парадоксальность проявляется и в структуре художественной речи героя-нарратора, характеризующего лирическое или эпическое событие как противоречивое. То же видим и в структуре сюжета, когда цепь мотивов выражает движение действия к парадоксальному исходу.

3.3. Парадокс в композиционной структуре (группа «ДДТ»)

Парадоксальное сочетание уродства и красоты – одна из доминант поэтики Шевчука. Н.Е. Щукина присваивает безобразному доминирующее свойство в «рождественских текстах» поэта⁴¹⁴. Но всё же дело тут не в безобразном. Главный экспрессивный потенциал не в нём, а в его сочетании с прекрасным и их диалектическом взаимодействии и драматической борьбе противоположностей. О.А. Колмакова и А.Н. Мунгалова пишут о Шевчуке, что «художник оценивает мир диалектически»⁴¹⁵. Прекрасное и уродливое проявляются и как эстетические, и как духовно-нравственные величины.

На эстетическом уровне эта амбивалентность выражается в стилистике автора – отборе языковых выразительных средств автореференции, а также художественных приёмов. Песня «Рождество, ночная пьеса», метафорически изображающая Россию начала 2000-х как карнавально перевёрнутый вертепный спектакль, близкий к эпатирующей эстетике средневековых вагантов.

⁴¹³ Петрова С.А. Современная поэзия: творчество Виктора Цоя в аспекте интермедиальности: электронное учебное пособие. СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина; Казань: Бук, 2022. С. 26.

⁴¹⁴ Щукина Н.Е. «Рождественский текст» в поэзии Ю.Ю. Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. С. 208 – 213.

⁴¹⁵ Колмакова О.А., Мунгалова А.Н. Изучение поэзии Ю. Шевчука в школе // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2019. № 4. С. 49 – 53.

«Заспиртованный младенец спит в Петровской колыбели»⁴¹⁶, – это аллюзия и на Кунсткамеры, и в целом на Петровский перелом в истории России, и на Петербург, и на рождественский вертеп. Младенец «улыбается метели и подмигивает»⁴¹⁷ герою. Так же, как в мифопоэтике А.С. Пушкина (стихотворение «Бесы») и А.А. Блока («Снежная маска», «Двенадцать»), метель в поэтическом мире Шевчука – это метафора холода, пустоты, опасности, гибели (песня «Метель»⁴¹⁸). Это трудные времена, которые рано или поздно пройдут. Герой стихотворения «Коронована луной...» выходит в метель, что является метафорой смерти, закономерного окончания жизни.

Христологический образ проецируется на исторический путь России, её многострадальность и двусмысленное отношение монарха к народу, потому что в нём, в этом отношении, есть и величие, но и жестокость, деспотизм, непреклонность, зловещая суровость. Это во многом пушкинская традиция понимания фигуры Петра, идущая от «Медного всадника». Соседство трагедии – мёртвого младенца – и иронии – амбивалентное по смыслу подмигивание младенца – сгущает краски, сближает этот текст с эстетикой абсурдизма, для которой характерно понимание потерявшего разум и внятные ценностные ориентиры мира. Как писал А.Н. Безруков о современной поэзии, «катастрофа в поэтической наррации есть обязательный ценз для ряда авторов, он не даёт обмануться и себе, и потенциальному читателю»⁴¹⁹.

Смерть и улыбка, многозначное подмигивание – это побеждающая бездуховность, мёртвый Христос. Особенно остро этот гротескный образ функционирует в контексте «Подростка» Ф.М. Достоевского и картины Ганса Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу». Тема умершей в людях веры раскрывается и в поэзии Шевчука: «Разбежались неопиты», «На пупах свернулась вера», «...грустная страна. / Мрачно смотрит на надежду, веру и

⁴¹⁶ ДДТ. Единичество, часть 1. URL: https://vk.com/music/album/-2000535379_1535379?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

⁴¹⁷ Там же.

⁴¹⁸ ДДТ. Мир номер ноль. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf1fnwnRU6A> (дата обращения: 14.03.2023).

⁴¹⁹ Безруков А.Н. Поэтика парадокса в системе литературных экспериментов Игоря Губермана // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2020. № 2. С. 16.

любовь она»⁴²⁰. Как писал об этой песне И.А. Авдеенко, ««Ночная пьеса» выходит за рамки события и фиксирует вневременное информационное состояние мира, в котором всё перепутано, смешано и спрятано за знаками»⁴²¹.

Не менее жёсткой является стилистика вербального субтекста песни «Беда»⁴²². Трагический пафос этих стихов выливается и в безграничную тоску лирического героя по ушедшей из жизни любимой, и в его злобе, в суровой, грубой манере изображения пространства: «Серая грязь от луны до креста», весна «затопила дома, как кошмарные сны, / Как голодная шлюха после поста», «Кабели по талону, но всем сука не даст», «Чует новые запахи стерва-страна, / Собирается жить. Ты одна не спаслась». Инфернальной испорченности страны, животной похотливости толпы и угрюмой, серой панораме Петербурга противопоставляется погибшая любовь. Герой чувствует полную опустошённость, потрясение: «И мне кажется, что меня уже нет, / Потому что тебя, тебя нет со мной». Беда «смотрит в дом», то есть дом как структура жизни разрушается, ломаются границы привычного мира, герой оказывается беззащитен и одинок. Он сходит с ума. Разочарование, трагедия надламывают его душу, он отворачивается от реальности, от жизни, которая теперь предстаёт в искривлённом виде: «Я завесил все окна тяжёлым сном, холодным льдом». Холод ассоциируется со смертью. Герой оказывается с ней бок о бок. Впоследствии этот мотив близости смерти активно будет реализовываться в связи с военной тематикой.

Наряду с этим в поэзии Шевчука присутствуют и возвышенные образы. В первую очередь эта беспримесная, непрофанированная эстетика возникает в связи с темой любви и темой природы. Так, поэтический текст песни «Ветер» начинается словами: «О, прекрасная даль, поглотившая небо...»⁴²³, — что рисует эстетически возвышенный образ неба, где «облака, как к любимой,

⁴²⁰ ДДТ. Единичество, часть 1.

⁴²¹ Авдеенко И.А. Символы и образы суточного цикла в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 44.

⁴²² ДДТ. Чёрный пёс Петербург. URL: https://vk.com/music/playlist/430140_81230923 (дата обращения: 14.03.2023).

⁴²³ ДДТ. Просвистела (1999). URL: https://vk.com/music/album/-2000548704_1548704?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

прижались к земле»⁴²⁴. Во втором стихе вводится тема любви, тесно связанная с пейзажными образами. В третьем и четвёртом – она уже разворачивается в образах лирического героя и его возлюбленной, адресата лирического высказывания, в их взаимоотношениях: «Где ты и я под простой, да нескошенной крышей / Ищем друг в друге тепло»⁴²⁵. В припеве тема любви приобретает трагический пафос, а также реализуется мотив разлуки, недолгой любви, отношений, которые разрываются в силу обстоятельств, в силу неостановимого движения жизни. Это движение не учитывает чувства людей, не сострадает им: «Что нам ветер да на это ответит, / Несущийся мимо да словивший крыло. / И, упав между нами, так недолго любимых, / Разбил он объятья, как простое стекло»⁴²⁶. Гораздо сильнее этот мотив разлуки-разрыва выражается в песне «Это всё». Но если рассматривать эти строки в контексте всего творчества Шевчука, становится ясно, что неумолимое движение – необходимая стихия для героя, его предназначение: «И не плачь, если можешь, прости... Мне свою дорогу нести...»⁴²⁷, «Я, как на праздник, пойду в этот бой»⁴²⁸, «И не украсит ваших глаз моя нелёгкая дорога»⁴²⁹. С темой поэтического предназначения и призвания тесно связан и образ дороги, о чём следует сказать отдельно. Здесь же только нужно отметить, что этот образ, как уже было сказано ранее, является традиционным для русской литературы. И в то же время с помощью этих образов в поэзию Шевчука конфликт чувства и предназначения, романтический по своей сути, что затрагивает весьма сложную проблему художественного метода автора.

Возвращаясь к песне «Ветер», скажем, что здесь образ ветра имеет ту же символику, о которой говорилось выше. Суровая стихия, заставляющая человека двигаться, духовно развиваться и в то же время отсекающая что-то

⁴²⁴ Там же.

⁴²⁵ Там же.

⁴²⁶ Там же.

⁴²⁷ Там же.

⁴²⁸ ДДТ. Метель августа (2000). URL: https://vk.com/music/album/-2000546574_1546574_418275fbe42074e033 (дата обращения: 14.03.2023).

⁴²⁹ Шевчук Ю., Казански К. L'Echope (2008). URL: https://vk.com/artist/konstantinkazanski?z=audio_playlist-2000551592_1551592%2F0dada2bfc13e9a2a8 (дата обращения: 14.03.2023).

тёплое и живое, – такова парадоксальная и диалектическая природа образа ветра в поэзии Шевчука. Здесь же реализуется и мотив трагичной, болезненной ущербности ветра («сломавший крыло»), который вбирает в себя качественные признаки окружающей реальности. В других текстах: «Ветер-дохляк» («Оттепель»)⁴³⁰, «простуженные ветры» («Детская больница»)⁴³¹ и т.д. Сломанным оказывается не ветер, а жизнь вокруг, которую он продувает насквозь. В этом его качестве воплощено свойство самого лирического героя отождествлять себя с миром вокруг, наделять своими свойствами стихию и наоборот, что вытекает из особенностей мироощущения автора, метонимичности его поэтики, парадоксального сочетания индивидуализма и народности в его сознании. И в то же время этот образ мотивирован идеей об очищающей, исцеляющей силе природы, которая вбирает в себя трагические изломы человеческой души и жизни вокруг. Об очищающей силе снега говорится в песне «Мёртвый город»: «Я набрал его в ладонь, / Сплюнул в белый грязь и пыль»⁴³². Тем самым актуализируется животворящий, исцеляющий душу человека образ природы, с которого начинается текст песни.

Во втором куплете песни эта идея звучит сильнее уже в связи с темой войны: «Где ещё одну жизнь одна смерть обвенчала / Парой вспышек огня да в эти смутные дни»⁴³³. Хрупкие объятия разрушаются не только ветром, но и войной, что сближает эти два образа. Эта интерференция образов во многом парадоксальна. Противоречащие друг другу стихии – природа как красота, исцеляющее начало, и война как смерть, разрушение, – сходятся в том, что оба имеют надличностную власть над судьбой человека, часто безразличны к его чувствам в своей суровой правдивости, безжалостно отсекают всё лишнее, вторичное, любую полуправду и вынуждают жить интенсивно, эмоционально насыщенно, ориентируясь на мощную духовную вертикаль.

⁴³⁰ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 40.

⁴³¹ Там же. С. 149.

⁴³² ДДТ. Просвистела (1999).

⁴³³ Там же.

У Шевчука один голос вбирает в себя целостную, противоречивую картину мира, объединяет в себе множество голосов. Такое «всепрятие» жизни – во многом продолжение традиции А.С. Пушкина с его «всемирной отзывчивостью», о которой говорит Ф.М. Достоевский в «Пушкинской речи»⁴³⁴. А интенция гармонизации, сопряжения разнородных элементов бытия восходит к творчеству Л.Н. Толстого, в частности, к роману «Война и мир» и эпизоду сна Пьера Безухова, где крик кучера «Запрягать надо, пора запрягать»⁴³⁵ трансформируется в философическом, ищущем сознании героя в вывод о том, что надо всё сопрягать⁴³⁶.

В таком сопряжении, поиске смыслов, исцелении человеческих отношений и оздоровлении окружающей социально-политической жизни видит предназначение своей жизни лирический герой Шевчука: «Донести синь, / Растопить боль, / Выпить Аминь, / Доиграть роль. <...> Пролететь свет, / Довязать сон, / Не сказать “нет”, / Тому, что дал Он»⁴³⁷, «И догнать бредущую в беспамятстве дорогу, / И вернуть на место землю, как заведено» («Вальс»)⁴³⁸. «Это мой лирический герой, с которым я себя частично отождествляю, – говорит Ю. Шевчук о программе «Иначе». – Это, как мне кажется, Гамлет XXI века. Он уже не ищет ответа на вопрос: “Быть или не быть?”, он знает: “Быть!” Теперь его заботит: “Как быть?”»⁴³⁹. Тем самым поэтом делается установка на совместный со слушателем поиск ориентиров, в то время как ценность самой жизни и необходимость идти дальше – уже не вызывает сомнений.

Это во многом христологическая миссия – объединение, форма братства, духовного союза, внехрамовой литургии. Объединение людей и идей, по-

⁴³⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972 – 1990. Т. 26. С. 130.

⁴³⁵ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958. Т. 11. С. 294.

⁴³⁶ Там же.

⁴³⁷ ДДТ. Мир номер ноль. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf1fnwnRU6A> (дата обращения: 14.03.2023).

⁴³⁸ ДДТ. Единичество, часть 1. URL: https://vk.com/music/album/-2000535379_1535379?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

⁴³⁹ ДДТ расскажет о Гамлете XXI века // Lenta.ru. 2011. 3 окт. URL: <https://lenta.ru/news/2011/10/03/ddt/> (дата обращения: 14.03.2023).

иск смысловых связей, созидание нового из противоречия. Поэтому в песне «Вальс» после слов о том, чтобы вернуть землю на место, следует упоминание о евхаристии как о чуде: «Покажите чудо, чтобы видно было многим, / Как перевоплощается в кровь Твоё вино»⁴⁴⁰.

Но мотив исправления жизни подразумевает не только изображение положительно прекрасного, но и уродливых сторон этой жизни. Однако стоит отметить, что спасительная сила красоты в поэзии Шевчука является качественной, а отнюдь не количественной величиной. Эта идея воплощена и в содержательной, и формальной сторонах поэтических текстов. В песне «Бородино» на содержательном уровне спивающейся стране-тюрьме противопоставлена красота, которая «режет небо», «недоступна, нелегка»⁴⁴¹. И духовная, и социально-нравственная, и политическая проблематика находят своё разрешение в постоянном стремлении героя к красоте. Это стремление противоречиво, парадоксально. Он говорит ей: «Красота, ты здесь, родная»⁴⁴², и в то же время: «Я твой враг, твоя еда»⁴⁴³. Мотив единства-противоборства весьма близок теме любви-ненависти, раскрывающейся в творчестве Достоевского (например, любовь Аглаи к князю Мышкину в романе «Идиот»). Однако если у Ф.М. Достоевского это свидетельствует о разломе, расколе человеческой психики, то у Шевчука это диалектический принцип: движение к красоте, к любви возможно лишь через отсечение всего лишнего, ненастоящего, а сама красота-любовь-правда не только дарит человеку свободу и единение с Богом, с миром, но и многого от него требует. Человек должен быть достаточно силён и гармоничен, чтобы дорасти до красоты и её строгих законов. Отсекается всё, что хотя бы немного искажает правду жизни, замутняет искренность душевного порыва. И тут не имеет значения количественная характеристика, а только качественная.

⁴⁴⁰ ДДТ. Единочество, часть 1.

⁴⁴¹ ДДТ. Единочество II. Живой (2003): URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁴² Там же.

⁴⁴³ Там же.

В одной из передач, объясняя, зачем он поехал на Чеченскую войну, Шевчук сказал: «Фронтовики говорят: «Для вас, гражданских, полуправда – это маленькая правда, а для нас даже полуправда – это огромная ложь»⁴⁴⁴. То же он писал и о поколении советского рок-н-ролла: «Если полуправда / Для всех большая правда, / То на нашей волне – / это огромная ложь»⁴⁴⁵. Этот принцип нравственно-эстетической бескомпромиссности лежит в основе понимания поэтом красоты. Это идеал, который становится для человека и даром, и огромным трудом, а иногда и испытанием.

При анализе композиции песни «Бородино» мы увидим, что из всех восемнадцати катренов пятнадцать изображают горькую, уродливую российскую реальность и только последние три посвящены красоте. Однако есть ещё кода песни, исполняемая на французском языке, которую переводят примерно так: «Скажи мне, / Ох, как достичь, / Ох, красоты, / Ох, красоты. / Но очень / Трудно / Добраться / Вверх до тебя. / Скажи мне, / Как разглядеть / В этой грязи / Красоту, / Чтобы не / Забывать / Эти красивые сны / О тебе»⁴⁴⁶. Как видим, эта часть и вербально (исполнение на иностранном языке), и музыкально (исполнение женским сопрано на заднем плане) отделена от основной «грубой», «мужской» части. Тем самым подчёркивается недостижимость, воздушность, тончайшая материя мечты и красоты, которые противопоставлены грубой действительности и, несмотря на свою хрупкость и непостоянство («Красота не исчезает, лишь уходит иногда»⁴⁴⁷), уравнивают в душе героя ужасы бытия и придают ему сил жить с ними бок о бок дальше. Герой сознает себя частью этой испорченной реальности, видит эту кривизну в себе, поэтому метонимически переносит процессы внешнего мира на самого себя, отождествляя себя с ним: «Я осколок электрички... Я промокшие, как спички, / Небеса в Бородино... В пятикомнатной квартире / Я

⁴⁴⁴ Школа злословия. Юрий Шевчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XqnfVP52H24&t=2461s> (дата обращения: 14.03.2023). Мин. 24.

⁴⁴⁵ ДДТ. Галя, ходи. URL: https://vk.com/music/album/-2000141818_3141818_23a68e3c874d43a8bb (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁴⁶ ДДТ. Ларёк. URL: <https://reproduktor.net/ddt/larek/> (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁴⁷ ДДТ. Единочество II. Живой (2003).

спиваюсь у ларька...»⁴⁴⁸. Поэтому, кстати, сближаются образы героя и ветра, о котором говорилось ранее. Как ветер уносит грехи (или снег забирает боль), так и имплицитно проявляется желание героя взять на себя боль и грязь мира и залечить их красотой, что так же отсылает слушателя в мифологию Достоевского (из реплики Ипполита Терентьева в романе «Идиот», передающего слова князя Мышкина) о том, что «мир спасет красота»⁴⁴⁹.

О традиции духовно-нравственного целеполагания Д.И. Иванов и В.И. Варава писали: «Теория “искусства для искусства” с её самодовлеющим эстетизмом, вычёркивающим этическое и духовное начало из творчества, в России не нашла особого сочувствия, поскольку творческие устремления творцов отечественной культуры направлены в сторону духовного преобразования личности, народа и мира»⁴⁵⁰. Однако в поэтическом мире Шевчука происходит органический синтез этики и эстетики. Как и все творчество поэта, этот синтез приобретает черты напряженной страсти, жажды полноты жизни.

Лирический герой поэта охотится за красотой, как охотник за добычей, как влюбленный за страстно любимой женщиной. Корреляция красота-женщина, а точнее красота-любовь, находит своё отражение в этом тексте и во многих других. Сравним: «Вот она – куда-то идёт. / Вот он я – смотрю на неё»⁴⁵¹ [Пунктуация моя. – О.Х.] – «Красота... за тобою наблюдаю, / Похмеляясь у ларька»⁴⁵². Как видим, модель отношений героя с этими двумя категориями практически идентична. Ещё пример такой смычки: «Красота не исчезает – / Лишь уходит иногда»⁴⁵³ – «Любовь не пропала. / Немного устала, / Но не пропала» («Любовь не пропала») ⁴⁵⁴. Разумеется, тема красоты перехо-

⁴⁴⁸ Там же.

⁴⁴⁹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 8. С. 317.

⁴⁵⁰ Иванов Д.И., Варава В.В. Христианское познание мира как основа творчества Н.В. Гоголя и К. Кинчева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 68.

⁴⁵¹ ДДТ. Это всё. URL: https://vk.com/music/album/-2000550965_1550965?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁵² ДДТ. Единичество П. Живой (2003).

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ ДДТ. Галя, ходи. URL: https://vk.com/music/album/-2000141818_3141818_23a68e3c874d43a8bb (дата обращения: 14.03.2023).

дит в тему любви, в том числе в её эротической ипостаси: «Продолженья просят рода / Эти чёртовы глазища» («Глазища»⁴⁵⁵). Это показывает, насколько многомерным становится смысловое содержание поэтического текста Шевчука, изучаемого в контексте всего вербального творчества, и говорит в пользу субъектного единства его лирического гипертекста.

То же построение композиции находим и в песне «Правда на правду»⁴⁵⁶, в которой из четырнадцати куплетов только один являет собой антитезу остальным двенадцати, в гротескной форме изображающим события путча 1993 года в Москве. Последний куплет представляет собой философский взгляд, или скорее синтез этих тезиса и антитезиса – печальный вывод после случившегося и ощущение движения времени. «Гримёрка церкви», «где высота да простота, где баррикады ада нет», – место успокоения и гармонии, не тронутое кошмаром безумного театра насилия и дури, в котором не обошлось без чёрта: «...а чёрт подсунул им, / А он ведь старый театрал, ха-ха, он любит грим». В этом пристанище духовности некая «она» «горела в вышине без дыма, пламени». Безусловно, речь идёт о той же красоте-любви(-женщине), что и в песне «Бородино».

Таким образом, видим, что в многозначной образной системе песни Шевчука «Правда на правду» соединяются высокое и низкое – эротизм и одухотворённость, связь с землёй и стремление к небу. Однако для поэта именно красота, соединяющая противоположности в иерархичности бытия, является спасением от примитивной приземленности и отупляющего сознание зла.

Трагически несоразмерная антиномия обнаруживается в песне «Я получил эту роль...»⁴⁵⁷, в которой тяжёлые размышления героя о теряющемся среди сомнений поколении, которому некуда деть себя, оттеняются припе-

⁴⁵⁵ ДДТ. Это всё.

⁴⁵⁶ ДДТ. Рождённый в СССР. URL: https://vk.com/music/album/-2000549124_1549124?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁵⁷ ДДТ. Просвистела (1999). URL: https://vk.com/music/album/-2000548704_1548704?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

вом: «Я получил эту роль, / Мне выпал счастливый билет»⁴⁵⁸, выражающим абсолютное принятие героем своего тяжёлого пути. Этот парадокс связан с мистериально озаглавленной фразой из стихотворения Ф.И. Тютчева «Цицерон» (1830): «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые! / Его призвали всеблагие / Как собеседника на пир»⁴⁵⁹. В декабре 1926 года М.А. Волошин писал в стихотворении «Дом Поэта»: «И ты, и я – мы се имели честь / “Мир посетить в минуты роковые”»⁴⁶⁰, – придавая цитате из Тютчева провиденциальный характер. А мотив «получения роли» в театре жизни отсылает слушателя песни рок-поэта к стихотворению Б.Л. Пастернака «Гамлет» (1946). Тем самым мотив поэтического призвания и трагической судьбы поэта в лирике Шевчука встраивается в емкую историософскую традицию поэзии XIX – XX веков. Рефрен песни «Я получил эту роль...» становится в тексте «ключевой формулой», в терминологии Ю.В. Доманского, которая «идентифицирует рок-текст и способствует его анализу»⁴⁶¹.

Из анализа и содержательных, и композиционных аспектов видно, что в мироощущении лирического героя Шевчука минимальное наличие добра отменяет абсолютность зла, и в то же время даже самая малая фальшь обесценивает целую жизнь. Эта парадоксальная идея созвучна мысли из Евангелия: «Верный в малом и во многом верен, а неверный в малом неверен и во многом» (Лк., 16:10)⁴⁶².

Для поэтического мира Шевчука характерно понимание жизни как иерархии. В таком мире противоположные бездны сопряжены в диалектический порядок: добро и зло, вечно борясь, рожают движение, без которого самой жизни быть не может. И это противоборство болезненно проходит через мироощущение героя. Это «уровневость» жизни, идее которой посвяще-

⁴⁵⁸ Там же.

⁴⁵⁹ Тютчев Ф.И. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1980. Т.1. С. 62.

⁴⁶⁰ Волошин М.А. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Эллис Лак, 2003–2015. Т.2. С. 81.

⁴⁶¹ Доманский Ю.В. Поэтика рок-поэзии: о ключевых формулах рок-текста как объекте его идентификации и анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 16.

⁴⁶² Библия. URL: <https://azbyka.ru/biblio/?Gen.1&r> (дата обращения: 14.03.2023).

но стихотворение «Уровни»⁴⁶³, целиком построенное на парадоксе как приёме и ясно выражающее парадокс как универсальное понимание жизни: «Уровни... / Уровни жизни, / Уровни быта – / Бесконечная многоэтажка Вселенной. / Секс да икона. Грязь да корона». Это соединение разных миров развивается с помощью развёрнутых метафор, продолжая образный ряд, заданный стихом «Секс да икона»: «Кипящая эротика в центре земли, / Вечернее небо над золотой степью», – соединение «физического» темного огня магмы под землей как низкого «уровня» с эстетически возвышенным пейзажем. У Шевчука аллегорией пересечения верха и низа становятся рассвет и закат: «Где ноль-горизонт, / Где этот вечный поцелуй / Земли и Неба?». Мифопоэтическая визуальность в изображении мира соединяется с философским скептицизмом: «Жизнь, болтающая со смертью». Но по тому же закону парадокса возвышенные размышления и созерцания героя прерываются приземлёнными, конкретно-бытовыми деталями: «Эх, водки бы нам да хлеба». И снова гибкая мысль героя возвращается на высокий «уровень»: «Зачем Жизнь? / Зачем Смерть? / Зачем Мы, / Эти вечные песочные часы / Без притяжения?». Человек, а точнее поколение героя, понимаются им как песочные часы – души, обладающие высокой пропускной способностью смыслов, ощущающие движение времени, его стихию. Сравним: «А время тикало себе, а сердце такало» («Правда на правду»)⁴⁶⁴. Отсутствие притяжения работает как метафора поиска этим беспокойным поколением вечных основ жизни, «нулевых», то есть выходящих за рамки любого числа, порядка, любого рационального утрирования разнообразной, многоуровневой реальности. Таков риторический возглас героя: «Эй там, кто ещё любит, / Кто ещё не успел всё до конца посчитать?» («Я у вас»)⁴⁶⁵.

Эта многоуровневость тесно сопряжена с эксцентрикой, которая, в поэтической концепции Шевчука, сопутствует любви. Однако здесь мы сталки-

⁴⁶³ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 27.

⁴⁶⁴ ДДТ. Рождённый в СССР. URL: https://vk.com/music/album/-2000549124_1549124?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

⁴⁶⁵ ДДТ. Любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000535992_1535992?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

ваемся с ещё одной проблемой творчества Шевчука – взаимодействием парадокса и абсурда в его поэтике, – которая заслуживает отдельного рассмотрения.

Таким образом, поэтическое творчество Ю. Шевчука представляет собой многомерную целостность. Его художественный мир вбирает в себя разнообразные пласты реальности, выстраивающиеся в иерархию. Целостность этого мира обеспечивается эстетической и философской установкой автора на парадокс – сочетание противоречий, разрушающее линейную логику, но рождающее новые смыслы. Парадокс в поэтике Шевчука реализуется через систему устойчивых образов, одним из которых является образ ветра, а также через соединение высокого и низкого, философии и предметно-бытовых реалий, условности хронотопа.

Парадоксальность художественного сознания проявляется и на уровне образа, и на уровне нарратива, и на уровне композиции. Образы ветра, дождя, ночи, транспорта, города, некоторых лирических персонажей содержат семантику стихийности, чем подчёркивается тяготение парадоксального художественного сознания к иррациональности, динамике и поточности. Композиция лирического текста может иметь парадоксальное строение, выражающее идею жизненных антиномий. Сюжет поэтического текста тяготеет к парадоксальному разрешению конфликта, а речь повествователя о лирическом/лиро-эпическом событии может содержать парадокс как способ построения фразы.

ГЛАВА 4. ПАРАДОКСАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ АБСУРДА КАК СПОСОБА ПОСТИЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ РУССКОЙ РОК-ЛИРИКИ К. XX – Н. XXI В.: СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

4.1. Метаморфозы знаковых систем и абсурдистская стилистика в пространстве парадоксального мировидения (группа «Звуки Му»)

Абсурдистские корни поэзии П. Мамонова видны невооружённым глазом. Однако нами будет раскрыта одна из граней абсурда как художественного метода поэта – переворачивание логических и семантических связей в привычных кодовых системах, наиболее серьёзной из которых является вербальный язык. Покажем также место этого процесса в поэтике парадоксального художественного сознания.

Проблемой взаимодействия абсурда и парадокса в литературе и речи занимались Т.С. Узбеков⁴⁶⁶, А. Циммерлинг⁴⁶⁷. Большое значение в нашей работе приобретает и амбивалентная поэтика абсурда, изучавшаяся Т.С. Узбековым⁴⁶⁸, Е.В. Клюевым⁴⁶⁹, О.Д. Бурениной-Петровой⁴⁷⁰. Е.Р. Авилова и Е.О. Васильчук⁴⁷¹ указывают на то, что абсурд в панк-субкультуре был социально-эстетическим бунтом. Он проявлялся в эпатаже, отказе от привычной логики, карнавализации. В то же время он был способом эстетического разрушения надоевшей реальности. Мы же должны отметить, что абсурд в русском роке (во всяком случае, в изучаемом нами материале), как ни странно, не был направлен на деструкцию, а был скорее вызовом, провокацией, попыткой за мнимой найти настоящую реальность, обратиться к живым про-

⁴⁶⁶ Узбеков Т.С. Языковая игра: парадокс и абсурд // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка, семиотика, семантика. 2017. № 3. С. 735 – 745.

⁴⁶⁷ Циммерлинг А. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // Абсурд вокруг / отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 287 – 304.

⁴⁶⁸ Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии: автореферат дис кандидата филологических. Екатеринбург, 2002. 22 с.; Двойнишникова М.П. Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века (на материале лирики Г. Сапгира) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2009. № 25 (158). С. 91 – 93.

⁴⁶⁹ Клюев Е.В. Теория литературы абсурда. М.: Изд-во УРАО, 2000. 102 с.

⁴⁷⁰ Буренина-Петрова О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века: автореферат дис доктора филологических наук. СПб., 2005. 40 с.

⁴⁷¹ Авилова Е.Р. Категория абсурда в идейном базисе панк-субкультуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 53 – 61.

цессам, не задавленным социальной серостью. Разумеется, панк-субкультура входит в то явление, которое условно принято называть русским роком, однако русский рок к ней не сводится.

И хотя группа «Звуки Му» не относилась к какому-то определённом течению рок-культуры и к рок-музыке вообще, однако многие эстетические установки, реализующиеся как на вербальном, так и на невербальном уровнях, а также общий пафос творчества позволяют искусствоведам и исследователям русского рока условно относить творчество группы к панк-року и психоделике⁴⁷².

Парадокс, о котором говорилось ранее, в поэзии Мамонова проявляется и на уровне риторической фигуры – алогизма: «От бизоньих глаз темнота зажглась» («Гадопятикна»)⁴⁷³, – и через высказывания, тяготеющие к афористичности: «Единый рубль не разнимут двое» (та же песня)⁴⁷⁴. Последняя строка раскрывает и высокую степень парадокса – иррациональное восприятие реальности в её целостности. Надо сказать, что обе цитаты, как и строка «А в моём доме завелось такое...»⁴⁷⁵, представляют собой гротесковую реминисценцию к стихотворению М.И. Цветаевой «Вот опять окно, где опять не спят...»⁴⁷⁶, что уже было подмечено исследователями⁴⁷⁷. Здесь стоит отметить тот принцип языкового сдвига, искажения, на основе которого происходит созвучие текстов. Так, строка «Не от свеч, от ламп темнота зажглась: от бессонных глаз»⁴⁷⁸ превращается в выше приведённую строку про «бизоньи» глаза. Фонетическая ассоциация «бессонный – бизоний» работает на абсурдизацию образного языка, намеренно иррациональное развитие поэтической метафоры единения любящих, построенной на оксюмороне.

⁴⁷² Там же.

⁴⁷³ Звуки Му. Крым (1988). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 10.12.2024).

⁴⁷⁴ Там же.

⁴⁷⁵ Там же.

⁴⁷⁶ Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990. С. 134.

⁴⁷⁷ Гурьев С. История группы «Звуки Му». СПб.: Амфора, 2008. С. 72 – 73. Исследователь творчества Мамонова также пишет о заочной полемике между Мамоновым и Цветаевой о «понимании сущности любви». См. там же, с. 71 – 72.

⁴⁷⁸ Цветаева М.И. Указ. соч. С. 134.

Ту же метаморфозу наблюдаем в строке «...Рук не разнимут двое»⁴⁷⁹ (Цветаева) – «Единый рубль не разнимут двое» (Мамонов). В контексте данного сопоставления строка рок-поэта становится не только образным воплощением интуитивно ощущаемой лирическим чувством поэта целостности, неделимости реального мира, но и переворачиванием цветаевского мотива любви-встречи. В тексте Мамонова он и она становятся не возлюбленными, а ненавистными друг другу сожителями, делящими между собой материальный достаток. Видим, что и здесь деньги оказываются фактором душевной, эмоциональной ограниченности. Фонетическое сближение «рук – рубль» также придаёт этой интертекстуальной связи характер интерпретации-искажения, пропуска через кривую призму советского быта.

Раскрытие данной вербальной игры подчёркивает не только близость Мамонова к литературной традиции. На фоне «нормального» лирического текста проступает одна из главных черт его поэтики, основанная на эстетике безобразного и функционирующая в рамках абсурдистского художественного метода, – смещение и смешение языковых пластов. Это становится не только поэтическим приёмом, но и средством художественного отражения смещённых и смешанных, путаных человеческих отношений, а также метафорой выхода за грань сложившихся канонов и стереотипов, к нарушению которых тяготеет панк-рок-культура.

Подчас смещение сказывается в нарочитом спутывании единиц языка, в имитации косноязычия, в каламбурной этимологии. В концепции поэта, кривая жизнь порождает кривое слово как в метонимическом, так и в прямом смысле. В песне «Люляки баб»⁴⁸⁰ трансформируется слово люля-кебаб – ‘восточное острое кушанье в виде удлинённой котлетки из молотой баранины’⁴⁸¹ – и приобретает, как и вся песня, свойство неприличного намёка, кари-

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 10.12.2024).

⁴⁸¹ Ефремова Т.Ф. Люля-кебаб // Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. М.: Русский язык, 2000. URL: <https://glosum.ru/Значение-слова-Люля-Кебаб-в-словаре-Ефремовой> (дата обращения: 10.12.2024).

катурного эротического образа. Подобная языковая игра была использована М.А. Шолоховым в романе «Тихий дон»: в эпизоде сбора на войну отъезжающий к вокзалу полк казаков, «нарочно сливая слова»⁴⁸², поёт: «...Уху я, уху я, уху я варила»⁴⁸³. В песне же Мамонова каламбурное вербальное хулиганство нужно не просто для того, чтобы прибавить тексту грубо просторечной остроты и провокационной пикантности, а для того, чтобы изобразить низовую дионисийскую стихию. Более того, песня становится своеобразным гимном самой вызывающей разнузданной сексуальности, что придает тексту карнавальную карикатурность.

Поэтический текст построен в виде обращения-наставления тому, кто хочет испить чашу страсти, вроде тех, которые даёт герой Овидия в «Искусстве любви», рассказчики фривольных новелл в цикле «Декамерон» Дж. Боккаччо, или, что еще ближе стилистически, оракул божественной бутылки в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле. Персонаж Мамонова говорит: «У каждой бабы есть свои люляки. / И если ты не любишь темноты, / Смотри на женщин с жадностью собаки / И, уверяю я, увидишь ты / Эти люляки баб, жирные люляки баб, сочные люляки баб»⁴⁸⁴. Женщина и темнота становятся не только атрибутами эротического упоения, но и тем пространством, которое находится за гранью обывательской пошлости. Таким образом, возникает гротесковое двоемирие как противопоставление серого, скудного мира нормы и обильного, иррационального, горячечного мира – вненормального и внеморального. Женщина в песне изображается метонимически иносказательно и нарочито вульгарно – как всеми желанное существо с наполненными соками и жиром «люляками». Она представлена как еда.

Любовная страсть как чувственное наслаждение в поэзии нередко ассоциируется с вином, с алкогольным опьянением. Эта «дионисийская» образность закрепилась со времён Анакреонта, в чьём творчестве весёлый эро-

⁴⁸² Шолохов М.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1975 – 1980. Т. 1. С. 253.

⁴⁸³ Там же.

⁴⁸⁴ Звуки Му. Простые вещи (1996).

тизм тесно соседствует с мотивом застолья и возлияний⁴⁸⁵. У Н.В. Павлович в парадигме «Любовь – еда и напитки» самая объёмная группа метафор – «Любовь – вино (в сосуде)»⁴⁸⁶, а в парадигме «Любовь – вместилище» больше всего ассоциаций с кубком и чашей⁴⁸⁷. У Д. Хармса есть ассоциация «страсть – жирная снедь»⁴⁸⁸: «Только муха жизнь твоя и желание твоё – жирная снедь...» («На смерть Казимира Малевича»⁴⁸⁹). Но Хармс употребляет книжное устаревшее⁴⁹⁰ *снедь*, то есть у него ассоциация имеет возвышенный, хотя и философско-саркастический характер. Антиномическое соединение наслаждения и смерти, связанное с образом-концептом «стол» (ср. «постный стол», «диетический стол»), отсылает читателя к поэтике элегии Г.Р. Державина «На смерть князя Мещерского»: «Где стол был яств, там гроб стоит...»⁴⁹¹. Язык Хармса также отчасти обусловлен стилизацией текста под православный погребальный гимн: «Не блеснит солнце спасения твоего. / Гром положит к ногам шлем главы твоей. / Пе – чернильница слов твоих. / Трр – желание твоё»⁴⁹². В тексте песни Мамонова «Люляки баб» страсть натуралистически связана со сниженным образом жира, в котором соединяются чувства удовольствия и отвращения.

С «различных предметов красоты»⁴⁹³ течёт жир, и предикативная основа с обобщённым значением «кусаешь ты»⁴⁹⁴ передаёт соучастие в процессе лирического адресата, которым становится не только условный персонаж, «наставляемый» героем, но и слушатель-зритель. В конце песни образ жира гиперболизируется. Жир разрастается до мировых, общечеловеческих мас-

⁴⁸⁵ История всемирной литературы: в 8 т. / гл. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1983 – 1991. Т. 1. С. 339.

⁴⁸⁶ Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII – XX веков: в 2 т. М.: Эдиториал УРСС, 2007. Т. 1. С. 574.

⁴⁸⁷ Там же. С. 545.

⁴⁸⁸ Там же. С. 574.

⁴⁸⁹ «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, А. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. М.: Ладомир, 2000. Т. 2. С. 159.

⁴⁹⁰ Снедь // Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1935–1940. Т. 4: С — Ящурный. Стб. 319. Ссылаемся на словарь под редакцией Д.Н. Ушакова как на более соответствующий эпохе Хармса толковый словарь.

⁴⁹¹ Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1981. С. 24.

⁴⁹² «...Сборище друзей, оставленных судьбою». С. 159.

⁴⁹³ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 10.12.2024).

⁴⁹⁴ Там же.

штабов: он «зальёт весь мир», «залепит глаз», «залепит нас»⁴⁹⁵. Слова «Бараний жир – это бараний жир»⁴⁹⁶, имеющие чрезмерно очевидную логическую обоснованность, становятся утверждением самоценности художественного образа, отвечающего эстетике абсурдизма. Так как взлом смыслов, разрушение языка, опустошение семантики слова – а всё это мы можем видеть в поэзии Мамонова – побуждает воспринимать слова только в том, что они обозначают, то есть наполняют художественный мир текста вещественной очевидностью, чувственно-осязаемой образностью. В поэзии Мамонова эта чувственность становится не только свойством художественной убедительности, но и телесным, сексуальным раскрепощением монолога, снимающим все рамки. Причём рамки не только морально-этические, но и логические, и социальные, то есть вплоть до разрушения социальных ролей. Отсюда берёт свои корни наивно-детская, обиженно-жалостливая интонация, временами присутствующая в речи лирического персонажа (см. наш анализ песни «Все сволочи»). Однако эта детская сентиментальность оборачивается и грубостью, вульгарностью, не сдерживаемой ничем. На соединении детского и взрослого восприятия своего и чужого тела построена образная система песни «Диатез».

В песне «Курочка Ряба», представляющей собой иносказательное описание овладения женщиной и воспевание её способности возбуждать похоть, между припевом и куплетом содержится трёхкратное восклицание мужского персонажа песни: «Женщина не человек!»⁴⁹⁷, не связанное логически с контекстом, однако тесно увязанное с психологическими процессами внутри героя, с его жадной-отторжением женщины. Другими словами, в герое соседствуют ребёнок и взрослый моральный жлоб, грубый циник, близкий к поэзии И.С. Баркова – скандально известного автора «срамных од». В поэзии Мамонова это смешение пристойного и непристойного составляет ещё одну грань парадоксальности. В стилевой неразличимости этических границ и за-

⁴⁹⁵ Там же.

⁴⁹⁶ Там же.

⁴⁹⁷ Там же.

претов обнаруживаются традиции эротического фольклора – «Русских заветных сказок» А.Н. Афанасьева, одну из которых (сюжет «Лиса и заяц»), в частности, рассказывает старый кузнец в патриотическом шедевре С.М. Эйзенштейна «Александр Невский». Поведенческая и языковая свобода характерна и для грубых деревенских и городских частушек, певшихся на молодежных игрищах. Здесь также царило своеобразное эротическое опьянение и нарушение запретов. Свобода пьяного в народной мудрости вызывала понимание и почти сочувствие, согласно одной из пословиц: «Пьяного да малого Бог бережет». В связи с нарушением лексических табу вспомним также явно «положительного» персонажа из повести В.Г. Распутина «Прощание с Матерой» (1976) Богодула-богохула, который в духе юродства-скоморошества отличался своеобразным «правом» на почти ритуальное сквернословие. В этой же традиции нарушения запретов создана знаменитая поэма В.В. Ерофеева «Москва-Петушки» (1969). Раскрытие стилевой внеэтичности образности и языка отдельных песен Мамонова ценно тем, что помогает яснее увидеть мощную квазидионисийскую струю в творчестве автора и понять её функцию.

Во многом эта функция амбивалентна. Это и прорыв к тому хтоническому запредельному кошмару, который роится за тонкой гранью бытовой рациональности, и попытка выхода к «недозволенной» полноценной жизни. В концепции автора, живое самоощущение личности и её полноценная чувственно-эмоциональная жизнь сопряжена с карнавалом, в терминологии М.М. Бахтина. Не случайно мы упомянули выше Дж. Боккаччо и Ф. Рабле. Поэзия П. Мамонова близка по духу к культуре бунтующей против аскетизма телесности эпохи Возрождения с её гигантизмом и отторжением догм и предписаний. Бахтин писал: «Гротескная концепция тела в ряде своих существенных моментов была представлена в гуманистической философии эпохи Возрождения <...> Человеческое тело становилось здесь тем началом, с помощью которого и вокруг которого совершалось разрушение средневековой

иерархической картины мира и созидалась новая картина»⁴⁹⁸. Но в случае Мамонова этот антидогматизм и антиаскетизм направлены на выход за пределы стереотипов советского поведения и образа обывателя, поощряемого моралистической идеологией и «правильным» духом времени.

Поэтому в песне «Люляки баб» дионисийский эмоциональный бунт, вызывающий в стилистике автора образы натуралистические и вульгарно-сниженные, призван размыть нанесённые на человека слои социального закрепощения в том числе для того, чтобы сквозь скоморошество и провокацию просвечивало нечто подлинное и живое, берущее начало в сердцевине выпадающей из официального социума личности и соединяющейся со свободой языка, с неподвластными ограничениям языковой стихией народа. В поэтическом тексте герою-маргиналу противопоставлены люди «голодные»: «Но сытость не понять мою голодным. / Пускай они надеются и ждут, / Пока залепит горло жир холодный...»⁴⁹⁹ Это пассивные и мелкие натуры, не способные к эмоциональной широте, к откровенному восприятию и искренней оценке действительности. Полисемантический образ холодного жира подчёркивает статичный, пресный характер тех ограниченных чувств, которыми они живут.

В поэтическом мире П. Мамонова пошлостью становится не разнужданность, а отсутствие полюсов. Так, в песне «Бронепоезд» коллективный лирический персонаж – трое, сидящие в «защищенном» месте, – говорят о себе: «Семнадцать дюймов до света, / Семнадцать дюймов до тьмы, / Но, если взорвётся планета, / Планету взорвали мы»⁵⁰⁰. Это саморазоблачение и по сути самоуничтожение героев становится сарказмом автора по отношению к воинственно настроенному ко всему миру обществу: под теми, кто засел в бронепоезде и не желает сообщения с миром, судя по всему, понимается СССР. Хотя песня была выпущена в 1995 г. в альбоме «Грубый закат», за-

⁴⁹⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 401.

⁴⁹⁹ Звуки Му. Простые вещи (1996).

⁵⁰⁰ Звуки Му. Грубый закат (1995). URL: https://vk.com/music/album/-2000635333_15635333_8aa35df00f230cb93e (дата обращения: 10.12.2024).

пись альбома шла в 1993 – 1994 гг., а некоторые песни, скорее всего, были написаны ранее и не исполнялись, поскольку им требовалось новое музыкальное звучание, которое не мог дать классический состав группы «Звуки Му». Значение текста данной песни для концепции группы велико: когда продумывалось название группы, одно из предложений было – «Бронепоезд без колёс»⁵⁰¹, но от него отказались, и осталось дадаистическое «Звуки Му».

Бронепоезд становится аллегорией изоляции, осознанной глухоты к происходящему за его стенками, отделяющей общество от внешнего мира, в конечном счёте, железного занавеса. Эта художественная деталь подчёркивает угрозу, исходящую от персонажа, и в то же время его ограниченность, отсылая к разговорному ироническому фразеологизму «для тех, кто на бронепоезде», то есть «для непонятливых»⁵⁰². Из-за толщины брони места внутри почти нет, поэтому там темно и гадко и находятся только трое. Окна быть не может несмотря ни на что. У бронепоезда богатая, бурная история, но это были лишь «игрушки»⁵⁰³. Теперь с бронепоезда сняты колёса, то есть он статичен. В таком виде бронепоезд «не пугает народ»⁵⁰⁴, однако он лишь «на вид безопасный»⁵⁰⁵, по известному афоризму из революционной песни «Мы мирные люди, но наш бронепоезд / стоит на запасном пути!» (песня «Каховка», стихи М.А. Светлова, музыка И.О. Дунаевского звучала в фильме 1935 года «Три товарища», режиссер С.А.Тимошенко).

Как видим, у Мамонова бронепоезд становится аллегорией позднесоветского строя – «застоя», угнетающего в человеке всякое движение духа и источающего при этом опасность. Опять же возникает образ сопутствующего человеку кошмара, затаившего угрозу. Однако в песне «Бронепоезд» он имеет прозрачный социально-политический подтекст, а потому очерчен конкретнее. В приведённой в самом начале анализа песни цитате: «Семнадцать дюймов до света, / Семнадцать дюймов до тьмы...» – видим, что такая огра-

⁵⁰¹ Гурьев С. История группы «Звуки Му». СПб.: Амфора, 2008. С. 24.

⁵⁰² Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. М.: Олма Медиа Групп, 2007. С. 61.

⁵⁰³ Звуки Му. Грубый закат (1995).

⁵⁰⁴ Там же.

⁵⁰⁵ Там же.

ниченность и враждебность находятся за пределами света и тьмы, высокого и низкого. Отсутствует динамика, образ лишён противоречивости, контрастов. Чистая серость равняется чистому злу. Поэтому эпатирующая дионисийская стихия в поэзии Мамонова, даже в самом его грубом виде, становится признаком живой жизни.

Колебание между светом и тьмой – поле духовного напряжения, вызывающего в человеке в том числе и низменные страсти. Это своеобразная грань поэтической искренности, «исповедальной» открытости публике – выворачивание себя наизнанку, почти граничащее с саморазрушением. Это в то же время и поиск смыслов в безвоздушном пространстве, наталкивающийся на образы-парадоксы.

Поэтому и в песне «Люляки баб» те самые «голодные», кто надеется и ждёт, всё-таки в итоге «найдут, как укусить эти люляки баб... жирные люляки баб»⁵⁰⁶. Таким образом, женская природа и притягательность становятся для экзистенциального персонажа едва ли не путём спасения, выходом из статичного мироощущения.

Искренность героя становится не только его качеством, но и миссией. Это пропускание через себя того хаоса, который буйствует внутри человека, внутри поэта и его слушателя. Таким предстаёт герой в песне «Нестрашный Му»⁵⁰⁷. Лирический текст песни строится как диалог героя с публикой. Слог «Му» выступает и как имя героя, и как междометие, и как эвфемизм, и как универсальное слово, способное обозначать всё что угодно. Кроме уже указанных аллюзий на мир В. Маяковского («Простое, как мычание»), это карнавализованное «животное» междометие может ассоциироваться и с сакральной моносиллабой буддийских медитаций «Ом».

Абсурдизация текста песни Мамонова происходит за счёт смешения субъекта и объекта: обращения публики к Му построены с нарочитым нарушением коммуникативной логики: «Вы спросите: / – Му, что меня волнует? /

⁵⁰⁶ Звуки Му. Простые вещи (1996).

⁵⁰⁷ Звуки Му. Транснадёжность (1991). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 12.12.2024).

Я отвечаю: / – Му, да ничего». Тем самым диалог перерастает в монолог героя, его саморефлексию. Герой равнодушен к миру. Он раздражен и устал от футуристически пушкинизированной «тупой черни» (стихотворение «Поэт и толпа»), от глупой мещанской «толпы», потому говорит с ними пренебрежительно: «Всех вас видел, где, не скажу». А в конце песни явно «посылает» окружающих: «Му вам на воротник». Фраза становится эвфемизмом обценного фразеологизма «х..й тебе на воротник»⁵⁰⁸, выражающего резкий отказ.

На вопрос окружающих: «Чему я радый?», – герой многозначно отвечает: «Му, да ничему». Полная форма прилагательного «рад», которой нет в русском языке, содержащаяся в вопросе, изображает речь ребёнка, не владеющего нормами языка взрослых, и проявляет детскую ипостась героя, его обидчивую, агрессивную ранимость. И в то же время герой говорит о своей безрадостности, грусти, усталости от жизни. Он вызывающе равнодушен даже к себе: «Му, а как там насчёт быта?» – «Му, а мне всё равно!» Герой страдает от непонимания, отчуждения, испуга, который находит в выражении лиц окружающих: «Чем же я вам опасен?» Следующие далее слова могут быть и попыткой героя оправдаться, и бессодержательным ответом окружающих, которые и сами не знают, почему его не любят: «Просто-напросто (М/м)у». Поэтому за грубостью и равнодушием героя кроются растоптанные чувства, неудачная попытка быть вместе с остальными, горький опыт отвержения.

Причиной отвержения становится особое качество Му – его способность, или даже миссия, обнаруживать собой всё то мерзкое, что есть в людях, быть скоморохом-юродивым: «Му, чем же ты там сытый?» – «Му, жую ваше говно». Эта миссия, судя по всему, исполняется им невольно, в силу глубокого мироощущения и способности отражать ключевые духовные процессы в человеке. Грубое разговорное слово, являющееся самым частотным ругательством во французском языке, отсылает русского слушателя и читателя к поэтике В. Маяковского в первом вступлении в поэму «Во весь голос», где в форме деепричастного оборота возникает такое «ораторское» обраще-

⁵⁰⁸ Плущер-Сарно А. Большой словарь мата: в 2 т. СПб.: Лимбус Пресс, 2005. Т. 1. С. 244.

ние к «товарищам потомкам»: «Роясь в сегодняшнем окаменевшем г...не, <...> / Вы, возможно, спросите и обо мне»⁵⁰⁹. Профессия «ассенизатора», с которой герой Маяковского сравнивает поэта революции, состояла в вывозе в бочке городских нечистот. От персонажа Мамонова общество тоже требует «пользы», что является далёким отголоском мамоновской проблематики, связанной с материальным обогащением, и, шире, советской идеологии с её культом труда и материальной пользы обществу. Герой отвечает: «Вам полезен мой крик»⁵¹⁰. Это не крик совести, а скорее боль чувствительной души, выплеск безумия, грязи, хаоса. Столкновение обывателя с отражением своей подлинной мелкой природы может быть очистительно.

Ответ персонажа песни о пользе его «крика» вновь встречает непонимание окружающих. Их интересует лишь материальная мещанско-советская (ср. В. Маяковский «О дряни», 1921) полезность: «Му, из него же не сшить шубы»⁵¹¹. И тогда уже герой отвечает им грубым «посылом» куда подальше, где «му» – уже эвфемизм. Так в кульминации песни вновь формируется образный круг: герой говорит с окружающими – его отвергают – он озлоблен и отвечает грубостью. Этот сюжет, судя по всему, входит в психологическую историю героя и во многом определяет его манеру поведения.

Своей непрактичностью, проповедью подлинной жизни он схож с героем стихотворения Н.С. Гумилёва «Шестое чувство» (1921). Однако если у Гумилёва красота – это то, что «не съесть, не выпить, не поцеловать», то у карнавально-ренессансного персонажа Мамонова красота связана с телесностью, стихийным разгулом плоти. Герой Мамонова – трикстер, провоцирующий и пугающий окружающих их собственными подводными течениями души, достоевско-фрейдистским «подпольем». Стихии страсти в натуре «нормального» обывателя подавлены или, чаще, убиты идеологией и культом материального благополучия. Герой Мамонова становится тем переходящим звеном, которое связывает два мира – пошлый обывательский и разгульный

⁵⁰⁹ Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Художественная литература, 1969. С. 600.

⁵¹⁰ Там же.

⁵¹¹ Звуки Му. Транснадѣжность (1991).

духовно-динамический. В отличие от «святой» красоты Гумилева, он всецело находится во власти тех же демонов, что роятся в душах мелких людей. Это герой–медиатор, вбирающий в себя грубость и пустоту окружающего мира или отражающий их, надевая карнавальную маску, «личину» лирического персонажа и, как правило, подвергая это образ рефлексии и иронии.

Детское начало в психике героя напрямую связано с теми художественно мотивированными метаморфозами языка, которые реализуются в его речи: нарушение грамматических норм, неологизмы, звуковые ассоциации, разрушение слова, разложение его на слоги и звуки, чем создается паралогический эмоциональный выплеск, близкий к языковым экспериментам футуриста В. Хлебникова. А.А. Житенев считает, что «преодоление линейности языкового означающего»⁵¹² – проблема, напрямую связанная с предикативностью художественного текста. И в эстетике модернизма она решается в том числе через разрушение грамматических связей.

К. Чуковский в книге «От двух до пяти» обращает внимание на особое языковое чутьё у детей, на их причудливые способы словообразования, на любопытное использование грамматических категорий и т.д.⁵¹³ И всё это происходит не только из-за детского незнания языковых норм, но и благодаря наделению языковых явлений новым смыслом, подчинением их другой логике. Литературный собеседник Блока, Маяковского и других мастеров слова, литератор Николай Корнейчуков, ставший Корнеем Ивановичем Чуковским (в литературном псевдониме имя «Корней» многозначно ассоциируется и с корнями растений, и с корнями слов, и с корнями идей, и с укорененностью в «почве»), – считает, что маленький ребёнок – гениальный лингвист. Это выражается и в том, что дети с особой свежестью воспринимают язык, или точнее – речь, речевой поток, из которого вычленяются слова. Иногда слово в детском восприятии реальности само становится вещью. Чуковский пишет: «Слово часто имеет в сознании ребёнка такой же конкретный

⁵¹² Житенев А.А. Модернистский текст и проблема порождения речи // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 17. С. 32.

⁵¹³ Чуковский К.И. От двух до пяти // Чуковский К.И. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 5 – 332.

характер, как и та вещь, которую оно обозначает»⁵¹⁴. Здесь видим ещё одно, психологическое, основание процесса овеществления слова, наделения его самостоятельной художественной жизнью и выразительной полнотой, восходящей к базовой для футуризма статье А. Кручёных и В. Хлебникова «Слово как таковое» (1913), где также обыгрываются различные фонетические и графические «слоги» и звукосочетания, вроде знаменитого «дыр», «бул», «щыл». Данный принцип языковой игры близок и поэтике Мамонова.

Стилевые смещения могут проявляться не только в работе с поэтической речью, но и с образным языком. Более того, смещение на уровне образной системы провоцирует столкновение образных единиц вплоть до их наложения.

Так происходит в песне «Люляки баб», но ещё более яркими примером является текст песни «Бутылка водки»⁵¹⁵. Здесь эмоционально и стилистически накладываются два желания: вожделение женщины и вожделение водки, в результате чего произведение представляет из себя развернутую метафору страсти. Смещение художественной реальности выражается в том, что одно изображается через другое, и эти семантические планы постоянно перемещаются один за другой. Отношения героя с бутылкой водки и женщиной идентичны, поэтому их образные характеристики переплетаются до неразличимости.

В первом куплете используется эффект неожиданности: весь он, кроме припева, обтекаемо описывает женскую фигуру и сексуальное желание героя. Слушатель воспринимает описание женского образа, однако припев непредсказуемо меняет представление: описывалась не женщина, а бутылка: «Стоило завидеть осанку твою, / Я понимал, как тебя я люблю. / Стоило завидеть крутые бока, / Знал и видел: будешь моя! / Бутылка водки».

Однако этот обман оказывается своего рода игрой со слушателем. По ходу развития лирического сюжета всё сильнее проступает авторский намёк:

⁵¹⁴ Там же. С. 136.

⁵¹⁵ Звуки Му. Простые вещи (1996).

речь на самом деле не о бутылке. Если воспринимать этот поэтический текст семиотически, становится понятно, что лейтмотив песни – отношения героя и его женщины. Со второго по пятый куплеты бутылка и женщина описывались одинаково, вернее описание, детали, ситуации, поступки героя распространяются на два объекта одновременно, чем достигается б`ольшая смысловая насыщенности текста. Жизнь героя сразу предстаёт в двух гранях – алкоголизм и женоненавистничество. В последнем же куплете явственно проступают черты, не свойственные бутылке: «Почему, почему ты ушла от меня? / Лежу и жду – на часах два. / Время пришло, но тебя нигде нет...» Но припев возвращает слушателя к ассоциации, вынесенной в заглавие.

Таким образом, видно, что «Бутылка водки» – песня-намёк. Герой не скрывает своего порочного образа жизни, который также становится формой протеста, противопоставления себя советской морали. Он груб: «Ногтями впивался я в бёдра твои, / Тебя нагибал и просил: “Повтори!”», – неблагодарен: «Пустую тебя я всегда предавал», – обманывает преданность ему: «Ты в руку ложилась легко и покорно. ...Ты меня любила до самого дна» – «Пустую тебя на деньги менял». Это не только история страсти, но и история доминирования и покорности, упоения брутальной страстью, граничащей с насилием.

Подобно блоковскому стихотворению «Грешить бесстыдно, непробудно...» (1914), поэтический текст песни «Бутылка водки» имеет кольцевую композицию, обозначая тем самым циклический характер падения героя, его плен в одном из кругов земного ада. Однако если герой Блока существует подобно маятнику: он впадает то в пошлую мещанскую сытость, то в страстное (хотя и недолгое) покаяние, чем поэт показывает сложный и противоречивый путь России и русской души, то герой Мамонова перманентно пребывает в циклическом полубезумии, из которого он вырваться не может.

Первый куплет песни – герой завидел издалека бутылку-женщину, второй – замороженность и одержимость героя, он «поневоле» тянет к ней руки, третий – начало соития, четвёртый – агония страсти, пятый – опустошение

наслаждением, шестой – тоска героя по ней и поиск. Герой «снимает со стены свой велосипед, выводит во двор свой велосипед», то есть отправляется за новым наслаждением. Выход героя из дома и его решимость найти то ли бутылку, то ли женщину снова – начало новой фазы этого алкогольно-сексуального угара. Однако концепция Мамонова близка концепции Блока честным принятием художественно воссозданного образа грешной жизни.

При рассмотрении песни в контексте лишь поэтического рок-творчества Мамонова, не говоря уже о его позднем церковно-православным мировоззрении, можно увидеть, что это обнажение себя перед зрителем является если не исповедью, то морально-психологическим самодиагнозом, честным пониманием героя того, в каком омуте он оказался, что созвучно есенинской метафоре: «Наша жизнь – поцелуй да в омут»⁵¹⁶.

Таким образом, парадоксальность в поэтике П. Мамонова может тонко воплощаться не только в прямом противопоставлении образов и даже не только в разрушении языковой нормы разностилевым потоком разговорной речи, но и в наложении образов до их почти полной неразличимости. Нарушение языковых и логических связей доходит до апогея – до расшатывания связей структурно-семантических в эстетическом целом произведения.

Ещё одним способом языковой, вернее даже в целом знаковой, трансформации становится визуальная метафора. Так, в песне «0-1» цифровой знак, внесенный в заглавие, становится не только математическим выражением, бессмысленным с точки зрения бытовой логики, но и визуализированной метафорой коитуса. То есть метафоризация происходит не за счёт смещения первичной семантики знака, а за счёт его визуального свойства, которое в свою очередь должно вызвать в слушателе ассоциативную связь.

К этой связи всячески подталкивает контекст. Сам автор охарактеризовал её так: «Студенческая лирика. После учёбы»⁵¹⁷. Поэтический текст песни представляет собой нарочито грубое обращение героя к своей бывшей секс-

⁵¹⁶ Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. М.: Наука; Голос, 1995 – 2002. Т. 1. С. 174.

⁵¹⁷ Звуки Му. Простые вещи 2. ДК Связи. 1987. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fHNm-runkaU> (дата обращения: 20.12.2024).

подруге. В нём саркастически изображается поведение молодой распутной женщины, не знающей границ в отношениях: «Знаешь, что всё это значит? / Вся твоя самоотдача? / Ноль минус один»⁵¹⁸. Возвышенные представления об интимном доверии в поведении женского «внесценического» персонажа превращаются в беспорядочные половые связи. В нём высокое и низкое не сочетаются в парадоксальном единстве, а смешиваются и опошляются. Герой укоряет её в том, что она подменяет половым актом душевную близость: «Вчера ты дала мне / И думаешь, я в долгу. / Вчера ты дала мне / И думаешь, я смогу / Простить тебе эту ночь?»⁵¹⁹ Из контекста становится ясно, что под ночью понимается близость с другим.

Так в песне возникает тема верности. Для героя важно, чтобы его женщина не только разделяла с ним постель, но и полюбила его по-настоящему. Важна эмоциональная близость, а не только физическая. Поэтому герой, при всей своей карнавальности и самоуверенной сексапильности, страдает и чувствует глубже, чем женщина, которая ему «отдалась». Его мироощущению свойственно всё то, что характерно для социального самца, для пошлого мышления низового персонажа-обывателя. Это мы видели во многих текстах ранее, видим и здесь. Однако в нём же присутствует и кое-что ещё – пусть и искажённая, потребность не только в сексе, но и в подлинной близости, в любви. Эта любовная тоска просвечивает в его грубом и агрессивном образе сквозь налёт того «развратно-унылого»⁵²⁰ быта, как выразился сам поэт, в котором он вынужден находиться.

Духовная гибкость и эмоциональная сложность лирического героя коренятся в психологических особенностях личности автора. Говоря о записи альбома «Простые вещи» на Николиной горе, Мамонов в том числе рассуждал так: «Есть падение – да. Когда упал, лежу плотно, неразличим, как троту-

⁵¹⁸ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 20.12.2024).

⁵¹⁹ Там же.

⁵²⁰ Звуки Му. Муха. Программа А. 1990. URL: <https://yandex.ru/video/preview/5237765565747905755> (дата обращения: 20.12.2024).

арная плитка. Всё. Упал – лежи! Потом время пришло, встал, поднялся...»⁵²¹ Разумеется, это суждение во многом мотивировано христианским сюжетом о падении-восстании, так как интервью было дано уже в «православный» период жизни Мамонова. Однако здесь важно то, что психологические особенности личности самого автора указывают на особенность его лирического героя: он может становиться неразличимым с внешним миром в состоянии падения, быть органичным в окружающей реальности, какой бы она ни была.

Как видим, иерархизация ощущений, деление их на высокие и низкие, – удел глубокой, живой природы. Глубина произрастает из способности в парадоксальном мироощущении сочетать противоположное. Пошлость же отличается тем, что смешивает эти категории до неразличимости, превращая мир в сплошную серость. Вспомним горькие строки Маяковского из стихотворения «Сергею Есенину» (1926): «Лучше уж / от водки умереть, / чем от скуки»⁵²².

Ранее уже говорилось об обитателях бронепоезда («Бронепоезд»), равноудалённых от света и тьмы. Парадоксальное художественное мышление, хоть и воспроизводит эту серость во всей её убедительности, и даже признаёт её правоту, способно в то же время сквозь неё увидеть нечто другое – духовно богатую реальность, не менее осязаемую и правомочную, чем эта – приземленная, примитивная и пошлая, вызывающая протест и агрессию: «Злые глаза мои как цветы»⁵²³ («Цветочки-лютики»). Это художественное признание двойственной реальности, объективного права на жизнь как одного, так и другого – причина эстетической установки на непредвзятое изображение действительности в её антиномичной осязаемой полноте, своего рода реализма в новом качестве – гиперреализма. Такое столкновение, «правда на

⁵²¹ Петр Мамонов на радиостанции «Эхо Москвы». 2008. 28 дек. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AqDztNH54CA>. (дата обращения: 20.12.2024). Мин. 55. («Эхо Москвы» признано в РФ иностранным агентом).

⁵²² Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Художественная литература, 1969. С. 239.

⁵²³ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 20.12.2024).

правду»⁵²⁴, говоря словами Ю. Шевчука, то двойственное отношение к не-расторжимой реальности («единый рубль не разнимут двое»), непременно разрывает линейные логические связи, так как по своему свойству парадокс иррационален и интуитивен. Это смещение логики выражается в работе с языком, сломе языковой структурности в потоке художественной речи. Эти разрывы и разломы призваны выпустить на свет и дать художественное бытие потоку многомерной реальности, дойдя до предела интуитивного, чувственного, чистого, лишённого рациональной упрощенности и логической скованности ощущения мира. На этот художественный прорыв способно именно парадоксальное мышление.

Язык в поэзии П. Мамонова и, даже у́же, печатное, книжное слово – предмет почти сакральный. Хотя творческая деятельность автора широка и разнообразна – от хореографии до ролей в кино, – и за советский период своей жизни он перепробовал множество профессий, первая основная профессия Мамонова – переводчик поэзии со скандинавских языков⁵²⁵, работник печатных литературных изданий⁵²⁶. К примеру, журнала «Пионер». Как пишет С. Гурьев, эту «специальность будущему творцу подарила его мама, Валентина Петровна Мамонова, известная переводчица со скандинавских языков»⁵²⁷. В некотором смысле, Мамонов – профессиональный советский литератор. В поэтике Мамонова-лирика печатное слово – художественный объект, непременно связанный с духовной глубиной или, точнее, напоминающий о ней. Это мы видели и при анализе текста «Лифт на небо»: персонаж песни в свой несколько более «нормальный» период жизни читает «Трёх сестёр» А.П. Чехова. В этой связи печатное слово классической литературы в поэтическом мире Мамонова противопоставлено деньгам и накопительству –

⁵²⁴ ДДТ. Рождённый в СССР. URL: https://vk.com/music/album/-2000549124_1549124?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

⁵²⁵ Звуки Му. Музыкальный ринг. 1989. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YulZTU_HEco. (дата обращения: 20.12.2024). Мин. 22.

⁵²⁶ Мамонов-поэт: слабые стихи и великие песни // Arzamas. Подкаст «Ощупывая северо-западного слона». 2022. URL: <https://arzamas.academy/podcasts/325/3>. (дата обращения: 18.11.2023). Мин. 3.

⁵²⁷ Гурьев С. История группы «Звуки Му». СПб.: Амфора, 2008. С. 18.

непрерывным признакам интеллектуальной ограниченности и бытового мешанства.

Так, в песне «Союзпечать»⁵²⁸ персонаж – не лишенный способности к рефлексии и страданию пошлый обыватель: «Я часто делаю пустые глаза и на каждый вопрос отвечаю “за”». Конформизм и серость в нём – результат попытки притереться к быту, приспособиться к окружающему миру с помощью подавления в себе живого чувства: «Я часто сижу и грущу, я умею плакать без слёз». Эти два стиха расположены рядом и антонимичны, однако между ними нет даже противительного союза. Противоположные качества в моменте речи героя сосуществуют в одной плоскости и лишь при анализе текста выстраиваются в причинно-следственную связь. Другими словами, герой противоречив. Напоминанием о мире вне рутинной нормы неожиданно становится обычная периодическая газета: «Но утром по пути в киоск я часто хочу, чего нет: / Меня научила мечтать свежая краска газет “Союзпечать”». Желание перейти границу миров в этом двоемирии делает героя пронизываемым и пронизывающим: он неуловим и всегда один.

Логическая мотивация героя читать газеты – быть в курсе событий – переворачивается с ног на голову. Газеты интересуют его не потому, что это советский законопослушный гражданин, а потому, что он вне закона и системы – он делает «фальшивые деньги». Эта неожиданная подробность его самохарактеристики – признак социальной маргинальности. Принадлежность героя к криминальному кругу – одно из проявлений его оппозиции к миру нормы и закона, как, например, «воровские замашки» женского персонажа в «Хорошей песне». И в то же время это карнавальная многоликость героя, способного «менять маски», по-актерски выбирать и воплощать черты самых разных типов, одновременно и скрывая и раскрывая свое подлинное «Я». Этим он схож с типологией персонажей песен-монологов В.С. Высоцкого, перевоплощавшегося и в обывателя, и в ветерана войны, и в пьяницу, и в

⁵²⁸ Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 20.12.2024).

бандита. Как и Высоцкого, Мамонова-поэта интересует жизнь человека-маргинала в тоталитарном социуме. Он тяготеет к большему художественному охвату действительности. И фальшивомонетничество было одним из явлений жизни в СССР. Особенно известным стало дело В. Баранова⁵²⁹. Хотя, разумеется, эта проблема актуальна и сейчас...⁵³⁰

Поэтому делание фальшивых денег – способ не столько обогащения, сколько форма нонконформизма, теневой власти и романтизированной преступной свободы. К этому выводу можем прийти исходя и из того, что герой – тайный бунтарь и мечтатель. Он «хочет, чего нет», а не просто разжиться деньгами для текущих потребностей. Вспомним мечту о тайной власти теневых денег в романе Ф.М. Достоевского «Подросток». Романтический мотив неформулируемого идеала в песне «Союзпечать» усиливает принцип двоемирия, которое приобретает и философско-психологический аспект самоутверждающейся сильной личности и конкретно-исторический, социальный, криминализованный характер. И едва ли не связующим звеном между мирами здесь становится печатное слово газеты.

Более того, слово как номинативная единица языка становится ключевой художественной деталью в песне «Консервный нож». Каждый куплет, кроме последнего, делится на две части: первые два стиха – описание унылой обстановки в жилище: «Муха жужжит, бьётся в стекло... Грязь на столе, пыль по углам... Выбита дверь, свет не горит...»⁵³¹ и т.д., – вторые два – обращение героя к лирическому адресанту. Обращение в каждом куплете строится на симплке и эпифоре: варьируются местоимения внутри каждой пары стихов: «Возьми *мой* консервный нож, вырежи букву... Возьму *твой* консервный нож, вырежу букву...»⁵³², – буквы от пары к паре изменяются, и в результате у героев складывается имя Коля. Причём в предпоследнем купле-

⁵²⁹ Холодов С. Фальшивомонетки: кто подделывал денежные знаки в СССР // Живая история. 2017. 31 окт. URL: <https://lhistory.ru/statyi/falshivomonetchiki> (дата обращения: 25.12.2023).

⁵³⁰ Поротников П.А., Рагозин Р.В. Фальшивомонетничество: сущность, проблемы и пути решения // Инновационная наука. 2022. № 12-2. С. 30 – 35.

⁵³¹ Звуки Му. Грубый закат (1995). URL: https://vk.com/music/album/-2000635333_15635333_8aa35df00f230cb93e (дата обращения: 24.12.2024).

⁵³² Там же.

те они вырезают букву «Я», что может быть понято и как местоимение в контексте последнего куплета: «Кто же здесь жил? Кто не живет? Коля...»⁵³³ То есть отсутствующий человек в этом доме – сам герой.

В песне поднимается тема опустошения, ухода, распада. В то же время объединяющим началом становится совместное действие – вырезание слова, а точнее – имени. А, как писал А.Ф. Лосев, «имя есть жизнь... только в имени обоснована вся глубочайшая природа социальности...»⁵³⁴. За начертанием имени может стоять и словесное воссоздание судьбы ушедшего, и его возвращение, и даже возрождение-обновление. Сам процесс вырезания – метафора глубоких любовных отношений, взаимопроникновения на разных уровнях, от слияния судеб до слияния тел. Консервный нож как художественная деталь вынесен в заглавие и многократно упомянут в песне, в том числе в самом конце, с целью суггестивного воздействия на слушателя. Он в свёрнутом виде обозначает пространство быта, повседневности россиянина 1990-х гг. (альбом «Грубый закат», в который входит песня, записывался в 1992 – 1994 гг.⁵³⁵). В контексте всей песенной поэзии Мамонова «Консервный нож» расширяется до лирического высказывания о трагической судьбе непонятого поэта. А значит, слово как языковая единица и как смысловая материальная стихия не случайно занимает одно из центральных мест в образной системе поэтического текста.

Разрушение системности языка в структуре речи лирического героя становится не просто поэтическим приёмом, а одной из форм проявления более масштабного процесса в художественном освоении реальности – смещения смысла, слома старых логических связей. Творческая задача автора, насколько можем судить, в данном случае заключается не только в том, чтобы с помощью бунта против логики подчеркнуть бунт против социальной действительности. Хотя, несомненно, этот пласт авторской мотивации наличествует. И в целом он характерен для панк-культуры. Но поэт также показывает

⁵³³ Там же.

⁵³⁴ Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 33.

⁵³⁵ Гурьев С. История группы «Звуки Му». СПб.: Амфора, 2008. С. 115.

возможность проникновения за грань смыслов, за которой находится хтонический ужас существования.

Это двоимирие окрашено не мистическими, а социально-историческими, культурологическими и философско-психологическими тонами и отражает ощущение героем-шутком того экзистенциального ужаса, который сопровождает человека за тонкой вуалью «нормального» быта и прочей внешней фактуры жизни. Это неформулируемое «нечто», прорыв к которому происходит через эксцентрику и карнавал. Это средневеково-первобытная стихия, обнажение животного начала в человеке. Однако, это животное-языческое начало также оказывается и божественным в иной культурной парадигме, отсылая читателя к мифологическому и библейскому зооморфизму, как символам сверхъестественного.

Но, что важно, отношения с этим грубым и животным у героя сложное. Изучая тексты песен, уточняя их музыкально-сценическими компонентами – субтекстами, в терминологии В.А. Гаврикова, – видим, что поэзия Мамонова не является исключительно полем карнавализованной одержимости, а скорее пространством внутренней противоречивости лирического героя, его диалогического двойничества. Как было раскрыто ранее, одной из форм этого диалогизма становятся ирония и самоирония – философически-бунтарская насмешка над человеком примитивно-приземленной эпохи и в то же время саморазоблачение героя.

Отзвуком этого диалогизма становится разрушение рационального плана жизни, проникновение сквозь ту вуаль, которая отделяет пошлую жизнь обывателя от хаоса первобытия. Так и формируется в поэтике Мамонова абсурд в качестве определяющего художественного метода, одной из форм реализации которого становится деформация привычной знаковой системы, будь то числовые символы, язык или художественные образы. Абсурдистское отрицание нормы порождает стремление вырваться из мира позднесоветской, социально маркированной матрицы культуры своего времени. Конфликт с социумом в поэтическом мире П. Мамонова породил глубин-

ные экзистенциальные смыслы, выраженные языком карнавального двоемрия.

4.2. Стилиевые традиции русского поэтического авангарда и парадоксальная функция абсурда в изображении реальности (группа «ДДТ»)

Перейдём к анализу другой, не менее сильной традиции, оказавшей влияние на творчество Ю. Шевчука как рок-поэта, а именно традиции русского поэтического авангарда.

Прежде всего обратимся к традиции абсурдистской авангардной эстетики, уходящей корнями ещё в литературу XIX в. – в творчество Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова и др. Смеем предположить, что во многом начало было положено А.С. Пушкиным, высоко ценимым Шевчуком, в поэме «Домик в Коломне»: нарочитое желание автора не придавать серьёзное, глубокое осмысление сюжету, анекдотическое доведение его до абсурда. И лишь поддавшись уговорам и придирам, в качестве подачи примитивному вкусу публики нехотя интерпретирует произошедшее, произнося что-то наполовину схожее с «Не гонялся б ты, поп, за дешевизной»⁵³⁶, и наполовину лишённое вразумительного смысла: «Вот вам мораль: по мнению моему, / Кухарку даром нанимать опасно; / Кто ж родился мужчиною, тому / Рядиться в юбку странно и напрасно»⁵³⁷.

Традиция абсурдизма в творчестве Шевчука конца XX – начала XXI веков обнаруживает себя далеко не только в причудливых образах, нарочито лишённых смысла, о чём пойдёт речь позднее. И даже не только в чертах абсурдистского мировоззрения поэта. Эта традиция проявляется на более глубоком уровне – отношения к слову, понимания природы словесного творчества и его диалектической природы: «Ветрами влекомы, зеркала машины, / Нет границ у слова, с правдой слита ложь, / Серебро Шагала – вещи и карти-

⁵³⁶ Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977 – 1979. Т. 4. С. 309.

⁵³⁷ Там же. С. 244.

ны...»⁵³⁸. Установка обэриутов, типологически сходная с установкой Шевчука, на овеществление, опредмечивание слова, так называемое «пятое значение»⁵³⁹ – проливает свет на специфику поэтики Шевчука, понимание которой часто сводится к анализу стилистики, но не форм художественного мышления в целом.

Если же говорить об анализе содержательного плана творчества рок-поэта, у многих исследователей, на наш взгляд, присутствует чрезмерная идеологизация его текстов, то есть наделение их конкретным, логически мотивированным общественным содержанием. В то время как творчество поэта представляет собой попытку ухода от линейной логики и дидактизма, часто «вчитываемых» исследователями в его тексты постфактум. Да, действительно, у Шевчука много иносказательно выраженных совершенно конкретных идей, касающихся современной жизни, к примеру, места человека в нём, Бога, веры, любви и прочего. Но помимо этого, поэту во многих текстах удаётся выйти на более сложный, абстрактно-философский и смыслоёмкий уровень художественного видения реальности, обеспеченный не столько за счёт философского мышления, а благодаря эстетическому восприятию, любованию миром, созерцанию его, стремлению видеть жизнь как таковую, а не её интеллектуальную интерпретацию.

Так, рассуждая о вере и её связи с художественным вкусом, на одной из передач Шевчук признался: «Я Бога увидел в дедовском сарае. У меня дед был плотник. Знаете, эта стружка, корытники... И когда я забирался на чердак и видел вот эти вот лучики света, и пыль, знаете, вот так встаёт, переливается... Это было очень вкусно. И это много говорило мне о свете. [Вопрос: То есть у вас Бог совпал с красотой?] Конечно. Мои поиски начались с эстетики, конечно»⁵⁴⁰. А о встрече с православным старцем поэт говорит так: «Он со мной так говорил хорошо. Я ему задавал очень сокровенные вопросы. А

⁵³⁸ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 85.

⁵³⁹ Ванна Архимеда: сборник. Л.: Художественная литература, 1991. С. 458.

⁵⁴⁰ Школа злословия. Юрий Шевчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XqnfVP52H24&t=2461s> (дата обращения: 14.03.2023). Мин. 6.

он батюшка такой, непростой, он живёт в скиту и очень редко выходит на люди. Глянул я в его глаза... вспомнил сразу дневники Фёдора Михайловича... и сразу я, конечно, почувствовал, почему я такой злой»⁵⁴¹. То есть видно, что эстетика, впечатление, чувство, интуиция в сознании поэта идут впереди рациональной идеи. Если когда-то В.Г. Белинский сказал о А.И. Герцене, что «у Искандера мысль всегда впереди»⁵⁴², то о Шевчуке можно сказать обратное. Если вновь обратиться к размышлениям Белинского о русской литературе 1847 года, то Шевчук более сравним с И.А. Гончаровым по части первенства эстетики по отношению к идеологии в творчестве.

Разумеется, это в том числе и поэт-мыслитель с чётким философским складом ума. Взять хотя бы песни, которыми отчётливо движет комплекс идей, в которых философский замысел ничуть не меньше, чем эстетическая интуиция, такие как «Кризис»⁵⁴³, «В гостях у генерала ФСБ»⁵⁴⁴, «Свинья на радуге»⁵⁴⁵, «В магазине»⁵⁴⁶, «В раю одиноко»⁵⁴⁷, «Муха»⁵⁴⁸, «Контрреволюция»⁵⁴⁹, «Монолог в ванной»⁵⁵⁰ и т.д. Но эта философия всё же уступает образному восприятию жизни, художественной наблюдательности, впечатлительности в целом творчестве поэта. Установка на эстетику (и антиэстетику), выразительность, опережающие мысль, – особенность творческого метода и художественного стиля Шевчука.

Это художественная задача, как нам кажется, недостижима в своей завершённости, но плодотворна. Это всё та же проблема парадоксального,

⁵⁴¹ Там же. Мин. 33 – 34.

⁵⁴² Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953 – 1959. Т. 10. С. 343.

⁵⁴³ ДДТ. Иначе. (2011). URL: https://vk.com/music/album/-2000535793_1535793 (дата обращения: 14.05.2024).

⁵⁴⁴ ДДТ. Прекрасная любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000547658_1547658 (дата обращения: 14.05.2024).

⁵⁴⁵ ДДТ. Свинья на радуге (1982). URL: https://vk.com/music/playlist/-7786769_62047010_2101fe6dbe94ca05ef (дата обращения: 14.05.2024).

⁵⁴⁶ ДДТ. Творчество в пустоте (2021). URL: https://vk.com/music/album/-2000398210_13398210?act=album (дата обращения: 14.05.2024).

⁵⁴⁷ ДДТ. В раю одиноко. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LHaWaU-r_14 (дата обращения: 14.05.2024).

⁵⁴⁸ ДДТ. Творчество в пустоте (2021).

⁵⁴⁹ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 161 – 163.

⁵⁵⁰ ДДТ. Время (1985). URL: https://vk.com/music/album/-2000534989_1534989?act=album (дата обращения: 14.05.2024).

сложного, диалектического понимания жизни, каковое видим в творчестве А.С. Пушкина. Влияние творчества классического поэта на художественное сознание Шевчука как раз и проявляется не на стилистическом, а на глубинно-проблематическом, реалистическом уровне. То есть когда реальность не подавляется заранее сформулированной авторской идеей. Наоборот, авторская мысль осваивает реальность во всей её сложности, неоднозначности, оформляясь в первую очередь не в комплекс идей, а в художественный образ, явленный в своей эстетической завершенности, цельности, противоречивости, представляющий собой результат органического синтеза сложного мировосприятия и твердой личностной позиции автора. И в то же время этот образ, обладая огромной убедительной силой, невозможен без принципиальной установки на творческую свободу – важнейшую часть пушкинской концепции творчества. Именно это стремление к свободе, изнутри движущее художественное мышление автора, вбирающее достижения предшественников, но не совпадающее с ними, и обеспечило близость к абсурдистской традиции. Оно же является подтверждением парадоксальности этого мышления, его активного осознания парадоксальности самой жизни, готового воспринимать каждую вещь и каждое явление не в статичной завершенности и неподвижности, а в диалектической и динамической потенции.

О работе над аранжировкой одной из песен Шевчук говорил так: «"Надежды маленький оркестрик", где каждая нота, может быть, грубовата, может быть, она на ветру, но она настолько от души, настолько она прочувствована. Так, наверное, играли люди, когда тонул "Титаник". И вспомним фронтовые оркестры. Вот это да, это настоящее. Когда музыка не иллюстрирует жизнь, не говорит о ней что-то, не объясняет происходящее, а она сама происходит этой жизни, она сама основа, чувственная основа этой жизни, этой смерти, любви, борьбы, драки, – всего, что происходит в человеке»⁵⁵¹.

⁵⁵¹ Стойкий Оловянный Солдатик Булата Окуджавы (2005). Документальный фильм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MuCbCqpYa9U&t=600s> (дата обращения: 14.04.2023). Мин. 10-11.

«Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства, – писали представители ОБЭРИУ в своём “Манифесте”. – Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики»⁵⁵². Эта позиция русских авангардистов 1920 – 1930-х годов близка Шевчуку и пафосом революционного искусства («Мы искусству прорубим русло! / Становитесь за мной, друзья!» («Поэт»⁵⁵³)), и стремлением очистить его материал от любой примеси, сделать его цельнозначным, то есть отражающим правду жизни. Правда важна для поэта и как морально-этическая категория, и как иррационально-творческая энергия. Для него сказать правду значит не солгать о своих чувствах зрителю и слушателю. В понимании автора это относительная категория, что показано в песне «Правда на правду»: «Страна рыдала жирной правдой, так и не поняв истины»⁵⁵⁴. «Правда на правду, / Вера на икону, / А земля да на цветы – / Это я да это ты»⁵⁵⁵, – в припеве говорится о гражданской войне, о противоборстве гомогенных, равноправных явлений. В то же время правда противопоставлена истине, которая, по мысли поэта, «вещь незастывшая, она всё время меняется, она неуловима, как мыло в бане; эти смыслы... их всё время ловишь, и этим жизнь интересна»⁵⁵⁶. Отсюда можно сделать вывод, что, в концепции поэта, правда – проявление личности, истина – мировая стихия, которой живая личность сопричастна. Поэтому и искусство становится выражением правды, активно участвующей в процессах внешнего мира (к чему стремились и авангардисты), а соответственно и материал искусства должен быть живым, незастывшим, диалектиче-

⁵⁵² ОБЭРИУ (Декларация) // Ванна Архимеда: сборник. С. 457 – 458.

⁵⁵³ ДДТ. Я получил эту роль (1988) URL: https://vk.com/music/album/-2000550204_1550204?act=album (дата обращения: 14.04.2023).

⁵⁵⁴ ДДТ. Рождённый в СССР. URL: https://vk.com/music/album/-2000549124_1549124?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

⁵⁵⁵ Там же.

⁵⁵⁶ Шевчук Ю.Ю. Интервью. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=98pE29S5Gb4&t=1693s> (дата обращения: 10.04.2022). Мин. 58.

ски развивающимся. Только тогда он способен по-настоящему отразить и трансформировать реальность. В обращении к зрителям фильма «Точка рока» поэт говорит: «...один философ сказал: “Самое страшное для человека – это жить в реальности жизни”. Вот я зрителям иногда советую жить в реальности. Это очень тяжело и очень сложно. Мы все защищаемся от реальности телевизором, какими-то идиотскими мыслями – всем. А жизнь – она очень крутая штука... <...> Чтобы её понять, надо жить в реальности. И тогда ваше отношение к музыке, к культуре – оно будет другим. Вы не будете заслоняться музыкой от жизни, а вы будете искать стихи, музыку, песни, которые как раз помогают вам размышлять об этой жёсткой реальности, и кошмарной, и красивой одновременно»⁵⁵⁷. Поэтика абсурда, как и в творчестве обэриутов, у Шевчука становится особым способом восприятия и художественной интерпретации правды жизни. На вопрос «Как «крики чайки на белой стене» могут быть «окольцованы чёрной луной» («Это всё») и почему «секунды в ладонях следят за глазами» («Любовь не пропала»)?» поэт отвечал: «Всё, что мы видим, это не фотография. И вот эти образы, которые отражаются в нашей башке, они другие. И, может, они нам помогают ощутить офигенную глубину и широту этого мира, взаимосвязь всех вещей»⁵⁵⁸.

Литература абсурда воспринимала слово как действующую, реальную субстанцию, поэтому границы реального в художественном пространстве смещаются, но от этого оно не становится условным, а обретает полноценную жизнь как эстетический феномен. В. Шкловский писал о Н.В. Гоголе, чьё творчество проникнуто пониманием абсурдности жизни, сопровождаемым то комическим, то трагическим пафосом: «...показывая обыденное, Гоголь раскрывает это примелькавшееся обыденное по-новому, причем так, что оно выступает в своей истинной сущности»⁵⁵⁹. Ему же приписывается афоризм: «У Гоголя чёрт входит в избу – верю, у писателя Н. учитель входит в

⁵⁵⁷ ДДТ, Юрий Шевчук. Реальность. О фильме «Точка рока» зрителям. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uyBZfDjQNQ> (дата обращения: 10.04.2022).

⁵⁵⁸ Юрий Шевчук: Ответы на вопросы (часть 3): о жизни, музыке, книгах и о многом другом. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8_VKcfP2-NE&t=772s (дата обращения: 10.04.2022). Мин. 11 – 12.

⁵⁵⁹ Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М.: Советский писатель. 1953. С. 135.

класс – не верю». Абсурдизм Гоголя проявился и в отношении к языку, к овеществлению предмета через слово: «Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук, то и подарок; всё зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное название еще драгоценней самой вещи»⁵⁶⁰. Похожее восприятие слова можем встретить и в текстах Шевчука. В песне «Дорожная» наряду со стихами: «Эх, квадратные колёса / Да кудрявые столбы»⁵⁶¹, – что само по себе показывает абсурдное видение мира (а также, вероятно, является реминисценцией к стихотворению Н.А. Заболоцкого «Пир»⁵⁶²), появляются «дорожные дебаты, / Размышленья-кирпичи»⁵⁶³.

То есть парадокс как логика художественного мира выражается в произведениях Шевчука в абсурдистских образах, эксцентрических тропах, алогизмах: «Лётчик в самолёте врал о райских птицах, / А в иллюминатор улыбался Спас...»⁵⁶⁴. Изобразительно-выразительный абсурд высказывания оказывается подчинён парадоксу, то есть приобретает философскую логику.

Стиль поэта воплощает идею отрицания «нормальной», правильной, стабильной жизни, отсюда саркастичное восклицание: «Всё хорошо, всё нормалёк!»⁵⁶⁵. Это «формулы и числа»⁵⁶⁶ («Пропавший без вести»), «скучные теоремы»⁵⁶⁷ («Летели облака»). Но люди, в сердце которых теплится любовь, – настоящие. Это те, «кто ещё не успел всё до конца посчитать»⁵⁶⁸ («Я у вас»). Любовь не только лечит душу человека, но и переворачивает всё с ног на голову, ломает устоявшийся ход вещей, делает серую реальность свежей,

⁵⁶⁰ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009–2010. Т. 6. С. 68.

⁵⁶¹ ДДТ. Время (1985). URL: https://vk.com/music/album/-2000534989_1534989?act=album (дата обращения: 14.04.2023).

⁵⁶² «Она летит – моя телега, / гремя квадратами колёс». Заболоцкий Н.А. Столбцы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. С. 36.

⁵⁶³ ДДТ. Время (1985).

⁵⁶⁴ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 85.

⁵⁶⁵ ДДТ. Пластун (1991). URL: https://vk.com/music/album/-2000546610_1546610_b185cf56dba6e13b8f (дата обращения: 14.03.2023).

⁵⁶⁶ ДДТ - Пропавший без вести (2005). URL: https://vk.com/music/album/-2000547663_1547663 (дата обращения: 10.04.2022).

⁵⁶⁷ ДДТ. Метель августа (2000). URL: https://vk.com/music/album/-2000546574_1546574_418275fbc42074e033 (дата обращения: 14.03.2023).

⁵⁶⁸ ДДТ. Любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000535992_1535992?act=album (дата обращения: 14.03.2023).

яркой, непредсказуемой. Так в песне «Любовь» появление любви преображает всё вокруг: просыпается, расцветает Петербург, покрывается зеленью, «медный Пётр... пошёл в разнос»⁵⁶⁹, то есть сошёл с привычного места, хотя под ним «конь стоял столько лет»⁵⁷⁰, значит много лет покоя и безмятежности прошло до этого самого переворота реальности, обновления жизни. И «все дома вверх ногами, всё сходит с ума»⁵⁷¹, когда появляется любовь. И всё это на резком контрасте с одинокими серыми днями героя, которые тянулись до её появления. Для Шевчука любовь не «какие-то отношения между мужчиной и женщиной в постели»⁵⁷². Он понимает её так: «Любовь как стержень, как смысл бытия, как... главная сила, которая движет жизнью, движет нашими поступками. Любовь как совесть, любовь как путь к Богу, любовь как путь к избавлению. Для меня всё есть любовь»⁵⁷³. Для него любовь – это источник жизни, то, что движет жизнью («Жизнь ползёт на кулаках, жизнь к любви прижалась» («Цыганочка»⁵⁷⁴)). Настоящая, «живая жизнь», полная красок и «драйва», невозможная без любви. Отсюда эстетическая установка автора на эпатирующий сознание абсурд и эксцентрику («Моя психоделическая какофония / Взорвала середину, право, лево, верх, низ...» («Террорист»⁵⁷⁵)), сочетание бытового и возвышенного, грубости и нежности. Это отрицание мёртвой жизни на уровне стиля, организации поэтической речи. «Мы для дальтоникиков – ересь, мы – разноцветные сны» («Погром»⁵⁷⁶). Любовь в человеке говорит через пёстрые краски и эмоции, тонкие лирические переживания, в которых сопрягаются печаль и надежда, интимное и социальное, индивидуальное и народное, а также стремительное, стихийное дви-

⁵⁶⁹ Там же.

⁵⁷⁰ Там же.

⁵⁷¹ Там же.

⁵⁷² Интервью с Юрием Шевчуком. Песня «Предчувствие гражданской войны» (1991) URL: https://www.youtube.com/watch?v=HWz9VTNcI_A (дата обращения: 14.03.2023).

⁵⁷³ Там же.

⁵⁷⁴ ДДТ. Прекрасная любовь URL: https://vk.com/music/album/-2000547658_1547658 (дата обращения: 14.04.2023).

⁵⁷⁵ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 67.

⁵⁷⁶ ДДТ. Прозрачный. URL: https://vk.com/music/album/-2000547963_1547963?act=album (дата обращения: 10.04.2022).

жение по пространству: «Я намазал на хлеб расстояния» («Она»⁵⁷⁷), «У Минутки, возле медсанбата, / Где по пояс рваные дома, / Видел я сгоревшего комбата / И державу, полную дерьма»⁵⁷⁸ – и времени: «В одиннадцать утра / На Красной площади / (как странно, где я?) / Стоял на Лобном месте / с чашкой кофе и сигаретой, / рассматривая / беспомощные животы стрельцов, / Петра угрюмого на месте Мавзолея, / кумач революционных, / четвертованных, / остриженных в квадраты / молодцов <...> И вот / прощённое, мочёное пространство, / ограниченное властью, / стало частью / моей любимой чашки кофе / с сигаретой» («Площадь»⁵⁷⁹).

Ощущение необъятного простора мира, грандиозности культуры и сложнейших человеческих проблем концентрируется в «здесь и сейчас», в конкретной, постоянно движущейся и неуловимой точке настоящего: «Я живу в динамике. Сейчас прошлое, сейчас будущее, сейчас настоящее»⁵⁸⁰, – говорит поэт в одном из интервью. Это сказывается и в ритмичности его стихов. Барабанщик «золотого состава» ДДТ говорил: «Я считаю, Юрка один из лучших поэтов, если не лучший песенник сегодня, который пишет, ну, просто прекрасные тексты. Очень серьезно, с ритмом. Эти фразы даже по слогам ритмичны, я как барабанщик могу об этом говорить. Читать его стихи, это, считай, что ноты барабанить, понимаешь? В них есть ритм. Именно ритм. Рифма плюс ритм»⁵⁸¹. Поэтому такое большое значение в лирике Шевчука имеет образ ветра, о чем уже говорилось ранее. Эта динамика – стилевая доминанта поэзии Ю. Шевчука: «И я чувствую тень / Твоего бесконечного бега»⁵⁸², «“Хочешь, полетели – покажу, где свили / Мне пространством время, оглянись, чудак”. / Мы бродили в странном, параллельном мире – / В сказке

⁵⁷⁷ ДДТ. Единочество П. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 10.04.2022).

⁵⁷⁸ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 76.

⁵⁷⁹ Там же. С. 84.

⁵⁸⁰ Юрий Шевчук. Интервью. 2/2 (2009) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xk1wxpMIerc&t=1999s> (дата обращения: 1.07.2022). Мин. 26 – 27.

⁵⁸¹ Харитонов Н. ДДТ: Книга свидетельств очевидцев. Архангельск, 1996. С. 324.

⁵⁸² Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 59.

или детстве, но, увы, не так», – то есть в высшем мире пространство и время заканчиваются.

Поэтому в изучении творчества Шевчука так часто встречается нивелировка экспрессивности выразительного плана, его вещественности, ассоциативности, эстетической, а не идеологической многослойности, следование принципу «что хотел сказать автор?», который является некорректным, поскольку примитивизирует органическое целое художественного текста, лишая его многогранной осязаемой полноты. Текст произведения, поэтическое слово часто не шифровка мыслей, а отдельная форма жизни. По мысли Ж.-П. Сартра, для поэта слова «до сих пор первозданны»: они «частицы природы и потому живут на земле по её законам, словно трава и деревья»⁵⁸³. Причём как автора, так и реципиента, активный живой отклик которого ожидается лирическим субъектом. Шевчук многократно подчёркивает, что концерты ДДТ – это диалог с публикой, приглашение к общему размышлению о жизни⁵⁸⁴. И эта установка на диалог парадоксальным образом сочетается с самодостаточной, художественно завершённой природой текстов. В частности, есть видеозапись⁵⁸⁵, где группа ДДТ, судя по всему, записывает песню «Метель» на своей студийной площадке. Это запись партии ритм-гитары под фонограмму вокала, но Ю. Шевчук и барабанщик И. Доценко беззвучно «подпевают», то есть эмоционально участвуют в репрезентации песни, хотя при записи в этом нет никакой необходимости и группа много раз исполняла песню на концертах. О том же свидетельствует и рассказ Шевчука о возвращении из Чечни, где он говорит о песне «Любовь», которая его спасла, то есть песня воспринимается не как авторская манифестация или средство транслирования идеи, а как самостоятельно существующая органика⁵⁸⁶.

⁵⁸³ Сартр Ж.-П. Что такое литература? М.: АСТ, 2024. С. 14.

⁵⁸⁴ Шевчук. Интервью после германских концертов 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vS32SVi90BM> (дата обращения: 10.04.2022).

⁵⁸⁵ Видеозаписи ДДТ. Раритеты. URL: https://vk.com/video/@ddtraritetz?z=video-367_456242929%2Fclub66168559%2Fpl_-66168559_-2 (дата обращения: 10.04.2022).

⁵⁸⁶ «Я бухал и плакал... <...> Я вот в лесу этом [в деревне под Псковом. – О.Х.] сидел и написал... вначале меня там, конечно, сильно так корёжило, но потом как-то природа, лес, небо, весна как раз, март был, и... какая-то вдруг наступила такая жажда любви... И вот спасение в этом. И первая песня, которая написалась – “Любовь”... Это первая песня после Чечни. Не про войну, а про любовь. И она как-то спасла меня, что ли».

Эта эстетическая самодостаточность роднит поэтику Шевчука с символистской эстетикой. К. Бальмонт писал: «Несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками»⁵⁸⁷. Символическую поэзию Бальмонт противопоставляет аллегорической. Если в первой происходит «родственное слияние двух смыслов, рождающееся самопроизвольно», то во второй – «насильственное их сочетание, вызванное каким-нибудь внешним соображением»⁵⁸⁸. Но и творческая потребность Шевчука вовлечь слушателя, пригласить к диалогу, если следовать логике Вяч. Иванова, тоже является чертой символистской поэзии. В докладе «Мысли о символизме» (1912) Иванов обязательным свойством символизма называет способность автора вызвать в слушающем глубокое творческое сопереживание, установление контакта на волне единого эстетического чувства, вплоть до мистического единения в Логосе: «Если... я... не умею... заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины... если мой слушатель – только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, – если луч моего *слова* не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета, тогда я не символический поэт...»⁵⁸⁹. Из этих положений теории символизма следует, что эстетическая неистощимость образов в поэзии Шевчука вызвана включённостью поэта в литературную традицию на концептуальном уровне, не только интертекстуальном, но на уровне мироощущения и эстетического самосознания.

Исследователями хорошо (хотя и недостаточно) изучена философская основа творчества Ю. Шевчука, литературные реминисценции, языковые

Шевчук Ю.Ю. Интервью. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=98pE29S5Gb4&t=1693s> (дата обращения: 10.04.2022). Мин. 17.

⁵⁸⁷ Бальмонт К.Д. Горные вершины: сборник статей. Книга первая. М.: ГРИФЪ, 1904. С. 77.

⁵⁸⁸ Там же.

⁵⁸⁹ Иванов Вяч. Борозды и мрежи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусигеть, 1916. С. 148.

особенности, связь с традицией авторской песни, социально-нравственная, духовная проблематика его текстов и т.д. Однако при этом игнорируется (разумеется, невольно) эстетическая самодостаточность образа. Выражаемое и выражающее часто неразделимы в творчестве Шевчука, зачастую оно представляет собой не зашифрованную метафорой идею – сама идея является метафорой, и наоборот.

Что позволяет нам прийти к такому парадоксальному заключению? Типологическое схождение некоторых образов в границах художественного мира поэта (например, любви-свободы(-женщины), о которых говорилось ранее), мощная традиция русской абсурдистской эстетики, овеществленное изображение мира тонких материй – слова, мысли, звука (здесь присутствует влияние как литературы абсурда, так и акмеистов, в частности, О. Мандельштама), в конце концов, сказывается сама синтетическая природа творчества Ю. Шевчука: большинство стихотворных текстов являются частью песен, то есть образуют с ними полисубтекстуальное единство, по мысли В.А. Гаврикова⁵⁹⁰. Следует сказать, что синтетическая природа песенного творчества поэта также созвучна стремлению модернистов к выходу за пределы языка, к суггестивному выплеску, к сценическому воплощению вербального текста. В XX веке поэтические выступления на сцене собирали значительную аудиторию.

Традиция иррациональности, алогизма и абсурдизма выражается в том, как лирический герой Шевчука ощущает пространство: оно и сжато в одну точку, и разомкнуто одновременно. Ранее уже говорилось о его пластичности в художественном мире поэта. Как и время, как и смыслы, пространство текуче, изменчиво. В то же время оно поражает героя своим масштабом и диалектической сложностью, парадоксальной мозаичностью, разнообразием, сливающимся в единую стихию. По его эксцентрическому признанию, он

⁵⁹⁰ Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с.

ощущает «офигенную глубину и широту этого мира, взаимосвязь всех вещей»⁵⁹¹.

В частности, широкий размах изображения пространства в поэтике песен Шевчука выражается в соединении Запада и Востока, а точнее сказать – в историософском понимании России как встречи Запада и Востока. Опять же здесь встречаем принцип парадокса – противоречивый русский характер оказывается полем слияния крайностей: «Мы ларьками сцепим землю, / Свяжем запад и восток» («Бородино»⁵⁹²). Но Шевчуку, судя по всему, не близка мессианская идея Достоевского о русском народе-богоносце. В его поэзии встречаем образ нетрезвого народа: «недоопохмелившийся народ»⁵⁹³ («Цыганочка»); «Бей макдоналдсы, приемлю / Только наш родной лоток»⁵⁹⁴ («Бородино»). Здесь видим и злую сатиру на русскую действительность, гиперболизированное выражение героем своей привязанности к этой действительности, какой бы она ни была, в чём сказывается восходящая к поэтике жестокого романа традиция исповедальных монологов Есенина и Высоцкого. Откровенность их лирических героев во многом задала тон речи героя Шевчука. Они мыслятся им как поэты честные, искренние, «трушные»⁵⁹⁵, потому что в центре их творчества был человек со всеми его противоречиями. Их поэзия обладает мощным гуманистическим пафосом, утверждением ценности человеческой личности. В песне «Пруст» находим такое признание их эталонной роли: «Во всех поэтах “трушных” на Руси / Немного есть Высоцкий и Есенин»⁵⁹⁶.

Отсюда же, а также вследствие метонимического отождествления себя со страной, вытекает ощущение героем себя как соединения Запада и Восто-

⁵⁹¹ ДДТ, Юрий Шевчук. Реальность. О фильме «Точка рока» зрителям. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uyBZfIDjQNQ> (дата обращения: 10.04.2022).

⁵⁹² ДДТ. Единочество П. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 10.04.2022).

⁵⁹³ ДДТ. Прекрасная любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000547658_1547658 (дата обращения: 14.04.2023).

⁵⁹⁴ ДДТ. Единочество П. Живой (2003).

⁵⁹⁵ ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022) URL: https://vk.com/music/album/-2000449142_16449142_fa286d6e5d9695a8e0 (дата обращения: 14.03.2023).

⁵⁹⁶ Там же.

ка: «Я татарин на лицо, / Да с фамилией хохлятской. [соединение разных культур] / Отчего ж тоске кабацкой [русская культура] / Угодил под колесо?»⁵⁹⁷; «Мне чудится, будто / Открылся мне Будда [восток]» («Я выбираю лес»⁵⁹⁸). «Азиатчина» сочетается в нём с тяготением к высокой книжной европейской культуре и европейским корням рок-музыки и рок-культуры. По своей сути такой синтез также является формой парадокса в нём самом. Восток и Запад – это противопоставление иррационального и рационального, метафизического и физического, хаоса и космоса и т.д. Эти пары представляют собой антиномические единства: одна крайность не может существовать без другой. Эта философско-эстетическая глубина выражается в личностном проживании этого разлома, однако и в его художественном преодолении, в синтезе.

В песне «Made in Chine»⁵⁹⁹ масштаб лирического переживания охватывает не только личную судьбу, но и судьбы цивилизаций, в частности «закат Европы», как это называл О. Шпенглер. Выведение языкового клише в заглавие имеет три функции: 1) выражает идею о том, что человека окружает мир дешёвой прагматики и штампованных, одноразовых ценностей, что люди превращаются в общество потребления; 2) указывает на усиливающееся для российской жизни значение Китая, а если следовать метонимической логике героя Шевчука, то и Востока вообще; 3) на языковом эмблематическом уровне выражает идею синтеза Востока и западной культуры (далее при анализе вербального текста ещё увидим это отношение поэта к языку как к метонимическому обозначению культуры).

Тема гибели европейской рационализированной культуры, на смену которой приходит восточная интуитивно-стихийная, хтоническая культура занимает в песне важное место: «Догорает латынь», «Мусульманское сердце распято тротилом, / За берлинской стеной жарят жаб журавли». Герой песни

⁵⁹⁷ ДДТ. Прекрасная любовь.

⁵⁹⁸ Шевчук Ю.Ю. Акустика. 1997 год. URL: https://www.youtube.com/watch?v=s198U_Ks6JI (дата обращения: 14.03.2023). Мин. 11.

⁵⁹⁹ ДДТ. Иначе. P.S. (2010). URL: https://vk.com/music/album/-2000536009_1536009_767d6d8365d116dc72 (дата обращения: 14.03.2023).

понимает кризис и восточной, и западной культур. Эта проблема стоит наряду с проблематикой духовно-эстетической: «Заболеть этой жизнью, туманами плакать... Заключённый побед, береги свою мякоть / И осколки часов на разбитом носу». Абсурд как мироощущение в этой песне выражается почти напрямую: «Старый театр абсурда набит пустяками, / Мир, прямой, как блокбастер, сосёт пустоту». «Скоро, видно, война, до себя не дожили. / “Abiens, abi” кричит, задыхаясь, латынь». Утрата смыслов в мире, прямая логизированность жизни, в соединении с духовной незрелостью человечества отдаются в душе героя тоской: «В душе тоска, вокруг Китай»⁶⁰⁰, – индивидуальное и всеобщее, историческое сочетаются в одном стихе.

Но возможен также и имплицитный, более сложный уровень выражения такого синтетического историософского, культурного самоощущения героя. Сложность этих форм обусловлена эстетической сплавленностью образов со всем выразительным планом произведения. Эта конкретно-вещественная поверхность сложного семантического организма с трудом поддаётся членению, поскольку при анализе каждый её элемент тянет за собой длинную цепочку смыслов: ассоциаций, мотивов, идей, подобий, сходящихся к единому ядру – диалектическому мироощущению. Эта эстетическая монолитность, сложность текста порождена и влиянием энергии абсурда. Это взлом поверхностных смыслов сообщает мироощущению лирического героя динамику. Примером развития конкретной темы в эстетически слитом единстве может служить песня «Пруст»⁶⁰¹. В её художественной системе мы сможем проследить и функцию абсурдистских приёмов в стиле Шевчука.

Начинается поэтический текст с детали, вошедшей в заглавие – «полумёртвый Пруст», который «пылится в ногах». С одной стороны, речь идёт о книгах М. Пруста, которые читает герой. Это внешний хронотоп, контуры лирического сюжета, который впоследствии будет уходить вглубь. С другой, Пруст является метонимическим обозначением высокой европейской куль-

⁶⁰⁰ ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022).

⁶⁰¹ Там же.

туры и культуры вообще, которая в тексте представляет собой гармонизирующее, оформляющее начало. Форма противопоставлена хаосу. Эта неуправляемая стихия видна и в самом герое: «Ты стала утром, плача в рукава / Моей харизмы странной, полудикой, / А я молчу, во мне течёт Нева, / Холодная, со вкусом ежевики». Его харизма «странная, полудикая», но в нём «течёт Нева», которая, подобно технике «потока сознания» у М. Пруста, выступает метонимией Петербурга и культуры вообще.

Противоречие внутри героя – это борьба и взаимосвязь дикого, хтонического, восточного, азиатского с гармонически оформленным, интеллектуальным, европейским. Далее увидим, что дикое, восточное выражено в бестиарных образах: Пруст лежит «котом избитый, молодым и рьяным», за пределами жилища «китайского коза происхожденья», страна, отравляемая пропагандой и пошлостью: «Я снова здесь, где правильно дышать / Нас призывает ваша перспектива. / Вокруг менты, на “Первом” стонет дива, / Ох, трудно вечность с горькою мешать», – названа «обезьянником». И в этот «обезьянник» «тайно пронесли / Живую душу гордые олени». Далее следуют строки, которые, как кажется, логически не связаны с предыдущими: «Во всех поэтах “трушных” на Руси / Немного есть Высоцкий и Есенин». Сленговый неологизм «трушный» (из английского «true» – существительного «правда», и прилагательных: «истинный», «искренний», «подлинный», «настоящий») подчеркивает принадлежность к этике молодежной субкультуры. Однако если проследить семантические корни спаянной эстетически-предметной поверхности, становится очевидно: «тайно пронесённая» душа – метонимия пламенной, искренней, гуманной поэзии, культуры несколько другого типа, чем Пруст и образ Петербурга, – культуры русской, черноземной, пронизанной «тоской кабацкой», живущей мечтой вопреки нравственной фальши вокруг живого человека и в нём самом. Живой этот человек потому, что искренне чувствует время, мыслит, раздираемый противоречиями, движется, потому как опорой для него становится любовь к человеку. Вспомним знаменитый

призыв Н.В. Гоголя из его «Духовного завещания»: «Будьте не мертвые, а живые души»⁶⁰².

В песне Шевчука душу «пронесли тайно», потому что такая поэзия – это таинство, оно сокрыто от опошляющей публичности, по-своему целомудренно, индивидуалистично, несовместимо с той продажной квазикультурой, которую Шевчук и другие русские рокеры называет попсой. Эта душа пронесена «гордыми оленями», то есть порождена отчасти той же хтонической, полудикой, свободной силой, которая окружает героя. А имена Высоцкого и Есенина служат эмблематическим, метонимическим обозначением этой высокой поэзии, высекающей искру добра из души, раздираемой между аполлоническим и дионисийским (по терминологии Ф. Ницше), между возвышенной мечтой и примитивной реальностью.

Эта поэзия приобретает качество стихии, дара, разлитого между «трушными», правдивыми художниками, как Мировой Логос. Отсюда видно, что эта дионисийская, земляная сила также становится почвой для прорастания жизни. Парадокс заключается не только в том, что в натуре лирического героя совмещаются две крайности, а в том, что одна порождает другую. Безудержная стихия, воля сообщает герою энергию, страсть, способность действительно участвовать в суровой битве жизни, порой идущей без правил.

Из внешнего контура событий мы знаем, что герой «погулял в это воскресенье»⁶⁰³, которое было вчера относительно момента поэтической речи. Персонажем песни создается ситуация похмелья. Вопрос: «Жива ль ты, Русь, а может, снишься мне?»⁶⁰⁴ – прерывается междометием «ох» и воспоминанием о «дионисийской» попойке. Тем самым передаётся дискретность мышления, растерянность героя. Причём это не только потеря памяти с перепою, но и экзистенциальный поиск себя в мире, как, например, в песне «Где я?»: «Кто

⁶⁰² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009–2010. Т. 6. С. 414.

⁶⁰³ ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022).

⁶⁰⁴ Там же.

я? Где я? С кем я?»⁶⁰⁵; «Потерялся я среди этих строев / И ничего не пойму, хоть тресни» («Российское танго»⁶⁰⁶); эта же тема звучит в песне «Реальность»: «Я сражался за чистый разум, / Но он опять не туда завёл. / Я сломал свой духовный фаллос / В этой битве добра и зла...»⁶⁰⁷. Герой не просто пьянствовал, но и дрался: «Где вчера я был? С кем вчера я пил? / Кому я навалил, как спартанец у Фермопил? / Кому вчера хамил я? Кому дерзил? / Кого вчера любил я среди горилл?»⁶⁰⁸ Ассоциирование с героическим спартанцем – это встраивание себя в контекст европейской культуры и истории (Шевчук не раз говорил в интервью, что античность – «сердце нашей культуры»⁶⁰⁹), а также детское воспоминание, максималистическая аллюзия на популярный фильм «Триста спартанцев» (1962), который с огромным успехом был показан в кинотеатрах Советского Союза в 1970-е годы. Вспомним также и культурологический код героизма и благородства, воспитанного в детстве «нужными» книгами из песни В.С. Высоцкого «Баллада о борьбе», написанной для фильма «Стрелы Робин Гуда» 1975 года. Возможно, отсюда же и упоминание «олений» в песне Шевчука. Окружающие «гориллы» – это та самая низовая, «дарвинистически» озаменованная обезьянья природа в человеке, животное буйство, восток, от которого не знаешь, чего ждать: «А может, в плен нас возьмут японцы?» («Конец света»⁶¹⁰).

Песенный топос пьянки, разгула является одной гранью «тоски кабацкой», другой же гранью является топос любви. Этим внутренним конфликтом и контрастом герой, хоть и сам полудикий, отличается от «горилл» – поиском мечты, любви, настоящей жизни, сверхсмысла, как, в песне «Закопали штыки»: «Что ж, поеду туда, где живая вода. / Там с мечтой помолчу у при-

⁶⁰⁵ ДДТ. Творчество в пустоте (2021). URL: https://vk.com/music/album/-2000398210_13398210?act=album (дата обращения: 14.04.2023).

⁶⁰⁶ ДДТ. Это всё. URL: https://vk.com/music/album/-2000550965_1550965?act=album (дата обращения: 14.04.2023).

⁶⁰⁷ ДДТ. Прозрачный. URL: https://vk.com/music/album/-2000547963_1547963?act=album (дата обращения: 10.04.2022).

⁶⁰⁸ ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022).

⁶⁰⁹ Шевчук. Ю.Ю. Ответы на вопросы (часть 5). URL: https://www.youtube.com/watch?v=q9PKB_15w4s&t=1003s (дата обращения: 14.03.2023). Мин. 22.

⁶¹⁰ Шевчук Ю. Казански К. L'Echope (2008). URL: https://vk.com/artist/konstantinkazanski?z=audio_playlist-2000551592_1551592%2F0dada2bfc13e9a2a8 (дата обращения: 14.03.2023).

чала»⁶¹¹. Ему есть кого любить и за что сражаться. Признавая дикое азиатское, «скифское» (стихотворение А. Блока «Скифы», 1918) начало в себе, он тем не менее жаждет возвышенной правды и чистоты: «С грехами лажа, полная беда – / Отдал попам оставшуюся мелочь»⁶¹².

Итак, анализом вербального субтекста песни «Пруст» мы показали не только то, как выражен конфликт Запада и Востока, имеющий для произведения, в сущности, второстепенное значение, но и то, каким образом реализуется первичность эстетического восприятия в художественном сознании Шевчука. Анализ некоторых образов и деталей может восприниматься интуитивно и эмоционально. Однако важно учесть, что в поэтике этого текста многое (например, бестиарные образы) трактуется не как иносказание, а как ассоциативная деталь, точнее говоря перенос наиболее общих признаков и моделей взаимодействия объектов реальности на конкретные образы в сознании автора. В таком случае дистанция между образом и идеей, его породившей, гораздо шире, чем при аллегории. Допустимо, что эти взаимосвязи не отрефлексированы самим автором на рациональном уровне.

Следует отметить, что мотив русского застолья в поэзии Шевчука – диалектический. Особенно ярко он проявляется в песнях «Железнодорожник», «Страна-лейтенант», «Дым на солнце облаком», «В скорой». Беседа-застолье – это метафора земной жизни, диалога, движения. Это закрытое пространство борьбы, прежде всего идей: «О надёжном и простом, / Главном смысле бытия, / Мы доспорим, а потом / Не прощаясь выйду я»⁶¹³ (стихотворение «Метель»). Та же метафора используется и для изображения противоборства-принятия героя по отношению к смерти: «Что же, выюга, наливай, / Выпьем время натошак, / Я спою, ты в такт пролай / О затерянных вещах»⁶¹⁴. Этот традиционный мотив «пира во время чумы», дионисийского освобождения

⁶¹¹ ДДТ. Прекрасная любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000547658_1547658 (дата обращения: 14.04.2023).

⁶¹² ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022).

⁶¹³ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 53.

⁶¹⁴ Там же.

дения на пиру часто соединяется с мотивом судьбы-дороги и переносится в мир идей и смыслов в аспекте лирического сюжета «прожигания жизни».

Интуитивное стремление к освобождению формирует философскую многозначность образа дороги классических стихотворений «Дорожные жалобы» А.С. Пушкина, «Россия» А.А. Блока, «Годы молодые с забубенной славой...» С.А. Есенина, «Кони привередливые» В.С. Высоцкого и многих других произведений русской лирики и прозы от «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева и финала первого тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя до поэмы «Москва–Петушки» В.В. Ерофеева. А мотив философского пира в песнях Шевчука, вероятно, имеет отдалённые корни в «Пире» Платона и анакреонтической лирике Пушкина («Пирующие студенты», 1814; «Сват Иван, как пить мы станем...», 1833 и др.) К тому же в силу парадоксального мироощущения лирического героя он дуализуется на высокую ипостась дружеской беседы и низкую ипостась пьянки.

Мотив застолья напрямую связан с ролью телесности в творчестве автора и вещественностью мироощущения лирического героя, которое проявляется, в частности, в системе анатомических метафор, в ассоциации невещественных материй с вещественными, в соположении сакральных и эротических образов, в изображении предметного и событийного мира повседневности.

Для мироощущения лирического героя Шевчука характерно предчувствие жизни за гранью. Грань – это «числа», «скучные теоремы»⁶¹⁵, любой счёт, любая упорядоченность, пошлость общества потребления. Но даже бинарная мораль является тем порогом, переступая который человек оказывается в мире, где право и лево, верх и низ существуют одновременно: «Господь сорвал голос: его мало кто слышит, / Но жизнь и так хороша, и поэтому дышит» («В ресторане»⁶¹⁶). За этой гранью – свобода, возвышенная беспеч-

⁶¹⁵ ДДТ. Метель августа (2000). URL: https://vk.com/music/album/-2000546574_1546574_418275fbe42074e033 (дата обращения: 14.03.2023).

⁶¹⁶ ДДТ. Единочество II. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 15.03.2023).

ность. Это «неверная беспечность»⁶¹⁷ («Забери эту ночь»), потому что она внеположна морали. В этом повторяющемся мотиве проявляется дионисийское начало творчества поэта. В нем же заключается парадоксализм автора – в одновременном утверждении и отрицании морали. Точнее сказать, здесь осуществляется диалектический закон «отрицания отрицания»: отрицая ложную, лицемерную мораль, поэт воспекает иную – мораль, основанную на искренности, свободе, подлинном чувстве природного и человеческого бытия.

То, что находится за гранью, – это жизнь-праздник, жизнь-игра, жизнь-танец. Поэтому так часто сближение образа любви-свободы(-женщины) с образом актрисы: часто с этой категорией сочетаются слова «танец», «игра», «роль»⁶¹⁸, «пантомима»⁶¹⁹, да и в целом театральный лексикон песенного героя Шевчука. Видение любви-мечты как актрисы имеет биографическую основу – первая жена Шевчука, память о которой он нежно хранит, была подающей большие надежды актрисой. И в то же время у этого образа есть философское измерение: встреча с реальностью через искусство, культуру, творчество. Танец предстаёт как активное творчество, движущееся искусство. А ощущение мира в движении – одна из главных особенностей самоопределения лирического героя песен: «Не по Сеньке моя голова, зато по шее любимая ноша. / Она разрешает верить, что движение – красота» («В очереди за правдой»)⁶²⁰.

При более широком рассмотрении поэзии Шевчука становится очевидна его эстетическая близость не только к абсурдистам, но и к русским авангардистам в целом. Если в отношении первых нами установлена лишь близость художественного метода и стиля, то в отношении авангардистского течения в русской литературе, скорей даже отдельных её фигур, в поэзии Шевчука обнаруживается преемственность, реализуемая как на тематическом, так и на интертекстуальном уровнях. В первую очередь это фигуры В. Маяков-

⁶¹⁷ Там же.

⁶¹⁸ ДДТ. Актриса весна. URL: https://vk.com/music/album/-2000534615_1534615 (дата обращения: 14.03.2023).

⁶¹⁹ Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. С. 101.

⁶²⁰ ДДТ. В очереди за правдой. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hkoOudeAbrs> (дата обращения: 14.03.2023).

ского и С. Есенина. Наряду с В. Высоцким, они в понимании Ю. Шевчука являются образами противоречивых, сложных, «рваных» людей, чей кривой жизненный путь оправдан абсолютной искренностью в творчестве, нравственной беспощадностью к себе и художнической смелостью.

Таким образом, эстетическое новаторство, пафос нового искусства, создающего нечто небывалое, бунтующего против мещанства и эстрадной попсы – это то, что сближает русский авангард и русское поэтико-музыкальное рок-движение конца XX в. Ощущая себя одним из лидеров альтернативного искусства, Шевчук пел: «Мы искусству прорубим русло. / Становитесь за мной, друзья!»⁶²¹. И если бунт основной массы рок-музыкантов 1970 – 1980-х гг. был связан с социальным протестом, активным непринятием советской искривлённой жизни, вяло текущей под гнётом тоталитаризма и «застоя», то бунт Шевчука и ещё немногих рок-поэтов (например, Егора Летова, Д. Ревякина, В. Цоя) был связан и с духовной ограниченностью общества, с активным протестом против косности мысли и чувства. В песне «Прекрасная любовь» герой-рассказчик Шевчука обращается к Любви как к героине почти с молитвой: «Дай разуму свободы, дай чувствам не истлеть»⁶²². Именно поэтому после начала перестройки и распада СССР из творчества многих рок-поэтов (к примеру, у К. Кинчева) уходит мотив бунта. Система идей, переживаний, интуиций, лирических мотивов и образов в текстах песен Ю. Шевчука становится одним из ярких проявлений самосознания целого поколения русской жизни и русской альтернативной культуры конца XX – начала XXI веков. Эта система типологически или генетически обнаруживает свою связь с поэзией русского авангарда.

4.3. Парадоксальная функция абсурда и разрушение образа реальности в динамике стилистической эволюции (группа «Кино»)

Как мы уже показали ранее, связь героя с реальностью в поэзии В. Цоя имеет большое значение. Реальность для него – это движущая сила. Модус

⁶²¹ ДДТ. Поэт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3c6I_kIodgA (дата обращения: 14.04.2023).

⁶²² ДДТ. Прекрасная любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000547658_1547658 (дата обращения: 14.04.2023).

действий лирического персонажа не бегство от действительности, а взаимодействие с ней если не с целью преобразования, то с целью самореализации в объективном пространстве бытия. Однако в художественном мире Цоя наблюдается и другой процесс – эстетическое разрушение реальности как художественного материала. Это проявляется и в абсурдизации образной структуры произведения⁶²³, вплоть до деформации его пространственных и иных логических характеристик, и в работе с языком⁶²⁴, и более сложных формах уклонения лирического героя от рациональных ограничений действительности. Именно поэтому, как нам кажется, Цой записывал стихи без знаков препинания, хотя умел их расставлять, поскольку был очень начитанным человеком. Сам Цой называет это «второй фантастикой»⁶²⁵ и сравнивает с театром абсурда Э. Ионеско, уточняя: «Только у нас не мрачное разрешение действительности, а более весёлое»⁶²⁶.

Это, в сущности, и происходит в знаменитой песне «Алюминиевые огурцы». Сам Цой о фразе «алюминиевые огурцы на брезентовом поле» говорит на встрече с аудиторией: «Фраза совершенно не имеет смысла»⁶²⁷. О самой песне: «Эта песня – попытка полного разрушения реальности»⁶²⁸. Приветствие девочек и мальчиков в начале песни показывает радостное принятие героем общей для поколения жизни, которая трактуется в буффонадных, карнавальных традициях смехового, «веселого» освобождения. Герой своего времени сажает «алюминиевые огурцы» вопреки заверениям «трёх чукотских мудрецов»⁶²⁹ о том, что это бесполезное занятие. Что это за «чукотские» мудрецы, неизвестно. Поэтому здесь слышится добродушная ирония по по-

⁶²³ Исследователи отмечают, что абсурд в русской рок-поэзии становится способом влияния на реальность и её разрушения. См.: Авилова Е.Р. Категория абсурда в идейном базисе панк-субкультуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 54.

⁶²⁴ А.С. Петрова отмечает тяготение Цоя к разрушению языковой стереотипности, в том числе в использовании фольклорных образов и стилистических элементов. Петрова С.А. Фольклорная традиция в цикле «Чёрный альбом» группы «Кино» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. № 12. С. 79 – 84.

⁶²⁵ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. Л.: Новый Геликон, 1991. С. 176.

⁶²⁶ Там же.

⁶²⁷ Виктор Цой отвечает на вопросы. URL: <https://dzen.ru/video/watch/626c30b4f349dd7520bc698d?f=d2d> (дата обращения: 14.04.2023). Мин. 12.

⁶²⁸ Там же.

⁶²⁹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 293.

воду ставшей популярной в рок-среде в связи с песнями группы «Аквариум» восточной мудростью, квазибуддизмом. В четвёртом куплете песни Цоя мы видим, что со стороны внешнего мира может исходить угроза: «Злое белое колено / Пытается меня достать»⁶³⁰. Абсурдизация образа «белого колена» усиливается благодаря параномазии: «Колом колено колют в вены»⁶³¹, чтобы разгадать, зачем герой сажает алюминиевые огурцы. Словосочетание «белое колено» также вызывает фонетическую ассоциацию с экспрессивным выражением «доводить до белого каления». И хотя существительное «колено» употреблено в единственном числе, ему подчиняется сказуемое, выраженное глаголом в форме множественного числа⁶³². Помимо всё той же абсурдизации, это и маркирование угрозы как массового, коллективного персонажа. Другими словами, система охотится за героем.

К тому же это колено «белое». Н.В. Атаманова и К.И. Хулина отмечают, что белый цвет связывается у Цоя с «типичностью существования... героя в незамысловатом контексте»⁶³³. Как писала С.А. Петрова, колороним «белый» содержит в поэзии Цоя отрицательные ассоциации и связан с темой смерти⁶³⁴. Ему противопоставлен черный цвет, в частности его вариант – тёмный оттенок, символизирующий не только смерть, но и тайну, спасение от суеты (известна любовь Цоя к чёрному цвету). Однако исследователь отмечает: «В целом акцентируется общая амбивалентность этих двух цветов»⁶³⁵. Это суждение, а также само переосмысление Цоем оппозиции «бе-

⁶³⁰ Там же.

⁶³¹ Там же.

⁶³² Глагольная флексия в данном стихе приводится по указанному печатному изданию песен; на аудиозаписи трудно определить, форма какого числа употреблена Цоем: Кино. 45 (1982). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116439_4116439%2Fdb2fd2b83c49e05567 (дата обращения: 14.03.2023).

⁶³³ Атаманова Н.В., Хулина К.И. Цветообразы белый/чёрный и их символическая репрезентация в поэтических контекстах В.С. Высоцкого и В.Р. Цоя // Текст в языковом, историческом, филологическом пространстве: сборник научных трудов. Московский финансово-юридический университет МФЮА, 2019. С. 136. Правда в той же работе исследователи говорят и о том, что белый цвет в творчестве Цоя символизирует простоту, покой и очищение. С этим сложно согласиться. Если углубиться в изучение работы, станет видно, что исследователи примешивают к картине мира поэта личные коннотации лексемы «белый». Поэтому нам более обоснованной и последовательной представляется трактовка С.А. Петровой.

⁶³⁴ Петрова С.А. «Чёрный» и «белый» в художественном мире рок-поэзии Виктора Цоя // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 12-5 (114). С. 72.

⁶³⁵ Там же.

лый – чёрный» в его творчестве говорит о парадоксе как о важной компоненте мироощущения лирического героя. С другой стороны, увлекавшийся восточными единоборствами и философией, поэт выражает антиномическое единство и борьбу противоположностей по аналогии с известным даосским символом Инь и Янь (Ян), состоящим из белого и черного сегментов, заключенных в общий круг. Буквально это склоны одной горы – одной тенистой, а другой – солнечной. В абсурдистском, карнавальном пространстве текста песни «Алюминиевые огурцы» мы понимаем, что «колено» связано у поэта со всем негативным в картине мира – скукой, пустотой, упорядоченностью, предсказуемостью, смертью. Возможно, имеется в виду не только анатомический сгиб ноги (Ср. «дать коленом под зад»), но и ассоциация с архаичным словом в значении «поколение» (Ср. «до седьмого колена»), тогда в данном случае подразумевается «поколение» отцов в конфликте с поколением «детей».

В образной системе песни «колено», используя самые грубые способы, не может, однако, достать героя и разгадать его тайну. Его неуловимость, способность быть в недостижимости для логической и ущербной реальности, как уже было показано выше, обусловлены его тяготением к иррациональному постижению смыслов, одной из форм которого становится модус разрушения реальности в рамках художественного вербального текста, в том числе чтобы показать её вторичность по отношению к миру человеческого сознания, а, говоря конкретнее, к духовному выбору. Материальная внешняя реальность становится производной от выбранного героем пути.

Тема жизненного пути возникает в четвёртом куплете песни: «Здесь тракторы пройдут мои / И упадут в копилку, / Упадут туда, / Где я сажаю алюминиевые огурцы...»⁶³⁶. Сам процесс – посадка алюминиевых огурцов – происходит у всех на виду (Ср. у Маяковского в стихотворении 1914 года «А все-таки»: «Людям страшно – у меня изо рта / шевелит ногами непрожеван-

⁶³⁶ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 294.

ный стих...»⁶³⁷). Карнавальнo-веселый герой Цоя, исполненный любовью к жизни, идёт по ней уверенно, не обращая внимания на то, что делает странное дело. Если же поместить песню в контекст авторской биографии: песня написана после поездки Цоя на сельскохозяйственные работы⁶³⁸, – то абсурдистский контекст становится ответом поэта на советскую жизненную рутину и, в некотором смысле, актом её творческого отрицания и игрового преобразования. Так становится ясна функция разрушения стереотипного образа реальности как художественной категории – через деформацию приблизиться к её осмыслению и вступить с ней в активное взаимодействие на другом уровне.

Подобную пластичность художественной концепции реальности мы видим и в песне «Ситар играл». Её поэтический текст пронизан темой восточной культуры, её влияния на культуру европейскую. Если Р. Киплинг писал, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут»⁶³⁹, то Цой показывает, как эти культуры сближаются. К слову, и троллейбус Цоя идёт на восток. Ориентальная тематика не раз встречается в текстах поэта: «Камни врезаются в окна, как молнии Индры» («Транквилизатор»⁶⁴⁰), «Третий глаз» («Троллейбус»⁶⁴¹), почти вся песня «Ситар играл». Для него тема восточной и азиатской (а не западной) культур близка ещё и потому, что сам он наполовину кореец. Путь на восток (в Индию) начался еще в группе «Beatles». Особого внимания также заслуживает стиль Цоя в связи со стилистикой восточной поэзии и культурой восточных (азиатских) единоборств, но это тема отдельных исследований.

В поэзии Цоя тема Востока по преимуществу функционирует в контексте романтической эстетики как элемент пространственного двоемирия. Экзотика, иная культура, в том числе культура художественного мышления,

⁶³⁷ Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Художественная литература, 1969. С. 34.

⁶³⁸ Калгин В. Виктор Цой. Жизнь и «Кино». М.: АСТ: Кладезь, 2022. С. 110.

⁶³⁹ Киплинг Р. Баллада о Востоке и Западе = The ballad of east and west / пер. с англ. Г. Бена и др. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 103.

⁶⁴⁰ Там же.

⁶⁴¹ Там же.

вступает в конфликт с обыденностью и рутиной: «Знаешь, каждую ночь я вижу во сне море...»⁶⁴².

Песня «Ситар играл» имеет эпический сюжет, хотя он и до предела нереалистичен: Дж. Харрисон слышит звуки мантр, уезжает в Дели, отказывается от всего и погружается в себя. И «в ушах его всё время ситар играл»⁶⁴³.

Здесь важно несколько вещей. Во-первых, про Харрисона в песне говорится, что он любит деньги. Эта черта – тяготение к материальным благам – представляется характерной для человека западной культуры. И далее видим, что даже когда он оказывается заморожён таинственными звуками, которые в песне выражают собой иррациональное мироощущение Востока, по отношению к нему часто употребляется слово «купил»: «Купил билет на пароход... Джордж Харрисон купил пар двадцать бус...»⁶⁴⁴. В последнем фрагменте эта ироническая черта усиливается и тем, что перед уходом от мира он совершает большую покупку: трудно предположить, чтобы для просветления ему понадобилось двадцать пар бус. Видим, что знаменитый британский рок-персонаж остаётся в парадигме мышления своей культуры, хотя и был очарован глубиной мистического переживания жизни. Во-вторых, ситар в песне предстаёт и как символ восточного несловесного, а применительно к этому контексту и внеразумного, свободного от границ разума, искусства, и как деталь восточной музыкальной культуры, проникшая в культуру западного рока. Известно, что партии ситара есть в песнях «The Beatles», «Rolling Stones» и других культовых рок-групп⁶⁴⁵. Это инструмент внешне близкий по строению европейской гитаре. Упоминается, что на этом ситаре «играл сам Рави Шанкар»⁶⁴⁶ – знаменитый индийский автор и исполнитель музыки на этом

⁶⁴² Кино. Начальник Камчатки (1984). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116469_4116469%2F9a7a54e53741449634 (дата обращения: 28.03.2023).

⁶⁴³ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 296.

⁶⁴⁴ Там же. С. 297.

⁶⁴⁵ Майоров Д. Ситар и метал: как индийская этника ворвалась в рок-музыку. URL: <https://disgustingmen.com/music/sitar-and-metal/> (дата обращения: 10.04.2022).

⁶⁴⁶ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 297.

инструменте⁶⁴⁷. В песне его образ поэтически осмысливается через гиперболическое изображение его духовного пути: «Он сидел в позе “Лотос” на спине у слона с ситаром в руках»⁶⁴⁸. Тем самым, ситар как художественная деталь приобретает свойства универсального символического образа.

Сближение культур в песне Цоя происходит противоречиво. С одной стороны, тяготение персонажа песни к просветлению очевидно. С другой, он всё-таки остаётся западным человеком: «Джордж Харрисон сказал: “Я буду жить любя!”, – / А потом он сказал: “Гуд бай”, – и ушёл в себя»⁶⁴⁹. И громкое декларирование своих духовных намерений, и прощание с миром на родном языке могут заронить в слушателе зерно сомнения в том, что это действительно отречение от суеты ради просветления. А катахрезой «ушёл в себя» намеренно спутаны два пространства – внешнее материальное и внутреннее иррационально-психологическое. Это несоответствие, как и гипербола в рассказе о Шанкаре, призвано подчеркнуть комическую интонацию лирического повествователя и абсурдность всей истории, а также оставить открытыми вопросы: насколько основательно решение цоевского Харрисона уйти в самопознание? И так ли просто происходит диалог восточной и западной цивилизаций?

В данной песне можем видеть мировоззренческие корни разрушения стереотипной реальности в творчестве Цоя – индийская философия с её акцентом на внутренне-интуитивном освоении мира, не отрицающем, однако, логического⁶⁵⁰. В одном из своих вариантов эта мысль выражена поэтом в песне «Стань птицей»: «...нет тюрьмы страшнее, чем в голове»⁶⁵¹. Эта взаимосвязь подтверждается и тем, что Цой живо интересовался восточной куль-

⁶⁴⁷ Дж. Харрисон общался с Р. Шанкаром и учился у него играть на ситаре. См.: Ravi Shankar teaches George Harrison how to play sitar 1968. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RxI6IkH9Mvo&t=10s> (дата обращения: 10.04.2022).

⁶⁴⁸ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 297.

⁶⁴⁹ Там же. С. 297.

⁶⁵⁰ Радхикришан С. Индийская философия: в 2 т. М.: МИФ, 1993. Т. 2. С. 13.

⁶⁵¹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 345.

турой и неплохо её знал⁶⁵². Возникает своеобразное ироническое разоблачение псевдостока в артистическом имидже Харрисона.

При разрушении образа стереотипной реальности большое значение приобретает вербальный язык, который в данном случае используется помимо своей потенции к образованию логических структур и в контексте изучаемого явления становится едва ли не воплощением рационализации, стремящейся уловить и ограничить свободное человеческое «я». Это мы видели в тексте песни «Алюминиевые огурцы», особенно в четвёртом куплете, первые два стиха которого состоят из перечисления никак не связанных друг с другом вещей. В песне «Ситар играл» видно, что как минимум языковая игра возникает попутно с метаморфозами внешнего мира. Харрисону как персонажу песни принадлежат целые две фразы, что много для такой короткой песни. Причём одна из них на русском языке, другая на английском. В то время как Рави Шанкар не произносит ни одного слова, а упоминается лишь его игра.

Подобное иррациональное отношение к языку раскрывается и в песне «Камчатка». Цой говорил о ней, как и об «Алюминиевых огурцах», что это «чистая фонетика»⁶⁵³. «Камчатка» – это «странное» и «сладкое»⁶⁵⁴ слово. В данном случае происходит восприятие языка как материи.

Рассуждая о мимесисе слова и тела, С.Н. Зенкин пишет о том, что текст «подобен живому, подвижному телу»⁶⁵⁵. Универсальные, абстрагированные от конкретной личности телесные свойства и состояния могут быть воплощены не столько с помощью прямой номинации, сколько с помощью структуры текста. Воспроизведение заторможенности человека, подвергнутого лечению в психоневрологическом диспансере, мы можем видеть в смысловой дискретности поэтической речи персонажа в песне «Транквилизатор».

⁶⁵² Там же. С. 98 – 99.

⁶⁵³ Там же. С. 176.

⁶⁵⁴ Там же. С. 299.

⁶⁵⁵ Зенкин С.Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 183.

Очевидно, что поэтическое творчество Цоя прошло путь от романтизма озорного и карнавального – к философскому, символическому, экзистенциальному. Если в первом периоде доминирующей была тематика подростково-юношеской жизни, любовь, мечтательность, потребность в общении, то в зрелом периоде его творчества возникают темы борьбы, предназначения, выбора пути, смысла жизни, поиска свободы духа. Усложняется стилистика. Происходит переход от автологической речи, в которой метафоры имеют преимущественно иллюстративный характер, к символической репрезентации смыслов, их плотному переплетению. Сравним: «Я хочу спать, я хочу есть, / Я хочу просто где-нибудь сесть»⁶⁵⁶ («Время есть, а денег нет», альбом «45» (1982)) – «На теле ран не счесть, / Нелегки шаги. / Лишь в груди горит звезда. / И умрёт апрель, / И родится вновь, / И придёт уже навсегда»⁶⁵⁷ («Апрель», альбом «Звезда по имени солнце» (1989)).

Вспомним, что для уточнения и понимания стилистики Цоя важно учитывать тему Востока в творчестве и жизни поэта. Д.И. Иванов, анализируя систему восточных кодов в биографическом мифе Цоя, пишет о «гармоничном взаимодействии двух концептуальных систем»⁶⁵⁸ – о совмещении в сознании поэта двух картин мира – русской и восточной: «...русская картина мира особым образом накладывается на восточную, произрастает из неё»⁶⁵⁹. Это проливает свет на генезис цоевской поэтической стилистики, поскольку стиль непременно складывается из картины мира автора: «Безусловно, В. Цой создавал свои поэтические тексты на русском языке, но сама форма стиха, основанная на принципах лаконизма, внешней простоты, глубины и точности каждого слова несёт в себе элементы восточного стиля и восточной философии»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁶ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 292.

⁶⁵⁷ Там же. С. 335.

⁶⁵⁸ Иванов Д.И. Путь дракона: личность и творчество Виктора Цоя (система восточных кодов) / Д.И. Иванов, Пу Жун // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. С. 151.

⁶⁵⁹ Там же.

⁶⁶⁰ Там же.

Переходным в стилистическом развитии поэта можно назвать альбом «Ночь» (1986). Разумеется, это деление поэтического творчества Цоя условно. Особенно если учесть слова Марианны Цой, первой супруги поэта, о том, что альбом «Ночь» был создан раньше альбома «Это не любовь»⁶⁶¹, хотя обычно в дискографии группы они указываются в обратном порядке. На содержательном уровне эволюция проходит через тему протеста, альтернативы. На стилистическом – через усложнение тропов вплоть до символических образов.

Тропы всё реже выполняют экспрессивную функцию при создании образа: «...ветер поёт свою странную песню», «струны деревьев играют»⁶⁶² («Музыка волн», альбом «46» (1983)), «спина как струна»⁶⁶³ («Генерал», тот же альбом), «я иду, поглощённый толпой» («Бездельник – 2»⁶⁶⁴, там же), – и всё чаще становятся нацелены на репрезентацию концептуального содержания: «чужое небо», «чужое окно», «знакомая звезда», «разглядеть следы» («Пачка сигарет»⁶⁶⁵, «Звезда по имени солнце» (1989)), «экран окна», «стена из кирпичей-облаков» («Странная сказка», тот же альбом⁶⁶⁶).

Если в первом ряде примеров метафора ветра, поющего песню, играющих струн деревьев, уподобление спины персонажа струне или его улыбки улыбке божества не отражают идею произведения, хотя и имеют лирическую окрашенность, попадая в поле мироощущения героя, а также отражают предметно-бытовые условия и творческие склонности автора: все указанные тропы, кроме последнего, принадлежат к музыкальной тематике. То во втором ряде эпитеты «чужой» по отношению к окну и «знакомый» по отношению к звезде передают концептуальную бинарность мироощущения лирического героя: мир быта, мир социума кажется чужим и лишним в его душевной жизни, тогда как мечта – та стихия, в которой он чувствует себя свобод-

⁶⁶¹ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 29.

⁶⁶² Там же. С. 303.

⁶⁶³ Там же. С. 305.

⁶⁶⁴ Там же. С. 295.

⁶⁶⁵ Там же. С. 333.

⁶⁶⁶ Там же. С. 332.

но, но от которой он отторгнут. Метафора «разглядеть следы», как и метафора дороги, становится в песне «Пачка сигарет» обозначением судьбы, жизненного пути. Герой не смог этого сделать, то есть оказался оторван от основы жизни, от прошлого как фактора своей идентичности, лишён пристанища. Сравнение «экран окна» в песне «Странная сказка» основано не только на внешнем сходстве окна и телевизора, но и на содержательном: внешний мир в тексте изображается через ряд образов, наделённых отрицательной коннотацией: солнца нет, бой, в котором «каждый сам за себя», то есть он становится метафорой не борьбы за что-то как созидательного процесса, а вражды, поэтому дождь «стучит пулемётом». На всём есть печать неполноценности: «молчит телефон, отключён», «деревья заболели чумой»⁶⁶⁷. Всё это – «сказка с несчастливым концом»⁶⁶⁸. И в этом ущербном пространстве метафора и сравнение «стена из кирпичей-облаков» не просто визуализуют элементы художественного мира, но напрямую увязаны с концепцией ограниченной, неполноценной жизни, жизни-тупика, стены-границы.

Если произвести подсчёты, то из 40 текстов песен условно «раннего периода» творчества поэта 11 тяготеют к отвлечённо-символическому значению, а из 38 текстов песен условного «позднего периода» песен такого свойства 18. Как видим, качественные изменения налицо. Данные подсчёты ни в коем случае не призваны механистически навесить ярлыки и разделить творчество Цоя на периоды или его песни на разновидности. С их помощью мы лишь рассчитываем ощутимо показать стилистическое развитие поэта, неоднородность его творчества с точки зрения не только тематики, но и художественной техники.

Усиление символического качества в поэтике песен В. Цоя происходит и за счёт метафоризации автологической минималистичной речи, в которой большинство смыслов передаётся через умолчания. В то же время усложнение поэтической речи происходит за счёт развития художественной детали,

⁶⁶⁷ Там же.

⁶⁶⁸ Там же.

приобретения ею свойств символа. Всё чаще она становится не только элементом недосказанного целого, а частью сложной, многозначной образной структуры. С.А. Петрова, изучая городской текст в лирике Цоя, отмечала «эволюцию от примитивной стилистики к мифопоэтической структуре»⁶⁶⁹.

Символический стиль позднего Цоя формируется с учётом его ранних поэтических деформаций реальности. Поэтика символизма, по мысли А. Белого, предполагает отражение подлинной реальности через символические образы, поиск «полноты жизни или полноты смерти», отражённые в «окружающей видимости»⁶⁷⁰. По мысли М.В. Яковлева, «эпифанический», то есть «являющий» невидимый духовный мир, символизм был формой познания «сверхъестественных сфер»⁶⁷¹. Литературовед уточняет, что «для Андрея Белого и Александра Блока такой эпифанической категорией была музыка»⁶⁷². Если это справедливо для «письменной» поэзии, то еще более тесно это касается поэзии «звучащей» в музыкальной аранжировке, поэзии в форме песни. Рок-концерты, собирающие большую аудиторию, в жанровом отношении ближе всего к музыкальному спектаклю-мистерии.

Приоритет живого творческого освоения реальности над логической заданностью смыслов присущ творчеству Цоя в целом. Кинорежиссер Р. Нугманов, говоря о том, почему выбрал на роль главного героя в фильме «Игла» именно его, пояснил: «Творческих разногласий в процессе работы не возникло... Этим фильмом мы не иллюстрируем своё мировоззрение, свои идеи, а хотим попытаться вместе со зрителями понять этот мир»⁶⁷³.

Через исследование структуры вербальных текстов В. Цоя, их знаковой природы, ценностных акцентов лирического героя и историко-культурного контекста выявлено, что разрушение реальности в его творчестве происходит через абсурд, гротеск и парадокс как атрибут наррации и имеет тесную связь

⁶⁶⁹ Петрова С.А. Городской текст в творчестве В.Р. Цоя (интермедиаальный аспект) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. № 2. С. 23.

⁶⁷⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 256.

⁶⁷¹ Яковлев М.В. Апокалиптическое направление в русской поэзии первой половины XX века. Орехово-Зуево: ГГТУ, 2021. С. 82.

⁶⁷² Там же.

⁶⁷³ Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. С. 202.

с темами и образами Востока. В процессе эволюции авторского стиля абсурдистские черты поэтики становятся предпосылками к символическому исследованию реальности, что типологически сближает художественный метод рок-поэта с художественным методом поэтов-символистов XX в. С усложнением стиля Цоя общей остаётся установка на постижение окружающей действительности через её парадоксальное, логически нелинейное изображение. Этот факт углубляет наше понимание взаимоотношений художника и реальности, их сложной диалогической природы.

Итак, мы видим, что поэтическое слово авторов русского рока находится, выражаясь словами Л.Я. Гинзбург, «в поисках реальности»⁶⁷⁴, которая понимается не просто как достоверность, но и как жизненная стихия, движущаяся самостоятельно и по своим законам. Для этого едва ли не отрицанию подвергается реальность навязанная, то есть социально-бытовой контекст, несущий в себе антонимичный мировоззрению русского рока примитивно-рациональных ценностей над пульсирующим нервом жизни. Эстетический бунт, реализуемый в пределах законов поэтической речи, стал одним из способов сложного взаимодействия рок-поэтов с наличествующей действительностью с целью отыскать в ней вечные основы настоящей жизни. В достижении этой цели для поэтов русского рока важное значение приобретает абсурд как свойство стиля, позволяющее художнику приблизиться к парадоксальной реальности.

⁶⁷⁴ Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. 400 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская рок-поэзия формировалась и развивалась в непростых условиях. Тем не менее она вобрала в себя и эстетические импульсы эпохи, и литературную традицию, советскую и российскую повседневность. Многогранное, глубокое отражение жизни, ощущение её процессуальности и противоречивости активизировали в русском роке многие ресурсы жанра песни и вызвали новый поиск поэтических форм. И социально, и духовно-философски, и эстетически поэзия русского рока как направление в искусстве конца XX – начала XXI вв. стремится к противопоставлению себя застывшим формам общественной и художественной реальности, что и обусловило парадоксальный характер её поэзии.

С целью формирования научной концепции, дающей понимание форм и закономерностей художественных миров, в которых воплощается парадоксальное художественное сознание, в диссертации нами проанализировано поэтическое творчество П. Мамонова, Ю. Шевчука, В. Цоя, чьи фигуры стали знаковыми для русской культуры. Были изучены формы проявления и специфика лиризма в их поэзии, раскрыто концептуальное значение метонимии, иронии, конфликта, гротеска. Большое внимание было уделено особенностями авторского стиля и поэтики в целом: системе мотивов, образов, закономерностям развития лирического сюжета и вербальной структуры произведений. Особое значение имело раскрытие образа лирического героя каждого из поэтов и их черты их типологического сходства, показавшие не только специфику авторского видения, но и определённую тенденцию, реализующуюся в поэзии русского рока. Выявлена функция абсурда как стилистического явления в поэтике парадоксального художественного сознания.

Парадоксальность в лирике русского рока реализовывалась не столько в философии авторов, сколько в их поэтике. В диалоге с исторической и природной реальностью их главной коммуникативной единицей становилась песня. Через музыкально-поэтические формы выстраивался диалог со слуша-

телем о жизни и человеческом пути. Поэтому самостоятельность художественного слова, его выразительная полнота стали органической потребностью рок-поэтов. С помощью жанра и поэтики песни ими осваивается противоречивая реальность.

Парадокс становится свойством художественного сознания, принимающего правду каждой точки зрения и всё-таки формирующего собственное представление о мире. Русская рок-поэзия, будучи в непосредственной близости к жизни обывателя и «простого народа», находясь внутри неё, воплощает многогранную картину социально-бытовой жизни. В то же время лирический герой русского рока приобретает иррациональные черты, выходя за рамки навязанного и логически обеднённого пространства. В его образе доминирует эмоционально-интуитивное, психосоматическое, а не рациональное восприятие мира, острое ощущение пульсации времени, воля к полноте жизни, как духовной, так и физической, тесно сопряжены с его стихийностью, что выражается в природной символической и метафоричности.

В контексте поэтики парадоксального художественного сознания особую функцию приобретают ирония и метонимия, становясь свойствами лирической модальности, и даже автологическая художественная речь, способная развиваться в сложную символическую стилистику.

Художественное освоение парадоксальности жизни в русской рок-поэзии тесно связано с пониманием её абсурдности и трагизма. Деформация реальности внутри поэтического мира, придание ей пластичности и динамики становятся средством поиска смыслов в реальности объективной и познания их динамического характера. Причудливые образы, нарочитое нарушение логики, словотворчество, гротеск, метонимия проявляют как нелинейность художественного сознания, так и глубокую проработку авторами собственной поэтики.

И Мамонов, и Шевчук, и Цой воплотили парадоксальное художественное мировосприятие по-своему, но объединяющей стала тенденция к изображению стихийности и парадоксальности, выраженная в устойчивых об-

разах, а также в метонимичности, иррациональности лирического героя, его способности к восприятию текучих смыслов и выходу за рамки рациональных навязанных установок, в тяготении к абсурду в поэтике стиля. Такая выборка авторов позволила более широко представить высокую степень парадоксальности художественного сознания в русской рок-поэзии, так как каждый из авторов принадлежит к разной среде: Мамонов – к среде московского рок-движения, Цой – к питерской рок-группировке, а Шевчук вобрал в себя двойную идентичность, представляя и «периферийный» рок, имеющий специфические черты, и петербургский.

Важно, что все три автора не имели друг с другом тесного общения, иногда совсем никакого, что особенно явственно подчёркивает, что парадоксальность свойственна не просто группе взаимовлиявших друг на друга художников, но поэзии русского рока в целом.

В перспективе данная тематика может быть изучена в связи с проблемами циклизации, вариативности, связей с фольклором России и других народов РФ, взаимодействия поэзией зарубежного рока. Также материал для изучения поэтики парадоксального художественного сознания русского рока может быть значительно расширен. Большой интерес в свете данной темы может представлять наследие И. Кормильцева, М. Науменко, А. Башлачёва, Е. Летова, Я. Дягилевой, В. Д'ркина и других поэтов, чье творчество оказало идейно-художественное влияние на несколько поколений периода 1980-х – начала 2000-х годов. Перспектива исследования этой проблемы на более широком материале представляется нам весьма интересной, поскольку это позволит точнее определить степень тяготения русского рока к парадоксальности, особенно в сравнении с поэтами-современниками, не принадлежащими к русскому року.

Также в свете данного направления могут быть исследованы проблемы стиля и взаимодействия с литературной традицией. В частности, большой интерес представляют генетические связи рок-поэтов со стилистикой модернистских поэтов, особенно О. Мандельштама, Б. Пастернака, М. Цветаевой,

С. Есенина, В. Маяковского, В. Хлебникова. И хотя работа исследователей в этом направлении ведётся, представляется, что целостная проработка вопроса стилистической преемственности пока не осуществлена. В представленной работе эта проблематика лишь затронута, однако она не становилась предметом исследования. Изучение генетических связей в области стилистики может стать серьёзным предметом истории литературы и исторической поэтики. В решении данной проблемы могут быть отчётливо выявлены те линии эволюции художественного сознания в русской словесности XX в., которые ещё не нашли своего исследователя.

Большой интерес также может представлять теоретическое осмысление жанра песенной лирики в аспекте её коммуникативного потенциала: сближения автора и реципиента, непосредственной вовлечённости реципиента в *событие* песни, перформативность песенной лирики. Разработки в области синтетического метода (С.В. Свиридов В.А. Гавриков М.А. Рябенко) и формульной поэтики (Ю.В. Доманский) пока не проясняют эту область. Однако обращение к парадоксальности как специфике художественного сознания может быть продуктивным в этой области, так как делает ключевыми вопросы целостности, перформативности и смысловой динамики текста.

Таким образом, гипотеза и положения работы аргументированы анализом текстов и сопутствующим им фактическим и рецептивным материалами. Надеемся, что данное исследование послужит дальнейшему изучению лирики русского рока и обогатит концептуальное понимание её поэтики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. Бальмонт К.Д. Горные вершины: сборник статей. Книга первая. М.: ГРИФЪ, 1904. 218 с.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953 – 1959.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Библия. URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Eccl.1:14> (дата обращения: 14.03.2023).
5. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997–2014.
6. Булат Окуджава. Вечер в Париже, 1995. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XQRYUUnBxVw> (дата обращения: 10.04.2022).
7. Вампилов А.В. Избранное. М.: «Согласие», 1999. 778 с.
8. Ванна Архимеда: сборник. Л.: Художественная литература, 1991. 496 с.
9. Вечера в Политехническом. Юрий Шевчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bZP0Rz8MVbI> (дата обращения: 10.04.2022).
10. Видеозаписи ДДТ. Раритеты. URL: https://vk.com/video/@ddtraritets?z=video-367_456242929%2Fclub66168559%2Fpl_-66168559_-2 (дата обращения: 10.04.2022).
11. Виктор Цой отвечает на вопросы. URL: <https://dzen.ru/video/watch/626c30b4f349dd7520bc698d?f=d2d> (дата обращения: 14.04.2023).
12. Виктор Цой: стихи, документы, воспоминания. Л.: Новый Геликон, 1991. 367 с.
13. Владимир Высоцкий рассказывает о своих песнях. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KnBieEMPUdo> (дата обращения: 10.04.2022).
14. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Эллис Лак, 2003–2015.

15. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009–2010.
16. ДДТ, Юрий Шевчук. Реальность. О фильме «Точка рока» зрителям. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uyBZfIDjQnQ> (дата обращения: 10.04.2022).
17. ДДТ. Актриса весна. URL: https://vk.com/music/album/-2000534615_1534615 (дата обращения: 10.04.2022).
18. ДДТ. В очереди за правдой. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hkoOudeAhrs> (дата обращения: 14.03.2023).
19. ДДТ. В раю одиноко. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LHaWaU-r_14 (дата обращения: 14.04.2023).
20. ДДТ. Время (1985). URL: https://vk.com/music/album/-2000534989_1534989?act=album (дата обращения: 14.04.2023).
21. ДДТ. Галя, ходи. URL: https://vk.com/music/album/-2000141818_3141818_23a68e3c874d43a8bb (дата обращения: 14.03.2023).
22. ДДТ. Единочество II. Живой (2003). URL: https://vk.com/music/album/-2000535340_1535340_7824e470cfca4273cb (дата обращения: 5.02.2023).
23. ДДТ. Единочество, часть 1. URL: https://vk.com/music/album/-2000535379_1535379?act=album (дата обращения – 14.03.2023).
24. ДДТ. Иначе. (2011). URL: https://vk.com/music/album/-2000535793_1535793 (дата обращения: 14.03.2023).
25. ДДТ. Иначе. P.S. (2010). URL: https://vk.com/music/album/-2000536009_1536009_767d6d8365d116dc72 (дата обращения: 14.03.2023).
26. ДДТ. Ларёк. URL: <https://reproduktor.net/ddt/larek/> (дата обращения: 14.03.2023).
27. ДДТ. Любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000535992_1535992?act=album (дата обращения: 14.03.2023).
28. ДДТ. Метель августа (2000). URL: https://vk.com/music/album/-2000546574_1546574_418275fbc42074e033 (дата обращения: 14.03.2023).
29. ДДТ. Мир номер ноль. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf1fnwnRU6A> (дата обращения: 14.03.2023).

30. ДДТ. Оттепель. URL: https://vk.com/audio-2001867425_32867425 (дата обращения: 14.03.2023).
31. ДДТ. Пластун (1991). URL: https://vk.com/music/album/-2000546610_1546610_b185cf56dba6e13b8f (дата обращения: 14.03.2023).
32. ДДТ. Поэт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3c6I_kIodgA (дата обращения: 14.04.2023).
33. ДДТ. Прекрасная любовь. URL: https://vk.com/music/album/-2000547658_1547658 (дата обращения: 14.04.2023).
34. ДДТ. Прозрачный. URL: https://vk.com/music/album/-2000547963_1547963?act=album (дата обращения: 10.04.2022).
35. ДДТ. Пропавший без вести (2005). URL: https://vk.com/music/album/-2000547663_1547663 (дата обращения: 10.04.2022).
36. ДДТ. Просвистела (1999). URL: https://vk.com/music/album/-2000548704_1548704?act=album (дата обращения: 14.03.2023).
37. ДДТ. Рождённый в СССР. URL: https://vk.com/music/album/-2000549124_1549124?act=album (дата обращения: 14.03.2023).
38. ДДТ. Свинья на радуге (1982). URL: https://vk.com/music/playlist/-7786769_62047010_2101fe6dbe94ca05ef (дата обращения: 14.04.2023).
39. ДДТ. Страна-лейтенант. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=luICKRyZzR4> (дата обращения: 10.04.2022).
40. ДДТ. Творчество в пустоте – 2 (2022). URL: https://vk.com/music/album/-2000449142_16449142_fa286d6e5d9695a8e0 (дата обращения: 14.03.2023).
41. ДДТ. Творчество в пустоте (2021). URL: https://vk.com/music/album/-2000398210_13398210?act=album (дата обращения: 14.04.2023).
42. ДДТ. Чёрный пёс Петербург. URL: https://vk.com/music/playlist/430140_81230923 (дата обращения: 14.03.2023).
43. ДДТ. Это всё. URL: https://vk.com/music/album/-2000550965_1550965?act=album (дата обращения: 14.03.2023).
44. ДДТ. Я завтра брошу пить. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lioAIu67teI> (дата обращения: 14.03.2023).
45. ДДТ. Я получил эту роль (1988). URL: https://vk.com/music/album/-2000550204_1550204?act=album (дата обращения: 14.04.2023).

46. Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1981. 288 с.
47. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
48. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. М.: Наука; Голос, 1995–2002.
49. Заболоцкий Н.А. Столбцы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. 72 с.
50. Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 27.07.2023).
51. Звуки Му. Грубый закат (1995). URL: https://vk.com/music/album/-2000635333_15635333_8aa35df00f230cb93e (дата обращения: 27.07.2023).
52. Звуки Му. Крым (1988). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 27.07.2023).
53. Звуки Му. Музыкальный ринг. 1989. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YulZTU_HEco. (дата обращения: 10.12.2023).
54. Звуки Му. Муха. Программа А. 1990. URL: <https://yandex.ru/video/preview/5237765565747905755> (дата обращения: 10.12.2023).
55. Звуки Му. Простые вещи (1996). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 10.10.2023).
56. Звуки Му. Простые вещи 2. ДК Связи. 1987. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fHNm-runkaU> (дата обращения: 10.12.2023).
57. Звуки Му. Транснадёжность (1991). URL: <https://my.mail.ru/music/artists/Звуки%20Му/albums> (дата обращения: 10.12.2023).
58. Звуки Му. Шкура неубитого - 2 (2003). URL: https://my.mail.ru/music/albums/Звуки_Му-Шкура_неубитого_-_2-2003-55830864687 (дата обращения: 10.12.2023).

59. Иванов Вяч. Борозды и мрежи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусигеть, 1916. 351 с.
60. Интервью с Юрием Шевчуком. Песня «Предчувствие гражданской войны» (1991). URL: https://www.youtube.com/watch?v=HWz9VTNcI_A (дата обращения: 14.03.2023).
61. Калгин В. Виктор Цой. Жизнь и «Кино». М.: АСТ: Кладезь, 2022. 304 с.
62. Каноны на Рождество Христово. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/kanony-na-rozhdestvo-hristovo/> (дата обращения: 10.01.2024).
63. Кино. 45 (1982). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116439_4116439%2Fdb2fd2b83c49e05567 (дата обращения: 14.03.2023).
64. Кино. 46 (1983). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116449_4116449%2Fde2c3c16eab59e974f (дата обращения: 14.03.2023).
65. Кино. Группа крови (1988). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116466_4116466%2F9a7a54e53741449634 (дата обращения: 14.03.2023).
66. Кино. Начальник Камчатки (1984). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116469_4116469%2F9a7a54e53741449634 (дата обращения: 14.03.2023).
67. Кино. Последний герой (1989). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116471_4116471%2F12f8678f7e9bb9315c (дата обращения: 14.03.2023).
68. Кино. Это не любовь (1985). URL: https://vk.com/artist/kino/albums?z=audio_playlist-2000116472_4116472%2F9e2843c75141523282 (дата обращения: 10.12.2023).
69. Киплинг Р. Баллада о Востоке и Западе = The ballad of east and west / пер. с англ. Г. Бена и др. СПб.: Азбука-классика, 2008. 301 с.
70. Мамонов П. Звуки Му. Незнайка. URL: https://vk.com/music/album/-2000720550_15720550 (дата обращения: 10.12.2023).

71. Мамонов П. Николай. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IKJiu--AqDA&t=19s> (дата обращения: 10.12.2023).
72. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Художественная литература, 1969. 736 с.
73. Пётр Мамонов и Виктор Цой. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uey4KSoOaG4> (дата обращения: 22.01.2024).
74. Петр Мамонов на радиостанции «Эхо Москвы». 28 декабря 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AqDztNH54CA> (дата обращения: 10.12.2023).
75. Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов. СПб.: Азбука-классика, 2004. 416 с.
76. Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачёв, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машин. СПб.: Азбука-классика, 2005. 496 с.
77. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
78. «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, А. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, док-ментах и исследованиях: в 2 т. М.: Ладомир, 2000.
79. Стойкий Оловянный Солдатик Булата Окуджавы (2005). Документальный фильм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MuCbCqpYa9U&t=600s> (дата обращения: 14.04.2023).
80. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958.
81. Тютчев Ф.И. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1980.
82. Утренние молитвы. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/utrennie-molitvy/> (дата обращения: 10.12.2023).
83. Харитонов Н. ДДТ: Книга свидетельств очевидцев. Архангельск, 1996. 548 с.
84. Цветаева М.И. Живое о живом. М.: АСТ, 2022. 240 с.
85. Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990. 798 с.
86. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1939–1953.

87. Чуковский К.И. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1990.
88. Шевчук Ю., Казански К. L'Echope (2008). URL: https://vk.com/artist/konstantinkazanski?z=audio_playlist-2000551592_1551592%2F0dada2bfcb13e9a2a8 (дата обращения: 14.03.2023).
89. Шевчук Ю.Ю. Акустика. 1997 год. URL: https://www.youtube.com/watch?v=s198U_Ks6JI (дата обращения: 14.03.2023).
90. Шевчук Ю.Ю. Интервью в гримёрке. Архив. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k3VT9JJSOWM&t=1222s> (дата обращения: 14.03.2023).
91. Шевчук Ю.Ю. Интервью. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=98pE29S5Gb4&t=1693s> (дата обращения: 10.04.2022).
92. Шевчук Ю.Ю. Интервью. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=98pE29S5Gb4&t=1693s> (дата обращения: 10.04.2022).
93. Шевчук Ю.Ю. Сольник. Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. 207 с.
94. Шевчук. Интервью после германских концертов 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vS32SVi90BM> (дата обращения: 10.04.2022).
95. Шевчук Ю.Ю. Ответы на вопросы (часть 5). URL: https://www.youtube.com/watch?v=q9PKB_15w4s&t=1003s (дата обращения: 14.03.2023).
96. Школа злословия. Юрий Шевчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XqnfVP52H24&t=2461s> (дата обращения: 14.03.2023).
97. Шолохов М.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1975–1980.
98. Юрий Шевчук. Интервью ½ (2009). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DjUgbcajnJI&t=1799s> (дата обращения: 1.07.2022).
99. Юрий Шевчук. Интервью. 2/2 (2009). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xk1wxpMIerc&t=1999s> (дата обращения: 1.07.2022).

100. Юрий Шевчук: Ответы на вопросы (часть 3): о жизни, музыке, книгах и о многом другом. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8_VKcfP2-NE&t=772s (дата обращения: 10.04.2022).
101. Ravi Shankar teaches George Harrison how to play sitar 1968. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RxI6IkH9Mvo&t=10s> (дата обращения: 10.04.2022).

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

102. Авдеенко И.А. Символ и образ города в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2021. № 21. С. 43 – 52.
103. Авдеенко И.А. Символы и образы суточного цикла в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 40 – 47.
104. Авилова Е.Р. Категория абсурда в идейном базисе панк-субкультуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 53 – 61.
105. Авилова Е.Р., Васильчук Е.О. Категория абсурда в идейном базисе панк-субкультуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 53 – 61.
106. Акопов Г.В. Сознание в просторах гуманитарных и естественных наук // Художественное сознание: консолидация естественнонаучного и гуманитарного подходов: материалы всероссийской научной конференции с международным участием, посвящённой 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Самара: ПГСГА, 2014. С. 7 – 14.
107. Акулова Н.Н. Дискуссионные вопросы трактовки противоречия в лингвистике // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6. С. 29 – 32.
108. Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: автореферат дис. ... кандидата социологических наук. СПб., 2003. 24 с.
109. Алексеева Л.Ф. «Крестный путь русской духовной жизни» в понимании Александра Блока: к 100-летию со дня смерти поэта // Литература в школе: научно-методический журнал. 2021. № 4. С. 24 – 39.
110. Алипий (Кастальский-Бороздин), архим.; Исаия (Белов), архим. Догматическое богословие: курс лекций. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2014. 288 с.

111. Андреев А.Н. Лекции по теории литературы. Целостный анализ литературного произведения: учеб. пособие для студентов. Минск: БГУ, 2012. 144 с.
112. Андреев А.Н. Персоноцентризм в русской классической литературе XIX века. Диалектика художественного сознания. М.: НИЦ ИНФА-М, 2021. 430 с.
113. Атаманова Н.В., Хулина К.И. Цветообразы белый/чёрный и их символическая репрезентация в поэтических контекстах В.С. Высоцкого и В.Р. Цоя // Текст в языковом, историческом, филологическом пространстве. Сборник научных трудов. Московский финансово-юридический университет МФЮА, 2019. С. 127 – 137.
114. Бабченко Н.В. Хронотоп и его взаимосвязь с типом лирического героя в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 38 – 47.
115. Бак Д. Сто поэтов начала столетия: пособие по современной русской поэзии. Эссе. М.: Время, 2015. 576 с.
116. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
117. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
118. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 416 с.
119. Безруков А.Н. Поэтика парадокса в системе литературных экспериментов Игоря Губермана // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2020. № 2. С. 15 – 21.
120. Белкин А.И., Белкин И.А. Психология художественного творчества: воображение как фактор культуры // Художественное сознание: консолидация естественнонаучного и гуманитарного подходов: материалы всероссийской научной конференции с международным участием, посвящённой 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Самара: ПГСГА, 2014. С. 127 – 130.
121. Бирюкова Е.Е. Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920–1930-х годов: П. Романов и С. Кржижановский: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Самара, 2006. 20 с.
122. Большая российская энциклопедия: в 35 т. М.: Большая российская энциклопедия, 2004–2017.

123. Буйнов И.А. Эстетическая концепция рок-поэзии // Rhema. Рема. 2010. № 2. С. 11 – 16.
124. Буренина-Петрова О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века: автореферат дис. ... доктора филологических наук. СПб., 2005. 40 с.
125. Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М.: Советский писатель, 1981. 368 с.
126. Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: Опыт культурологического анализа: автореферат дис. кандидата культурологических наук. Екатеринбург, 1999. 21 с.
127. Введение в философию: учебное пособие для вузов / авт. колл.: И.Т. Фролов и др. М.: Республика, 2003. 623 с.
128. Волкова П.С. Реинтерпретация синтетического художественного текста (на материале искусства XX века). Автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Саратов, 2009. 47 с.
129. Ворошилова М.Б. Звезда по имени солнце: креолизованная метафора как инструмент анализа рок-композиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 127 – 134.
130. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. 480 с.
131. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с.
132. Галкина Т.Г. Психолингвистическое обоснование методологии исследования образа авторского сознания (на материале прозы В.В. Набокова): автореферат дис. ... кандидата филол. наук. Барнаул, 2008. 19 с.
133. Гаспарян Д.Э. Философия сознания Мераба Мамардашвили. М.: Канон+, 2013. 288 с.
134. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. 400 с.
135. Гинзбург Л.Я. Пушкин и лирический герой русского романтизма // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 140 – 153.
136. Григорьева О.В. Особенности антиномизма контркультурной рок-лирики: дихотомия «свое – чужое» в системе бинарных координат // Лингвокультурология. 2008. № 2. С. 73 – 98.

137. Гурьев С. История группы «Звуки Му». СПб.: Амфора, 2008. 254 с.
138. Двойнишникова М.П. Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века (на материале лирики Г. Сапгира) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2009. № 25 (158). С. 91 – 93.
139. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
140. Диденко Т. Звуки Му // Рок-музыка в СССР. Опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990. С. 114 – 115.
141. Доманский Ю.В. Рок-поэтика. Монография. М.: Эдитус, 2023. 206 с.
142. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста: Парадигма неклассической художественности: автореферат дис. ... доктора филологических наук. М., 2006. 43 с.
143. Доманский Ю.В. Поэтика рок-поэзии: о ключевых формулах рок-текста как объекте его идентификации и анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 6 – 17.
144. Доманский Ю.В. Ролевые песни в русском роке 1980-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. № 16. С. 49 – 65.
145. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. 228 с.
146. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. М.: Русский язык, 2000. URL: <https://glosum.ru/словарь-Ефремовой> (дата обращения: 29.08.2025).
147. Житенев А.А. Модернистский текст и проблема порождения речи // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 17. С. 31 – 37.
148. Житинский А. Виктор Цой. СПб.: Амфора, 2015. 478 с.
149. Жукова А.А. Поэзия рока и рэпа сквозь призму категории бестиарности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 29 – 39.
150. Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1990. 212 с.
151. Зенкин С.Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 217 с.

152. Золотых Ю.Н. Категориальный статус термина «тип художественного сознания» в современном литературоведении // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 5. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15049> (дата обращения: 08.08.2025).
153. Зырянов О.В., Пращерук Н.В. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе: специфика национального развития, региональные особенности. Научно-технический отчет в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 – 2013 годы. Екатеринбург, 2013. 145 с.
154. Иванов А.В. Сознание и мышление. М.: МГУ, 1994. 130 с.
155. Иванов Вяч.И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. 669 с.
156. Иванов Д.И., Варава В.В. Христианское познание мира как основа творчества Н.В. Гоголя и К. Кинчева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 22. С. 54 – 69.
157. Иванов Д.И. Путь дракона: личность и творчество Виктора Цоя (система восточных кодов) / Д.И. Иванов, Пу Жун // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. С. 149 – 155.
158. Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Иваново, 2008. 20 с.
159. Иванов Н.Н. Мифопоэтика в художественном сознании М. Горького // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 2. С. 40 – 47.
160. Иванова Е.И. Концепт «ночь» в структуре языковой личности В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 134 – 140.
161. Иларион (Алфеев), архиепископ. Имя Божие // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/389525.html> (дата обращения: 14.03.2023).
162. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. 512 с.
163. История всемирной литературы: в 8 т. / гл. ред. Г.П. Бердников. М.: Наука, 1983–1994.
164. Канарская Е.И. Двоемирие в художественной системе Н.В. Коляды: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2019. 24 с.

165. Карпов В.А. «Вам полезен мой крик» (поэтические открытия Петра Мамонова) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2003–2004. № 7–8. С. 15 – 20.
166. Карпов Д.Л. Лирический герой Юрия Шевчука (на материале альбомов «Чёрный пёс Петербург» и «Мир номер ноль» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2023. № 23. С. 79 – 88.
167. Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: автореферат дис. кандидата философских наук. СПб., 2003. 22 с.
168. Киреева Н.А. Проблема отцов и детей в раннем творчестве Виктора Цоя // Modern Science. 2022. № 6 (2). С. 137 – 140.
169. Ключев Е.В. Теория литературы абсурда. М.: Изд-во УРАО, 2000. 102 с.
170. Ключева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М., 2008. 22 с.
171. Коваленко А.Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века // Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. Ч. 2. С. 141 – 146.
172. Кожевникова Т.С. Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейнстрима: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Магнитогорск, 2012. 23 с.
173. Колмакова О.А., Мунгалова А.Н. Изучение поэзии Ю. Шевчука в школе // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2019. № 4. С. 49 – 53.
174. Кормильцев И., Сурова О. О рок-поэзии в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. № 2. С. 5 – 33.
175. Красман В.А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме // Молодой ученый. 2011. № 5 (28). Т. 2. С. 18 – 20.
176. Крылова М.Н. Сравнительные конструкции в поэтических текстах Юрия Шевчука // Язык и культура. 2016. № 2 (34). С. 45 – 56.
177. Ладов В.А. Парадоксы в теории познания: логические основания эпистемологической критики релятивизма. Томск: Изд-во Томского университета, 2020. 128 с.

178. Лассан Э.Р. Виктор Цой: грамматика последнего героя // Жанры речи. 2011. № 7. С. 338 – 350.
179. Лихачёв Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Советский писатель, 1981. 215 с.
180. Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контекст: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М., 1997. 25 с.
181. Лосев А.Ф. Миф–Число–Сущность. М.: Мысль, 1994. 919 с.
182. Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.
183. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 416 с.
184. Луговской А.В. Двоемирие художественного произведения как основа создания конфликта (на материале романа Г. Уэллса «Мистер Блэтсуорси на острове Рэмполь») // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 4 (2). С. 55 – 58.
185. Майоров Д. Ситар и метал: как индийская этника ворвалась в рок-музыку. URL: <https://disgustingmen.com/music/sitar-and-metal/> (дата обращения: 10.04.2022).
186. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М.: Издательская группа «Прогресс». «Культура», 1992. 416 с.
187. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с.
188. Мамонов-поэт: слабые стихи и великие песни // Arzamas. Подкаст «Ощупывая северо-западного слона». 2022. URL: <https://arzamas.academy/podcasts/325/3> (дата обращения: 10.12.2023).
189. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
190. Матрусова А.Н. Ключевые концепты в творчестве Виктора Цоя // Русский язык за рубежом. 2021. № 3 (286). С. 86 – 91.
191. Михайлова В.А. Тема поэта и поэзии в творчестве Юрия Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 4. С. 109 – 113.
192. Михальчи Е.В. Изучение особенностей описания времени в рок-поэзии Цоя В.Р. // Журнал филологических исследований. 2020. Т. 5, № 3. С. 2 – 9.

193. Михельсон М.И. Ходячие и меткие слова: сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов: в 2 т. СПб.: Тип. Акад. наук, 1896–1912.
194. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. М.: Олма Медиа Групп, 2007. 784 с.
195. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Саратов, 2006. 22 с.
196. Наумов Л.А. Поэт и идол. Мифологизация и канонизация как поздние этапы формирования литературной репутации // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 141 – 147.
197. Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 4. С. 15 – 22.
198. Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: На материале русского рока: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Тверь, 2006. 20 с.
199. Новиков И.А. «Рок-н-ролл» (Опыт метафизической реконструкции): автореферат дис. кандидата философских наук. Томск, 1994. 16 с.
200. Океанский В.П. Герменевтическое пространство «Легенды о Великом Инквизиторе»: вслед за К.Н. Леонтьевым... // Филологические штудии: сборник научных трудов. Иваново, 1995. 156 с.
201. Океанский В.П. Метафизика культуры: проблемы теории и истории: Учебное пособие. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. 59 с.
202. Океанский В.П. Человек и тотальность: поэтика пространства и её кризис: Монография. Иваново, 2010. 358 с.
203. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII – XX вв.: в 2 т. М.: Эдиториал УРСС, 2007. 848 с.
204. Парадокс // Большой энциклопедический словарь. URL: <https://gufo.me/dict/bes/ПАРАДОКС> (дата обращения: 07.08.2025).
205. Парадокс // Большой толковый словарь русского языка. URL: [https://gramota.ru/poisk?query=парадокс&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=парадокс&mode=slovari&dicts[]=42) (дата обращения: 07.08.2025).

206. Парадоксы русской литературы: сборник статей / сост. В.И. Тюпа. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. 507 с.
207. Петрова С.А. «Песня без слов» Виктора Цоя: особенности поэтики // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 124 – 126.
208. Петрова С.А. «Чёрный» и «белый» в художественном мире рок-поэзии Виктора Цоя // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 12-5 (114). С. 70 – 75.
209. Петрова С.А. Городской текст в творчестве В.Р. Цоя (интермедиаальный аспект) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. № 2. С. 23 – 28.
210. Петрова С.А. Концепция субъектно-объектных отношений в черновых вариантах песни В.Р. Цоя «Игра» // Art Logos. 2019. № 2 (7). С. 44 – 53.
211. Петрова С.А. Образ лирического героя в рок-поэзии В.Р. Цоя // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 1 (86). С. 394 – 396.
212. Петрова С.А. Современная поэзия: творчество Виктора Цоя в аспекте интермедиаальности: электронное учебное пособие. СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина; Казань: Бук, 2022. 76 с.
213. Петрова С.А. Фольклорная традиция в цикле «Чёрный альбом» группы «Кино» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. № 12. С. 79 – 84.
214. Пичко Н.С. Художественное сознание в динамике его культурологического осмысления // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 258 – 263.
215. Пичко Н.С. Художественное сознание как универсум // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 1. Т. 1. С. 56 – 60.
216. Плущер-Сарно А. Большой словарь мата: в 2 т. СПб.: Лимбус Пресс, 2005.
217. Погребняк Г.А. Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века: А. Аверченко, Саша Черный: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Самара, 2003. 19 с.
218. Покладова Е.В. Особенности поэтических и музыкальных средств выразительности в песенном творчестве Тимура Шаова // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 1. С. 91 – 94.

219. Поротников П.А., Рагозин Р.В. Фальшивомонетничество: сущность, проблемы и пути решения // Инновационная наука. 2022. № 12-2. С. 30 – 35.
220. Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016. 886 с.
221. Пращерук Н.В. О типе художественного сознания И.А. Бунина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2020. № 4. С. 31 – 35.
222. Проваторова О.Н., Щелгунова Я.В. Философская рок-поэзия В. Цоя // Язык, культура, медиакommunikация. 2021. № 2. С. 179 – 185.
223. Пшибыл-Садовска Э., Садовски Я. Поэтические образы Юрия Шевчука как описание глубокого (мистического) религиозного опыта // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. № 11. С. 98 – 107.
224. Радхикришан С. Индийская философия: в 2 т. М.: МИФ, 1993.
225. Райл Г. Понятие сознания. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. 408 с.
226. Русский язык: энциклопедия. М.: Дрофа, 1997. 721 с.
227. Рябенко М.А. «Звучащая поэзия». О синтетической природе жанра авторской песни // Вестник науки и образования. 2018. № 6. Т. 2. С. 84 – 87.
228. Сапрыгин Б.В. Представление о мышлении и сознании в философии М.К. Мамардашвили // Смальта. 2019. № 1. С. 62 – 68.
229. Сартр Ж.-П. Что такое литература? М.: АСТ, 2024. 512 с.
230. Свириденко Е.А. Логика. Парадоксы. Возможные миры: размышления о мышлении в девяти очерках. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 312 с.
231. Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. № 7. С. 13 – 44.
232. Свиридов С.В. Все ушли – остались двое: о русской рок-поэзии 2000-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 6 – 26.
233. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. № 6. С. 5 – 32.
234. Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. № 9. С. 7 – 21.
235. Сёрл Дж. Открывая сознание заново. М.: Идея-Пресс, 2002. 256 с.

236. Созина Е.К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850-х годов и стратегия письма классического реализма: автореферат дис. ... доктора филологических наук. Екатеринбург, 2002. 35 с.
237. Спиркин А.Г. Сознание и самосознание. М.: Политиздат, 1972. 303 с.
238. Станкович З.Г. Самономинация в терминах неодушевлённости как форма литературной саморефлексии в творчестве Виктора Цоя // Казанская наука. 2019. № 3. С. 18 – 20.
239. Станкович З.Г. Саморефлексия в русской рок-поэзии: к постановке проблемы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № 1. С. 18 – 28.
240. Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: автореферат дис. кандидата филологических наук. М., 2006. 21 с.
241. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004.
242. Тищенко Т.О. Философско-эстетическая концептуализация проблемы художественного сознания // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции: в 5 т. Белгород: БГИИК, 2024. Т. 3. С. 219 – 226.
243. Тозыякова Е.А. О.И. Сенковский – барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Томск, 2007. 18 с.
244. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1935–1940.
245. Троценко И.Н., Воробьёва Е.П. Формы выражения авторского сознания в творчестве Ю. Шевчука (альбом «Единочество») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. № 12. С. 122 – 129.
246. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 319 с.
247. Узбеков Т.С. Языковая игра: парадокс и абсурд // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2017. № 3. С. 735 – 745.
248. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
249. Федосеева Т.В., Ершова Г.И. К вопросу о литературном парадоксе // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2013. № 1 (38). С. 81 – 91.

250. Харитонова З.Г. Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX века (Н. Гумилёв, Р. Мандельштам, В. Цой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. № 16. С. 78 – 88.
251. Харитонова З.Г. «Дети минут» В. Цоя: контекст 1980-х гг. и современность // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 141 – 149.
252. Холодов С. Фальшивомонетчики: кто подделывал денежные знаки в СССР // Живая история. 2017. 31 окт. URL: <https://lhistory.ru/statyi/falshivomonetchiki> (дата обращения: 25.12.2023).
253. Циммерлинг А. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // Абсурд вокруг: сборник статей / отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 287 – 304.
254. Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2007. 23 с.
255. Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2002. 22 с.
256. Чжу Цзывэй. Анализ поэтики двоемирия в произведениях Набокова: на примере рассказа «Облако. Озеро. Башня» // МНКО. 2022. № 6 (97). С. 528 – 530.
257. Шайтанов И. Дело вкуса: книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. 656 с.
258. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2005. 24 с.
259. Широкова Л.М. Особенности парадоксальной композиции в пьесе Тома Стоппарда «Художник, спускающийся по лестнице» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. 2014. № 2. С. 348 – 351.
260. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М.: Советский писатель, 1953. 325 с.
261. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 637 с.
262. Шпилева Г.А. Восприятие литературоведением творчества Ю.Ю. Шевчука: pro et contra // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. С. 81 – 87.

263. Щукина Н.Е. «Рождественский текст» в поэзии Ю.Ю. Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. С. 208 – 213.
264. Эпштейн М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 385 с.
265. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия: о многообразии творческих миров. СПб.: Азбука, 2016. 477 с.
266. Юлина Н.С. Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннета. М.: Канон+, 2004. 544 с.
267. Юлина Н.С. Очерки по современной философии сознания. М.: «Канон+»; РООИ «Реабилитация», 2015. 408 с.
268. Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1985. С. 324 – 338.
269. Яковлев М.В. Апокалиптическое направление в русской поэзии первой половины XX века. Орехово-Зуево: ГГТУ, 2021. 391 с.
270. Якунин А.В. Концепция парадокса в художественном сознании Осипа Мандельштама: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Владивосток, 2002. 21 с.
271. Янь Куань. Динамика двоemiрия в романах Гайто Газданова: автореферат дис. кандидата филологических наук. М., 2021. 28 с.
272. Ярмо А.Н. Диалогические отношения в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 27 – 37.
273. Яшина Е.А. Типология парадоксов в художественном тексте // Знание. Понимание. Умение. Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. 2007. № 4. С. 181 – 186.