**Оглавление**

Введение...........................................................................................................3

Глава 1. Поэзия русского рока - коллективный молодежный эпос конца 20 - начала 21 века...................................................................................................7

## 1.1. Складывание советской рок-музыки.....................................................7

1.2. Начало отечественной рок-поэзии.......................................................11

1.3. Рок-поэзия в «культуре перестройки»..................................................17

Глава 2. Анализ применения образов дома и двери в отечественной рок-поэзии...............................................................................................................27

## 2.1. Проблема качественной оценки рок-текста...........................................27

2.2. Анализ частотности употребления слов «дом» и «дверь» в рок-поэзии.................................................................................................................31

2.3. Анализ философии ухода с использованием образов дома и двери в творчестве отечественных рокеров на материале ранних альбомов группы «Крематорий»....................................................................................................40

Глава 3. Место рок-поэзии в отечественной рок-культуре...........................55

3.1. Статус образной рок-поэзии.....................................................................55

3.2. Проблема художественной целостности образов рок-произведения......................................................................................................59

Заключение.........................................................................................................62

Список литературы............................................................................................65

**Введение**

Существуют явления, природу которых объяснить невозможно. К их числу можно отнести такие тонкие материи, как вдохновение, любовь, счастье... Ни один человек не только не сможет объяснить, в чём их суть, но и в точности рассказать, что они представляют собой.

Вряд ли кто-то станет спорить с тем, что в холодном и бесчувственном современном мире слишком мало романтики, открытости и честности, способных дать благодатную почву для развития поэзии. В последние десятилетия людям с завидным упорством внушали, что эстрадное пение под фонограмму и всевозможные конкурсы самодеятельности типа «Фабрики звёзд» являются, чуть ли не эталоном искусства. Разумеется, были и остаются отдельные островки самосознания в лице, например, телеканала «Культура», но их рейтинг и, если так можно выразиться, лёгкость «поглощения» информации оставляют желать лучшего. Поколение россиян, чьи родители воевали в Великой Отечественной войне, конечно же, помнят, кто такие Анна Ахматова, Сергей Есенин, Иван Бунин. Они были воспитаны на их стихах. Но что же делать молодому поколению «Next», знакомство с творчеством заканчивается на уровне школьной программы, а досуг занимает откровенное промывание мозгов Муз-ТВ? Единственным истинным видом современной музыкальной поэзии, не имеющей перед собой коммерческой цели, понятной для молодых людей и в то же время далеко не примитивной, ставящей философские вопросы перед слушателем, является рок-направление.

Итак, непосредственно рок-поэзия зародилась в России в конце семидесятых годов прошлого века, с появлением таких групп, как «Аквариум», «Машина времени», «ДДТ». Всё своё существование наша страна был закрытой державой, где любые пришедшие из-за рубежа идеи и движения воспринимались не иначе, как бунтарство и антиобщественное поведение. Вполне понятно, что при такой реакции властей на новую субкультуру немногие находили в себе силы заниматься делом, которое стало для некоторых смыслом жизни.

Впоследствии ставшие мэтрами рок-движения вышеперечисленные группы в начале своего творческого пути выдвигали абсолютно новые, не похожие на другие идеи протеста, осознания иного пути становления личности, не ограничивающиеся заучиванием лозунгов партии и заветов Ленина, чем привлекли внимание широкой общественности. Однако, несмотря на крайне высокую популярность рок-музыки и рок-поэзии среди народа и, что особенно важно, молодёжи, это течение оставалось сугубо подпольным. Как в своё время поступали с поэтами в Царской России, ссылая за их произведения в Сибирь, или позже, во время сталинских репрессий, заключая в трудовые лагеря, так карали за творчество и рок-певцов, осмелившихся в своих песнях выразить собственное мнение.

Восьмидесятые стали некой отправной точкой, с которой начинается история новой рок-поэзии, так как множество групп и исполнителей, популярных сегодня становились на ноги именно тогда. Такие названия, как "Наутилус Помпилиус", "Пикник", Алиса", не забытые и по сей день, тогда гремели на всю страну. Их известность была столь велика, что правительство даже пошло на уступки, разрешив проведение стадионных концертов. С этого времени русское рок-движение выходит из подполья, делает первые робкие шаги в сторону внесения своей лепты в национальную культуру страны.

Прошло чуть больше пяти лет, и советская страна в том виде, в котором её знали семь десятилетий прекратила своё существование, что означало тотальное разрушение всех традиций и устоев рок-направления. Протест окончен, врага нет, борьба завершена. Государство перевернулось с ног на голову, окунувшись в дебри первобытного капитализма. Помимо сложной экономической обстановки, это означало ещё и то, что огромное количество ранее неизвестной информации хлынуло в страну, предоставив людям то, чего раньше они были лишены, - свободу выбора. Среди новых модных увлечений-рэпа, арнби, диско и других - рок начал загнивать, перестав быть единственной альтернативой культурного обогащения. Слово "рокер" превратилось в некое ругательство, рок-поэзия переживала застой. Смерть Виктора Цоя, распад многих именитых групп, разгул наркотиков среди фанатов движения привели к тому, что художественное направление находилось в состоянии клинической смерти, поддерживая слабый огонёк жизни лишь за счёт старых заслуг. В таком состоянии рок пребывал вплоть до девяносто седьмого года.

Население страны почти за десять лет перестройки пресытившись модными увлечениями Запада, стало терять к ним интерес. Вновь появилось стремление перенестись с танцполов в душные каморки однокомнатных квартир, находиться там, в компании близких друзей, петь полузабытые душевные песни под простую акустическую гитару, вспоминать великие стадионные выступления таких, как Бутусов, Шевчук, Гребенщиков, Кинчев... Квартирные концерты обретали новую жизнь.

Рок-поэзия, как и двадцать лет назад, возрождалась неофициально, полуподпольно. Неизвестно, как бы повернулась судьба рок-течения, если бы не несколько значимых событий, имевших место в том самом девяносто седьмом. Некто Михаил Козырев, энергичный мужчина в самом расцвете лет и по совместительству успешный продюсер принимает судьбоносное решение об открытии проекта "Наше радио" - радиостанции, на которой основной проигрываемой музыкой стал лучший русский рок того времени и прошлых лет. Станция постепенно набирала популярность, приобщая всё больше людей к качественной рок-поэзии. Немалый вклад в дело ренессанса русского рока внёс небезызвестный Илья Лагутенко с группой "Мумий Тролль", вернувшийся из Британии и принявший решение вывести рок-поэзию на новый уровень путём сращивания традиций российской и британской музыки. Успех был колоссален; Под мелодичными и приятными мотивами его песен скрывалось бездна художественного смысла, новой философии человеческого быта, метафорического изображения событий и явлений последнего времени, что и привлекло массу внимания к его творчеству со стороны общественности.

Начало двадцать первого века проходит под знаменем объединения и скрещивания различных музыкальных жанров, развития их лучших черт. Организовываются громкие концерты и фестивали, такие как "Крылья", "Максидром" /'Нашествие", в которых принимают участие представители различных направлений современной музыки и поэзии. Однако рок по-прежнему преобладает, восходя на новый уровень профессионального исполнения. Рок-исполнители заключают серьёзные контракты со студиями звукозаписи высшего класса, множество новых команд завоёвывают известность благодаря новаторским решениям в области аранжировок и непосредственно, текстов."Lumen","Пилот", "Кукрыниксы" - всё это группы, созданные в конце прошлого десятилетия и начавшие серьёзную музыкальную карьеру три-четыре года назад, однако уже успевшие сыскать лавры лучших исполнителей рок-музыки и талантливых поэтов своей сферы на сегодняшний день.

Тема данного исследования актуальна, так как проблема образа дома и двери в отечественной рок-поэзии отдельно не рассматривалась, а проявлялась только в контексте с другими образами и темами.

Цель исследования – рассмотреть тему образов дома и двери в отечественной рок-поэзии, как современной, так и прошлого века.

Задачи исследования:

- изучить и проанализировать работы авторов по данной тематике;

- изучить тексты рок-песен с образами дома и двери;

- рассмотреть и проанализировать историю отечественной рок-поэзии;

- дать оценку качеству и количеству использования указанных образов в отечественной рок-поэзии;

Объект исследования – образы дома и двери в рок-поэзии.

Предмет исследования – тексты рок-песен 20 и начала 21 века.

**Глава 1. Поэзия русского рока - коллективный молодежный эпос конца 20 - начала 21 века**

## 1.1. Складывание советской рок-музыки

Первые художественные феномены, укладывающиеся в это понятие, относятся к концу 60-х гг. К этому времени в Великобритании и США рок-музыка уже существовала как сложившийся жанр со своими канонами, эстетикой, традициями и мифологией[41].

Появление советской рок-музыки естественным образом началось с заимствования готовых форм, но в силу языкового, культурного и политического барьеров глубокое осознание, адаптация этих форм к отечественной социокультурной ситуации начинается гораздо позже - лишь к концу 70-х гг. Творчество пионеров жанра - многочисленных групп, таких, как “Рубиновая атака”, “Ветры перемен”, “Соколы”, “Второе дыхание”, - представляло собой воспроизведение произведений или западных исполнителей, или собственных подражательных опусов с макароническими текстами, которые по большей части были фонетической имитацией английской речи.

Любопытной параллелью будет здесь цитата из “Исторической поэтики” А.Н. Веселовского[11]. Размышляя о развитии текста как самостоятельного компонента примитивного поэтическо-музыкально-танцевального действа, он выделяет особую стадию, когда языковой элемент уже не состоит только из эмоциональных возгласов и мелодизированных выкриков, но еще и не превращается в связный текст и лишен семантики: “Поют на словах, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. При таких отношениях текста и мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке. Слова коверкаются в угоду ритма: в устах негров тексты Св. Писания и хорошо знакомых им церковных песнопений искажаются, лишь бы подогнать их под условия ритма”.

В советском роке подобное положение сохраняется до середины 70-х гг. Существовало предубеждение против пения по-русски, которое, как считали исполнители, разрушало сам стиль как таковой. Русский текст, по мнению даже таких авторитетов, как Алексей Козлов, не укладывался в ритмические и мелодические паттерны рок-музыки[39]. Аудитория также возражала против первых опытов перейти на родной язык. Например, ленинградскую группу “Кочевники”, попытавшуюся петь по-русски, несколько раз освистывали, едва не прогоняя со сцены, и вообще считали второсортной. “На “сейшенах” царили корявые местные Хендриксы, Клэптоны, Джимы Моррисоны и Роберты Планты. Они самозабвенно копировали и редко понимали, о чем поют. А публика и не хотела ничего иного. Русский язык считался чем-то вроде атрибута конформизма, знаком принадлежности к “вражеской”, не-роковой системе ценностей”.

Публика воспринимала выступления бит-ансамблей (как их тогда называли) исключительно как сопровождение танцевальных вечеров, в то время как раритетные записи западной музыки оставлялись для домашнего прослушивания.

Молодежная рок-субкультура, которая начала формироваться в тот период, отличалась крайне низким уровнем вербализации. Единственное явление, заслуживающее в этой связи упоминания, - это возникновение молодежного сленга с большим количеством пиджинизированного английского, который в 70-х гг. лег в основу жаргона хиппи или Системы. Отсутствие текста как эстетически значимого компонента отметил Илья Смирнов - один из самых глубоких рок-критиков самиздатовской эпохи: “Характерно, что в воспоминаниях рокеров о 70-х годах мало цитат - в отличие от рок самиздата 80-х, буквально нашпигованного фрагментами текстов. Описание того, как Владимир Рекшан “выпиливал аккуратные соло на ярко-красной “Илоне-Стар-5”, казавшейся в его могучих руках игрушкой, а потом внезапно гигантским прыжком перелетал через сцену”, куда больше говорит нам о питерской группе “САНКТ-ПЕТЕРБУРГ”, чем тексты типа:

Любить тебя, в глаза целуя,

Позволь,

Как солнцу позволяешь

Волос твоих касаться.

Впрочем, если главной задачей наших рокеров является приобщение соотечественников к новейшей музыкальной культуре метрополий, то музыка, как язык интернациональный, имеет основополагающее значение. И, тем не менее, подростки, которые орали немелодичными голосами в скверах:

«Все очень просто,

Сказки - обман,

Солнечный остров

Скрылся в туман

своими нарушающими общественный покой криками возвестили новое явление в нашей культурной жизни...».

Первые серьезные опыты пения по-русски относятся к середине 70-х гг. Нужно отметить, что в англоязычной рок-музыке исходной точкой является музыкальная революция 50-х гг., связанная с открытием новых музыкальных форм, которые только впоследствии обретают адекватное вербальное наполнение почти через 10 лет, в середине 60-х гг. с появлением генерации новых поэтов - в первую очередь Боба Дилана, Джима Моррисона. В России же только со второй половины 70-х гг. происходит своеобразный синтез заимствованных музыкальных и поэтических форм и национальной поэтической традиции, которая существовала до появления рок-музыки.

Это было связано с особенностями социальной ситуации в России, с существованием жесткой идеологической цензуры, которая способствовала развитию непечатной, альтернативной и, в частности, синкретической культуры. Этот процесс происходил уже в Х1Х в. Цензура советского периода была не более жестокой, хотя и более всепроникающей, чем в царской России. Цензура вытеснила часть культурного процесса в устную и рукописную область бытования. Примеры такого рода, которые мы подробнее рассмотрим позже, - это самиздатовская поэзия и бардовская традиция.

Появление текста как значимого компонента рок-музыки в англо-саксонской и российской традиции можно описать следующей схемой[29]:

Англо-саксонская традиция Российская традиция

революция в музыке заимствование готовых

(рок-н-ролл 50-х гг.) музыкальных форм (60-е гг.)

с последующей адаптацией к языку

появление адекватного совмещение готовых заимствованных

вербального наполнения музыкальных форм с национальной

(Дилан, Моррисон и др.) поэтической традицией

революция в поэзии “Музификация”, мелодизация слова

генерация новых поэтов осознание и освоение англоязычной рок-поэзии, адаптация ее к отечественному социокультурному контексту

**1.2. Начало отечественной рок-поэзии**

Первые авторы, создавшие полноценные поэтические тексты на родном языке в рамках начавшей складываться рок-эстетики, Андрей Макаревич (“Машина времени”), Константин Никольский, Алексей Романов (“Воскресение”) появляются среди групп, использовавших английские и макаронические тексты. Их особая роль на фоне этой традиции была не очень заметна, тем более что пение по-русски не отвечало ожиданиям публики[45].

Специфическая черта этих текстов - эскепистская установка, герметичность поэтического мира, который сводит к минимуму соприкосновение с жизненными реалиями. Эта установка приходит в первую очередь из “Системы” - советского варианта хиппистского движения. Огромную роль сыграла и лирическая струя в бардовской традиции. Вообще роль этого жанра в формировании рок-эстетики в Советском Союзе трудно переоценить. Фигуры Макаревича, Никольского и Романова дают представление о том, что бардовская традиция была в значительной степени колыбелью рок-поэзии.

В бардовской традиции довольно отчетливо выделяются два направления - ангажированное и лирическое. Последнее отличает романтический эскепистский пафос - стремление к созданию “альтернативного” мира, не соприкасающегося с реальностью. Такое разделение бардовской песни во многом объяснимо разницей поколений - ангажированность бардовской лирики была связана с атмосферой хрущевской оттепели, с социальными надеждами и политизированностью интеллигенции (А.Галич, Ю.Ким, отчасти А.Северный, определенный пласт творчества Высоцкого). В бардовском движении середины 70-х гг. нарастает эскепизм, отражавший в большей степени эпоху брежневского застоя (Окуджава, Визбор, Суханов, Никитины, Клячкин, Егоров и др.). Топосы бардовской лирики этого времени - дорога, путешествие, романтика походов, костров, палаток в лесу, туманов, рассветов и т.д. Макаревич, Никольский и Романов следуют по преимуществу этому течению.

Занимаясь анализом формы и содержания бардовской лирики и рок-поэзии “Машины времени” и “Воскресения”, мы не найдем практически никаких различий, зато черты сходства многочисленны и очевидны[43]:

- рафинированный литературный словарь, избегающий сленга, вульгаризмов и других маргинальных форм речи;

- абстрактная образность - условность декораций (реки, мосты, дома, костры, лес, поле и т.д.) и вневременной характер лирики. Нет конкретики, реалий - по причине “травмированности жизнью”. Действие происходит “всегда и везде” и в то же время в силу отсутствия привязки ко времени и месту - нигде и никогда;

- романтика “шатобриановского типа”. Основные мотивы - разочарование, усталость, намек на утраты, перенесенные в прошлом; тема путешествий, творчества как форм эскепизма;

- абстрактность лирического героя - это некий философствующий, страдающий и горько разочарованный интеллигент, ощущающий себя лишним человеком;

- внимание к нравственно-этической проблематике, порой доходящая до дидактизма (особенно эта тенденция заметна в текстах Макаревича, который к тому же прекрасно владеет эзоповым языком). Нравственная проблематика рассматривается скорее в “экзистенциалистском” ключе - герой ответствен только перед собой, без поправки на “другого”, без требований социальной адаптации. Речь идет о некотором внутреннем “кодексе чести”. Ведущими жанрами здесь оказываются дидактическая притча, басня (“Костер”, “Хрустальный город”, “Скачки” Макаревича);

- отклонения от романтической установка в сферу бытописательства или социальной критики выдержаны в духе Высоцкого или Галича (“Кафе “Лира” Макаревича).

Что касается поэтической формы, то она практически без изменений заимствована из бардовской поэзии. Это симметричная строфа, структура “куплет-припев” (так называемая “квадратная форма”), принятая рифма[29].

Музыкальная форма остается балладно-романсовой. У “рок-бардов”, по сравнению с такими группами, как “Сокол”, “Рубиновая атака”, резко падает сложность музыкальной формы, меняются ориентиры - классика западного арт-рока (Led Zeppelin, Deep Purple и др.) перестает быть образцом. Как только текст оказывается в центре внимания, начинается упрощение музыкальной формы, подчинение ее поэтическому тексту.

Итак, к середине 70-х гг. в рок-музыке появляется русский текст, но он еще не “свой” - ни по форме, ни по содержанию он существенно не отличается от бардовского. Еще нет своего особого круга тем, словаря, поэтической формы. Что же позволяет нам говорить о Макаревиче и Никольском как о рок-поэтах?

Различия в данном случае коренятся par excellence во внешних признаках, отличавших один жанр от другого[13]:

- электричество и аранжировка (структура рок-группы с более жестким битом), которые использовались рок-группами в отличие от акустического сольного исполнения под гитару у бардов. Тем не менее, еще раз подчеркнем, что музыкальная форма у “Машины времени” и “Воскресения” – это, по сути, тот же бардовский балладно-романсовый круг, исполненный в электрическом варианте и с ударными. Границы между этими жанрами настолько размыты, что если эти композиции исполнить без электричества, а сольно, под гитару, то они встанут на свое место в бардовской традиции;

- возрастная разница, принадлежность к разным поколениям. С ней связаны:

- разный внешний антураж - сценический имидж, “прикид”, часто эпатирующий (длинноволосые прически, брюки клеш и т.д.).

- разный круг аллюзий, культурный контекст. Хороший пример - текст Макаревича “Кого ты хотел удивить”, где заметны приметы времени - отсылки к “Системе”, “детям цветов”, упоминаются модные прически, “битлы”;

- первые попытки использовать блюзовую форму - у Макаревича (“Блюз о безусловном вреде пьянства”) и у группы “Воскресение”.

Макаревич и Никольский всегда сознавали свою близость к бардам. Их разводила только принадлежность к разным поколениям и разному культурному контексту. Эта пуповина, соединявшая два жанра, никогда не обрывалась, позже проявившись в творчестве многих рок-поэтов, в первую очередь у таких крупных фигур, как Башлачев и Шевчук. Показательным примером стал юбилейный вечер Б. Окуджавы в 1992г., куда прибыла и “рокерская фракция” - те поэты, которые сознавали себя “духовными детьми” бардов (Макаревич, Шевчук).

Отдельного упоминания заслуживает еще одно направление в “московской школе”, ориентированное на использование чужих текстов (Д.Тухманов (“По волне моей памяти”), А.Градский, в основном привлекавший поэзию “серебряного века”). Этому направлению в той же мере свойственна установка на “вечные” вневременные темы и сюжеты, та же притчевость и дидактика, которая, впрочем, иногда наполнялась социальностью и острой злободневностью - в силу привязки к конкретной ситуации (как, например, стихи Саши Черного в выступлении Градского 3 декабря 1983 г. в ДК им. Русакова в Москве вместо сорванных концертов “Аквариума”).

В поэзии первых рок-бардов мы с большой натяжкой можем говорить о возникновении особого, самобытного поэтического мира. Формирование новой культуры начинается в середине 70-х гг. в Ленинграде. В первую очередь это появление Майка Науменко и “Аквариума” Б.Гребенщикова. Символика этого названия поистине говорящая - в ней отражена сама суть, квинтэссенция того периода в развитии отечественной рок-культуры, который мы обозначили термином “субкультура”. Смысл, цель и пафос субкультуры - создание своего мира, отделенного от окружающего невидимой, но непереходимой гранью[29].

Первые стихотворные опыты ленинградской субкультуры (1974-1975 гг.) оставляют впечатление ошеломляющей новизны. Все ранние тексты “Аквариума” и Майка Науменко ощущаются, в отличие от московской рок-бардовской школы, как совершенно особый мир, который выделяется многообразием и специфическим колоритом. Это совсем иной пласт культурных аллюзий, другой ассоциативный ряд. В то время как Макаревич посвящает свои песни Высоцкому и Галичу, Гребенщиков скорее следует Блоку и Вертинскому. Если Романов и Никольский используют литературный язык, расхожий поэтический штамп, то тексты Майка Науменко и Б.Гребенщикова насыщены сленгом, языком, на котором говорили в Системе, в “Сайгоне” – т.е. языком того культурного сообщества, о котором и для которого писались песни. Хорошей иллюстрацией может быть сравнение двух классических текстов, один из которых принадлежит московской, а второй - ленинградской школе: “Ты или я” Макаревича (народное название “Солнечный остров”, 1973 г.) и “Стань поп-звездой” Гребенщикова (1974 г.). У Гребенщикова мы видим насыщенность конкретикой, стихию молодежного жаргона, англицизмы. Это текст, ориентированный на вполне конкретный, замкнутый круг реципиентов[44].

Почему же формирование новой культуры происходит в Ленинграде? Одним из решающих факторов является различие, которое существовало между двумя столицами, - различие, определившее менталитет, образ жизни и культуру обоих городов.

Всегда, даже при Брежневе, Москва была городом многих возможностей, в том числе и возможностей для продвижения, удовлетворения социальных амбиций, и в большей степени, чем Ленинград, давала установку на жизнестроительство, на карьеру. Например, происхождение Градского и Макаревича потенциально предоставляло им хороший плацдарм для карьеры и преуспевания. Может быть поэтому, даже выбрав маргинальную область для самореализации, они оказались там на положении элиты и предпринимали усилия для достижения официального признания. Москва - это своеобразный “социальный винегрет”, отличающийся гетерогенной социальной структурой. Культурный слой в этом городе весьма разнообразен, и в нем происходит постоянная конвергенция разных элементов. Маргинальные формы (рок-н-ролл, барды) перекрещивались с богемой, артистическим миром, происходило размывание граней. Практически невозможным было создание цельного эстетического канона или замкнутого, обособленного художественного мира.

В отличие от Москвы, которую можно было бы сравнить с открытым кипящим котлом, в Ленинграде в замкнутой среде процесс формирования субкультуры идет ускоренно, как в автоклаве. Впоследствии развитие по “ленинградскому типу” в еще более концентрированном виде будет происходить в других городах, где среда была более монотонной и монокультурной (Свердловск, Новосибирск, Архангельск).

**1.3. Рок-поэзия в «культуре перестройки»**

Сегодня, когда от этих событий нас отделяет известная временная дистанция, все яснее видно, что “революция перестройки” была великой риторической революцией. Это была не социальная революция, но “революция фразы”, разрушение устаревшего фасада, борьба всего общества с окаменелой идеологией, а не борьба класса против класса. Поэтому она была бескровной и произвела массу печатной продукции. Параллельно с пристальным вниманием к року происходит легализация других запрещенных прежде форм культуры - реабилитация бардовской песни, в первую очередь Галича, Высоцкого, диссидентской литературы, кинематографа (Тарковский) и т.д. Вся эта огромная, плохо переработанная масса информации была сумбурно подана, очень поверхностно, по-журналистски исследована. При этом разное происхождение и разные задачи всех этих явлений даже не принимались во внимание. Эта “культура перестройки” включала в себя массу разнородных явлений, сваленных в кучу и обобщенных по признаку запрета или новизны. В один ряд ставятся явления различного порядка, которые плохо стыкуются между собой.

Усилиями журналистов устанавливается связь между реформами и этим культурным конгломератом. Во многих субкультурах, включенных в этот конгломерат, их внутренняя интенция расходится с перестроечной реформистской ориентацией, которая им приписывается и прививается прессой[43].

Появляется лавина публикаций о “неформальных объединениях молодежи”. Посредством масс-медиа создается “вторичный миф”, часто выдумывается то, чего не было. Прежде всего, это создание мифа о политизированной, ангажированной, демократически настроенной молодежи, находящейся в оппозиции к режиму. Рок-музыка, получив доступ к масс-медиа, превращается в контркультуру, в “песни борьбы и протеста”. Именно тогда рок начинает использоваться определенными силами в качестве тарана, орудия разрушения и трактоваться как альтернатива официальной культуре и оппозиция общественному строю.

Происходит разделение рок-музыки на “фракции”, “лагеря” (рокеры, панки, металлисты и т.д.). Это оказывает обратное воздействие на молодежь, которая начинает ассоциировать себя с тем или иным лагерем, разбиваться на кланы.

Итак, основной отличительной чертой контркультуры оказывается ее ангажированность. Однако необходимо понимать, что этот термин в приложении к рок-культуре в большей степени выражает общественное восприятие рока, нежели внутренние интенции рок-культуры. Осознание рока как контркультуры произошло в результате возникновения “вторичной мифологии”, которая оказала ретроактивное воздействие на бывшую субкультуру. В итоге часть рок-музыкантов уверовала в то, что борьба с социальными институтами является их предназначением. Возникают открыто ангажированные группы, которые делают контркультурную функцию своим знаменем - “Телевизор”, “Алиби”.

Множество других групп с совершенно иной эстетической платформой также отдает дань этим настроениям: песни “Кино” (например, “Мы ждем перемен”), “Аквариума” (“Поезд в огне”) “Nautilus Pompilius’а” (“Скованные”), “ДДТ” (альбомы “Время”, “Оттепель”). “Алисы” (“Солнце встает”, “Тоталитарный рэп”, “Новая кровь”).

Искусственно создаваемый образ политизированных левых сил молодежи отвечает политическим задачам околоперестроечных демократических сил - идет процесс искусственного формирования “революционных молодежных масс”. Рок из подвалов и квартир перемещается на стадионы. Стадионный рок отличает атмосфера уличного митинга, эти концерты делаются в духе “эстетики массовок”[29].

Если в субкультуре господствует стихия игры, то в контркультуре - стихия митинга. Если субкультуру отличает эскепистская позиция, то контркультура агрессивна, она борется до победного конца. Потому важнейшим приобретением эстетической системы контркультуры по сравнению с субкультурной моделью, оказывается образ врага. Этот образ эстетически значим, и несет большую концептуальную нагрузку. Появление его фиксирует момент, когда субкультура превращается в контркультуру:

Субкультура Контркультура

борется за выживание борется за победу

от врага надо прятаться с врагом надо постоянно встречаться

эскепизм противостояние, война

пассивно-оборонительная позиция агрессивная, наступательная позиция

Отношение к врагу и способы борьбы с ним варьируются - это агрессия (“Твой папа - фашист” Борзыкина, “Гопники” Майка), сатира (“Мама, я любера люблю”, “Мальчики-мажоры”, Шевчука, “Тоталитарный рэп” Кинчева), ирония, пародия (“Иван Ильич” группы “Окно”), и, наконец, “Мой брат Каин” Кормильцева отражает непростую диалектику гражданской войны - “враг-брат”, смесь враждебности и сострадания[45]:

мой брат Каин он все же мне брат

каким бы он ни был - брат мой Каин

он вернулся домой - я открыл ему дверь

потому что он болен и неприкаян

Рок-поэты периода контркультуры ощущают за своими плечами определенную традицию, т.е. обладают культурным багажом, который отсутствовал в эпоху субкультуры, когда рок-поэты были пионерами в этом жанре отечественной поэзии. Это присутствие культурного фундамента ощущается в текстах: вторая строфа “Тоталитарного рэпа” Кинчева строится на обыгрывании и травестии названий отечественных рок-групп, иронической и горькой рефлексии по поводу субкультурной ситуации, которая представляется жалким уделом, духовным рабством.

Тоталитарный рэп - это аквариум

Для тех, кто когда-то любил океан

Тоталитарный рэп - это зоопарк,

Если за решеткой ты сам.

Тоталитарный рэп - это аукцион,

Где тебя покупают, тебя продают.

Тоталитарный рэп - это джунгли,

В которых, как ни странно, живут.

Новая социокультурная ситуация, переосмысление традиции, возникновение новой культурной модели означают складывание новой эстетической платформы, выработку новых эстетических категорий.

Прежде всего, бросается в глаза сильное влияние революционной поэзии начала века (Маяковский, Бедный): революционная риторика, агитки, плакатный схематизм, антитеза, контраст как частый прием (“мы” - “они”), отсутствие полутонов. Возрастает роль афористичной фразы как мнемотехнического приема, как “несущей балки” рок-текста. Именно в текстах той поры появляется большая часть афоризмов, которые прочно вошли в наш обиход. Часто и журналисты, использующие их в своих заголовках, не помнят источника - кто “сковал” “скованных одной цепью”.

Я тебе разрешаю все.

Делай все, что хочешь.

Только - хорошо.

Твои права - мой закон.

Я - твой слуга, ты - мой гегмон.

Мы с тобой будем дружно жить.

Ты - работать. Я - руководить.

Великий перелом. Новый почин.

Перестройка - дело умных мужчин.

Новое мышление.

Новый метод.

Правофланговый - всегда прав.

Диктатура труда. Дисциплинарный устав.

На улицах чисто. В космосе мир.

Рады народы. Рад командир.

Я сижу очень высоко.

Я гляжу очень далеко.

Семь раз меряй. Один - режь.

Гласные-согласные, творительный падеж.

Новое мышление.

Новый метод.

(К.Кинчев, П.Самойлов)

Важнейшим источником эстетики контркультуры является советская песня. С одной стороны, она становится объектом пародии, осмеяния. Штампы советской песни высмеиваются, переворачиваются, перетолковываются, распредмечиваются, доводятся до абсурда, гротеска (как, например, в цитированном выше тексте “Алисы”, в текстах Шевчука - “Время”, “Змей Петров” и др.).

И в то же время очевидно типологическое сходство с революционными и гимническими песнями[29]. Этот общий корень особенно заметен там, где рок не разрушает, не критикует, не клеймит, а утверждает. В этих текстах (например, в цоевских “Дальше действовать будем мы”, “Перемен” или в “Все в наших руках” Кинчева) слышны поразительно знакомые интонации революционных песен 20-х гг.

В контркультурных текстах налицо заигрывание с революционной символикой (красное, черное), которое приходит на смену символике эзотерической. Эта тенденция совпадает с тем выраженным элементом площадной культуры, который отличает жанр стадионного концерта. При чтении этих текстов приходят на ум традиции агитбригад, синеблузников. В исполнении все большую роль начинают играть пластика, мимика, театральный перформанс[15].

Не случайно группы, бывшие ранее на периферии рок-движения, не успевшие или не сумевшие обрести популярность в период контркультуры (“АВИА”, “Звуки Му”), начинают уделять основное внимание не тексту и не музыке, а жесту, пластике, шоу, что объясняется установкой на показ по телевидению и работой на большую аудиторию. На эти группы делается основной акцент средствами массовой информации и иностранными продюсерами, которые появляются в СССР и пытаются заниматься русскоязычным роком. Интересно, что попытки выйти на западную сцену были относительно удачными только в случае этих групп. Универсальный язык пантомимы и музыки обеспечил им известное признание. Появление же на Западе Цоя, Гребенщикова, “Наутилуса”, т.е. тех рок-музыкантов, для которых более правильным было бы определение “поющие поэты” и в творчестве которых основной акцент делался на тексты, не принесло им успеха и признания. Языковой барьер для русскоязычной рок-поэзии оказался тогда препятствием непреодолимым, поскольку феномен “русского рока” является культурой текста par excellence.

Контркультурный период, который с легкой руки журналистов часто называют “героическими восьмидесятыми”, длился недолго и носил скорее деструктивный, нежели созидательный характер. Режим, с которым воевал “рок на баррикадах”, оказался колоссом на глиняных ногах, пугающим призраком, который, как сказочное чудовище, испустил дух, едва на него упал первый солнечный луч. К тому моменту, когда сложилась воинствующая рок-контркультура, воевать, по сути, было уже не с кем.

Однако колоссальная волна деструктивной энергии, которой была заряжена поэзия контркультурного периода, не найдя себе должного применения, всю свою разрушительную силу обратила против самих поэтов. На рубеже 80 - 90-х гг. происходит серия самоубийств и странных смертей, то ли нелепо случайных, то ли закономерных (Башлачев, Цой, Майк, Чумичкин - далеко не полный список жертв этого страшного времени), у многих поэтов начинается период длительной депрессии, молчания, утраты перспективы. Распадаются или фактически перестают работать многие группы. Распускается “Наутилус”, после американского эксперимента Гребенщикова на некоторое время исчезает “Аквариум”, тяжелый внутренний кризис в начале 90-х гг. переживает Кинчев - в это время “Алиса” записывает свой самый трагический и мрачный альбом “Черная метка”, посвященный погибшему гитаристу группы Игорю Чумичкину. Депрессия и застой усугубляются тем, что рок перестает быть единственной формой молодежной культуры - именно на начало 90-х гг. приходится появление дискотечной культуры, дансовой и поп-музыки. “Мираж”, “Ласковый май”, “На-На” собирают залы и стадионы, и та публика, которая слушала в Лужниках Цоя и “Наутилус” теперь с неменьшим удовольствием начала танцевать под “Ласковый май”. Рок поначалу тяжело свыкался с утратой. Потеряв свою публику и оказавшись на одной сцене с развлекательной массовой культурой, рок-поэты ощущают опасность утратить свое лицо. Но начавшийся процесс интеграции рока в поле массовой культуры остановить было уже невозможно. Да и нужно ли? Ведь сосуществование рока с другими формами молодежной и развлекательной культуры - это естественная для него форма существования.

Еще одним следствием перестроечного бума становится взаимодействие рока с другими формами культуры[11]. Это театр (карьера Мамонова как драматического актера началась именно в это время); литература - например, общение Гребенщикова с Вознесенским, Евтушенко, Ерофеевым, рок-поэты начинают издавать книги (роман Гребенщикова “Дело мастера Бо”, книга стихов Кормильцева, мемуары Макаревича); это живопись (рисунки Бутусова, иллюстрирующие издание кормильцевских стихов, персональная выставка Макаревича, творческий альянс рок-поэтов и “митьков”). Наиболее заметные и часто скандальные плоды принесла встреча рока с кинематографом, результатом которой стали художественные (“Асса”, “Взломщик”, “Игла”, “Черная роза - эмблема печали...” и др.) и документальные (“Рок вокруг Кремля”, “Серп и гитара”, “Легко ли быть молодым?”, “Рок”, “У меня нет друга” и др.) фильмы о советском роке, В таких более поздних фильмах, как “Такси-блюз”, “Духов день” мы видим уже иной уровень типизации, внимание к экзистенциальным проблемам, к проблеме ситуации художника в обществе.

Тексты рок-поэтов также переживают заметную трансформацию. У многих новых поэтов мы видим зачастую падение роли вербального компонента - возникают даже такие группы, как “Ногу свело”, “Два самолета”, поющие не по-русски, но на некоем фантастическом языке. Поэты старшего поколения начинают создавать тексты, более напоминающие литературную, письменную поэзию по глубине содержания и смыслового наполнения, сложности, метафоричности: например, цикл текстов “Чужая земля” Бутусова и Кормильцева, тексты, составившие альбом ДДТ “Актриса Весна”, или “Для тех, кто свалился с Луны” Кинчева. Для этих поэтов и некоторых молодых, таких, как Александр Васильев (“Сплин”) важным является ощущение уже созданной традиции, которую они продолжают и к которой появляется отношение вполне постмодернистское - ироническое переосмысление, пародия, пастиш (тексты Васильева, чье творчество, по мнению журналистов, заставляет вспомнить “как минимум о десяти известнейших российских рок-поэтах”, тексты Гребенщикова, объединенные в альбомах “Кострома, Mon Amour”, “Навигатор”, “Снежный лев”.

**Глава 2. Анализ применения образов дома и двери в отечественной рок-поэзии**

## 2.1. Проблема качественной оценки рок-текста

При изучении любого литературного факта филология в качестве предмета исследования может взять абсолютно любой феномен словесности, но необходимым процесс своего рода «селекции» – часто субъективного отбора и оценки литературного материала с точки зрения его качества (эстетического, идеологического и пр.); «селекция» способствует моделированию основных закономерностей историко-литературного процесса[33]

Известные сложности в определении историко-литературного и эстетического качества рок-поэзии (и как следствие этого – принципиальный вопрос о том, может ли рок-поэзия выступать как полноценным объектом филологического исследования) провоцируются именно неоднозначностью оценки данного явления. В частности, как отмечает Е.А. Козицкая, именно такие аргументы, как «низкая художественная ценность» и «несамодостаточность и несамостоятельность», на первый взгляд, выносят рок-поэзию за рамки собственно художественной литературы[[[1]](#footnote-1)].

Полноценное изучение рок-поэзии как синхронного литературного явления допустимо лишь при условии снятия конфликта между анализом и оценкой и при восприятии их как взаимообусловленных процессов.

Как показывает опыт филологии (прежде всего отечественной) ХХ века, одним из важнейших таких критериев – в силу своей предельной формализованности, а потому объективированности – может быть назван язык.

Насколько текст способен реализовать существующие потенции языковой системы и использовать ее гибкость в рок-поэзии можно говорить о качестве рок-текста как текста собственно поэтического, не прибегая при этом к чисто интуитивным построениям типа «поэзия Башлачева качественнее поэзии Цоя».

Лингвистическое описание поэтического текста обязательно должно затрагивать всю его языковую структуру, т.е. принимать во внимание не только «высшие», наиболее эксплицированные (лексика), но и «низшие», в значительной степени формализованные уровни текста. При этом качество исследуемого текста как текста поэтического, вероятно, будет зависеть от степени задействованности названных уровней в организации и реализации его темы.

Возможность формулирования темы-доминанты на основании семантического потенциала заголовочного комплекса оказывается допустимой с учетом еще одного факта – связи текста альбома «Время не ждет» с текстом песни «Я рисую на окне» из альбома «Шекогали». На существование подобной связи указывает то обстоятельство, что автором текста «Я рисую на окне» является С. Шкаликов, которому посвящена первая песня альбома «Время не ждет» − «Не зови»; в то же время первое двустишие песни «Не зови» («Он судьбу себе гадал / по трамвайным номерам») так же оказывается измененной цитатой из стихотворения Шкаликова[24]. Этот момент позволяет нам рассмотреть песню «Я рисую на окне» как своего рода «текст-дублет» по отношению к альбому «Время не ждет» и обнаружить в ней схожий тематический компонент. Таковым является стих «Нет у времени стоп-крана», оказывающийся в данном тексте явно маркированным: с одной стороны, он обращает на себя внимание как внешне не мотивированный общей сюжетной ситуацией текста элемент, с другой же – он акцентируется грамматически, поскольку на фоне последовательно реализуемой в тексте грамматической картины настоящего актуального (соотнесенного с моментом высказывания) времени (с незначительными вкраплениями «ближайшего будущего» и «ближайшего прошедшего») здесь задается план настоящего абсолютного / вневременного.

Тема-доминанта альбома: это представление о времени как о принципиально нефиксируемой, преходящей, движущейся сущности. Данная идея, на первый взгляд совершенно прозрачная (ее акцентирование тем более предсказуемо на фоне широкого контекста литературы ХХ века с ее постоянным подчеркнутым интересом к идее времени) и сводимая к содержанию заглавной песни альбома, на самом деле репрезентируется всей языковой структурой текста и даже – в известном смысле – порождена ею.

На 1170 словоупотреблений самостоятельных частей речи в тексте приходится лишь 76 употреблений лексем, эксплицирующих темпоральную семантику (либо узуально, либо окказионально), что составляет всего 6 %, причем на 76 употреблений приходится 31 лексема (или лексемный комплекс). Из этого количества 29 единиц будут составлять так называемую «сильную зону» – речь идет о номинативном семами типа «время», «утро», «еще», «уже» и т.п.; 3 единицы приходится на «слабую зону», т.е. контекстуальное выражение данной семантики («впереди», «около десяти», «в районе шести»)[17].

Однако, как было сказано выше, тема текста предполагает не просто идею времени как таковую, но скорее проблему локализуемости, или возможности идентификации, временного континуума.

Применительно к лексическому ряду текста проблема локализуемости и идентификации временных ситуаций оказывается нерелевантной: если судить по статистическим данным, на уровне лексики текст практически в равной степени транслирует идею локализованного и нелокализованного времени, снимая тем самым возможность выделенности одного из этих компонентов. Лексический план текста оказывается явно пассивным в выражении темы текста.

Итак, если рассматривать текст исключительно с лексической точки зрения, то в семиотическом смысле можно говорить о его асимметричности: план содержания текста (его тема) получает достаточно слабую реализацию через план выражения (лексический состав текста), вследствие чего последний приобретает признак кажущейся неполноты. Однако поэтический текст как единый знак стремится к восстановлению симметричных отношений между планами содержания и выражения; результатом этого применительно к данному тексту становится актуализация в нем иных, помимо лексического, языковых уровней плана выражения, а именно уровня грамматики[22].

В плане актуальной для данного текста темы, несомненно, наибольший интерес представляют формы грамматического времени, поскольку именно для них темпоральная семантика оказывается категориальной.

Данные формального анализа грамматики времени в тексте (подсчету подлежат грамматические формы времени независимо от количества лексем, при этом не учитываются формы императива и конъюнктива) выглядят следующим образом:

а) настоящее время представлено в тексте в количестве 186 употреблений; характерно, что из них 99 случаев приходятся на употребление «слабых» форм, к которым могут быть отнесены формы нулевой связки в составном именном сказуемом и деепричастия настоящего времени;

б) прошедшее время (без разграничения по признаку «перфектность / имперфектность») дано в 58 употреблениях;

в) на формы будущего времени приходится 23 употребления.

Процентное соотношение форм настоящего, прошедшего и будущего времени выглядит как 69 % : 22 %: 9 % соответственно. Как видим, с формальной точки зрения в тексте наблюдается последовательная трехчастная модель времени с явным преобладанием позиции настоящего времени, что, вероятно, не в последнюю очередь задается наличием «сильной» формы этого времени в заголовочном комплексе текста – «Время не ждет»[27].

Обращение же к функциональному аспекту выражения грамматики времени дает несколько иную, более показательную для реализации темы-доминанты текста темпоральную картину. Тенденция к снятию четкой закрепленности тех или иных «семантических ситуаций» за конкретными грамматическими формами, что в итоге и вступает в непосредственную, прямую корреляцию с темой-доминантой (нефиксированность, подвижность времени).

Грамматическая категория времени в тексте альбома оказывается тем уровнем плана выражения, который и принимает на себя в значительной степени роль ведущего экспликатора темы-доминанты[11]. Существенная актуализация различных семантических аспектов у глагольного времени приводит к тому, что лексический и грамматический планы текста оказываются здесь не столько в коррелятивных, сколько в комплетивных отношениях: грамматика в данном случае, в отличие от лексики, выступает как более сильный фактор формирования темпоральной семантики, дополняя в этом смысле лексику и восстанавливая полноту плана выражения текста.

Лингвистическое изучение рок-поэзии может оказаться не только вспомогательным моментом для интерпретации текста, но и, напротив, установить в нем важные типологические черты, присущие поэтическому тексту как таковому. Подход к рок-поэзии «от языка» обнаруживает не только аналитическую состоятельность, но и позволяет дать объективные основания для ее качественной оценки. Одним из основных критериев такой оценки как раз может стать, условно говоря, «языковая полноценность» текста, т.е. степень задействованности различных языковых уровней для формирования и выражения темы данного текста.

**2.2. Анализ частотности употребления слов «дом» и «дверь» в рок-поэзии**

Проведем анализ частоты употребления терминов «дом» и «дверь» на примере рок-текстов.

КИНО. ОБРАЗ: ДВЕРЬ.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
| 45 | Мои Друзья | И будут в дверь стучать и с улицы кричать,  Что хватит спать. И пьяный голос скажет: "Дай пожрать." |
| 46 | Пора | Пора открывать дверь, (2 раза)  Пора зажигать свет,  Пора уходить прочь,  Пора. |
| Ночь | Видели ночь | Зайди в телефонную будку,  Скажи, чтоб закрыли дверь  В квартире твоей,  Сними свою обувь -  Мы будем ходить босиком. |
| Ночь | Танец | Мокрые волосы взмахом ладони - назад,  Закрыв свою дверь, ты должен выбросить ключ.  И так каждый день, так будет каждый день,  Пока не увидишь однажды небо без туч. |
| Ночь | Жизнь в стёклах | Темные улицы тянут меня к себе,  Я люблю этот город, как женщину "Х".  На улицах люди, и каждый идет один,  Я закрываю дверь, я иду вниз. |
| Группа крови | Закрой за мной дверь, я ухожу. | Закрой за мной дверь. Я ухожу.  Закрой за мной дверь. Я ухожу... |
| Группа крови | Война | Нарисуй мне портреты погибших на этом пути.  Покажи мне того, кто выжил один из полка,  Но кто-то должен стать дверью,  А кто-то замком, а кто-то ключом от замка. |
| Группа крови | В наших глазах. | В наших глазах звездная ночь,  В наших глазах потерянный рай,  В наших глазах закрытая дверь.  Что тебе нужно? Выбирай! |
| Звезда по имени «Солнце» | Стук | Но странный стук зовет: "В дорогу!"  Может сердца, а может стук в дверь.  И, когда я обернусь на пороге,  Я скажу одно лишь слово: "Верь!" |

Образ: ДОМ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
| 45 | Бездельник1 | Нет меня дома целыми днями:  Занят безделье, играю словами  Каждое утро снова жизнь свою начинаю  И ни черта ни в чём не понимаю. |
| 45 | Бездельник2 | Гуляю.  Я один гуляю.  Что дальше делать, я не знаю.  Нет дома.  Никого нет дома.  Я лишний, словно куча лома, у-у. |
| 45 | Восьмиклассница | Мамина помада, сапоги старшей сестры.  Мне легко с тобой, а ты гордишься мной,  Ты любишь своих кукол и воздушные шары.  Но в 10 ровно мама ждёт тебя домой. |
| 45 | Мои друзья | Пришёл домой и, как всегда, опять один.  Мой дом пустой, но зазвонит вдруг телефон…  …  Мой дом был пуст, теперь народу там полно,  В который раз мои друзья там пьют вино. |
| 45 | Дерево | Мне кажется, что это мой дом.  Мне кажется, что это мой друг.  Я посадил дерево.  Я посадил дерево. |
| 45 | Когда-то ты был битником | Спрячь подальше домашние тапки, папаша,  Ты ведь раньше не дал бы за них и пятак. |
| 45 | На кухне | Мой дом,  Я в нём  Сижу -  Пень пнём.  Есть свет,  Сна нет. |
| 46 | Транквилизатор | Вот проезжает трамвай, вот гремит, удаляясь.  Я направляюсь домой, я улыбаюсь. |
| 46 | Дождь для нас | В моем доме не видно стен,  В моем небе не видно луны. |

## ДДТ. ОБРАЗ: ДВЕРЬ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
| Москва. Жара. | Я завтра брошу пить | И с этим вот тортом пойду к себе домой.  А Клава, дверь открыв, воскликнет: "Боже мой!" |
| Чёрный пёс Петербург | Рождественская | Он начнется с утра.  В эту древнюю ночь загорелась звезда.  Пожилые ветра положили ключи.  У дверей на печи закипела вода.  Только скрипнет рассвет, он войдет в эту дверь  И очистися свет, и отступится зверь  От всего, что всем нам прокричала звезда. |
| Рождённый в СССР | Апокалипсис | Я работаю дверью,  В мире где нету стен  Там где крылья без перьев,  Где нету ни котов не вен  Я стою на дороге,  Которой тоже нет  Я работаю дверью,  Много, много, много лет  …  Я дверь, я зверь, я ухо, я глаз,  Я швейцар между ночью и днем  Я в этих, я тех. я них, я нас,  Я в тебе и в нем |

# ОБРАЗ: ДОМ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
| Периферия | Периферия | Заборы, улицы, дома,  Кино опять не привезли,  Вчера завклуб сошел с ума  От безысходнейшей тоски |
| Москва. Жара | Я завтра брошу пить | И с этим вот тортом пойду к себе домой.  А Клава, дверь открыв, воскликнет: "Боже мой!"  …  И вот на Волге я качу к себе домой.  А Клавдия-то, растолстев, все потчует икрой |
| Я получил эту роль | Не стреляй | А когда наконец-то вернулся домой  Он свой старенький тир обходил стороной  И когда кто-нибудь вспоминал о войне,  Он топил свою совесть в тяжелом вине. |
| Пластун | Змей Петров | Приполз домой, а там рыдает все родня.  "Рожденный ползать, папа, он летать не может."  "Ах ты щенок, интеллигент! Что, отпеваете меня?  Сто грамм для храбрости приму, авось поможет |
| Пластун | Актриса весна | Овации улиц раскрасили город священным зеленым.  От этой молитвы обрушилось небо лавиной тепла,  Несмолкаемый визг площадей засиренил галерки влюбленных,  В залатанных фраках фасадов заполнили партер дома. |
| Оттепель | Милиционер в рок-клубе | Приходи-ка ты лучше ко мне домой,  Разольям, попоям, ты ж боже ж мой. |
| Оттепель | Ленинград | Герр Ленинград, до пупа затоваренный,  Жареный, пареный, дареный, краденый.  Мсье Ленинград, революцией меченный,  Мебель паливший, дом перекалеченный |
| Актриса весна | Дождь | Капли на лице - это просто дождь, а может плачу это я.  Дождь очистил все, и душа, захлюпав, и вдруг размокла у меня.  Потекла ручьем прочь из дома к солнечным некошенным лугам.  Превратившись в пар, с ветром полетела к неизведанным, неведомым мирам. |
| Актриса весна | У тебя есть сын | У тебя есть сын, у меня -- лишь ночь,  У тебя есть дом, у меня -- лишь дым, |
| Актриса весна | Храм | Стены упали медленно  От сабель нежданных половцев...  Пошли-ка домой. Слишком ветрено. |
| Чёрный пёс Петербург | Новые блокадники | Белый дом, белый дым, белый лед.  Суета.  Храмом стать не сумел, -  Архитектура - не та... |

## АКВАРИУМ. ОБРАЗ: ДВЕРЬ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
| Треугольник | Миша из города скрипящих статуй | Кто откроет дверь, бесстрашный, как пес? |
| Треугольник | Сергей Ильич | Алмазный МАЗ с колесом из льна  Выехал в дверь, и пришла весна. |
| Электричество | Кусок жизни | И каждый глядит за дверь,  И каждый лелеет стон;  Дайте мне мой кусок жизни,  Пока я не вышел вон. |
| Электричество | Кто ты теперь? | Крылат ли он?  Когда он приходит,  Снимаешь ли ты с него крылья  И ставишь за дверь?  Кто ты сейчас,  С кем ты теперь? |
| Акустика | Нам всем будет лучше | Когда-то я был воспитан,  Хотя и не без потерь,И если со мной были дамы,  Я всегда открывал им дверь |
| ?1 | Сыновья молчаливых дней | Сыновья молчаливых дней  Смотрят чужое кино,  Играют в чужих ролях,  Стучатся в чужую дверь |
| Радио Африка | Платан | Зуд телефонов, связки ключей;  Ты выйдешь за дверь, и вот ты снова ничей. |
| Радио Африка | Сторож Сергеев | Он пьет, не глядя совсем на дверь,  Куда мог забраться вор  …  А сторож Сергеев едва встает,  Синий с похмелья весь.  И он, трясясь, выходит за дверь,  Не зная еще куда |
| Ихтиология | Десять прекрасных дам | Ждали звонка в свою дверь, его звонка;  Десять прекрасных дам |
| Ихтиология | Уйдёшь своим путём | И хочешь верь или не верь,  Когда ты закроешь дверь,  Я не вспомню даже лица  Я буду чертовски рад |
| День серебра | Дело мастера Бо | Они звонят тебе в дверь - однако входят в окно,И кто-то чужой рвется за ними следом... |

# ОБРАЗ: ДОМ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
| Эта сторона | Герои рок-н-ролла | Но кто-то тянет меня за язык,  И там, где был дом, остается дым |
| Эта сторона | Гость | Мне кажется, нам не уйти далеко,  Похоже, что мы взаперти.  У каждого есть свой город и дом,  И мы пойманы в этой сети  …  Ты вернешься домой,  И я - домой,  И все при своих |
| Эта строна | Всё, что я хочу | Все, что я пел - упражнения в любви  Того, у кого за спиной  Всегда был дом.  Но сегодня я один |
| Эта сторона | В подобную ночь | Приятно видеть отраженье за черным стеклом,  Приятно привыкнуть, что там, где я сплю - это дом |
| Эта сторона | Единственный дом | Джа даст нам все,  У нас больше нет проблем;  Когда я с тобой,  Ты - мой единственный дом... |
| Эта сторона | Вызываю огонь на себя | И по сомненьям в твоих глазах я знаю -  Ей небезызвестен твой дом |
| Треугольник | Поручик Иванов | Когда домой идешь с парада ты,  Твои соседи прячутся в кусты. |
| Треугольник | Хорал | Что лучше, пена или дом,  Давай-ка вместе поразмыслим;  Тогда, дай Бог, все наши мысли  Исчезнут в небе голубом... |
| ?1 | Блюз простого человека | Вчера я шел домой - кругом была весна.  Его я встретил на углу, и в нем не понял ни хрена.  Спросил он: "Быть или не быть?"  И я сказал: "Иди ты на...!" |
| ?1 | Белое reggae | Я был вчера в домах,  Где все живут за непрозрачным стеклом  Я был вчера в домах,  Где все живут, чтобы забыть про свой дом |
| Акустика  1996 | Моей звезде | Нам - сытный дом под лампой светлой,  А ей - лишь горькое вино  …  Ей будет сниться по ночам  Тот дом, что обойден бедою,  А наяву - служить звездою.  И горький дым, и горький чай... |
| Акустика  1996 | Контрданс | И я прошу об одном: если в доме твоем  Будет шелк и парча, и слоновая кость,  Чтоб тогда ты забыл дом, в котором я жил;  Ну какой из меня к черту гость? |

## КРЕМАТОРИЙ. ОБРАЗ: ДВЕРЬ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
|  | Снова Ночью | Ровно в полночь открылась дверь, и чья-то тень вошла,  И шепнула на ухо мне: "Я за тобой пришла". |
|  | Калигула | Раньше у нас все стояло столбом  И у каждого был ключ или лом  Но когда нас сожгли и развеялся смог  Она плюнула на пепел и врезала в дверь свою новый замок |
|  | Крепость | А вдруг постучится кто в дверцу мою  В замочную скважину я посмотрю  И будь ты уставший больной от потерь  Тебе никогда не открою я дверь |
|  | Мир полный любви | И, пройдя лабиринтами стен, разыскать и открыть  Забытую дверь в мир, полный любви, мир полный любви |
|  | Последнее слово | Я вернулся с работы пораньше на час  И не стал стучаться в дверь,  Я супруге подарок припас,  Хотел приятное сделать ей |
|  | Ты была той женщиной | Ты была той женщиной, которая любила врать  Ты была той женщиной, которая любила спать  С первым, кто войдет в твою дверь  Либо купит много вина |
|  | Фригия | Свод тюрьмы одиночной камеры  Дверь плати если хочешь войти  Но всем, кому ведома радость греха  Вход запрещен |

# ОБРАЗ: ДОМ

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Название альбома | Название песни | Цитата |
|  | Квазимодо | Утонувшее в Янцзы среди лодок и домов  Пролившее кровь на объятый огнем Китай-город |
| Кома | Клубника со льдом | Когда уходит любовь, когда умирают львы  И засыхают все аленькие цветки  Блудные космонавты возвращаются в отчий дом -  Она приходит сюда и ест клубнику со льдом |
| Кома | Космос | Да только неким днем он оставил семью и дом  И отправился искать  Свою звезду |
| Кома | Крематорий | В дом вечного сна  В дом вечного сна  В мой дом вечного сна -  Крематорий |
|  | Крепость | Вы бьетесь, стараясь судьбу превозмочь  А мой светлый рай - бесконечная ночь  Мой дом - моя крепость, а я в ней - боец  И мне наплевать на биенье сердец |
|  | Крылатые слоны | Беда лишь только в том, что крылатый слон не к каждому заглянет в дом  Но все же мы их ждем, мечтой одной живем |
|  | Маленькая девочка | Спи сладким сном, не помни о прошлом.  Дом, где жила ты, пуст и заброшен.  И мхом обросли плиты гробницы  Маленькой девочки со взглядом волчицы |
|  | Мата Хари Блюз | Я привезла его в свой дом и мы легли в кровать  Что вытворял со мной он в словах не описать |
|  | В доме на улице Смольной | В доме на улице Смольной грохот и звон  Всю ночь до утра  А на утро из дома выносят вон мертвеца |
|  | Вся моя жизнь | Вой ветра города без названья люди без лиц  Путь к дому по бесконечной аллее столбов |
|  | Грета Гарбо | В этом доме было когда-то так как бывает в кино  В этом доме жили когда-то барышни без имен |
|  | Дом «Голубые глаза» | У нее был дом "Голубые Глаза",  А у меня был гроб, в котором жил сатана |

# Итак, мы видим, что наиболее часто образы дома и двери употребляются в поэзии группы «Кино». В поэзии группы «Крематорий» эти образы имеют более депрессивный характер, в поэзии группы «Аквариум» \_ более футуристический.

**2.3. Анализ философии ухода с использованием образов дома и двери в творчестве отечественных рокеров на материале ранних альбомов группы «Крематорий»**

Поиск способов выхода «из-под гнета» в 70-е – начале 80-х характеризовался еще не активным, как в период перестройки, а пассивным протестом, близким романтическому эскапизму, то и саму философию рок-творчества того периода можно определить как «философию ухода». Один из показательных примеров воплощения такой философии – раннее (первая половина 80-х) творчество московской группы «Крематорий», на котором и будет сосредоточено внимание в статье. Мы рассмотрим эту проблему с целью выяснить, какое влияние на все это оказывают образы дома и двери.   
 История создания группы достаточно типична. Сведения о ней почерпнуты из литературно-фактологических источников, составленных самими участниками группы и имеющих, в связи с этим, самостоятельный интерес как отражение философии «Крематория». Итак, в 1974 году подростки-одноклассники, приятели по двору (многие из которых были детьми из «выездных» семей) слушали The Beatles, Black Sabbath, Led Zeppelin, добывали инструменты, сами пробовали сочинять стихи и песни, выступали на школьных танцах с «фирменными» номерами. Название первой группы Армена Григоряна (будущего лидера «Крематория») было весьма симптоматичным – «Черные пятна», годом позже оно было изменено на «Атмосферное давление». Первая – и притом достаточно скандальная – известность к группе пришла в 1976 году, на районном конкурсе во Дворце пионеров, где группа во время официального выступления отыграла положенную программу («две-три спокойные, красивые, мелодичные вещи»), после чего во время последующих танцев неожиданно начала исполнять свой любимый «забойный» хард-рок. Директор школы, командировавший ансамбль на участие в конкурсе, получил выговор; для самих же ребят дело ограничилось вызовом в школу с родителями.

Первый альбом группы, «Корабль дураков» (1977), не дожил до наших дней, так как был записан в единственном экземпляре на пленке, магнитный слой которой очень быстро обветшал. К сожалению, о его содержании ничего не известно (сейчас группа перезаписывает данный диск заново), хотя уже по названию можно судить о достаточно высокой образованности и широте авторских взглядов, которые выходят далеко за пределы школьной программы. Очевидно, что это название навеяно картиной И. Босха «Корабль дураков» (само имя этого художника фигурирует в более поздних текстах). Вероятно, увлечение творчеством Босха инспирировало и само появление в образно-поэтической системе «Крематория» темы смерти, ухода в иные миры, которая получает весьма интригующую и даже привлекательную окраску.

Предыстория собственно «Крематория» началась в 1977 году в МАИ, где поступивший туда Григорян встретил своего будущего коллегу Виктора Троегубова. В упомянутых источниках об имидже двух участников сказаны меткие слова: «В отличие от Григоряна, который к тому времени ходил преимущественно в черном, носил затемненные очки, шляпу, и посему смахивал на дьявола из комиксов, Троегубов напоминал слегка выжившего из ума Христа. Этому способствовали длинные прямые волосы, светлая борода, строго выдержанная в стилевых рамках раннего христианства и взгляд непризнанного гения». Философско-эстетическая концепция будущей группы складывалась под влиянием хиппизма, с одной стороны, и панк-движения, с другой. В сочувствии в юношеские годы к панку признается сам Григорян, хотя на его музыке это практически никак не отразилось. Первое выступление на широкой публике состоялось в 1982 году (фестиваль «Студенческая весна» в ДК МАИ). Коллектив, объявленный тогда как «Необычайный струнный оркестр», имел шумный успех.

Непременными атрибутами существования музыкантов, как и многих «приобщенных» к рок-культуре молодых людей стали пропуски занятий в институте, шатание по городу, распитие спиртных напитков, прослушивание записей любимых исполнителей и сочинительство. «Во всей жизни существовал классный стеб. Мы, естественно, выпивали каждый день. Но это происходило не банально: выпили, упали. Алкоголь подвигал нас на смешные эксперименты, на какие-то чудеса. Жизнь текла весело и радостно. И вдруг видим, что у нас все весело и привлекательно, а люди, которые с нами веселятся, умирают или сходят с ума...» (В.Троегубов).

Здесь необходимо сделать отступление и высказать некоторые соображения о роли спиртных напитков в жизни отечественного рокера. В рок-культуре – как культуре дионисийского плана, апеллирующей прежде всего к чувственно-эмоциональной стороне восприятия – огромную роль играют различные средства, способные усилить силу этого восприятия, расширить границы сознания, сократить путь к достижению нирванических состояний. В западной рок-культуре, в хиппизме такую роль выполняют, прежде всего, наркотики, в отечественной, в силу понятных причин – алкоголь. Употребление спиртного (причем у каждой социально-идеологической группировки оно свое: у байкеров – пиво, у интересующего нас хиппующего студенчества рубежа 70–80-х – портвейн, и т.д.) является инструментом инициации, своеобразным аттестатом половой и духовной зрелости, символом принадлежности к избранному кругу. Но оно выступает и стимулом к творчеству, и даже, как ни покажется странным, средством общения с «высшими мирами», откуда нисходит озарение («Крематорий»: «…миг меж трезвостью и опьяненьем / Жищнесущность раскрыл для меня»).

Здесь можно провести аналогии с суфизмом, в частности, с суфийской поэзией, которая вся основана на культе опьянения и любовных утех, и непосвященному читателю может показаться лишь описанием чувственных радостей. Однако опьянение и любовь в суфизме рассматриваются как каналы, открывающие путь к общению с Богом. Близки к такому пониманию и некоторые другие религиозные системы, в частности, основывающиеся на языческих верованиях. Можно сказать, что нечто подобное происходит и в роке, очень много берущем из восточного и языческого мировосприятия, ведь здесь и «женщина – еще один из языков, на котором с нами говорит мировая душа» (А. Башлачев) /…/. В огрубленном виде сказанное предстает в небезызвестной триаде «Секс, наркотики (вариант: пиво), рок-н-ролл». Последний в 60-70-е годы ХХ века тоже претендует на роль самостоятельной религии (А. Башлачев: «Рок-н-ролл – славное язычество»), по крайней мере, его происхождение в представлениях самих рокеров нередко воспринимается либо как божественное («God Gave Rock’n’roll To You» группы Argent, «Let There Be Rock» ACDC), либо как сатанинское («We Sold Our Souls For Rock-n-roll» Black Sabbath).

После этих рассуждений может стать более понятным то внимание, которое уделяют теме винопития рокеры, как в реальной жизни, так и в своем творчестве, причем первое иногда без прикрас переносится во второе. Участники «Крематория» отмечают, что импульс к творчеству они получали из реальной жизни, и далеко не случайно их первый альбом был назван «Винные мемуары» (1983). Последняя фраза из приведенной двумя абзацами выше цитаты (В. Троегубов: «И вдруг видим, что у нас все весело и привлекательно, а люди, которые с нами веселятся, умирают или сходят с ума...»), которая наверняка задела читателя, также имеет непосредственное отношение к реальности. Кто-то из окружения крематорцев пропадал без вести (по слухам, кончал с собой на почве злоупотребления допингами) или же просто выпадал из круга общения (символически умирал). Немало в этой пестрой, постоянно меняющейся компании было и людей с измененными состояниями сознания, неадекватным поведением, как, например, некто по прозвищу Альтист Данилов, страдавший эпилепсией талантливый исполнитель на альте, которого Григорян пригласил присоединиться к группе. Вся эта бурная жизнь, текшая «радостно и весело», но и имевшая пугающую обратную сторону в виде «уходов» друзей и подруг, служила материалом для творчества.

В это время музыканты уже заканчивают институт и приступают к работе по распределению. Годом позже записывается второй альбом, «Крематорий-2». Необходимо отметить, что саунд новоиспеченной группы очень сильно отличался от того, что музыканты пытались делать в подростково-юношеском возрасте. Это был уже не «тяжелый рок», а прозрачная гитарная акустика, украшенная звучанием альта (позже – скрипки), продольной флейты и губной гармоники. Переход преимущественно к акустическим инструментам был, с одной стороны, обусловлен уже рассматривавшимися выше общими трудностями с музицированием «в электричестве», с другой – тем, что акустические инструменты гораздо больше подходили для создания музыки, существующей как бы между «тем» и «этим» миром (здесь крематорцы подсознательно пошли тем же путем, что и наши предки-язычники, общавшиеся при помощи музыкальных инструментов-«медиумов» с душами умерших…). Несколько более электрифицированным стал альбом «Иллюзорный мир» (1986), которым завершается ранний этап в творчестве группы. И, наконец, наибольшим аранжировочным и саундовым разнообразием, качеством записи и исполнительско-поэтическим мастерством отличается альбом «Кома» (1988), открывающий зрелый период «Крематория» и являющийся, безусловно, самой сильной работой группы в 80-е годы.

В поэтическом творчестве группы (которое на ранних этапах складывается не без влияния Б. Гребенщикова, М. Науменко и А. Макаревича) выстраивается своя, совершенно особая образная система, претерпевающая за время существования группы определенную эволюцию. Эта система формируется вокруг темы смерти и связанных с ней состояний перехода, и отражается в самом названии коллектива – «Крематорий». По поводу возникновения названия В. Троегубов вспоминает следующее: «Еще на заре крематорской карьеры один из моих знакомых принес мне великолепную амбарную книгу некоего кладбища (или крематория). На багряном фоне тиснеными золотыми буквами было написано: «Книга регистрации захоронений». Я сразу же придумал, что в эту книгу мы будем записывать наших друзей, а после смерти все зарегистрированные соберутся на волшебном корабле, где и проведут загробную жизнь дружно и весело». В 1983 году для российской рок-сцены подобное название было весьма эпатирующим, и с ним у группы, действительно, было немало проблем. В частности, уже во времена перестройки «вышестоящие организации» требовали, чтобы на концертных афишах название группы писалось как «Крем…». Пугающий крематорий превращался в некое аморфное кондитерское изделие с многозначительным троеточием.

В поэтике группы образ Крематория имеет огромное значение: символически связанный с образом огня, он может быть трактован как аналог Чистилища. Приведем полностью текст «программной» композиции:

На этой улице нет фонарей,

Здесь не бывает солнечных дней,

Здесь всегда светит Луна.

Земные дороги ведут не в Рим,

Поверь мне и скажи всем им,

Дороги все до одной ведут сюда.

В дом вечного сна

Дом вечного сна

Дом вечного сна —

Крематорий.

(«Крематорий»)

Еще одним шокирующим символом, так сказать, архитектурно-медицинского плана является лепрозорий, который музыканты призывают построить «сильных духом», вместо того, чтобы воевать (ср. с хипповским «make love, not war»).

Несмотря на пессимистический тон высказывания и пасмурную атмосферу этой и некоторых других композиций, творчество «Крематория» не оставляет впечатления мрачности, «чернушности». Сама смерть, присутствующая в текстах «Крематория» незримо, но незыблемо, наделяется, как уже говорилось, чертами привлекательности, романтичности, идеалистичности. Это не столько даже способ избавления от серых будней, сколько волшебный сон, психоделическое путешествие, ведущее душу к вечному блаженству – и блаженству не только духовному, но и чувственному. Следует отметить, что поэтика смерти занимает особое место в мировоззрении хиппи, которые, с одной стороны, регулярно «принимают смерть» путем употребления алкоголя и наркотиков, с другой – сами подводят себе жизненный предел, вытекающий из известного лозунга «Не верь никому старше тридцати». Собственно, «жизнь и смерть – одно и то же», как пел почитаемый «Крематорием» Б. Гребенщиков, и в сюрреалистическом мире, где этой высокопарной фразе может предшествовать: «всем остальным дадим по роже», так оно, вероятно, и есть. Некоторая легкость восприятия смерти, свойственная раннему «Крематорию» – безусловно, достояние молодости, опьяненной вином, жаждой новых ощущений и максимализмом, когда уход друзей воспринимается не как трагедия, а как естественное явление в ряду других явлений жизни, которое может вызывать лишь сожаление:

А у Тани на флэту, был старинный патефон,

Железная кровать и телефон

И больше всех она любила Rolling Stones

Janis Joplin, T.Rex и Doors

И вновь неожиданно резкое смещение смыслов в припеве:

О, жаль что она умерла

О, жаль что она умерла

Вокруг меня другие люди

У них совсем другая игра

О, жаль что она умерла

(«Таня»)

Наиболее декларативное воплощение эта философия находит в песне «Безобразная Эльза» с ее припевом «Мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть». Обратной стороной данного тезиса, впрочем, является утверждение полноты жизни, необходимости проживать каждый день так, словно он – последний.

Итак, система координат, складывающаяся в раннем творчестве группы, очень четко разделяется на две плоскости: посю- и потустороннюю. Причем «этот» мир также делится на «две системы бытия» – с одной стороны, лживая, пустая жизнь отцов («Проснись, нас обокрали»), замкнутость, разобщенность людей («Моя крепость»), ненужная работа («Рейсшина»), бывшие подруги, превратившиеся в обрюзгших, всем довольных чужих жен («Посвящение БП»). С другой стороны – бесконечный карнавал, праздник, череда дружеских и любовных встреч, омываемых вином. Здесь выделяется галерея образов «боевых подруг», способных бескорыстно любить, не требуя ничего взамен, а в нужных момент и добавить денег на вино. Нередко подобного рода образы и связанные с ними ситуации срисованы прямо с натуры; в таких песнях-рассказах ощущается динамика и терпкий юмор («Я увидел тебя», «Я тихо и скромно» и др.).

Многие реальные женские образы, в том числе нескольких настоящих Татьян (одна из которых действительно умерла в молодом возрасте), собраны воедино в образе Тани, имя которой становится для «Крематория» нарицательным, так же, как имя Оленька – в митьковской культуре. «Безобразная Эльза» – это не только и не столько аллюзия на известное произведение драматургического искусства (Э.Рислакки), сколько история реальной девушки с именем Эльза. Еще один персонаж, ставший в поэзии «Крематория» почти мифологическим – бывший одноклассник Григоряна по прозвищу Хабибулин, о котором в источниках сказано следующее: «…эпический герой отличался тем, что у него никогда не бывало похмелья. Каждое утро, в отличие от своих умирающих товарищей, он, несмотря ни на что, был бодр и весел». Тем не менее, Григорян в композиции «Хабибулин» безжалостно убивает своего ныне здравствующего приятеля («Мама с упреком глядит на сына, / А по сыну ползают мухи»). Так же безжалостно, впрочем, он расправляется и со своей любовью, либо, сопоставляя хрупкое чувство с громоздкими, разрушительными реалиями – механизмами («Я любил одну даму, ее раздавил экскаватор…», «О, галантная леди, разверни свой бульдозер…»), либо саркастически высмеивая, принижая объект своей привязанности, в чем не может не чувствоваться панковский цинизм:

Еще недавно, как будто вчера, я был в нее влюблен.

И пылкой любовью, будто вином, был опьянен.

Но однажды воскресным утром произошел конфуз:

Я взглянул на ее белоснежную ножку

И нестриженный ноготь вдруг возник предо мной

Он был чем-то похож на немытую ложку

Омерзительно желтый, с грибковой каймой.

И моя любовь куда-то ушла, я не мог ни есть, ни пить,

Звериный инстинкт проснулся во мне, я готов был ее убить,

Я готов был ее убить.

(«Конфуз»)

Сам герой в этом мире занимает позицию аутсайдера, нищего изгоя, который «жил всегда за чертой», в луже, но это – лужа чистой воды (ср. с «белой полосой», на которой сидит, созерцая жизнь, герой М. Науменко). Он занимается саморазрушением и предрекает себе смерть, которая случается почти по Чехову:

Моя смерть поймала меня в тот момент, когда я

Зажег папиросу и поднес кружку пива к губам

В пивной в туалете повесили мой некролог

А главный сказал: «Не беда, он ведь был разгильдяем»

(«Америка»)

Но после смерти

…едва ли ты вспомнишь меня

Когда повалит дым

Из трубы

/ «Аутсайдер»/

Метафора «дым из трубы», так же, как «дым» и «труба» по отдельности, очень часто встречаются в поэтических текстах группы. Не вызывает сомнения, что этот дым валит из трубы крематория, застилая собой мертвые небо и землю, как в «Мусорном ветре»:

Мусорный ветер, дым из трубы

Плач природы, смех сатаны

А все оттого, что мы

Любили ловить ветра и разбрасывать камни.

Дым на небе, дым на земле,

Вместо людей машины

Мертвые реки в иссохшей реке

Зловонный зной пустыни…

Следует обратить внимание на то, что символ трубы – но в другом, музыкальном значении этого слова – также играл определенную роль в мировоззрении отечественных хиппи, у которых выражение «труба зовет» имело значение сбора, «созыва» на тусовку или вообще призыва к достижению психоделического идеала (не случайно именно труба выбрана «Аквариумом» для исполнения знаменитого соло в композиции «Иван Бодхисаттва»). Но на сленге «труба» также – провал, невозможность выполнения планов («дело – труба»)… Стоит, безусловно, вспомнить библейскую трубу, в которую трубят ангелы Апокалипсиса… И все эти грани, конечно, суммирует поэзия «Крематория», как бы принижая, развенчивая при этом «высокий», призывный смысл хипповской трубы. Такая же многозначность присущая и символу «дым»: это не просто выхлоп, смог, но и символ траура, а также психоделический дымок марихуаны, как в «Маленькой девочке», одной из самых пронзительных песен группы, посвященной теме ранней добровольной смерти (вернее, перехода от этого мира в мир иной) как символу духовной инициации:

Маленькая девочка со взглядом волчицы

Я тоже когда-то был самоубийцей

Я тоже лежал в окровавленной ванной

И молча вкушал дым марихуаны.

(«Маленькая девочка»)

Тема переходного состояния между жизнью и смертью находит наиболее полное воплощение в концепции альбома «Кома», причем разрешение этого состояния видится в окончательном и бесповоротном уходе в «тот мир» («Мусорный ветер»: «Моя смерть разрубит цепи сна, когда мы будем вместе…»).

Тенденцию к переосмыслению идеалов хиппизма, так же, как и к новой интерпретации образов, символов, распространенных в романтической рок-поэзии 70-х, можно обнаружить во многих композициях «Крематория». Это и символ ветра, который у рокеров всегда выступал как олицетворение свободы и независимости; у «Крематория» же он становится мусорным, грязным, мертвым (композиция «Мусорный ветер» написана по прочтении одноименного рассказа А. Платонова). Это и образ корабля, который в представлениях рок-поколения 70-х всегда ассоциировался с мечтой, высоким свершением, у «Крематория» же, следующего символической системе Босха, он превращается то в «Корабль дураков», или волшебный корабль, на котором после смерти будут веселиться друзья (см. воспоминания Троегубова, а также композицию «Иллюзорный мир»), а то и вовсе в «стрёмный корабль», который отвезет героя в страну желаний и грез («Стрёмный корабль», «Наше время»).

Плоскость же «по ту сторону крематория» предстает как психоделический мир, в котором снята проблема противостояния Добра и Зла, идеального и социального, а жизнь (это именно жизнь, продолжающаяся в другом измерении) протекает неторопливо и беспечально. Само местоположение «того мира» традиционно описывается как небесное:

Сексуальная кошка на облаках

Блаженная фея добра

Ласкающей звезды я вижу тебя

На небе

(«Сексуальная кошка»)

Тема полета, воспарения ввысь, в «иллюзорный мир», прослеживается и в других композициях: «И у Тани на стене нарисовал я облака / И слона с ослом, летящих в никуда…» («Таня»). Однако и здесь не обходится без «переворачивания смыслов»: так, жилище сексуальной кошки оказывается «проклятым домом» («Сексуальная кошка»), а крылья у слонов, как выясняется, вырастают только во сне («Крылатые слоны»).

Очень многие композиции подобного плана исполнены психоделического юмора, нередко с абсурдистским уклоном («Африканский царь», «Ты бежал за мной», «Опус Х», «Себастия» и др.).

Стоит обратить внимание и на заигрывание с «сатанинской» тематикой, которая у «Крематория» подается то с улыбкой, особенно когда речь идет об «оборотнях» женского пола («Черная пятница», «Наше время»), то отрешенно-мистически, когда затрагиваются вопросы мироустройства, бытия («Сексуальная кошка», «Мусорный ветер»). Своим внешним видом (черные одежды, шляпа, закрывающая глаза) Григорян, как помним, походил на «дьявола из комиксов». Кстати, на определенном моменте жизнедеятельности григоряновская шляпа начала играть функцию не только броской имиджевой детали, но и оберега: по совету некоего экстрасенса Григорян совершил ритуальное сожжение головного убора, тем самым, избавив себя от предрекавшихся неприятностей. Место старой шляпы заняла новая, которую со временем постигла участь первой, и т.д.

Как уже говорилось, творчество «Крематория», несмотря на явную экзистенциальную направленность, не производит впечатления мрачности, безысходности. Здесь дело и в особой музыкальной интонации, в частности, интонации вокальной, с которой Григорян доносит смысл своих песен до слушателя – в ней слышится ирония, «стёб», хотя порой его голос становится совершенно серьезным, даже печальным. Важное значение приобретают те музыкальные жанры, на которое опирается художественное мышление «Крематория» – рок-н-ролл, блюз, баллада, и особо выделяющийся среди них, не совсем традиционный для рока жанр вальса (а отнюдь не marche funebre, как можно было бы представить). Вальсов (или песен, в котором его жанровые признаки преломлены опосредованно, но все же узнаваемо) у группы достаточно много, самые известные – «Сексуальная кошка», «Мусорный ветер», «Клубника со льдом», да и сама композиция «Крематорий», как ни удивительно, тоже вальс. Вероятно, именно обращение к этому танцу, «легковесность» которого у «Крематория» усиливается акустическим звучанием, а нередко и озорными мотивами скрипки, вносит в общую концепцию группы дополнительный элемент игры, того же «стёба». Даже триольную свинговость блюза «Крематорий» превращает почти в вальсовость. Не следует, впрочем, забывать, что в основе мрачно-торжественной, траурной сарабанды также лежит трехдольность, и, возможно, здесь есть какая-то связь…

Пассивный протест, выражавшийся в песнях «Крематория», свободолюбивый герой их песен, ищущий пристанище в идеальном психоделическом мире, да и сам образ жизни, который вели тогда музыканты – все это в период «позднего застоя» не могло не вызвать пристального внимания со стороны соответствующих органов. За группой был закреплен специальный «человек в сером», который отслеживал даваемые «Крематорием» подпольные концерты. После одного таких выступлений, устроенного в подвале знаменитого булгаковского дома на Садовой в январе 1985 года, «куратор» пригласил музыкантов в отделение милиции, где в результате трехчасовой беседы, по воспоминаниям В. Троегубова, «кроме протокола, включавшего наши ответы на его вопросы, мы были вынуждены подписать и пространную бумагу, предупреждающую нас о запрещении выступлений и недопустимости производства новых записей». Аналогичная история, как помним, произошла и с Ю. Шевчуком, однако для уфимского музыканта она имела более серьезные последствия. В Москве же не за горами была новая «оттепель», и в скором времени – а именно в 1986 году – группа была принята в недавно сформированную Рок-лабораторию, ее тексты благополучно «залитованы», появилась возможность для официальных выступлений и записей; в 1987-м коллектив проходит тарификацию Главного управления культуры СССР и получает документы «профессиональных музыкантов», и т.д.

Период перестройки, открывший шлюзы и выпустивший на свободу энергию, которая давно застаивалась в рок-недрах – это особый этап в истории рока, который уже выходит за рамки данной статьи. Широкий интерес к российскому року как к явлению (в том числе идущий с Запада), огромное количество фестивалей и концертов, общая атмосфера приподнятости, открытости – все это провоцировало и новый подъем творческой активности. Из рок-среды выдвигаются личности, которые берут на себя роль сильных молодежных лидеров – такие, как М. Борзыкин, Ю. Шевчук, К. Кинчев, В. Цой, говорящие от имени поколения, способные организовывать «в едином порыве» значительные слушательские массы. Появляется немалое количество «политизированных» рок-групп – «Телевизор», «Наутилус Помпилиус», «Чайф», в концепции которых огромное место занимает социально-гражданственная тематика, стремление обнажить многочисленные «язвы общества». Выдвигаются группы, активно пародирующие идею «советского искусства», масскульта («АВИА», «Антис», «НОМ»). Врывается на сцену агрессивное панк-движение, сметающее все устои, анархически разрушающее «до основанья» весь мир жизни отцов и дедов, приветствующее перемены («Гражданская Оборона», «Объект Насмешек»). В дальнейшем история русского рока в какой-то мере пошла по «западному» пути: выпустив пар, легализовавшись, он утратил значительную долю своей актуальности и злободневности, начав развитие в сторону исполнительского и технологического совершенствования.

На этом фоне, где, помимо истинного и искреннего, было также много и наносного, спекулятивного, «Крематорий» продолжает оставаться аутсайдером, не только не изменяя избранной теме, но и, напротив, углубляя ее, избегая конкретно-сиюминутного и тяготея все больше к метафорическому, обобщенному, вечному, тому, что сам Григорян называет «мифологией» (альбомы «Кома» (1988), «Клубника со льдом» (1989) и др.).

**Глава 3. Место рок-поэзии в отечественной рок-культуре**

**3.1. Статус образной рок-поэзии**

Рок-культура и рок-поэзия материал для размышлений об устройстве культуры вообще и литературы в частности. Определение статуса рока в рамках культуры, выявление границ интересующего нас феномена могут пролить свет на более общие проблемы филологии, социологии, культурологии, психологии творчества[44].

В рок-поэзии можно выделить несколько спорных аспектов:

а) возможен ли разговор о рок-поэзии независимо от целостного рок-произведения, т.е. единства музыки, текста и шоу, или же поэтический текст, извлеченный из этого единства, несамодостаточен? Соответственно, можно ли говорить о рок-поэзии либо же только о рок-культуре?

б) каково место рок-поэзии в контексте литературного процесса?

в) где границы рок-культуры?

Синтетический характер рок-произведения очевиден и не требует доказательств. В песне «Лень» проекта «Мамонов и Алексей»:

Я бы мог ходить по городу

но ходить мне лень

Я лежу на диване

и думаю про день(-)

ги которые дашь ты мне в долг

ги которые дашь ты мне в долг.

Анжамбман на границе куплета и рефрена разделяет одноударное слово деньги, при этом в первом куплете очевидна двусмысленность (слышится день, второй слог появляется лишь в рефрене, после небольшой паузы), в последующих же куплетах синтаксис не позволяет предположить слово день вместо деньги. Ближе к концу песни рефрен несколько видоизменяется:

Я люблю вобще-то женщин

но любить мне лень

Потому что у женщин

нету день(-)

эг-эг-эг дать мне в долг

эг-эг-эг дать мне в долг.

Анжамбман вновь, как и в первом куплете, перестает быть однозначным: рефрен хоть и открывается вторым слогом разбитого надвое слова, но этот слог повторен трижды, забалтывается и обессмысливается, превращаясь в своего рода глоссолалию. Очевидна аудиальная природа рок-текста.

Главенствующим признаком литературы является ее континуальность, включенность в литературный процесс. Именно поэтому следует отказать в праве называться литературой, например, примитиву: наивные авторы не представляют собой никакого процесса, они, образно говоря, «разбросаны» по культурному полю, не образуя никакой целостности.

Нельзя отрицать существование рок-процесса (хотя и это может быть поставлено под сомнение, если задаться вопросом о целостности рок-культуры). Однако это именно рок-культурный процесс, в крайнем случае – процесс музыкальный. Можно ли говорить о каком-либо подобии процесса именно в сфере поэтической, вообще текстуальной составляющей рок-культуры?

Некоторым аналогом процесса, происходившего в русской послевоенной неподцензурной литературе и выразившегося отчасти в феномене самиздата, стал рок-самиздат.

Здесь субкультурный процесс. Субкультура – образование хотя бы отчасти структурированное и склонное к выстраиванию автономных культурных иерархий[34].

Всякий ли текст, написанный рокером, является рок-текстом? Возможна ли, если говорить утрированно, «рок-проза» или «рок-драматургия»? При однозначно положительном ответе рок-текстами окажутся, например, прозаические опыты Б.Г., пьесы А. Гуницкого, поставангардистские стихи А. Хвостенко, публицистика Е. Летова и т.д., абсурдность чего очевидна.

Рок-текстом, составляющей рок-композиции первого (опус) или второго (метакомпозиция) уровней с полной уверенностью можно назвать текст, исполненный и циклизованный в рамках той систематики, которая предлагается Ю.В. Доманским. Другое дело – классификация текста как имеющего отношение к рок-субкультуре, включенного в ее иерархию эстетических ценностей, хотя и здесь проза Б.Г. более уместна, нежели «непесенное» поэтическое творчество Хвостенко[43].

Среди множества современных профессиональных поэтов – от Бродского и Сосноры до представителей поколения двадцатилетних – цитируются, без всяких маркеров их «роковости», Б.Г., Е. Летов и К. Рябинов), однако это будет «взгляд поверх ситуации», сознательный выбор позиции внешнего наблюдателя, а не участника процесса.

Рок-поэзия вроде бы постольку поэзия, поскольку не рок. Остается непроясненным вопрос об элитарности или же массовости рок-культуры и, вообще говоря, о ее статусе, что и есть наша главная тема.

По предположению Е.А.Козицкой, функцию массовой письменной литературы отчасти «несут в современной литературной ситуации именно рок-тексты». Мы не согласны с подобным утверждением, хотя бы потому, что противопоставление элитарного и массового характерно и для собственно письменной литературы, и для рок-культуры; впрочем, не следует сразу отказываться от соотношения «среднего» звена описываемой парадигмы и рок-культуры (или же, если хотите, рок-поэзии)[42].

Искусствовед В.Н. Прокофьев помещает на место массовой литературы, масскульта художественный примитив, наивное искусство (в его терминологии – третью культуру). Мы полагаем, что и примитив, и масскульт, и разного рода субкультуры сходны в генезисе, но принципиально различаются в эволюционном отношении. Рок-культура рассматривается нами как особый тип субкультуры.

Примитив связан с иными типами культуры прерывистыми связями, он ориентирован на них бессознательно и внеидеологично. Поле субкультур граничит и с фольклором, и с масскультом, и с примитивом, используя их как материал для своих иерархических представлений и в то же время поставляя материал для остальных типов культуры.

Формирование рок-культуры как целостности в момент слома модернистского проекта и возникновения ситуации постмодерна в значительной степени предопределило его синтетический характер, вобравший в себя и авангардный утопизм, и постмодернистскую эклектичность. Здесь хотелось бы отметить, что рок не единственное синтетическое образование новейшего времени.

Формируя рефлективный язык, позволяющий говорить о новом типе искусства исходя из его собственных законов, а не из законов исходных искусств: нельзя забывать, что в эстетике механическое сложение невозможно, всякое соединение либо не удается в принципе, либо порождает новую сущность.

Сказанное выше о визуальной поэзии можно применить и к рок-культуре, однако, с очень большой осторожностью, и вот почему. В отличие от той же, например, визуальной поэзии рок – не столько синтез определенного типа устно исполняемой поэзии, определенного музыкального строя и определенного способа поведения на сцене, сколько субкультура, а, следовательно, претендует на создание целостного образа мира, предпочтительных моделей социокультурного поведения и полноценной иерархии ценностей.

Рок-культура представляется нам структурированной крайне слабо. Подчас принадлежность к данной субкультуре оборачивается постмодернистским симулякром, вплоть до того, что единственным качеством представителя субкультуры оказывается его самоидентификация в качестве такового.

Рок - слабо структурированная субкультура, вычленяемая по признаку идеологического конструирования ее членами нового (эмбрионального) синтетического вида искусства.

**3.2. Проблема художественной целостности образов рок-произведения**

Рок-культура как феномен осознала себя лишь несколько десятилетий назад, причем природа этого феномена нуждается как в синхроническом, так и диахроническом обосновании[29].

Что же касается явления, именуемого русским роком, то в нем вербальная составляющая имеет зачастую ничуть не меньшую, если не бо̀льшую, значимость, нежели музыкальная.

Песенная культура вообще не отрефлексирована в науке как явление со своей особой историей. Песня изучается лишь в качестве элемента древнего синкретизма, но наработки специалистов по античной культуре вряд ли могут нам существенно помочь. Античная песня как изначально нерасчлененное на слова и музыку целое лишь в общих чертах напоминает песню современную, в которой вербальная и музыкальная составляющие могут быть созданы отдельно друг от друга, причем разными авторами.

Литература тоже подразделяется на артефакты, имеющие бо́льшую или меньшую художественную ценность, и литературоведение проблемы из этого не делает.

В сущности, разница между «высокохудожественной» и массовой литературой аналогична разнице между рок и поп-музыкой.

Упоминание аранжировки и вокала как составляющих художественной целостности рок-произведения, вскользь сделанное в предыдущем абзаце, на самом деле заслуживает куда большего внимания, когда речь идет об исполнении песни. Возникает вопрос о границах этой художественной целостности.

На восприятие реципиентом рассчитан именно звучащий текст (в широком смысле), и единственно возможными способами публикации рок-произведения являются звуковые носители (магнитная пленка, компакт-диск, MP-3 и т.п.) либо «живое» исполнение песни на концерте.

И тут выявляются, быть может, самые главные и трудноразрешимые для понимания художественной целостности рок-произведения проблемы. Первая: какую художественную целостность считать «канонической» – ту, что записана на звуковом носителе и растиражирована или ту, которая звучит при «живом» исполнении (то, что эти версии могут порой кардинально отличаться друг от друга, думается, в доказательствах не нуждается – примеры весьма многочисленны)? Кроме того, различные версии одной и той же песни могут записываться одним и тем же исполнителем на разных альбомах, а иногда и на одном. Вероятно, одним из путей решения указанной проблемы была бы выработка представления о художественной целостности рок-произведения как:

1) совокупности всех вариантов его исполнения и публикации;

2) некоей доминанты, позволяющей воспринимать все варианты этой песни именно как варианты одной песни, а не разные произведения.

Другая проблема заключается в том, что природа рок-произведения требует двух фактически взаимоисключающих рецепций. С одной стороны, всякое художественное произведение, и рок-произведение тоже, предполагает медленное, вдумчивое восприятие для постижения его смысловой целостности. С другой стороны, рок-произведение рассчитано на восприятие моментальное, актуальное, непосредственно в течение того времени, пока песня звучит. Как эти разнонаправленные тенденции взаимодействуют между собой и как они влияют на формирование художественной целостности.

Наконец, последняя (по порядку, но не по значимости) из проблем, о которых хотелось бы упомянуть в связи с изучением рок-культуры, – это проблема авторства. Многие литературоведческие исследования исходят из того, что именно авторская интенция служит основанием формирования художественной целостности произведения. При изучении рок-культуры данное положение становится сомнительным, поскольку в создании песни чаще всего участвуют несколько авторов. Исследование этой проблемы могло бы прояснить либо действительную роль авторской интенции в формировании целостности литературного произведения, либо (если таковая обнаружится) специфику взаимоотношений между авторскими интенциями и целостностью именно в рок-произведении.

**Заключение**

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Слово «рок-поэзия» трудно воспринять как определение разновидности поэзии. В отличие от, скажем, поэзии раннего символизма или даже советской поэзии, приставка «рок-« настолько прочно срастается с корнем, что мы сразу же понимаем: есть поэзия вообще, которая делится на разные виды и разряды, бывает, может быть, хорошей и плохой, а есть еще и такая вот «не-вполне-поэзия» – рок-поэзия. В настоящей работе мы постараемся наметить границы подхода, который отвечал бы этому стихийному ощущению.

2. Филологический подход к рок-текстам страдает одним очевидным недостатком: для того, чтобы он оказался возможен, мы должны забыть, что имеем дело с песней. Бытование сборников текстов ничего, на самом деле, не меняет: текст в таком сборнике читает человек, слышавший песню, а такое чтение больше похоже на слушание плейера, чем на чтение «нормальных» стихов. Даже максимально «поэтический» текст Башлачева не производит должного впечатления, если хоть раз не услышать, как звучит песня. После этого текст можно читать, но сказать, что он перестал быть песней – все равно что считать karaoke инструментальной музыкой.

3. Применение образов дома и двери в отечественной рок-поэзии можно классифицировать в процентном соотношении следующим образом:

- группа «Крематорий» - 45%

- группа «Кино» - 30%;

- группа «ДДТ» - 10%;

- группа «Аквариум» - 5%.

4. На основе образов дома и двери в творчестве группы «Крематорий» построена своеобразная «философия ухода», анализ которой показал всю индивидуальность и непредсказуемость данной поэтической формы.

5. Интертекстуальная направленность рок-текстов, при всей своей претензии на замкнутость внутри текстуальности, на самом деле принципиально отличается от интертекстуальной направленности обычного художественного текста. Если, скажем, Бродский включает в свой текст аллюзию на Державина, это говорит о жизнеспособности традиции XVIII века. Употребление цитаты в тексте рок-композиции, напротив, свидетельствует о том, что традиция, из которой взята эта цитата, мертва. Превращая слово из основы текста в добавленное/дополненное образование, рок, на самом деле, фиксирует его неспособность к жизни в литературе. Это особенно хорошо видно, когда, например, “Аукцыон” использует непосредственно тексты Хлебникова. То же самое относится и к таким мета-образованиям, как Петербургский текст. Только после того, как Битов в “Пушкинском доме” зафиксировал его литературную смерть, он мог появиться, скажем, у “ДДТ”. Та «вторая жизнь», которую обретает в песне та или иная строка, оказывается на поверку судорожными движениями трупа, через который пропустили электрический музыкальный разряд. Когда музыка стихает, труп оказывается мертвее, чем когда-либо, и вторичному оживлению не подлежит: когда в рок-тексте цитируется другой рок-текст, это неизбежно вызывает улыбку: “Нынче – славный мороз. Минус тридцать, если Боб нам не врет”. Трагедия рок-культуры состоит в том, что, в связи с особыми свойствами слова в рок-песнях, она не может создать собственную традицию взамен выбитой литературной.

Пессимизм, который охватывает нас при взгляде на будущее русского рока, сменяется оптимизмом, если мы посмотрим на открывающиеся перспективы его изучения. Хотя перечень проблем, которые “еще ждут своего исследователя”, может быть очень длинным, мы назовем лишь некоторые, которые представляются нам наиболее интересными в предлагаемой перспективе. Можно ли на материале каждой рок-песни продемонстрировать описанный двойственный статус слова между дополнением и добавлением? Может ли этот статус служить критерием для выделения круга песен, относящихся к рок-культуре? Что войдет в этот круг и что останется за его пределами? Чем различается использование литературной традиции в постмодернистской литературе и в рок-музыке? Почему в Петербурге литературу хоронят музыканты, а в Москве – писатели-концептуалисты? Возможна ли классификация рок-групп на основе их положения между полюсами дополнения и добавления (так, как это было намечено нами для “Аквариума” и “Зоопарка”)? И возможно ли оценить на этом основании эволюцию той или иной рок-группы? Или эволюцию можно описать как маршрут по пространству мировой литературы, маршрут, в котором запрещено возвращение? Чем слово, отсылающее к англоязычному року, отличается от слова, отсылающего, скажем, к Хармсу?

Есть и еще одна, гораздо более широкая проблема, которая возвращает нас к эпиграфу. В конечном счете, все, сказанное нами в этой статье, сохраняло зависимость от формалистско-структуралистской теории поэтического языка, которую мы стремились приспособить к изучению русского рока как необходимо музыкального образования. Однако нет ли других возможностей? Цитата из Деррида смутно указывает на призрак какой-то совсем иной теории, в которой различие между стихотворением и песней оказывается несущественным: ведь и то, и другое мы хотим выучить наизусть (par coeur, by heart, auswendig). Может быть, в свете этой, еще не существующей теории, у нас появится надежда на какое-то будущее, для поэзии и – кто знает? – для рок-н-ролла?

**Список литературы**

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. -М, 2004. – с. 122.

2. Апресян Ю.Д. Проблема синонима//«Вопросы языкознания» - 2003. - №6. – с. 12.

3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. - М, 2004.- с. 24-26.

4. Беляевская Е.Г. Семантика слова. - М, 2001.

5. Бережан С.Г. Семантическая эквивалентность лексических единиц. - Кишинев, 2003. – с. 12-16.

6. Блох М.В. Теоретические основы грамматики. - М, 2002. - с. 56.

7. Богородицкий В. А. Очерки по языкознанию. - М, 2003г., - с. 66-72.

8. Булыгина Т. А., Крылов С. Н. Денотат // Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М, Научн. изд-во «Большая Российская энциклопедия» - 2004. – с. 111.

9. Варина В.Г. Лексическая семантика и внутренняя форма языковых единиц // Принципы и методы семантических исследований: [сб. ст.] / Редкол.: В.Н. Ярцева и др. - М, 2004. – с. 134.

10. Васильева Н. В. Терминология лингвистическая // Русский язык. Энциклопедия. - 2-е изд., перераб. и доп. / Гл. ред. Ю. Н. Караулов. - М.: Нучн. изд-во «Большая Российская Энциклопедия» - 2004. – с. 33-35.

11. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - М, 2005. - с. 159.

12. Виноградов В.В. Вопросы изучения словосочетаний (на материале русского языка): Основные вопросы синтаксиса предложения//Избр. труды: исследования по русской грамматике. - М, 2005. – с. 113.

13. Виноградов В.В. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины // Труды юбилейной научной сессии ЛГУ, 1819 – 1844. – С-Пб, 2004. – с. 46-48.

14. Виноградов В. В. Русский язык. - М, 2002. - с.35-39.

15. Гаврин С.Г. Фразеология современного русского языка. - Пермь, 2004. – с. 56.

16. Гак В. Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация. Общие вопросы. – М.: Наука, 2002. – с. 138.

17. Галич А.А. Возвращение. – С-Пб, 12006. - с. 211.

18. Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца ХIХ - на­чала ХХ века. - М., 2005. - с. 151.

19. Зайцев В.А. Новые тенденции современной русской советской поэзии // Филол. науки. 2006. - № 1. - с. 7.

20. Иванов В. В. Языкознание // Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Научн. изд-во «Большая Российская энциклопедия» - 2004. – с. 112.

21. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2005. - с. 25.

22. Кравцова А.А. Аттракция как лингвистическое явление и её функционирование во фразеологии// сб. науч. тр./ МГПИИЯ им. М., Тореза - М, 2004 –вып. 168. – с. 11-13.

23. Кодухов В.И. Лексико-семантические группы слов. - С-Пб, 2005. – с. 20-24. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Уч. зап. ТГУ. - Вып. 664. - с.39.

25. Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Блоковский сборник III. - Тарту, 2003. - с. 18.

26. Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь. Статья вторая // Уч. за­п. ТГУ. Тарту, 2003. - Вып. 620. - с. 97-98.

27. Николаев А.И. Особенности поэтической системы А.Башлачева // Творчество писателя и литературный процесс. - Иваново, 2003. - с. 124.

28. Потебня А.А. Мысль и язык – 2 – е изд. - Харьков, 2002. – с. 144.

29. Смирнов И. Время колокольчиков, или Жизнь и смерть русского рока. – М, 2004. - с.29- 31.

30. Современный русский литературный язык.// Под ред. П.А. Леканта, издание второе, исправленное. - М, 2004. – с. 11-15.

31. Современный русский язык. Лексика и фразеология, фонетика и орфоэпия, графика и орфография, словообразование, морфология, синтаксис. Издание четвёртое, исправленное и дополненное.// Под ред. Д.Э. Розенталя. -М, 2004. – с. 139.-141.

32. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. - М, 2004. – с. 27.

33. Тимашева М. Я не люблю пустого словаря // Театральная жизнь. - 2006. - № 12. - с. 31.

34. Тименчик Р.Д. Поэтика Санкт-Петербурга эпохи симво­лиз­ма/пост­сим­волизма // Уч. Зап. - ТГУ. - Вып. 664. Семиотика города и город­ской культуры. Петербург. - Тарту, 2004. - с. 123.

35. Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и "Петер­бург­ский текст" начала ХХ века // Творчество А.А. Блока. - Тарту, 2005. - с.130-131.

36. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е… - М, 2005. - с.31.

37. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М, 2003. - с. 268.

38. Уфимцева А.А. Лексическое значение. Принципы семиологического описания лексики. М.: Наука - 2003. – с. 119.

39. Фразеологический словарь русского языка.// Составители: Л.А. Войкова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Фёдоров./ Под ред. А.И. Молоткова, издание третье, стереотипное. - М, 2002. – с. 122.

40. Шанский Н.М. Лексикология современного русского языка. - М, 2004. – с. 36.

41. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. - М, 2003. –с. 44-46.

42. Юнусова А.А. Рок-поэзия как лексикологическое явление. – М, 2006. – с. 23-25.

43. Юшкин Л.Д. Семантика отечественных рок-текстов. – С-Пб, 2004. – с. 133.

44. Яковлев А.А. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов. – С-Пб, 2005. – с. 145.

45. Ярский М.Н. Символы индивидуации в русском роке.

1. Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2002. с. 21-22. [↑](#footnote-ref-1)