МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Кафедра русского языка и литературы

РАБОТА ПРОВЕРЕНА
Рецензент, д. ф. н., проф.
_____ М. В. Загидуллина
«_____»_____2019 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Заведующий кафедрой, д. ф. н., проф.
_____Е. В. Пономарева
«_____»_____2019 г.

ОСОБЕННОСТИ МОТИВНОЙ СТРУКТУРЫ РОК-АЛЬБОМОВ («NAUTILUS POMPILIUS», «МУМИЙ ТРОЛЛЬ», «Ю-ПИТЕР»)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ– 45.04.01.2019.322.ПЗ ВКР

Руководитель, д. ф. н., профессор
_____Н. Л. Зыховская
«_____» _____2019 г.

Автор
студент группы СГ-215
_____В. В. Матвейчук
«_____» _____2019 г.

Нормоконтролер, преподаватель
_____Л. В. Выборнова
«_____» _____2019 г.

Челябинск 2019

РЕФЕРАТ

Матвейчук, В. В. Особенности мотивной структуры рок-альбомов («Nautilus Pompilius», «Мумий Тролль», «Ю-Питер») / В. В. Матвейчук. — Челябинск : ЮУрГУ, СГ-215, 2019. — 130 с., 4 табл., библиогр. список — 92 наим., 2 прил., презентация.

Ключевые слова: рок-поэзия, мотивная структура, мотив, музыка, лирический герой, «Nautilus Pompilius», «Мумий Тролль», «Ю-Питер».

Объектом исследования является поэтика альбомов групп «Nautilus Pompilius», «Ю-Питер», «Мумий Тролль». Предмет исследования — мотивная структура альбомов.

Цель работы — на основе анализа мотивной структуры рок-альбомов выявить особенности мироощущения лирического героя и закономерности художественного восприятия мира рок-поэтом. Задачи исследования: 1) выполнить обзор научных исследований, посвященных проблеме русского рока; 2) выявить специфику мотивной структуры рок-альбомов; 3) определить особенности художественного мироощущения лирического героя рок-альбомов; 4) провести социологический опрос с целью определения особенностей восприятия русской рок-музыки 1970—1990 годов и современной рок-музыки (1991—2019 годы).

Новизна научного исследования заключается в том, что впервые был выполнен анализ мотивной структуры рок-альбома в диахроническом и синхроническом аспектах.

Результаты исследования — анализ мотивной структуры рок-альбомов позволяет определить специфику трансформации образа лирического героя русской рок-поэзии. Работа может представлять интерес при исследовании актуальных вопросов, связанных с анализом рок-альбома и рок-композиции, определением особенностей художественной концепции мира рок-поэта.

ABSTRACT

Matveichuk, V. V. Features of motivic structure of rock albums (Nautilus Pompilius, Mumiy Troll, Yu-Piter) / V. V. Matveichuk. — Chelyabinsk : SUSU, SH-215, 2019. — 130 p., 4 tab., reference list — 92 items, 2 supplements, presentation.

Keywords: rock poetry, motivic structure, motif, music, lyrical character, Nautilus Pompilius, Mumiy Troll, Yu-Piter.

Object of research — the poetics of the albums by the rock bands Nautilus Pompilius, Mumiy Troll, Yu-Piter. Subject of research — the motivic structure of the albums.

Purpose of the research is to reveal the features of the world perception of lyrical character and the patterns of rock poet's artistic worldview. Tasks of work: 1) to perform a review of researches devoted to the problem of Russian rock; 2) to reveal the specifics of the motivic structure of rock albums; 3) to determine the features of lyrical character's artistic worldview in the rock albums; 4) to conduct a sociological survey to determine the features of the perception of Russian rock music from 1970—1990 and modern rock music (1991—2019).

Novelty of the graduation work lies in the fact that the analysis of the motivic structure of the rock album in diachronic and synchronic aspects was performed for the first time.

Results of research — the analysis of the motivic structure of rock albums allows us to determine the specifics of the lyrical character's transformation in Russian rock poetry. This scientific work can be used in the study of current issues related to the analysis of the rock album and rock composition, as well as the definition of features of the rock poet's artistic worldview.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 6

1. ИСТОРИЯ РУССКОГО РОКА И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РОК-ТЕКСТОВ 11

1.1. История развития русской рок-музыки 11

1.2. Специфика рок-композиции как синтетического текста 17

1.3. Особенности поэтики русского рока 22

1.4. Циклообразующие связи в рок-альбоме 29

2. АНАЛИЗ МОТИВНОЙ СТРУКТУРЫ АЛЬБОМОВ РОК-ГРУПП «NAUTILUS POMPILIUS», «Ю-ПИТЕР», «МУМИЙ ТРОЛЛЬ» 34

2.1. Мотивная структура альбомов рок-группы «Nautilus Pompilius» 34

2.1.1. Мотивная структура альбома «Переезд» 34

2.1.2. Мотивная структура альбома «Чужая земля» 42

2.1.3. Мотивная структура альбома «Атлантида» 50

2.2. Мотивная структура альбомов рок-группы «Ю-Питер» 58

2.2.1. Мотивная структура альбома «Имя рек» 58

2.2.2. Мотивная структура альбома «Богомол» 65

2.2.3. Мотивная структура альбома «Гудгора» 69

2.3. Мотивная структура альбомов группы «Мумий Тролль» 74

2.3.1. Мотивная структура альбома «Морская» 74

2.3.2. Мотивная структура альбома «Амба» 81

2.3.3. Мотивная структура альбома «ВОСТОК Х СЕВЕРОЗАПАД» . 89

3. ОТЧЕТ ПО РЕЗУЛЬТАТАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ 97

4. МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ. КОНСПЕКТ ЗАНЯТИЯ ПО ТЕМЕ «РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ» 107

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 116

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 121

ВВЕДЕНИЕ

Временем становления русского рока как части отечественной культуры принято считать 1970-е годы. Изначально русская рок-поэзия ориентируется на западную традицию и многое заимствует из англоязычного рока. Однако уже в 1980-е годы она начинает искать новые пути развития и находит собственные специфические черты. Если англоязычная рок-поэзия обладает определенными типологическими характеристиками, то русская рок-поэзия отличается разноплановостью, и на сегодняшний день нет перечня типологических характеристик, которым соответствовало бы творчество любого отечественного рок-поэта.

Изучение отечественной рок-поэзии как части текущего литературного процесса начинается в 90-е годы XX века. Среди актуальных проблем, интересующих ученых-филологов: использование в рок-композиции «чужого» слова, статус автора, биографический аспект в рок-поэзии, мифопоэтика, мотивная структура, рок-поэзия в аспекте циклизации, проблема вариативности и др. Кроме того, актуальной в исследованиях рок-поэзии является проблема форм бытования и места рок-музыки в современной культуре. Эта актуальность обусловлена популярным среди самих рок-поэтов, а также среди их аудитории тезисом «Русский рок мертв».

Актуальность данного диссертационного исследования заключается в том, что анализ мотивной структуры альбомов нескольких рок-групп, чье творчество относится к разным периодам существования отечественной рок-поэзии, позволит выявить изменения в художественном восприятии мира рок-поэтом. Данное исследование также является попыткой ответить на вопрос о том, насколько правдив / ложен тезис о «смерти русского рока».

Новизна исследования определена тем, что впервые был выполнен анализ мотивной структуры рок-альбома в диахроническом и синхроническом аспектах.

Объектом исследования является поэтика альбомов групп «Nautilus

Pompilius», «Ю-Питер», «Мумий Тролль», *предметом* — мотивная структура альбомов, относящихся к разным периодам творчества рок-коллективов.

Материалом исследования послужили альбомы рок-групп «Nautilus Pompilius», «Ю-Питер», «Мумий Тролль», относящиеся к разным периодам творческого пути музыкальных коллективов:

1) студийные альбомы группы «Nautilus Pompilius» «Переезд» (1983), «Чужая земля» (1992), «Атлантида» (1997);

2) студийные альбомы группы «Ю-Питер» «Имя Рек» (2003), «Богомол» (2008), «Гудгора» (2015);

3) студийные альбомы группы «Мумий Тролль» «Морская» (1997), «Амба» (2007), «ВОСТОК Х СЕВЕРОЗАПАД» (2018).

Цель исследования — на основе анализа мотивной структуры рок-альбомов в диахроническом и синхроническом аспектах выявить особенности мироощущения лирического героя и закономерности художественного восприятия мира рок-поэтом.

Для достижения этой цели были выделены следующие *задачи*:

1) выполнить обзор и анализ литературоведческих исследований, посвященных проблеме русского рока;

2) систематизировать научные исследования, посвященные специфике жанра рок-альбома и особенностям художественной концепции мира рок-поэта;

3) осуществить обзор научных исследований, посвященных мотиву как литературоведческой категории, а также мотиву в лирических жанрах литературы;

4) выявить специфику мотивной структуры рок-альбомов;

5) определить особенности художественного мироощущения лирического героя рок-альбома в разные периоды творчества рок-коллектива, выраженные на мотивном уровне;

6) провести социологический опрос с целью определения особенностей восприятия отечественной рок-музыки классического периода (1970—1990 годы) и современной рок-музыки (1991—2019 годы).

Методы исследования, использованные в работе: сравнительно-сопоставительный метод; мотивный анализ; литературоведческий анализ, метод опроса. Выбор данных методов обусловлен задачами исследования и направлен на реализацию следующих исследовательских направлений:

– выделение сквозных мотивов;

– определение особенностей мотивной структуры рок-альбома;

– сравнение художественных концепций альбомов рок-группы, относящихся к разным периодам творчества;

– определение характера «эволюции» мироощущения рок-героя на основе сравнительного анализа альбомов разных периодов;

– определение особенностей восприятия отечественной рок-музыки классического периода (1970—1990 годы) и современной рок-музыки (1990—2019 годы).

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, методического раздела, заключения, списка использованной литературы, приложений.

В первой главе рассматриваются ключевые литературоведческие исследования, посвященные творчеству отечественных рок-поэтов. Осуществляется знакомство с историей русского рока, научными работами о специфике творчества ключевых авторов; рассматриваются существующие подходы к изучению рок-композиции и рок-альбома и специфические особенности этих жанров; уделяется внимание исследованиям, посвященным циклообразующим связям в рок-альбоме.

Во второй главе рассматриваются функции мотива как литературоведческой категории; проводится анализ мотивной структуры альбомов групп «Nautilus Pompilius», «Ю-Питер» и «Мумий Тролль», относящихся к разным периодам творчества: выявляются специфические

особенности мотивной структуры альбомов, а также особенности художественного мировосприятия рок-поэтов. Осуществляется попытка ответить на вопрос о том, как изменяется художественная концепция мира, представленная в творчестве отечественных рок-групп.

В третьей главе приводятся результаты социологического опроса, позволяющие определить особенности восприятия отечественной рок-музыки классического периода (1970—1990 годы) и современной рок-музыки (1991—2019 годы) представителями разных возрастных категорий.

В методическом разделе представлен конспект занятия по теме «Русская рок-поэзия» в формате интерактивной лекции.

В заключении приводятся выводы о специфике мотивной структуры анализируемых рок-альбомов.

Теоретической базой исследования являются труды Ю. В. Доманского (монография «Русская рок-поэзия: текст и контекст» [30], 16 сборников научных статей «Русская рок-поэзия: текст и контекст» под редакцией ученого); В. А. Гаврикова (диссертация «Русская песенная поэзия второй половины XX — начала XXI веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства) [20])», научные статьи: «Кого чаще всего цитируют в российских рок-диссертациях? (Библиография для начинающего роковеда)» [18] и др.); Е. Р. Авиловой (диссертация «Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии» [2], научные статьи), М. Б. Шинкаренковой (диссертация «Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии» [85]), Е. Е. Чебыкиной (диссертация «Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты» [81], научные статьи), Ю. Э. Пилюте (диссертация «Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия» [61], научные статьи) и др.

Список использованной литературы состоит из 92 источников.

Практическая значимость работы заключается в расширении научно-исследовательского материала, выявлении актуальных вопросов, связанных

с анализом рок-альбома и рок-композиции, определением особенностей художественной концепции мира рок-поэта. Она также может быть использована при исследовании явлений современного литературного процесса, мотива как литературоведческой категории в курсах по истории и теории литературы.

Диссертационное исследование прошло апробацию в IV Научно-практической конференции молодых ученых-исследователей «Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы» (г. Москва, МПГУ, 2018); в Международной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы филологии» (г. Екатеринбург, УрГПУ, 2018); в Международной студенческой научной конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (г. Челябинск, ЮУрГУ, 2018, 2019); в Международной студенческой конференции «Абсурд в литературе, искусстве и кино» (г. Челябинск, ЮУрГУ, 2018), в VIII Международной научной конференции молодых ученых «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (г. Екатеринбург, УрФУ, 2019).

1. ИСТОРИЯ РУССКОГО РОКА И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РОК-ТЕКСТОВ

1.1. История развития русской рок-музыки

Рок-музыка появляется в США и в Западной Европе в 50-е годы XX века, а слово «rock» изначально является составной частью термина «rock-and-roll». Данный термин был создан путем сложения двух слов, которые в английском языке имеют несколько значений. В зависимости от контекста, слово «rock» обозначает физическое действие, направленное на человека (от тряски до убаюкивания или качания), и воздействие на его эмоциональное состояние (т. е. приведение в волнение). Кроме того, rock — это еще и «утес», «камень», «булыжник», «горная порода» [9]. Слово «roll» также имеет несколько значений: «клубок», «свиток», «вращение», «качание», «громоподобные звуки», «бой барабана» и др. [10]. Транслитерация английского «rock» на русский язык привела к тому, что в России слово, обозначающее новое музыкальное направление, обрело дополнительные значения. В русском языке это слово синонимично «судьбе», «участи», «доле», и оно обладает отрицательной коннотацией, которой нет в английском эквиваленте. В связи с этим в русском слове «рок», обозначающем музыкальное направление, актуализируются трагические мотивы. Трагический пафос — одна из ключевых особенностей отечественной рок-музыки, а также основа ее самобытности.

Как отмечают А. Бурлака и А. Запесоцкий в своем очерке истории рок-музыки, одним из самых выдающихся событий 50-х годов стало появление Элвиса Пресли: «Впервые музыка перестала быть вотчиной профессиональных музыкантов. Любой мог попробовать свои силы» [13, с. 9]. Э. Пресли становится кумиром молодежи, и его популярность провоцирует образование огромного количества самодеятельных музыкальных групп. Она также создает почву для другого феномена,

оказавшего влияние на миллионы людей по всему миру, — битломании. Вклад «ливерпульской четверки» в музыкальное искусство является неоспоримым. Важно отметить, что формирование рок-культуры в России связано в первую очередь с творчеством «Битлз» [71]. В 60-е годы в СССР создаются многочисленные группы из непрофессиональных музыкантов, подражающих стилю «Битлз» и осуществляющих попытки исполнения их хитов (часто без знания английского языка).

«Битлз» и популярные западные музыканты пели на английском языке, а это значит, что существовала необходимость исполнения рок-н-ролла в «оригинале». Самодеятельными группами осуществлялись попытки фонетической имитации английской речи, поскольку было распространено мнение о том, что русский текст не соответствует стилистическим и ритмическим особенностям рок-музыки [45]. Другим способом бытования рок-музыки в тот период было сочинение русских текстов к западным хитам, а также английских текстов к собственной музыке.

Началом формирования русского рока принято считать вторую половину 1970-х годов. В 1969 году была создана группа «Машина времени», лидер которой одним из первых предпринял попытку создания русскоязычной рок-музыки, соответствующей историческому и социально-культурному аспектам советской действительности, а также русской поэтической традиции. «Машина времени» стала первой советской рок-группой, чья популярность распространилась по всей стране. Вслед за ней другие самодеятельные музыкальные коллективы начинают создавать собственные рок-композиции.

Музыку «Машины времени» отличало преобладание в ней вербальной составляющей, а также своеобразный поэтический мир: «Лирический герой “Машины Времени” не пессимистичен, но полон сомнений. Его волнует проблема одиночества, верности раз и навсегда выбранным целям и идеалам, борьбы с бездушием, цинизмом, ханжеством и социальной пассивностью» [13, с. 55]. Исследователи отечественной рок-поэзии отмечают тот факт, что

значительное влияние на творчество Андрея Макаревича и его последователей оказала бардовская традиция [13; 30; 45]. По мнению И. Кормильцева и О. Суровой, отечественная рок-музыка того периода практически не отличалась от бардовской песни. Особенности нового музыкального жанра они видят преимущественно во внешних признаках: 1) «электрическая» природа рок-музыки; 2) сопровождающий рок-музыку антураж (специфический имидж музыканта, манера исполнения и др.); 3) «разный круг аллюзий». И. Смирнов, Ю. В. Доманский отмечают сродство русского рок-текста с поэзией В. Высоцкого [71; 30], М. Гнедовский, в свою очередь, называет его «первой звездой российского рока», подчеркивая тот факт, что русский рок и бардовская поэзия схожи в социокультурном плане [25, с. 181].

Говоря о форме бытования рока в советской России, исследователи расходятся во мнениях и относят его либо к контркультуре, либо к субкультуре. Мы согласимся с точкой зрения одного из ведущих отечественных роковедов Ю. В. Доманским: изначально рок-музыка существует в советской действительности как часть субкультуры и позднее обретает статус контркультуры, при этом она также не прекращает свое существование в качестве субкультуры [30]. Выделяя такие аспекты существования субкультуры, как создание «своего», замкнутого мира, противопоставление «мы» и «они», бунтарский пафос, различие самоидентификации и оценки общества, И. Кормильцев, О. Сурова, также относят рок к субкультуре. Рок-субкультура характеризуется ими следующим образом: «Сами создатели субкультуры не думали о себе как о музыкантах в первую очередь. Главным было общение, система представлений (общий круг чтения, интересов, музыкальных пристрастий, т. е. мифология), стиль жизни, нравы и быт тусовки. Рок-музыка была объединяющей деятельностью» [45, с. 20].

Временем формирования в России рок-субкультуры является середина 70-х годов, а уже в начале 80-х она распространяется по всей стране.

Выделяются следующие формы популяризации рок-музыки: магнитофонная запись, концерт (или чаще — «квартирник») и рок-пресса (появляется на завершающем этапе формирования рок-субкультуры и ее переходе в контркультуру) [45].

В 1972 году создается группа «Аквариум», о музыке которой А. Бурлака и А. Запесоцкий говорят следующее: «Она занимает в панораме современного советского рока особое место, ибо именно ее творчество послужило тем катализатором, который ускорил процесс консолидации ведущих творческих сил самодеятельного рок-движения, позволив обогатить его язык многими достижениями мировой музыкальной культуры и привлечь к русскоязычному року внимание миллионных аудиторий как в СССР, так и за рубежом» [13, с. 71]. Сегодня Борис Гребенщиков считается классиком русского рока. С именем музыканта связан успех Ленинградского рок-клуба, открытого в 1981 году, и многих групп, созданных в 1980-е годы: вместе с музыкальным продюсером А. Тропилло Б. Гребенщиков оказывает поддержку начинающим музыкантам [45]. Вслед за Ленинградским рок-клубом создаются Московская рок-лаборатория (1985 г.) и Свердловский рок-клуб (1986 г.). В конце 80-х в Советском Союзе насчитывается несколько десятков рок-клубов. В этот период становятся популярными региональные школы таких городов, как Свердловск, Новосибирск, Омск, Архангельск и др. Если представителями ленинградского рока являются «Аквариум», «Кино», «Пикник», ««ДДТ», «Алиса», «Зоопарк», А. Башлачев, а московского — «Машина времени», «Воскресение», «Ария», то лидерами региональных школ стали «Гражданская оборона», «Nautilus Pompilius», «Чайф», «Калинов мост», «Агата Кристи», «Облачный край», Янка Дягилева и др.

Рок-клуб представлял собой общественную организацию, поддерживающую интересы музыкальных самодеятельных групп и регулирующую их деятельность. Важно отметить, что позднее он становится одним из каналов распространения рока как контркультуры.

Другим каналом стали дискотеки, популярность которых привела к повышенному вниманию к их музыкальному репертуару. Появляются «черные» списки с именами сначала западных, а затем и отечественных исполнителей. В это же время активно развивается самодеятельная звукозаписывающая индустрия, которая включала домашние студии и сеть копировщиков. Она представляла собой отлаженную систему распространения музыкальных записей: за незначительный отрезок времени многочисленные копии популярных музыкальных альбомов становились доступны во всех городах Советского Союза [13].

Общедоступность рок-музыки и ее лавинообразное распространение приводит к тому, что стремительно увеличивается число представителей рок-субкультуры, среди которых теперь не только студенты, но также школьники и рабочая молодежь. Последнее, в свою очередь, приводит к тому, что «размывается элитарность, кастовость субкультуры, создававшейся и потреблявшейся ранее немногими “посвященными”. Затемняются истоки мифа, массы новых адептов не знают мифологии, не интересуются ею и часто неспособны ее понять и воспринять» [45, с. 27]. Стремительное распространение рок-культуры привлекает внимание масс-медиа, с помощью которых создается миф о «политизированной, ангажированной, демократически настроенной молодежи, находящейся в оппозиции к режиму» [45, с. 33]. В это же верит часть музыкантов, творчество которых начинает развиваться в рамках нового мифа. Активизируется внимание власти к феномену рок-музыки, которая не только создает «черные» списки, но и стремится привлечь «оппозиционное» молодежное течение на свою сторону. Так, во второй половине 1980-х рок из субкультуры переходит в статус контркультуры, которую отличает агрессивность и наличие образа врага.

В период «героических восьмидесятых» культовой фигурой становится Виктор Цой, забывается мифология рок-культуры, а на первый план выходит «жизнь тусовки», элементами которой являются «портвейн, блуждание

по улице, походы в гости к друзьям, сидение на кухне до утра» [45, с. 27]. Кроме того, рок-музыка начинает взаимодействовать с другими видами искусства, и наиболее интересным становится ее «союз» с кинематографом: создаются художественные фильмы «Асса», «Игла», «Брат» и др., которые сегодня также являются предметом исследования отечественных роковедов.

Как отмечает С. В. Свиридов, рок-музыке данного периода свойственна «протестность» и «пограничность», новая чувственность и свобода от регламентации и поведенческих оценок [69]. Д. И. Иванов указывает на уход рока от частной проблематики и актуализацию в нем экзистенциальной тематики, а также на важность образа исторического времени: новый лирический герой рок-поэта является его современником, находится в конфронтации со сложившейся социально-политической обстановкой в советской России 80-х [33]. Но деструктивная энергия рока контркультурного периода не находит себе применения, и следствием этого становится ее направленность на самих музыкантов: погибают В. Цой, М. Науменко, А. Башлачев и многие другие талантливые рок-поэты; прекращается существование многих музыкальных групп [45].

Тезис о том, что русский рок умер, появляется в связи с тем, что в начале 1990-х отечественная рок-музыка изменяет свой статус и все больше сближается с официальной культурой. Кроме того, набирает популярность поп-музыка, представители которой собирают не меньшую аудиторию, чем рок-исполнители («Ласковый май», «Руки вверх», «На-На» и др.). Ю. В. Доманский в своей монографии «Русская рок-поэзия: текст и контекст» указывает на тот факт, что «бытование рока в эфире отечественных радиостанций не столько выделяет рок из остального музыкального контекста, сколько наоборот, унифицирует рок-музыку, фактически синтезируя её с другими типами современного песенного искусства» [30, с. 13]. Следствием становится отождествление рок-исполнителей со звездами поп-музыки. Ученый определяет этот период как время зарождения нового явления — коммерческого рока, или поп-рока.

В рамках этого направления частью рок-культуры становятся «Мумий Тролль», «Сплин», «Король и шут», Земфира, «Би-2», которые популярны и в настоящее время. Вопрос о культурном статусе современной рок-музыки, а также о возможности отнесения конкретной группы к суб- или контркультуре в зависимости от ее коммерческой успешности остается открытым.

Таким образом, в истории русского рока выделяются несколько этапов:

1) 1970-е — копирование англоязычного рока, субкультурный статус русского рока;

2) первая половина 1980-х — поиск собственного пути развития отечественной рок-музыки, распространение рок-субкультуры по всей стране, создание рок-клубов;

3) вторая половина 1980-х — переход рока в статус контркультуры (при этом он продолжает существовать как субкультура), развитие региональных школ;

4) 1990-е — настоящее время — коммерциализация рок-музыки, популярность музыкантов, относящихся к направлению поп-рока, принадлежность рока и к массовой, и к элитарной культуре.

1.2. Специфика рок-композиции как синтетического текста

Русская рок-поэзия становится предметом филологического исследования в 1990-е годы. Если изначально существует мнение о нецелесообразности ее изучения в связи с сомнением филологов в художественности рок-текста, то сегодня сложно отрицать тот факт, что она является частью современного литературного процесса. Так, В. А. Гавриков в своей диссертации «Русская песенная поэзия второй половины XX — начала XXI веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства)» называет песенную поэзию (к которой относится и рок-поэзия) третьей манифестационной парадигмой

в истории мировой литературы, представляющей собой новую «модель организации поэтического текста» [20].

Рок-поэзия представляет интерес также в силу своей «звучащей» природы. Это синтетический текст, существующий не только в вербальной форме, но также включающий другие субтексты. В. Ю. Доманский дает следующее определение данного термина: «Под рок-поэзией в русской культуре новейшего времени традиционно понимают словесный компонент рок-композиции, в которой, кроме этого, есть компоненты музыкальный и, условно говоря, перформативный, связанный с особенностями исполнения» [30, с. 3]. Рок-поэзия и рок-композиция в данном контексте употребляются как синонимы.

В. А. Гавриков, подчеркивая принадлежность рока одновременно и музыке, и литературе, указывает на необходимость разработки комплексного метода к его изучению [23]. В связи с этим ученый выделяет два принципа литературоведческого исследования рок-поэзии — словоцентризм и формоцентризм. Если словоцентризм подразумевает анализ поэтического текста и его вербального окружения, то формоцентризм — это исследование «артикуляционных, музыкальных, визуальных и прочих выразительных рядов» [20]. Таким образом, «звучащей» природой рок-поэзии обусловлена необходимость исследования филологом всех составляющих рок-текста.

Рок-текст включает в себя следующие субтексты: 1) вербальный; 2) музыкальный; 3) пластический, или перформативный (особенности исполнения и поведения музыканта на сцене); 4) театрально-феерический (декорации, костюмы, работа со светом и др.). По мнению Д. И. Иванова, доминирующим в этой структуре является вербальный субтекст, поскольку именно он управляет другими. Остальные субтексты, в свою очередь, «способны корректировать общий смысл исходной композиции и координировать особенности её восприятия слушателями» [33, с. 17]. В. А. Гавриков, разделяя понятия «поэтический текст» и «вербальный

субтекст», подчеркивает тот факт, что вербальный субтекст является более широким понятием: помимо собственно поэтического текста, он включает в себя автометапаратекст (по Ю. В. Доманскому, «относительно спонтанный, в высокой степени вариативный, но в то же время и зачастую отличающийся несколько парадоксальной стабильностью текст, произносимый автором-исполнителем между песнями во время концерта» [29, с. 15]), реплики аудитории и вербальный шум. Эти элементы вербального субтекста заслуживают внимания, поскольку могут вносить дополнительные смыслы в рок-композицию [23]. Таким образом, важной особенностью рок-текста является то, что в нем смысл заключен «на стыке двух семантик»: заслуживает внимания не только поэтический текст и его вербальное «окружение» при исполнении, но и артикуляционный, музыкальный, пластический и театрально-феерический субтексты [23; 33].

Кроме того, при анализе рок-композиции большого внимания заслуживает форма, в которой существуют составляющие ее субтексты. Так, Д. И. Иванов выделяет 15 типов синтетического текста, в котором вербальный субтекст может быть представлен пением, декламированием, речитативом, рассказом, отсутствием поэтического текста (минус-прием), а музыкальный субтекст — собственно музыкой, шумом, шумом и музыкой, а также отсутствием музыки и шума (минус-прием) [33]. От выбора тот или иной формы реализации субтекста завит характер воздействия на аудиторию рок-композиции. В зависимости от того, какой субтекст выбран автором в качестве доминирующего, В. А. Гавриков выделяет четыре типа синтетического текста: 1) словоцентрический; 2) синтетический текст музыкального примата; 3) синтетический текст артикуляционного примата; 4) синтетический текст смешанного типа, тяготеющий к одному из трех первых типов [22].

Еще одним «смыслопорождающим» процессом в рок-поэзии является вариантообразование. Так, по Ю. В. Доманскому, переход вербального текста в синтетический (написание песни на стихи) или синтетического текста

в вербальный («бумагизация» рок-поэзии) порождает образование новых вариантов этих текстов [30]. Вариант отличается от инварианта, поскольку новая форма актуализирует новые смыслы. Д. И. Иванов выделяет два типа вариантообразования. Первый представляет собой замену какого-либо из субтекстов на новый или его редукцию, а также синтез субтекстов двух рок-композиций, или синтетических текстов в целом. Второй тип вариантообразования — заимствование исполнителем чужого текста [34]. Важно отметить, что такое заимствование не является плагиатом: «…новый исполнитель становится как бы соавтором уже известной песни, “присваивает” чужой художественный мир, делая его своим» [34, с. 194]. Т. Г. Ивлева в качестве одной из ключевых особенностей рок-текста выделяет его перенасыщенность цитатами, в форме которых заимствуется «чужой» текст [35].

Существованием синтетического текста в контексте творчества другого рок-музыканта обусловлено появление новых смысловых компонентов в этом тексте. Так, условием трансформации восприятия синтетического текста может быть репертуар концерта, в рамках которого исполняется чужой рок-текст, или структура музыкального альбома: другие рок-композиции, окружающие чужой текст, трансформируют восприятие мотивов и образов этого текста. Кроме того, происходит замена артикуляционного и перформативного субтекстов, а это значит, что новые субтексты иначе «корректируют общий смысл исходной композиции» [33, с. 17]. Используя чужой текст, рок-музыкант актуализирует художественный контекст, в котором он существовал изначально, и трансформирует его поэтику за счет включения в контекст своего творчества. Таким образом, возникает «диалог» между художественными системами двух авторов, а заимствованный текст становится новым «высказыванием», при этом сохраняя «память» о своей изначальной художественности.

Еще одной актуальной проблемой является проблема авторства. Синтетический текст отличается от вербального текста тем, что может быть

создан несколькими авторами. Хотя литературе тоже известны такие примеры (романы братьев Стругацких, сказки братьев Гримм и т. д.), для синтетического текста это более характерно. И если братья Стругацкие совместно создают один вербальный текст, то в рок-композиции каждый из субтекстов может быть создан отдельным автором. В связи с этим исследователи выделяют автора поэтического текста (вербальный субтекст), автора музыки (музыкальный субтекст), автора-исполнителя (артикуляционный и перфомартивный субтексты), образ которого отождествляется с образом «синтетического автора» [62; 1]. При этом на первый план в рок-композиции выходит взаимодействие музыки и текста, а особенности взаимодействия исполнителя и рок-текста отводятся на второй план [62; 20]. Подчеркивая важность исследования проблемы авторства в рок-поэзии, отечественные ученые сходятся в том, что «рок-песню следует рассматривать как единство словесного и музыкального субтекстов в целостности третьего — исполнительского» [62].

Особого внимания заслуживает понятие «синтетический автор». Как отмечает Ю. Э. Пилюте, «в сознании слушателя автор неразложим на функциональные составляющие» [62, с. 9]. В связи с этим перед ним предстает образ синтетического автора, который «выступает здесь в виде мифологемы, воспринимаемой объектом как миф» [1, с. 47]. Рок-исполнитель — одна из «ипостасей» синтетического автора; он отождествляется с образом «лирического героя рок-группы» [62]. Одним из ярких примеров синтетического автора является «Бурмильцев» — «лирический герой» группы «Nautilus Pompilius», заимствующий черты автора текстов И. Кормильцева и автора музыки и исполнителя В. Бутусова. Это новая «синтетическая личность», созданная в результате творческого союза поэта и музыканта [46]. Еще один интересный пример синтетического автора — рок-группа «Би-2», не указывающая авторов вербального и музыкального субтекстов. Кроме того, также существует понятие «тотального автора»: он является автором текста и музыки, а также

исполнителем рок-композиции (Борис Гребенщиков, Андрей Макаревич, Юрий Шевчук и др.).

Таким образом, наиболее важными аспектами исследования синтетического текста являются: 1) структура рок-текста, особенности взаимодействия субтекстов; 2) форма реализации субтекстов; 3) вариантообразование при трансформации или редукции субтекстов; 4) вариантообразование при использовании рок-исполнителем «чужого» текста; 5) образ синтетического автора, или «лирического героя» рок-группы. Анализ вербальной составляющей также подразумевает исследование идейного уровня, мотивной и образной структуры рок-текста, его проблематики и пафоса, а также образа лирического героя. Следующий параграф посвящен особенностям поэтики русской рок-поэзии.

1.3. Особенности поэтики русского рока

Ориентируясь изначально на западную традицию, русский рок в скором времени ищет собственные пути развития. Основой художественности отечественной рок-поэзии в годы ее становления становится бардовская традиция. Ю. В. Доманский приводит различные точки зрения на особенности взаимодействия рока и бардовской поэзии: 1) рок является «продолжением» авторской песни и заимствует ее традиционные черты [72, с. 43]; 2) бардовская поэзия и рок — «параллельные явления в едином культурном пространстве» [30, с. 52—53; 71, с. 18]; 3) рок и бардовская поэзия тождественны [24, с. 346]. Говоря о частом отождествлении бардовской поэзии и рока, ученый называет причиной акустическое звучание авторской песни и рок-композиции. Учитывая тот факт, что русский рок изначально являлся неотъемлемой частью молодежной субкультуры и преимущественно существовал в пространстве «квартирника», акустическая гитара долгое время была единственным инструментом, доступным музыканту. Таким образом, музыкальная

составляющая не может быть основополагающим критерием для отнесения конкретного автора к бардам или рок-музыкантам. Мы согласимся с Ю. В. Доманским, утверждающим, что «именно особенности поэтики должны стать критерием при включении того или иного художника в то или иное направление» [30, с. 52]. По Ю. В. Доманскому, русская рок-поэзия наследует некоторые черты бардовской поэзии как ее «преемница», «следующая ступень русской песенной культуры» [30, с. 56].

И. Смирнов указывает на общую социокультурную природу рока и бардовской поэзии [71]. И. Кормильцев и О. Сурова выделяют следующие особенности, свойственные как авторской песне, так и року: 1) литературный язык, отсутствие вульгаризмов; 2) мотивы разочарования, утраты; 3) условность хронотопа (отсутствуют ссылки на конкретное время и место действия); 4) лирический герой имеет общие черты с образом «лишнего человека»; 5) преобладание нравственно-этической проблематики и др. [45].

В качестве основной отличительной черты рока А. В. Щербенок называет «управляемость» текста музыкой [86]. С этой точкой зрения соглашается В. А. Гавриков: «…музыка и песенные стихи созданы (как “готовый продукт”) уже гармонизированными, при каждом исполнении автор воссоздает их по некоему ментальному шаблону…» [19, с 23]. Сопоставляя особенности поэтики рок-текста с творчеством В. Высоцкого, Ю. В. Доманский отмечает разницу в мировозрении лирических героев рок-поэта и барда: «…если у Высоцкого трагическое положение человека во враждебном мире оценивалось как нонсенс, с которым надо пытаться бороться всеми доступными средствами, то в роке трагизм бытия — это каждодневная реальность, средства против которой нет и быть и не может и которую остается только констатировать» [30, с. 63]. Но в роке не только усиливается трагический пафос: важная роль отводится иронии, с которой лирический герой противостоит окружающей действительности.

Русский рок ориентируются не только на предшествующую ему бардовскую традицию: рок-поэты также обращаются к русскому фольклору,

поэзии Золотого и Серебряного веков, творчеству обэриутов [30]. Е. Е. Чебыкина называет следующие источники вдохновения рок-поэтов, а также заимствования ими «чужого» слова: тексты других рок-исполнителей, фольклор, национальные литературы, Библия и др. [81]. В. А. Гавриков указывает на близость рок-поэзии к эстетике постмодернизма, которая выражается в революционности и конфликтности по отношению к предшествующей художественной традиции и окружающей действительности [20]. Е. Р. Авилова, в свою очередь, выделяет четыре общие для русской рок-поэзии и поэтического авангарда начала XX века универсалии (антитрадиционализм, мифологизм, эсхатологизм и утопизм), что позволяет автору утверждать о схожести моделей мира этих двух поэтических традиций [2]. Рок-поэзия синтезирует приемы предшествующих эпох русской поэзии и песенного искусства, и этот синтез становится основой ее самобытности. Таким образом, русский рок в скором времени перестает быть «эпигоном» западного рок-н-ролла и находит собственный путь развития.

Е. Р. Авилова в качестве главной отличительной черты бытования русского рока выделяет его принадлежность к культовому тексту литературы XX века [1]. Особенность культового текста заключается в следующем: «В свете дихотомии “классик — культовый автор” последний отличается повышенным экстремизмом по отношению к читателю. Возникает ситуация атаки на реципиента — попытка захватить над ним власть» [1, с. 48]. Аудитория становится носителем системы ценностей и убеждений рок-поэта. Другими словами, «новый художественный стиль должен распространиться на весь мир и подчинить его себе» [2]. Исследователь определяет такой характер взаимоотношений между рок-поэтом и его аудиторией как следствие «утопизма» рок-поэзии. И. Смирнов, сравнивая рок-поэта с библейским пророком и цитируя Ветхий Завет, указывает на «архаичность» эстетики рока и специфики ее воздействия на аудиторию: «Рокер на сцене не просто артист — он медиум, аккумулирующий чувства аудитории

и выплескивающий эту эмоциональную волну обратно в зал. “Когда войдешь в город, встретишь сонм пророков, сходящих с высоты, и пред ними псалтирь и тимпан, и свирель, и гусли, и они пророчествуют; и найдет на тебя дух Божий, и ты будешь пророчествовать с ними, и сделаешься иным человеком”» [71].

С. В. Свиридов выделяет две ключевых составляющих эстетики рока — анормативность и побудительность, которые также являются обязательными элементами драйва как «единого эстетического основания рок-музыки и рок-поэзии» [69]. Драйв представляет собой «набор средств, направленных на создание ритмического, динамического и тембрового напряжения… побуждающего слушателей к немедленной ответной реакции» [69, с. 56]. Важно отметить, что эти средства оказывают необходимое воздействие именно в совокупности. С. В. Свиридов называет следующие компоненты «драйвовой» поэтики рока:

1) броскость поэтического языка, его «впечатляющая и раздражающая нетрадиционность»;
2) «столкновение элементов художественного языка», находящее выражение в антонимии, оксюморонности художественных образов, намеренном нарушении грамматических норм русского языка и др.;
3) гипербола как «выразительная чрезмерность», выражающаяся в повторе синтаксических единиц и / или «перегруженности» звука;
4) физиологизм, поэтизация телесного и антиэстетического, мотив «разрушенного тела»;
5) создание гротескных образов;
6) побудительность, обращение к адресату;
7) «поэтика жеста», выраженная в решительном действии, «вызывающем» и «эпатирующем» [69].

В качестве ключевой идеи рок-поэзии, определяющей ее основные жанровые черты, Ю. Э. Пилюте определяет идею двоемирия: художественный мир, в котором существует лирический герой, распадается

на две части — реальный и ирреальный (или профанный и сакральный) [63]. Принадлежностью лирического героя к двум мирам обусловлены его отличительные черты и функции, которые он выполняет. Так, существует три типа культурного героя, ставшие прототипами лирического героя рок-поэзии: это герой-первопредок, демиург, трикстер.

Архаичному герою-первопредку в рок-поэзии соответствует «эталон человека». Если первый «отвечал за становление человеческого общества, привнесение в социальный мир духовных ценностей», то второй — обычный человек, но при этом «умеющий мыслить самостоятельно» [63]. Образу демиурга соответствует самодостаточный и цельный человек, следующий своей цели, — «герой-медиум». Герой-медиум выполняет особое предназначение, следствием чего часто становится безумие: обладая «ирреальным» опытом он является «посредником» между двумя мирами. Как отмечает Е. В. Исаева, от других людей его отличает одиночество и жертвенность, а также «способность вести диалог с богом и прочими ирреальными сущностями» [40]. В рок-поэзии образ демиурга трансформируется в образ безумца, поэта, музыканта или шамана. Последний тип культурного героя, прототипом которого стал триксер, является антигероем. Как и его прообраз, антигерой принадлежит смеховой карнавальной традиции. При этом он не зависит от общества, которому принадлежит, а его действия выражают «высшую меру проявления негативной свободы» [63].

Двойственность мира и «пограничность» героя рок-поэзии становятся причиной конфликта между человеком и «профанным» миром, ценности которого он отрицает. Существуют несколько типов конфликта в рок-поэзии: 1) сакральное — профанное; 2) ирреальность — реальность; 3) собственный мир — социум; 4) внутреннее — внешнее; 5) протагонист — антагонист [60]. Другими словами, в рок-поэзии сталкиваются ценности «бытового сознания» и ценности, принадлежащие сакральному; реальный и иллюзорный миры; «я» лирического героя и окружающая действительность; лирический герой

и носитель другой системы ценностей или его возлюбленная, представляющая собой преграду на пути к абсолютной свободе. Свобода является основополагающей целью, поскольку обладание ею связано с обретением сакрального знания и внутренней гармонии.

Особый интерес представляет описание личности в рок-поэзии, данное Ю. Э. Пилюте: «Её характеризует алогизм, немотивированность поступков, непредсказуемость поведения, неумение поставить предел своим желаниям и прихотям, инстинкт саморазрушения» [60, с. 43]. Специфика характера рок-героя и его взаимоотношений с миром обусловлены ключевой идеей рок-поэзии — идеей отрицания. «Нигилизм» лирического героя актуализирует мотивы смерти, безумия, страдания, боли, сна, войны, одиночества и др. [60; 33; 39].

М. Б. Шинкаренкова в своем диссертационном исследовании выделяет 11 ключевых элементов, формирующих метафорическую картину мира отечественного рок-поэта, среди которых «болезнь», «война», «путь», «игра», «неживая природа», «мир животных» и др. [85]. Экзистенциальные мотивы становятся доминирующими в рок-поэзии в период получения ею контркультурного статуса. Причиной их актуализации Е. Е. Чебыкина называет социально-политический кризис в советской России 1980-х. Кроме того, исследователь подчеркивает тот факт, что «адептами» рок-культуры преимущественно являлись представители молодого поколения, которому свойственны «экзистенциальные, переходящие в апокалиптические, особенности мировосприятия и интерпретации всего происходящего с ними» [82]. М. Б. Шинкаренкова так характеризует художественный мир рока и мироощущение рок-героя: «…характерными чертами художественного мира русской рок-поэзии являются всеобщие боль, агрессия, насильственная изоляция и “невероятная беспомощность бытия”; человек чаще предстает как немощный, обреченный, подчиненный и обезличенный в толпе, не способный на решительные действия или действующий бессознательно» [85]. Трагическое мироощущение лирического героя рок-поэзии

определяется исследователями как один из признаков «роковости» текста. Экзистенциально-трагический пафос является основополагающей чертой этого жанра, однако в нем также может присутствовать лирико-драматический и сатирический пафос, эпическое начало [67; 71].

Рок-поэтом также часто используются мотивы войны, позволяющие ему создать образ человека, находящегося на грани катастрофы и переживающего духовный кризис. Кроме того, частотным становится мотив пути, как правило, связанный с трагическим мироощущением лирического героя: «Идея движения возникает из ощущения конфронтации с окружающей действительностью. Возникает противопоставление героя окружающей среде, трагический мотив разобщённости, несовместимости и раздвоенности» [56, с. 40]. По С. В. Свиридову, причиной бегства также является восприятие окружающего мира как «“системы” принуждения, основанной на хаосе мнимостей, симулятивных ценностей и понятий» [69, с. 55]. Следствиями «нигилизма» и «пограничности» рок-героя становятся: «бегство в экзотические страны, в фантастические миры, в параллельную реальность, которая может быть абсурдна, которая не подчиняется физическим законам реального мира и в которой возможны любые трансформации, любые фантасмагории, любые исходы известного сюжета, бегство в мечту, сон, уход в область подсознательного с помощью различных средств, в т. ч. психоделических, наконец, крайняя мера, бегство в смерть» [81].

Таким образом, исследуя особенности поэтики русского рока, ученые-филологи отмечают тот факт, что на первоначальном этапе он был близок к авторской песне. Тезис о тождественности рок-поэзии и бардовской песни является ошибочным, поскольку этим жанрам принадлежат разные типы поэтики. Так, важным отличием являются типы пафоса: если в бардовской песне он часто сатирический или трагикомический, то в рок-поэзии преобладает трагический пафос (это отличительная особенность является не единственной). Он усиливается в период перехода рока в контркультурный

статус. Экзистенциальное мироощущение лирического героя в рок-поэзии актуализирует соответствующую систему мотивов: это мотивы одиночества, смерти, войны, безумия, сна, пути, протеста и др. По отношению к адресату своего высказывания рок-поэт преследует следующую цель — привлечь его на свою сторону, сделать носителем своей философии. Этим обусловлена поэтика драйва русского рока [69].

В центре системы ценностей лирического героя находится свобода, которая в то же время является конечной целью его существования [85]. Рок-герой принадлежит двум мирам, один из которых представляет собой сакральное, а другой — профанное, бытовое. Отрицая систему ценностей реального мира, он находится в поиске идеала или сакрального знания, становится «проповедником» истинных ценностей. Мироощущением лирического героя обусловлен выбор определенной «модели поведения», каждая из которых имеет схожие черты с одним из архаических образов культурного героя [63]. Таким образом, рок-герой становится «эталоном человека», «медиумом», обладающим сакральным знанием, которое недоступно обычному человеку, или «антигероем» — обладателем абсолютной свободы.

Таковы основные черты поэтики русского рока. Особый интерес также представляют характер взаимодействия рок-композиций в структуре альбома; диалогические отношения рок-текста и текста, принадлежащего другому альбому или другому автору; рок-альбом как цикл, композиции которого связаны единой художественной идеей. Следующий параграф посвящен циклообразующим связям между элементами рок-альбома.

1.4. Циклообразующие связи в рок-альбоме

Альбом считается одной из основных форм бытования рок-музыки и ее распространения. В своей монографии «Русская рок-поэзия: текст и контекст» Ю. В. Доманский говорит о том, что альбом как форма был

заимствован отечественной рок-культурой из западной культуры [30]. Но если на Западе пользовались популярностью виниловые пластинки, то русский рок преимущественно существовал на магнитофонной ленте. Виниловая пластинка и магнитофонная лента — типы аудионосителей, использование которых для распространения музыки послужило одной из причин объединения определенных композиций как элементов единой структуры. В современной музыкальной культуре традиционным является подчинение композиции и составляющих альбома общей художественной идее. Ю. В. Доманский определяет альбом как «концептуальное жанровое образование» и выделяет такие жанровые черты, как ограниченность времени звучания, наличие названия и визуальной обложки, списка музыкальных композиций и дополнительной информации об альбоме или музыкантах [30]. Исследователь пишет о том, что альбом как жанр является аналогом лирического цикла в литературе, особенности которого он заимствует: «…это в подавляющем большинстве случаев авторские контексты; единство композиций, входящих в альбом, обусловлено авторским замыслом; отношения между отдельными композициями и альбомом можно рассматривать как отношения между элементом и системой; альбом озаглавлен самим автором» [30].

Вслед за Ю. В. Доманским общие жанровые признаки альбома и лирического цикла выделяют другие ученые-филологи, в числе которых С. В. Свиридов [68], В. А. Гавриков [21], Е. Г. Язвикова [92], и др. Однако в настоящее время спорным является вопрос о перечне циклообразующих связей рок-альбома. Если Ю. В. Доманский, опираясь на исследование циклизации И. В. Фоменко [78], выделяет четыре типа связи (заглавие, изотопия, пространственно-временные отношения и композиция) [30], то В. А. Гавриков приводит собственный перечень обязательных типов циклообразующих связей: заглавие, авторская (авторизованная) композиция, исторический пространственно-временной континуум. При этом циклу также свойственны полиметрия и самостоятельность композиций, составляющих

цикл, которые не являются обязательными условиями циклообразования [21].

В. А. Гавриков также выделяет особенности, косвенно указывающие на образование цикла: к ним относятся изотопия, сюжетность, концептуальное расположение элементов альбома, связи на уровне субъектной структуры. Факультативными элементами цикла он называет заглавие и концептуализацию. Исключение заглавия из обязательных типов связи в цикле В. А. Гавриков обосновывает тем, что рок-концерт (наиболее распространенная, по мнению ученого, форма бытовая рок-музыки) часто не имеет названия. Однако его классификация относится и к альбому, и к концерту. В связи с этим, рассуждая только о циклообразующих связях альбома, мы можем отнести заглавие к обязательным признакам цикла.

Кроме того, ученым разделяются исторический и художественный хронотопы, и только первый является средством циклизации. Так, композиции могут быть объединены единым местом и /или временем создания. Художественный хронотоп является, по В. А. Гаврикову, средством концептуализации. Однако в рок-поэзии частотным является переход ранее созданных композиций в состав нового альбома, включение рок-поэтами «чужого» слова в структуру своих альбомов, а также создание антологий, собранных из рок-композиций разных альбомов. Это подтверждает тот факт, что единство места и времени создания рок-композиций как элементов цикла часто отсутствует. Ю. В. Доманский, в свою очередь, относит художественный хронотоп к обязательным составляющим цикла, при этом не разделяя средства концептуализации и циклообразования: «…пространственно-временные отношения в альбоме могут быть разнородными, однородными, однородными в одном компоненте и разнородными в другом, но в любом случае они воплощают, как и все другие циклообразующие связи, концепцию, представляя частные случаи в системе, создавая тем самым универсальную модель бытия» [30, с. 101]. Соглашаясь с тезисом о том, что композиции объединяются в альбом в соответствии с определенным художественным замыслом, мы также

согласимся с ученым в необходимости отнесения художественного хронотопа к элементам циклообразования.

К циклообразующим связям Ю. В. Доманский также относит изотопию, которая представляет собой «семантическую преемственность и связь отдельных отрезков текста» [30]. Ученый акцентирует внимание на лексических повторах, а также на наличии в композициях определенной группы мотивов и лейтмотивов, влияющих на «идейно-художественное своеобразие» всего альбома [30, с. 92]. Мотив определяется им как один из важнейших средств циклообразования и концептуализации, поскольку «позволяет через воплощение системы частных случаев передать целостную концепцию жизни» [30, с. 98], представляет собой «систему взглядов в системе стихотворений» [30, с. 78].

Важно отметить, что существуют и другие средства циклизации в рок-альбоме. Так, ряд исследователей придерживается мнения о наличии циклообразующей функции у названия рок-группы [62; 31] и обложки рок-альбома [31]. Сами музыканты уделяют оформлению обложки большое внимание. «Оформление альбома должно являться продолжением того, что находится внутри него… Любая рок-группа может наполнить обложку определенным количеством тайнописей и знаков, которые затем интересно будет искать. Это и есть та мифологизация, которой занимается рок-н-ролл», — такой точки зрения придерживается Борис Гребенщиков [30, с. 87].

Одним из циклообразующих типов связи рок-концерта является автометапаратекст, который может включаться рок-группой в структуру альбома. Он представляет собой комментарий исполнителя, произносимый между песнями. С. В. Свиридов, акцентируя внимание на синтетической природе рок-поэзии, в качестве возможных средств циклообразования определяет интонацию. Так, анализируя альбом А. Башлачева «Русские баллады», ученый приходит к выводу о том, что все композиции в нем объединены особой, не характерной для музыканта интонацией: «Это была новая, найденная недавно интонация: умиротворенная, тихая, сходящая

на шепот. Кажущаяся вялость исполнения на самом деле несет глубокий смысл. Ведь *тихое слово* — это слово для общения *двоих* (курсив автора). Это язык, на котором говорит любовь, ласка, утешение, это слово для “тишайших просьб” и робких признаний…» [68, с. 39]. Таким образом, интонация как элемент пластического субтекста тоже становится средством циклизации и концептуализации звучания альбома: он обладает «исповедальным» звучанием, наделяется поэтом «духовной подлинностью и непосредственностью», которые заложены в *тихом слове* [68]. Скрепляющими элементами также может обладать музыкальный субтекст.

Таким образом, среди ученых-филологов, исследующих русскую рок-поэзию, преобладает мнение о том, что рок-альбом является аналогом лирического цикла и заимствует свойственные ему циклообразующие связи, среди которых: заглавие, авторская композиция, изотопия, пространственно-временной континуум. Кроме того, как синтетический текст, рок-альбом может иметь циклообразующие связи не только на уровне вербального, но также пластического и музыкального субтекстов. Из всех способов циклообразования наибольший интерес для нас представляет изотопия, поскольку «семантическая преемственность» является ключевым способом концептуализации альбома на вербальном уровне. Средством связи рок-композиций в единое концептуальное произведение является мотив, который также позволяет определить специфику художественного мышления и мироощущения рок-поэта и наиболее значимые для него художественные идеи.

2. АНАЛИЗ МОТИВНОЙ СТРУКТУРЫ АЛЬБОМОВ РОК-ГРУПП «NAUTILUS POMPILIUS», «Ю-ПИТЕР», «МУМИЙ ТРОЛЛЬ»

2.1. Мотивная структура альбомов рок-группы «Nautilus Pompilius»

2.1.1. Мотивная структура альбома «Переезд»

В литературоведение термин «мотив» пришел из музыки. В теории музыки он обозначает мельчайшую ритмически оформленную единицу мелодии, обладающую самостоятельным выразительным значением [51]. В XIX веке понятие мотива заимствуется литературоведением и определяется как «простейшая повествовательная единица» [15, с. 500]. Однако в настоящее время не существует общепринятого толкования данного термина. Это обусловлено динамичностью мотива, его способностью взаимодействовать с другими элементами художественной формы произведения. Мы будем использовать определение, данное В. Е. Хализевым: «Мотив — это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен» [80, с. 301].

Ряд исследователей (А. Л. Бем, А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, и др.) придерживается идеи об архетипичности мотива, его каноничности в литературном процессе: мотив заимствуется авторами, подвергается определенным трансформациям, но сохраняет связь со своим «инвариантом». Исходя из этого, архетипический персонаж выполняет ряд свойственных ему функций. Другими словами, конкретный субъект осуществляет только те действия, которые не противоречат его «характеру». О связи мотива с героем говорит в одной из своих работ О. М. Фрейденберг: «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает

только то, что семантически сам означает» [79, с. 223]. Таким образом, мотивная структура произведения должна анализироваться в контексте ее отношений с системой образов. Ее элементы определяются спецификой образа героя и его взаимоотношений с художественной действительностью. Другими словами, анализируя мотивную структуру рок-альбома, мы должны учитывать особенности художественного мироощущения лирического героя рок-поэзии.

Рок-группа «Nautilus Pompilius» (изначально «Nautilus») была создана в 1982 году в г. Свердловске студентами Вячеславом Бутусовым и Дмитрием Умецким. В 1985 году к ней присоединяется поэт и переводчик Илья Кормильцев, являющийся автором большинства текстов группы. На протяжении всего творческого пути состав музыкального коллектива постоянно меняется, неизменным остается ее лидер. Уже в конце 1980-х группа становится известной на территории всего советского государства и позднее — стран постсоветского пространства. В 1997 году «Nautilus Pompilius» распадается, однако творчество группы становится классикой русского рока.

Альбом «Переезд» является первым в дискографии группы «Nautilus Pompilius» (записан в 1982—1983 годы) [59]. Он включает в себя 14 композиций. Автор большинства текстов — лидер группы Вячеслав Бутусов (композиции «Путь» и «Фанта-Джюс» были написаны совместно с Дмитрием Умецким). Также в состав альбома вошли стихи венгерских поэтов XIX—XX вв. Лёринца Сабо («В итальянской опере», «Битва с магнатом», «Музыка») и Эндре Ади («Ястребиная свадьба») в переводе Л. Мартынова, тексты О. Широкова («Квадратные глаза», «Автор»). Музыка ко всем композициям написана В. Бутусовым.

«Переезд» интересен, прежде всего, тем, что он относится к раннему периоду творчества музыкантов. Именно во время работы над дебютным альбомом В. Бутусов и Д. Умецкий определяют направление будущего творческого пути группы.

Рассказывая в интервью о заимствовании стихов из классической венгерской поэзии, В. Бутусов, прежде всего, отмечает тот факт, что его особенно интересовал сюрреализм и мистицизм этих художественных текстов [52]. Это находит отражение и в художественной идее альбома. Определяя понятие «мистицизм» как «интуитивное, непосредственное усмотрение скрытой, таинственной сущности мироздания, природных и социальных явлений» [77, с. 534], а «сюрреализм» как «направление в искусстве XX века, провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации)» [12], мы можем выделить ключевые особенности рок-альбома.

Так, доминирующими элементами его мотивной структуры являются мотивы слепоты и глухоты. Лирический герой теряет одно из чувств (или все сразу) и снова обретает его, а с ним и возможность воспринимать окружающий мир. Мироздание познается им через сны и миражи, а сам он непрерывно ведет войну: его противником может быть собственное прошлое, море или антагонист, предстающий в образе «свиноголового» магната и олицетворяющий собой пошлую действительность. Лирический герой является участником карнавала (по М. М. Бахтину), в котором высокое противостоит низкому, свидетелем традиционного карнавального обряда увенчания — развенчания. Он — гость на «празднике всеуничтожающего и всеобновляющего времени» [7], на котором музыка сменяется тишиной, немота — возможностью говорить, лето — осенью и зимой, а восприятие собственного «Я» и окружающей действительности претерпевают трансформации. Ключевыми мотивами рок-альбома также являются мотивы карнавала / пира, миража, сна, движения, пути. Карнавализация реализуется в текстах через противопоставление «высоких» и «низких» образов.

Так, в центре первой композиции, «В итальянской опере», находится образ итальянской оперной певицы, чье пение восхищает лирического героя. К этому образу он обращается в своих мыслях, снова возвращается в оперный театр. Однако пение всегда заканчивается, и его действие

сменяется реальностью, которой принадлежит лирический герой.

Но спустя антракт и представление это

Покидаю теплый в полумраке Ваш омут.

Выплываю вновь в низины темной ночи

И устало освежаю в мыслях Ваш успех.

Оперный зал становится для него омутом, а мир за его стенами представляет собой «низины темной ночи». Важная роль отводится мотиву моря, который присутствует в большинстве текстов альбома.

И вот я снова в той же ложе

Плыву, как в лодке,

Вокруг сплошное море-сцена,

И только Вы!

Кем являются лирический герой и оперная певица, выступающая на «море-сцене»? Похожий сюжет существует в древнегреческой мифологии [75]. Пение итальянской актрисы подобно пению сирены, заманивающей моряков. Голос и красота сирен губительны для того, кто с ними встретится. Зачарованные путники разбиваются о скалы и становятся жертвами этих существ. Но если обманчивая сущность сирены обнаруживает себя, то образ оперной певицы не подвергается трансформации в контексте данной композиции. Тем не менее, она не более реальна, чем мифические полудевы. Ее образ создан воображением лирического героя и представляет собой некую форму миража, который «тает» в последней композиции — «Автор».

Также амбивалентен образ магната второй композиции альбома («Битва с магнатом»), развенчание которого осуществляется лирическим героем. «Свиноголовый», со «свиной тушей», он украшает себя золотом, чтобы казаться тем, кем не является. Под «маской» предстает и сам лирический герой: «Череп себе пробил, чтоб он узнал». Их битва — карнавальное представление, на котором разыгрывается сцена борьбы «высокого» и «низкого». В то же время противопоставляются сродство между человеком и миром и духовная глухота:

Весь мир во мне клокочет,

Чуя священное смятенье духа,

Ко мне стремится все, что ново,

Твое же ухо к зовам глухо.

Музыкальные мотивы и мотив глухоты реализуются также в следующих композициях. В «Музыке» ключевым является образ звука, который «обступает слева и справа», «пеной ложится», «бесится, бегает, дико хохочет», «стрелами света кружит». Он уподобляется бушующей стихии, и мир подчиняется его власти, а вместе с ним и человек. В композиции «После и снова» музыка сменяется «безжизненной» тишиной:

Прошел день. Большой город забыл шум!

Осталась лишь безжизненная ночь.

И стало тошно и легко. Остыло тело и пошло

Крутить тебя.

Если тишина символизирует смерть, то тема жизни актуализируется через мотив карнавала:

Скорей свет! Начнем снова!

Играть всем!

Представить, что бушует карнавал!

Громче, громче...

Таким образом, карнавал мыслится рок-поэтом как торжество жизни. Художественная идея о циклическом движении между жизнью и смертью как основном принципе устройства мироздания реализуется уже в названии композиции — «После и снова». Карнавал прекращается на время и начинается снова.

Мотив карнавала присутствует также в композиции «Фанта-Джюс». Смешение высокого и низкого (обязательный элемент карнавализации по М. Бахтину) находит выражение на лексическом уровне: контекстными антонимами становятся «застолье» и «попойка»; «вино» и «Фанта-Джюс»;

«Фанта-Джюс» и «рассол». «Фанта-Джюс» — «престижный» напиток, являющийся, по мнению лирического героя, отличным средством от похмелья. Центральным также является мотив опьянения. Опьянение становится атрибутом «пира» и, кроме того, средством «развенчания» человека, поскольку через опьянение происходит освобождение от всего ненастоящего и наносного в нем.

Композиция «Летучий фрегат» является аллюзией на легенды о «Летучем голландце» — корабле-призраке, вечно бороздящем океаны [65]. Наука объясняет феномен «Летучего голландца» следующим образом: это форма миража, который появляется над поверхностью моря и носит название «фата-моргана». Миражом являются корабль и его «двойник» летучий фрегат:

Смотри! Приблизилась точка.

Ты видишь — это корабль.

А там — бескрайнее небо.

Что видишь ты в высоте?

Мираж? Он тоже вдали.

«Проклятый» корабль исчезает, а «свинцовый ковчег» проплывает в небе. Миражом являются покинутые идеалы, преследующие лирического героя.

Но если в «Летучем фрегате» лирический герой не в силах освободиться от обманчивых образов, то в следующей композиции, «Я не вернусь», он обретает свободу от «наркоза постельной любви» и «гипноза заманчивой жизни». Ключевым в данном тексте, как и в предыдущей композиции, является мотив миража, а также мотив пути.

Мотив пути, кроме того, присутствует в «Ястребиной свадьбе» и «Анабасисе». Особый интерес представляет последняя композиция. С греческого языка «анабасис» переводится как «восхождение», «движение в глубь страны». В Древней Греции так называли литературное произведение, посвященное описанию военного похода [16]. Отправившись

в путь, Белый Пароход терпит неудачу. Тем не менее, он возвращаются домой. Путь лирического героя заканчивается там, откуда был начат. Он, подобно «Летучему голландцу», не может достичь своей цели и движется по кругу.

Однако в латинском языке есть созвучное слово — cannabis, которое обозначает «наркотические вещества, изготовленные из индийской конопли (Cannabis sativa)», или «марихуану» [47]. Может быть, весь путь, пройденный лирическим героем, является плодом наркотического опьянения? Этим объясняется то, что движение, несмотря на катастрофу, которая постигает Белый Пароход, начинается и заканчивается в точке А. При наркотическом опьянении окружающие люди могут становиться участниками переживаемой ситуации, изменяется восприятие пространства, а также восприятие человеком собственного «Я». Таким образом, сюжет «Анабасиса» представляет собой описание галлюцинаций: «Белый пароход отчалил в океан Везенья»; «Пусть нам повезет отведать Ананас Удачи»; «Черный Кашалот забросил нас на крепость рифов». Лирический герой погружается в фантастические сновидения, вызванные наркотиком, но измененная реальность является не более совершенной, чем реальный мир. Она предлагает ему не «откровение», а обманчивые образы, путающие и ведущие в тупик.

Доминирующими мотивами композиции «Квадратные глаза» является мотивы глухоты, слепоты и одиночества. Тот, к кому обращается лирический герой, — некто с «открытыми просто так» квадратными глазами, в которых «не отражается ни пряник, ни плеть», пустой головой и «расстроенным» голосом. Адресат его монолога слеп и практически «нем»:

Так язык твой странен, голос твой расстроен,

Камертон утерян, твой настройщик выскользнул в двери.

Слова сравнимы с окнами домов, в которых уже не живут, и представляют собой «серые глыбы». А тот, с кем пытается говорить лирический герой, подобен неисправному музыкальному инструменту.

«Коммуникация» между ним и «музыкантом» невозможна, и невозможна музыка как результат их взаимодействия и как язык, доступный каждому.

Мотивы немоты, слепоты и глухоты присутствуют также в композиции «Пессимистия». Но в данном случае невозможность восприятия окружающего мира органами чувств преодолевается, и человеку становится доступно сакральное знание:

Стой, слепой, и ты увидишь
Пред собой в глубокой нише Лик Святой.
Ты глухой, но ты услышишь
Непокой, которым дышим мы с тобой.

Пусть немой споет молитву,
Мы подхватим тихо-тихо. Пусть поет...

Однако преодоление глухоты, немоты и слепоты осуществляется во сне, а не наяву: «Мы покинем тихо-тихо сон / Ты уйдешь, но ты вернешься…». Таким образом, сакральное знание обретается человеком во сне, и он по-прежнему не может воспринимать окружающую действительность такой, какой она является. Человек является слепым, глухим и немым, и подчинение миражу или сну становится попыткой ухода от своей беспомощности в стремлении понять и быть понятым.

Важно отметить, что первая и последняя композиции альбома, «В итальянской опере» и «Автор», занимают сильную позицию в его структуре и, в то же время, являются «близнецами». В основе сюжета «В итальянской опере» — увенчание образа певицы, а в композиции «Автор» — его развенчание. Если изначально она была «аншлагом желаний», то в конечном итоге становится «витражом из сотканных желаний, разбитый автором надежд», а ее успех не вдохновляет: он заставляет испытывать «отчаянное равнодушье» и «неразделенную скорбь», его обладатель утопает в нем. Таким образом, высокое противопоставляется не низкому, но реальности, лишенной обмана.

Лирический герой альбома «Переезд» находится в постоянном поиске, который никогда не закончится, так как вынужден возвращаться к тому месту, откуда начал свой путь. Он движется по замкнутому кругу: от фантазии к реальности, от слепоты к прозрению, от карнавального шума к тишине, символизирующей смерть. Мотив карнавала используется рок-поэтом совместно с мотивом развенчания, поскольку мираж, власти которого он поддается, должен обнаружить свою фантастичность. Мираж (сон) позволяет лирическому герою найти то, что он ищет: вдохновение, любовь, красоту, сакральное знание. Но все это становится недоступным в реальном мире, в котором человек глух, слеп и нем. Ирреальное пространство, в котором он находится, также может быть наркотическим сном, который заставляет испытывать эйфорию, ослабляет / обостряет восприятие окружающего мира органами чувств.

Человек перемещается из реальности в ирреальный мир сновидений и миражей, представляющий собой «приют невежд» и наполненный сомнениями и ожиданиями. В нем все то, что он ищет и находит, является ненастоящим. Невозможность восприятия окружающей действительности в полной мере (слепота и глухота) обрекает лирического героя на вечный поиск того, что он не может обрести. Путь и поиск становятся следствием неразрешимого конфликта между человеком и миром.

2.1.2. Мотивная структура альбома «Чужая земля»

«Чужая земля», седьмой студийный альбом группы «Nautilus Pompilius», был записан в 1991 году [84]. От первого альбома его, в первую очередь, отличает то, что к числу авторов также присоединяется Илья Кормильцев, которым написано большинство текстов группы, и в частности текстов альбома «Чужая земля» (им написаны 8 из 10 текстов рок-композиций). Исключениями стали композиции «Чистый бес» и «На берегу безымянной реки», тексты которых написаны В. Бутусовым. Автором

музыки всех композиций также является В. Бутусов.

Уже в названии альбома реализуются три ключевых мотива, связывающие все композиции — это мотивы одиночества, поиска и пути. Но говоря о чужой земле, рок-поэт редко указывает точное местонахождение лирического героя, который находится одновременно «везде и нигде» [45]. Исключениями в данном случает являются композиции «Монгольская степь» и «Эти реки». Доминирующим в первой композиции является мотив бегства, а «я» лирического субъекта — зооморфный образ, принадлежащий миру природы:

Перелет, перелет от вечной зимы,

Идущей по пятам, идущей по пятам.

Перелет, перелет в монгольскую степь,

Монгольская степь, монгольская степь!

Лирический субъект — перепел, который пытается избежать опасности «вечной зимы», орла, «эскимосских танков», которые «входят в города глыбами льда на дымящихся башнях». Мир, которому он принадлежит, небезопасен, и это нарушает естественный ход его жизни и заставляет приспособиться к окружающей действительности с целью выживания. Лирический субъект вынужден «стареть за миг» и иметь «безустальные крылья»:

Сзади идет зима, сзади идет ледник,

Родиться юным — стареть за миг.

Больше нигде таких мудрых детей,

Больше нигде таких безустальных крыльев,

Нет нигде!

Монгольская степь представляет собой место, где возможно на время укрыться от угрозы и пережить зиму.

Также известно место действия в композиции «Эти реки». На то, что оно происходит в Советском Союзе, указывает образ его главного символа — серпа и молота, «засиженных мухами» и залитых кровью пахаря и кузнеца.

И. Кормильцев ориентируется на традиции классической русской литературы при создании данного текста и использует гоголевские мотивы. Рок-поэт дает своему герою говорящее имя, которое вполне могло бы принадлежать «маленькому человеку», — Васька Кривой. Вслед за писателями-реалистами он актуализирует пафос инвективы и обличает недостатки теперь уже советской действительности. Сюжет композиции начинается и завершается смертью и замыкается в цикл, а между убийствами и казнью убийцы происходят грабеж, пьянство и суд. Ключевым в данной композиции является мотив крови: кровь окрашивает в красный цвет реки, которые «текут, никуда не впадая» и серп и молот, висящие над судейскими; ее смывают водой с кафельной плитки после совершения казни. Смерть циклична в рамках созданной поэтом художественной действительности, и она не способна ничего изменить, поскольку только смешивается с реками, текущими «никуда». Если художественный мир в рок-поэзии делится на «сакральный» и «профанный» или реальный и ирреальный, то в данном случае рок-поэтом создан образ реального мира со всеми его недостатками и человеческими пороками [63]. Время действия — сейчас, а место действия — здесь, в советской России.

Лирический герой третьей композиции, «Иван Человеков», также обладает говорящим именем. Он является «эталоном человека», который, по Ю. Э. Пилюте, представляет собой современный вариант одного из архаических типов культурного героя — героя-первопредка [63]. Иван Человеков — «простой человек», но имеющий собственный взгляд на мир и обладающий такими качествами, как честность, уважение к себе и другим, верность своим убеждениям и ценностям. Он относится к числу тех людей, которые «знают, что тлен — это тлен, / и живут без особой тоски», что позволяет ему с достоинством принять свою судьбу. Именно в этом выражается свобода лирического героя. Она мыслится рок-поэтом как ценность, позволяющая человеку противостоять законам бытия и возвыситься над смертью.

Иван Человеков гладко выбрил лицо,

Надел лучший галстук и ждет.

Спокойный и светлый — и струсила смерть,

И забыла, где он живет.

Он долго ждал, но потом он устал

Попусту ждать и ушел…

Гоголевские мотивы также присутствуют в четвертой композиции альбома — «Чистый бес»: как и в «Вие», потустороннее существо преодолевает начерченный мелом круг и добирается до героя. Однако следствием этого становится то, что лирический герой подчиняется магической силе «чистого беса»:

Не покидай меня,

Даже если ты чистый бес.

Или бери с собой,

Или останься здесь,

Не покидай меня...

Встреча лирического героя с потусторонним существом приводит к внутренней трансформации: лирический герой больше не принадлежит себе и реальному миру, поскольку он сам обращен в потустороннее существо. «Чистый бес» заставляет его чувствовать противоестественную привязанность к себе, что является причиной желания героя пойти за ним. «Хома Брут» В. Бутусова — антипод Ивана Человекова, поскольку лишен свободы и не способен подчинить себе свою судьбу или смерть. Он — пассивный наблюдатель всего того, что происходит в его жизни, скованный «трепетом» и допускающий любое вмешательство в нее, в том числе противоестественное.

Ключевыми мотивами пятой композиции, «Чужая Земля», являются мотивы пути и одиночества. Лирический герой покидает реальный мир и отправляется в другой, более совершенный мир, однако пребывание в нем будет невечным:

Мы вновь вернемся сюда,

Но кто нам скажет тогда:

«Прощай, Чужая Земля, прощай!»

Возвращение на Чужую Землю, как предполагает лирический герой, является следствием цикличности жизни и смерти: «…возможно, мы уже спускались с небес / или рождались не раз». Особое значение в данном случае имеет то, что Земля воспринимается им как «чужое» пространство. На Земле лирический герой чувствует свое одиночество, в то время как путь в другой мир осуществляется им не в одиночестве: «я» лирического героя противопоставлено «мы», которое становится возможным только в другом, более совершенном мире. Продолжением сюжета «Чужой земли» можно считать девятую композицию альбома — «На берегу безымянной реки». Здесь повествование ведется уже не от «я» лирического героя: в центре нашего внимания «мы», или некий союз, живущий у «священной воды», которая хранит сакральное знание.

Композиция «Прогулки по воде», по словам В. Бутусова, является «притчей общечеловеческого характера», в основу которой легли библейские мотивы [54]. В центре композиции два образа — Иисус Христос и Андрей Первозванный, распятый на кресте, как и его Учитель. Апостол Андрей обращается к Спасителю с просьбой открыть секрет о том, как ходить по воде, и получает следующий ответ:

— Видишь, там, на горе

Возвышается крест,

Под ним — десяток солдат,

Повиси-ка на нем.

А когда надоест,

Возвращайся назад

Гулять по воде, гулять по воде,

Гулять по воде со мной.

Таким образом, сакральное знание является атрибутом не столько

святости, сколько жертвенности. Его обладатель — «пророк», принявший свою миссию и пожертвовавший ради нее своей жизнью. Это еще один тип культурного героя — «медиум», которого отличают, в первую очередь, одиночество и жертвенность. Как отмечает Ю. Э. Пилюте, он «обречен на духовные искания и страдания постольку, поскольку роль медиатора между двумя мирами требует большой затраты душевных сил» [63, с. 32]. И. Кормильцев трансформирует образ героя-медиума, и сакральное знание становится доступным апостолу Андрею при переходе в «сакральный» мир, поскольку обладание им в полной мере недоступно человеку в «профанном» мире.

Особый интерес представляет композиция «Бесы», лирическим героем которой является новый Прометей, укравший огонь: «Я украл ровно столько огня, чтобы больше его не красть». Лирический герой противостоит не только бесам и их искушению, но и Богу. Он — «нигилист», использующий недословную цитату немецкого философа Ф. Ницше о Его смерти.

Бесы просят служить, но я не служу никому.

Даже тебе, даже себе, даже тому, чья власть.

И если Он еще жив, то я не служу и Ему…

В то же время он не знает наверняка о том, жив Бог или мертв. Однако отсутствие Бога приводит к тому, что лирический герой теряет надежду на Его помощь, в своей борьбе он призывает о помощи белые стены:

Белые стены, храните, спасите нас —

Без зеркал, в которых соблазн,

Без слов, в которых беда.

Молчанье мое — заклинанье мое,

Темнота — моя больная сестра.

Пока я жив, пока я жив — они не войдут сюда,

Они не войдут сюда...

Обладая стойкостью и духовной силой, он становится носителем сакрального знания, обретенного им без участия Бога (и даже против Его

воли). Но одиночество в борьбе с искушением приводит к тому, что в конечном итоге лирический герой больше не нуждается в помощи свыше. Он самодостаточен и целен, а также достаточно силен для того, чтобы найти сакральное знание (или божественный огонь). Бунт против Бога и отказ в служении ему становятся следствиями абсолютной свободы лирического героя.

Мотив свободы также реализуется в композиции «Морской змей». Свобода лирического субъекта заключается в возможности выбора того, какой будет будущая жизнь: он принимает решение быть морским змеем после смерти. Прообразы змея мы можем найти в различных мифологиях. Как правило, он представляет собой демоническое существо или чудовище, ассоциируется с дьяволом. Так, в скандинавской мифологии его прототипом может быть змей Ёрмунганд, живущий в мировом океане и обвивающий Землю [32]. Несмотря на то, что в образе морского змея И. Кормильцева нивелируется отрицательная коннотация, свойственная образу Ёрмунганда (лишь однажды лирический субъект употребляет по отношению к себе эпитет, характеризующий его как отрицательного героя), мы можем предположить, что выбор такой формы жизни является протестом. Таким образом, вслед за лирическим героем композиции «Бесы», морской змей может стать богоборцем. При этом природа его силы остается скорее созидательной, чем разрушительной, поскольку по отношению к окружающей действительности он выполняет функции наблюдателя и охранителя.

Стану я, стану я змеем морским —
Буду я охранять все кочевья китов,
Буду я косить желтым глазом,
Косить желтым глазом —
Глядеть на купанье детей.

В последней композиции альбома, «Летучая мышь», особый интерес представляет образ существа, посещающего лирического героя.

Магнетическое воздействие на его сознание является явной отсылкой к известному роману Б. Стокера о графе Дракуле: вампир умел превращаться в летучую мышь и оказывать на своих жертв такое же противоестественное воздействие [74]. Сам лирический герой подозревает в оборотничестве своего гостя:

Ведьма или ангел, птица или зверь,

Вернись, я оставлю открытым окно

И незапертой дверь.

Важно отметить, что мотив оборотничества имплицитно присутствует также в композиции «Чистый бес»: существо, преодолевающее границу белого круга, также оказывает на лирического героя гипнотическое воздействие. Лишенный свободы, лирический герой жаждет воссоединения с существом, подчинившим его своей воле. Он не тяготится своим пленом, а, напротив, нуждается в нем:

Смерть или спасенье, свет ты или тьма,

Если не вернешься — я впервые узнаю,

Как сходят с ума.

Специфика мотивной структуры альбома «Чужая земля» заключается в том, что на мотивном уровне реализуется конфликт свободы и плена как основ двух противоположных систем ценностей. Лирический герой группы «Nautilus Pompilius» — носитель мистического опыта, который в первом случае позволяет ему стать сильнее и в другом случае — приводит к трагическим последствиям. Он находится на границе между двумя мирами, но условием перехода в «сакральный» мир или обладания сакральным знанием становятся внутренняя свобода и духовная сила человека. Слабость же обрекает его на вечный плен в «низшем» мире. Смерть мыслится рок-поэтом как граница между этими мирами, преодолевая которую, лирический герой проходит испытание своей духовной силы.

Все рок-композиции альбома «Чужая земля» объединены общей художественной идеей: условием достижения цели, успешного завершения

пути и обретения сакрального знания являются абсолютная свобода и верность своим идеалам. Мотив свободы связан с мотивами одиночества, смирения, смерти, пути, испытания, а также богоборческими мотивами. Свобода мыслится рок-поэтом как атрибут духовной силы человека: так, ею обладают Иван Человеков и апостол Андрей. Она также принадлежит носителю особого знания или дара — Прометею, укравшему огонь; морскому змею, обладающему способностью перерождаться. Кроме того, свобода является свидетельством «божественной» сущности героя: он может уподобиться богам, победив смерть (Иван Человеков), принеся себя в жертву и став святым (апостол Андрей), или же изначально иметь божественное происхождение (Прометей, морской змей). Плен становится следствием духовной слабости человека, который обнаруживает свою уязвимость, в первую очередь, при столкновении с мистическим опытом («Чистый бес», «Летучая мышь»).

2.1.3. Мотивная структура альбома «Атлантида»

«Атлантида» — последний студийный альбом группы «Nautilus Pompilius», изданный в 1997 году уже после ее распада [6]. В него входят 11 композиций, записанных в период с 1994 по 1996 годы и не вошедших в другие альбомы. Исключением являются композиции «Крылья» и «Люди на холме», вошедшие в альбомы «Крылья» и «Яблокитай» соответственно. Автором текстов является И. Кормильцев, музыка написана В. Бутусовым.

Специфика альбома заключается не только в том, что он представляет собой сборник неизданных ранее композиций. Новое звучание имеют композиции, которые вошли в состав предыдущих альбомов. Так, широко популярные «Прогулки по воде», «Я хочу быть с тобой» и «Последнее письмо» (или «Гуд-бай, Америка») были объединены в одну композицию — оркестровую увертюру «Три хита», а композиции «Крылья», «Люди на холме» представлены в новой аранжировке.

«Три хита» — микроцикл, элементы которого объединены в целостное художественное высказывание, или замкнутое единство. Они объединены общим мотивом прощания: это прощание с жизнью («Прогулки по воде»), прощание с жизнью и любовью («Я хочу быть с тобой»), прощание с тем, «что уже было и что мы никогда не увидим» («Последнее письмо») [53]. «Последнее письмо», в то же время, представляет собой прощание группы с ее поклонниками: часто музыканты «Nautilus Pompilius» исполняли именно эту композицию финальной на своих концертах. На просьбы слушателей исполнить ее первой В. Бутусов однажды отвечает: «Вы понимаете, что, если мы сейчас “Америку” исполним, то мы рефлекторно уйдем со сцены, потому что мы ее обычно исполняем последней» [53]. Таким образом, именно «уход со сцены» группы «Nautilus Pompilius» символизирует собой инструментальная композиция «Три хита».

Отсутствие поэтического текста, место которого занимает вербальный шум, производимый аудиторией, в контексте данного альбома имеет концептуальное значение: композиция «Три хита» — это «диалог», в котором обе стороны — музыкант и слушатель — понимают друг друга без слов. Музыкальный субтекст представляет собой художественное высказывание, содержание которого изначально известно публике. Поэтический текст, исключенный музыкантами, обретает сакральный статус, он узнаваем и легко воспроизводим в памяти. Таким образом, в композиции «Три хита» актуализируются два ключевых в структуре альбома мотива — мотивы прощания и «сакрального высказывания», которое является подведением итогов существования музыкального коллектива.

Ключевые мотивы второй композиции, «Умершие во сне», — мотивы смерти и сна. Умершие во сне — представители «низшего» мира, продолжающие «делать вид, что они еще дышат». «Низший» мир лишен настоящей жизни, основой существования в нем являются самообман, подмена истинного ложным. Профанному миру противопоставлен сакральный мир, которому принадлежит лирический герой как носитель

сакрального знания. Сакральное знание в данном случае является знанием об истинной жизни. Разделение художественного пространства на два мира мыслится рок-поэтом как основа гармонии в нем. Так, лирический герой обращается к богу со следующими словами:

Один громкий звук — и покатятся кости,

Один громкий крик — и обвалятся крыши,

Боже мой, не проси танцевать на погосте,

Боже мой, говори, по возможности, тише.

Громкий звук может стать причиной пробуждения умерших во сне, спровоцировать конфликт между двумя мирами. Вопрос о том, что последует за этим, остается открытым. Однако переход из профанного в сакральный мир является невозможным: «умершие», узнав о своей смерти, не смогут вернуться в мир «живых», а смешение профанного и сакрального приведет к нарушению гармонии мироздания.

Мотивы сна и смерти также реализуются в следующей композиции, «Труби, Гавриил», а ее сюжет мы условно можем назвать продолжением сюжета предыдущей композиции. Используя библейские мотивы, рок-поэт отвечает на вопрос о том, что произойдет, если мертвые проснутся: начнется Страшный Суд.

Сошел на землю Гавриил

И вострубил в свою трубу,

И звал на суд он всех живых

И всех лежащих во гробу…

Согласно библейской мифологии, весть о конце мира провозгласят четыре архангела, трубный зов которых должен призвать мертвых на Страшный Суд [36]. Однако, как бы ни старался архангел Гавриил, он не смог разбудить их:

Но шёл уже четвёртый час,

И каждый грешник крепко спал,

И был напрасен трубный глас,

И ни один из нас не встал.

Сравнение эсхатологического библейского мифа с сюжетом И. Кормильцева позволяет нам сделать вывод о том, что рок-поэт усиливает трагизм текста-первоисточника. Так, согласно Библии, мертвых и живых ждут либо адские муки, либо рай; мертвые, как и живые, могут быть оправданы судом. Но если они не проснутся, они не смогут получить оправдание или приговор: они вечно будут принадлежать миру мертвых. Мертвыми И. Кормильцева являются не люди, лишенные жизни: это представители профанного мира, вечно погруженные в «сон» и лишенные сакрального знания. Поэт переносит библейский сюжет о конце света на художественную концепцию о двойственности мироздания, которая является основой русской рок-поэзии.

В композициях «Абсолютное белое», «Бегущая вдаль» реализуются мотивы поиска и пути. Но если в первом случае лирический герой находится на пути к «Абсолютному белому», то в основе сюжета второго текста — безрезультатная попытка последовать за одинокой звездой, «бегущей вдаль». Образ звезды в данном контексте может быть расшифрован как недостижимая мечта или идеал; она также может быть потерянной возлюбленной лирического героя, воспоминания о которой связаны с телесностью:

Мы были поджары, как пара гончих псов,

Нас сводил с ума наш здоровый пот…

Недостижимый призрак не позволяет лирическому герою последовать за ним, потому что ему «слишком поздно лететь»: «бегущая вдаль» навсегда потеряна для него. В данном тексте также актуализируется мотив одиночества. Но одиноким является не только лирический герой, а все человечество:

И в этих окнах, что прежде были пусты,

Я вдруг увидел глаза, устремленные вверх,

Ловящие свет одичалой звезды

В ответ на её несмолкающий смех.

И каждый из них шептал другое имя,

Каждый из них хранил свою печаль,

Но мне казалось, что я делю вместе с ними

Одну и ту же бегущую вдаль.

Как и в «Абсолютном белом» действие шестой композиции («Белая стена») происходит перед белыми стенами. Однако в последнем тексте представлены два ключевых образа — лирического героя и его собеседницы, которая, вероятно, является двойником «бегущей вдаль». Образ последней имплицитно выражен в тексте данной композиции:

Я открываю окно, я впускаю туман, я шепчу имена:

Одну звали Лето, другую — Осень, а третью, бесспорно, Весна.

Но они вошли в туман и не вышли назад —

Попробуй, попробуй их догони...

Мотивы пути, поиска, сна и одиночества являются общими для композиций «Абсолютное белое», «Бегущая вдаль» и «Белая стена». Они также объединены общим хронотопом: так, лирического героя окружают белые стены («Абсолютное белое» и «Белая стена»); он стоит перед открытым окном, у которого шепчет имена («Бегущая вдаль» и «Белая стена»); предается воспоминаниям и пытается уснуть («Бегущая вдаль» и «Белая стена»). Таким образом, все композиции являются вариантами единого сюжета о поиске лирическим героем своего счастья, предстающего в образе звезды, белого призрака возлюбленной — двойника «бегущей вдаль» («Но ты остаешься со мной / Белая перед белой стеной»), «Абсолютного Белого», представляющего собой сакральный мир.

В следующей композиции, «Крылья», также входящей в одноименный альбом, образ возлюбленной лирического героя менее абстрактен. Лирический герой воспринимает ее через призму бытового мира, при этом он знает о ее ирреальном происхождении:

Я не спрашиваю, сколько у тебя денег, не спрашиваю, сколько мужей.

Я вижу, ты боишься открытых окон и верхних этажей.

Возлюбленная лирического героя — женщина, принадлежащая реальному миру, некогда являющаяся ирреальным существом:

Ты снимаешь вечернее платье, стоя лицом к стене.

И я вижу свежие шрамы на гладкой, как бархат, спине.

Мне хочется плакать от боли или забыться во сне,

Где твои крылья, которые так нравились мне?

Ее крылья являются атрибутом принадлежности к сакральному миру, потеря которых означает невозможность возвращения туда, обрекает ее и лирического героя на гибель в пожаре, который может разгореться на земле. Страх «открытых окон и верхних этажей» указывает на ее падение с высоты. Прообразом возлюбленной вполне может быть библейский падший ангел, поддавшийся искушению и пошедший против воли Бога [27]. Потеря крыльев представляет собой своеобразный обряд инициации, следствием которого становится переход в «низший» мир.

В следующей композиции, «Заноза», также представлен образ представителя «низшего» мира. Но, в отличие от женщины, потерявшей крылья, лирический герой принадлежит ему изначально: «Я родился с этой занозой». Он несовершенен и одинок, обречен на вечный поиск рук, которые помогли бы ему избавиться от боли. Лирический герой обращается к Богу с просьбой о прекращении дождя, но остается неуслышанным. Дождь является для него препятствием, поскольку «в луче фонарей становится жидким огнем». Он обрекает лирического героя на плен в стенах комнаты, который в конечном итоге закончится гибелью с занозой в сердце.

Если Ты остановишь дождь,

Может быть, мне хватит сил

Выйти на улицу и попытаться

Стать счастливым еще один раз.

Но Ты не слышишь моих молитв,

А дождь идет все сильней...

В композиции «Матерь богов» актуализируются мотивы жизни и смерти, противопоставляются сакральный мир, принадлежащий богам, и профанный мир. Жизни и смерть цикличны, поскольку мир создается и разрушается «Создателем всего» и «матерью богов».

Этот город убийц, город шлюх и воров
Существует, покуда мы верим в него,
А откроем глаза — и его уже нет,
И мы снова стоим у начала веков.

Сакральный мир создается лирическим героем в попытке убежать от реального мира, несовершенного и пошлого. Другими словами, он является плодом его воображения. Так, лирический герой раскрывает «матери богов», как и он, принадлежащей этому миру, секрет о том, что именно он является «Создателем» нового мира. Сакральный мир представляет собой иллюзорную реальность, смоделированную сознанием героя с целью бегства из реального мира. Однако конфликт реального и ирреального приводит к победе то одной, то другой стороны, и реальный мир вторгается в жизнь лирического героя. Он находится в вечной борьбе с реальностью за возможность отгородиться от нее.

В следующей композиции, «Бедная птица», также реализуется мотив бегства. Но если в предыдущем тексте лирический герой не устает раз за разом «создавать этот мир», то в данной композиции в центре находится образ человека, изначально обреченного на поражение и пожинающего плоды своей борьбы.

Я пил сладкие вина, чтобы смыть эту горечь
Забывал все, что было, начинал все сначала,
Но на мягких постелях не узнал я покоя,
Потому что во сне эта птица кричала.

Созданный лирическим героем из «сказок про далекие страны» и «сладких речей» иллюзорный мир является клеткой, а не путем к спасению.

Вместо спасения «бедной птицы» лирический герой лишает ее свободы, обрекает себя на вечное раскаяние, которое продлится до конца «жизни постылой».

В центре последней композиции альбома, «Люди на холме», находится конфликт истинного и ложного восприятий действительности: земля — холм, имеющий вершину, и земля — холм, не имеющий вершины, «круглый, как эта Земля».

Но мы лежим на склоне холма,

И мне кажется, что это все ерунда.

Люди на холме кричат и сходят с ума,

Разбиваются, падая с вершины холма.

В художественном тексте противопоставлены «мы» и «они». Последние спорят о том, «кто сидит на вершине холма». Приоритетным в их системе ценностей является покорение несуществующей вершины. Погоня за недостижимой целью заканчивается трагически: она сводит их с ума. Истинный образ мира искажен в сознании человечества, и только лирический герой обладает истинным (или сакральным) знанием о его устройстве. Он и его возлюбленная — носители иной системы ценностей, в которой нет места тщеславию и честолюбию. Ключевым в композиции «Люди на холме» является мотив безумия. Ирреальный мир в данном контексте является следствием потери человечеством истинных жизненных ориентиров и массового заблуждения.

В центре художественной концепции альбома «Атлантида» конфликт реального и ирреального миров, истинного и ложного знания. Но лирический герой лишен возможности скрыться от реальности в «сакральном мире», поскольку он создается им во сне, попытке обмануть себя или же по причине собственной уязвимости. Уязвимость является следствием изначальной принадлежности героя профанному миру. Отрицая его ценности и устройство, лирический герой, в то же время избирает в качестве средств побега сон, самообман, забвение или же ожидание и бездействие.

Представители «низшего», или реального мира также находятся в ирреальном пространстве: их души погружены в сон, заменяющий истинную жизнь, в собственные иллюзии, сводящие их с ума. Таким образом, доминирующими элементами мотивной структуры альбома являются мотивы жизни, смерти, сна, побега, поиска, обмана, уязвимости (см. Приложение 2, таб. 1).

2.2. Мотивная структура альбомов рок-группы «Ю-Питер»

2.2.1. Мотивная структура альбома «Имя рек»

Рок-группа «Ю-Питер» была создана в 2001 году лидером и вокалистом «Nautilus Pompilius» Вячеславом Бутусовым и гитаристом группы «Кино» Юрием Гаспаряном, просуществовала до 2017 года. Рок-группа «Ю-Питер» представляет особый интерес не только потому, что ее музыка создается классиками русского рока и, в то же время, относится к современной отечественной рок-музыке. Если синтетическим автором группы «Nautilus Pompilius» был творческий тандем «В. Бутусов — И. Кормильцев», то большинство рок-текстов группы «Ю-Питер» всецело принадлежит В. Бутусову — автору текстов и музыки рок-коллектива.

Обращение к фольклорным, мифологическим, христианским и экзистенциальным мотивам — характерная особенность русской рок-поэзии, и в частности творчества группы «Ю-Питер» (см. Приложение 2, таб. 2). Используя эти мотивы, рок-поэт получает возможность в полной мере выразить свою мировоззренческую концепцию [57]. Особый интерес представляют элементы мотивной структуры первого студийного альбома рок-группы, «Имя рек», изданного в 2003 году. Автором музыки и текстов 11 композиций, вошедших в альбом, является Вячеслав Бутусов.

Альбом «Имя рек» интересен с точки зрения преобладания в нем фольклорных и христианских мотивов [37]. Сам автор говорит о том, что

создавал тексты для альбома под впечатлением от чтения Евангелия [90]. Так, в первой композиции альбома «Сердце камня» центральным является одноименный образ. Сердце камня охраняется мертвой водой, а оно само принадлежит гранитной деве. О самой гранитной деве сказано следующее:

В голове гранитной девы —
Каменная нить,
На руках безмолвной девы
Спит безглавый гриф.

Актуализуются фольклорные пространственные мотивы воды, камня, земли, которые формируют в тексте рок-композиции пространство «другого мира». В нем все создано из железа и представляет собой искусственную интерпретацию настоящего мира:

На стволах железных веток
Не шумит листва,
Над стальной травой кружится
Бритва-стрекоза.

Формируя образ безжизненного «царства» гранитной девы, автор обращается к мотивам молчания и бездействия, имплицитно выражающим мотив смерти. Они реализуются за счет использования отрицательных форм глаголов с семантикой действия и звучания, а также приставки без- («безмолвный», «безглавый»). В финальных строфах актуализируется христианский мотив борьбы тьмы и света:

Золотые слитки света
Падают на облака,
Раскрывая в небе где-то
Крыльев купола.

Пробивают чьи-то стрелы
Тени мрачных лет,
На лице гранитной девы

Тает вечный снег.

Используя фольклорные пространственные мотивы, В. Бутусов создает образ безжизненного и беззвучного мира, который подвергается трансформации через вмешательство небесных сил. Конфликт тьмы, смерти и света разрешается в пользу света, что позволяет говорить о жизнеутверждающем пафосе рок-композиции.

Но если в первой рок-композиции представлен образ безжизненного фантастического пространства, то в следующей это пространство, чужое для лирического героя. «Странглия» — земля, которая «где-то плавает вдалеке», пленяющая и в то же время непостижимая:

В сердце каменном

Песня странная,

То ли ночь в тебе,

То ли день.

Пространственные мотивы воды и камня в этой композиции также формируют образ художественного пространства. Странглия — «звезда морей» с «сердцем каменным», окруженная водой. Образ чужого для лирического героя мира мифологизируется: так, Англия трансформируется в «Странглию». В композиции реализуются те же мотивы, что и в первом тексте. Но здесь мотив молчания не участвует в актуализации имплицитного мотива смерти. Доминирующими являются мотивы одиночества, непонимания. Мотив непонимания реализуется на лексическом уровне за счет использования контекстуально антонимичных глаголов с сочинительными разделительными союзами: «… то ли маешься, то ли спишь». Одиночество героя, невозможность понимания им мира, который является предметом его рефлексии и адресатом монолога, приводит к решению отправиться в путь:

Мир больших высот

В путь меня зовет.

Таким образом, путь становится способом разрешения конфликта

между человеком и «чужим» миром. Важным является то, что направление, которое избирает лирический герой, — это «мир больших высот».

Ключевыми мотивами следующих композиций являются мотивы пути и поиска. Автор использует характерную для фольклорных произведений лексику, традиционные художественные приемы (инверсия и анафора) и мотивы. Так, центральным в композициях «Чудеса небесны», «Ерёма в ответе» является мотив поиска чуда, который часто находится в основе сказочного сюжета. Использование фольклорного материала позволяет В. Бутусову достичь большой степени обобщения. Поиск «чудес небесных» — это стремление не только героев фольклорных произведений: вера в чудо воспринимается как часть общечеловеческой системы ценностей. Мотив поиска чуда в этих художественных текстах неотделим от мотива обретения: конечная цель достигается лирическим героем.

Мотив поиска — ключевой в альбоме «Имя рек», но лирический герой ищет не только чуда. Необходимо отметить, что для него важно не только обретение земного счастья. В этом плане особый интерес представляет композиция «Ерёма в ответе». Цель странствий и поиска Ерёмы — ответ на вопрос. О том, что это за вопрос, мы можем судить по финальной строфе:

— Я твоя, ты мой навеки,

Ты мой свет,

И ты мне светишь,

Я и ты за все в ответе.

Таким образом, Ерёма стремится узнать, «кто в ответе». Другие вопросы представлены в следующей композиции. «Мера» — это монолог лирического героя, возвращающегося, как и Ерёма, после долгих странствий домой. Герой задается следующими вопросами:

Как мне тебя сберечь

От черных воронов?

Как не поднять свой меч

И не сносить голов?

Песню твоей мечты

Я сохраню в груди,

Мера моя, где ты?

Вера моя в пути.

Композиции «Ерёма в ответе» и «Мера» связаны между собой единым сюжетом. Кроме того, мерой для лирического героя (как и для Ерёмы), «пределом» его поисков является возлюбленная, к которой обращен монолог: воссоединяясь с ней, он прекращает странствие и обретает гармонию. К ней же обращены вопросы, заставившие его отправиться в путь. Если в вышеназванных рок-композициях мотив поиска связан с обретением счастья и возлюбленной, то в следующих композициях целью странствий становится постижение божественных тайн: «Дай мне тайн твоих узнать...» («Колесницегонитель»). О том, что просьба обращена к богу, мы можем предположить, ссылаясь на следующий, седьмой текст:

Позволь мне милость, тихий мой правитель,

Увидеть все, что не было со мной…

Таким образом, обретение гармонии мыслится не только как земное счастье: мысли лирического героя устремлены «вверх» в поиске ответов на вопросы. Познание тайн — высшее «чудо», поскольку именно к нему лирический герой отправляется, оставляя все, что он уже имеет. Желание найти истину и свое место в мире заставляет лирического героя отправиться в странствие: «Я покидаю Землю, мне пора на небо…». Однако небо не становится его конечной целью, так как он возвращается на землю:

Я покидаю небо, мне пора на Землю,

К началам бесконечным и простым,

Я прилетаю рано утром на рассвете,

И только света след на небе встретишь ты.

О том, что искомая истина была найдена героем на небе, мы можем судить по финальной строфе:

Открой мне снова все, что было скрыто

Заведомо неведомой рукой…

Употребляя в своем монологе слово «снова», герой подразумевает, что уже обладал знанием, которого просит сейчас. Оно было потеряно по возвращении на землю. В десятой композиции, «Реки бэгэ» мотив откровения является ключевым:

Я слышал голос бэгэ,

Я слышал песню во сне

О новой светлой стреле,

Как я был ранен ей.

Особый интерес здесь представляет индивидуально-авторский неологизм «бэгэ», содержащий в своей структуре две семы: «бог» и «Борис Гребенщиков». Контекст, в котором существует данное слово, позволяет нам выделить первую сему. В то же время, традиционным для людей, причастных к отечественной рок-культуре, является использование инициалов Бориса Гребенщикова вместо полного имени музыканта. Таким образом, инициалы лидера группы «Аквариум» находятся в омонимических отношениях с неологизмом В. Бутусова: Б. Г. и «бэгэ» — омофоны. Безусловно, В. Бутусов не отождествляет бога с личностью Бориса Гребенщикова. Неологизм позволяет автору в структуре одного слова реализовать одновременно два пространственных мотива — земли и неба. Борис Гребенщиков интересен В. Бутусову как носитель мировоззрения, отчасти разделяемого им, и существование в образной системе композиции образа другого музыканта позволяет автору установить «диалог» между своим и чужим творчеством. Сам автор определяет эту песню как дань уважения Борису Гребенщикову [91]. Но то, что сказано лирическому герою «голосом бэгэ», является для него неоспоримым независимо от того, где он находится. Тайны, которые стремится узнать лирический герой, стали доступны для него на земле, а не только на небе. Лирический герой перерождается в новой ипостаси: теперь он не человек, ищущий ответов на свои вопросы,

а «пророк», нашедший их.

В последней композиции, «Могилы младших сестер», ключевым является христианский мотив откровения, который реализуется, в первую очередь, с помощью образов сакральной книги (сравнимой с Библией) и «волшебных речей» или молитв, которые «приходят» за лирическим героем. Божественные тайны, в поиске которых он находился, теперь найдены:

Имя рек и имя морей,

Имя земли и имя небес,

Числа дней и числа ночей —

Все это сказано в книге твоей.

Найденное откровение завершает странствия лирического героя в этом мире, и впереди его ожидает путь к другой жизни, находящейся за границей земной жизни:

Я открываю тяжелую дверь,

Ветер уносит меня в колеснице,

Я отправляюсь к могилам сестер,

Кажется, будто мне все это снится.

«Бог есть, и это все меняет» — эпиграф к альбому «Имя рек». Таким образом, уже в заголовочно-финальном комплексе альбома актуализируются ключевые христианские мотивы, используемые В. Бутусовым при создании текстов альбома. Это мотивы откровения, пути и поиска чуда или истины, которые, в то же время, принадлежат не только библейской мифологии, но и русскому фольклору. Используя христианские и фольклорные мотивы и образы, автор создает универсальную модель отношений человека и мира, в основе которой стремление найти свое место, обрести уверенность в подлинности той системы ценностей, которой верен человек. Анализ мотивной структуры альбома позволил нам определить, какие средства использует рок-поэт при создании собственной индивидуально-авторской картины мира.

2.2.2. Мотивная структура альбома «Богомол»

Доминирующими элементами мотивной структуры альбомов отечественных рок-групп часто становятся фольклорные, мифологические, экзистенциальные мотивы. Ярким примером является альбом «Богомол» — третий студийный альбом группы «Ю-Питер», изданный в 2008 году [8]. Автор музыки и текстов — лидер рок-коллектива Вячеслав Бутусов (исключение — третья композиция «Скажи мне, птица», текст написан Катериной Файн). Всего в структуру «Богомола» вошло 10 рок-текстов.

Фольклорные и мифологические мотивы формируют метасюжет альбома и используются как средство формирования мировоззренческой концепции, декларируемой рок-поэтом. Уже в названии первой композиции, «Израяврай», реализуется библейский мотив утраты и поиска рая. Композиция представляет собой монолог лирического героя к «другу», в котором он говорит:

Дорога в рай лежит во тьме,
Из края в край в унылой пустоте.

Но ей есть черта,
И ей есть предел,
Из рая в рай…

Центральным в композиции является образ круга, по которому движется человеческая жизнь. Слитное написание словосочетания «из рая в рай», являющегося ее названием, визуализирует этот круг. Человек находится между тьмой и светом, сменяющими друг друга. Но если «житейских мук заклятый круг — всего лишь дым», то ясным дням «нет конца» и «нет преград». В конфликте между светом и тьмой побеждает свет, и человек получает возможность вернуться «из рая в рай».

Мотив победы света в борьбе с тьмой реализуется также в следующей

композиции, «Нога бойца». Прообразами бойца с ратным мечом и тени стали архангел Михаил и Люцифер, чья битва является одним из распространенных сюжетов в европейском классическом искусстве. Тот факт, что Вячеслав Бутусов использует образы библейского мифа, подтверждает и недословная цитата из Нового Завета. Ад описывается в Библии как огненное и серное озеро, где слышны «плач и скрежет зубов» [87]:

Сползают черви в темноты пустую пропасть,

Где серный смрад, где плач и скрежет.

Действие достигает своей кульминации у «границы тьмы». Победа одержана бойцом, и его душа «стремится вверх», «ликует и поет в восторге».

Если в первых двух композициях альбома ключевыми являются библейские образы, то в третьем и четвертом текстах мы можем предположить отсылки к славянской и античной мифологии. В композиции «Скажи мне, птица» центральным является образ вещей птицы. К ней лирический герой обращается с вопросами о тайнах мироздания. В славянской мифологии мы можем найти аналогичный образ: птица Гамаюн, являясь посланницей богов, знает все тайны мироздания; ее долг — напоминать о высших ценностях жизни и помогать советом тем, кто в нем нуждается [66]. В тексте рок-композиции птица на все вопросы, обращенные к ней, отвечает: «Все есть любовь». Используя образ вещей птицы, автор актуализирует мотив поиска истины. Но если здесь герой находит откровение, то в следующем произведении альбома, «Исполин», ключевым становится мотив молчания.

Исполин В. Бутусова происходит от богов, но, подобно титану Атланту, он теряет божественное расположение:

Он крутил-вертел вечный движитель,

Но однажды вдруг изменилось все.

Особого внимания здесь заслуживают характерные для античной мифологии мотивы противостояния божественной воле и наказания героя за это (часто этим героем является титан: Атлант, Прометей и др.). Исполин

В. Бутусова, как и Атлант, становится держателем небосвода. Постепенно он утрачивает знание, которым обладал:

Он из песен слова разучивал,

Да на буквы слова раскладывал.

И вот спит исполин могучим сном,

Ему незачем больше знать

Тот язык, на котором он молчит

О неведомых чудесах.

Вычленяя сначала из песен слова, а потом из слов буквы, исполин приходит к тому, что вовсе лишается знания языка, на котором он теперь только «молчит». Так, мотив поиска истины сменяется в четвертой композиции мотивами молчания и утраты знания (последний также присутствует в следующем тексте).

Жители «далекой планеты», о которой повествуется в композиции «Там», — «скитальцы и слепцы», «спесивцы и глупцы». Они живут там, «где чудеса небесны», но не замечают этого. Художественное пространство произведения представляет собой земной рай, однако «слепцы» не видят мира, в котором живут, и поэтому же являются «скитальцами»: неспособные видеть «чудеса небесны», они всегда будут находиться в их поиске. Однако утраченное знание находит путь к человеку, в данном тексте также реализуется мотив откровения:

К нам спешат посланья

Из таинственных краев.

Мотив потерянного рая присутствует и в следующей, шестой композиции («Вселенская»):

Кто-то открыл и закрыл перед нами Вселенную.

Скрипнула дверь, опустился тяжелый засов.

И закружились повсюду мирами, планетами

Множества, страшные бездны, бескрайние тьмы.

Как и в предыдущем тексте, он связан с мотивом откровения, которое самостоятельно находит путь к человеку.

Вот уже слышно,

Как небо кричит:

— Эй, эй, где вы, где вы?

— Эй, эй, где вы, где вы?

Элементы мотивной структуры текста представляют собой градацию и организуют сюжет: от мотива потерянного рая автор переходит к мотиву откровения и затем — к мотиву обретенного рая («Дети сорвали в саду неземные цветы»). Последний является ключевым в следующей композиции.

Одноименная композиция в альбоме «Богомол» расположена восьмой. Необходимо отметить, что концепт «богомол» в контексте европейской культуры имеет двойственную природу. Биноминальное название насекомого (лат. *Mantis religiosa*) дословно переводится как «религиозный жрец». О дьявольской принадлежности богомола повествуют легенды многих народов мира [41]. Таким образом, концепт содержит два противоположных семантических ядра, и насекомому причисляется связь и с богом, и с дьяволом. Библейские мотивы духовной чистоты и греха, борьбы тьмы и света находят выражение в двух главных образах «Богомола» — девы и убийцы. В образе насекомого реализуется мотив пророчества:

С тех пор по ночам к деве стал приходить

Богомол, безмолвный, как тень,

Он тихо входил и молча стоял,

Подбирая простые слова.

Пророчество, которое предназначалось деве после первой встречи с убийцей, так и не было ею услышано, потому что богомол «не смог подобрать нужных слов».

В следующем тексте («Холода») ключевым также является образ круга. Холода отступают весной, ночь сменяется днем, а тень — светом. Как

и в первой композиции, здесь реализуется мотив борьбы тьмы и света. Он присутствует и в последнем тексте альбома («Звезда»).

Беззвучный тонкий луч летит к земле,

Пронзая ночь,

Он словно тонкий меч, вселяя страх,

Разит врага.

Библейские мотивы альбома «Богомол» образуют единый циклический метасюжет. Круг является доминирующим элементом образной системы. Цикличны путь человека «из рая в рай» (№ 1, «Израяврай») и победы тьмы и света (№ 9, «Холода»). Метасюжет альбома развивается с помощью библейских повествовательных мотивов поражения тьмы и обретения рая; утраты рая и сакрального знания; поиска истины и откровения; новой победы и поражения тьмы; торжества света. Используя библейские мотивы и образы, автор получает возможность создать образ гармоничной Вселенной, в которой человек находится на границе двух начал. В этом мире лирический герой теряет свое место и снова его обретает, становится свидетелем вечной борьбы тьмы и света, в которой всегда торжествует свет. Библейская мифология является для В. Бутусова богатым источником, который он использует, манифестируя в своем творчестве индивидуально-авторскую мировоззренческую концепцию.

2.2.3. Мотивная структура альбома «Гудгора»

Как отмечает основатель отечественного роковедения, профессор Юрий Доманский, одна из его специфических особенностей отечественной рок-музыки обусловлена ее принадлежностью к явлениям эпохи постмодернизма: русский рок «насыщен многочисленными отсылками к предшествующей культурной традиции — от русской классической литературы и фольклора до англоязычной поэзии XX века и современного кинематографа» [30, с. 16]. Русская рок-поэзия также изобилует цитатами

и мотивами, заимствованными из библейской мифологии. В этом плане интересен последний альбом рок-группы «Ю-Питер», выпущенный в 2015 году, — «Гудгора» [26]. В структуру альбома вошли 13 композиций, авторство которых принадлежит В. Бутусову.

Ключевым для всего альбома является мотив апокалипсиса, присутствующий уже в первой композиции — «Потоп». Лирический герой является частью эсхатологического мифа, в котором разрушение мира завершается началом новой, лучшей жизни.

Свет мой, ты видишь, к нам спешит старик Ной.

Летит его ковчег над волной, уносит нас с тобой

В край чудесный, Рай Небесный.

Сам конец света мыслится как необходимый процесс, очищающий человека и поддерживающий гармонию Вселенной. Разрушение ассоциируется у лирического героя с музыкой и поэзией.

Дождь льет. Идет всемирный душ,

Смывая с наши душ грязь в один Вселенский джаз.

Но если в «Потопе» лирический герой на Ноевом ковчеге отправляется в «край чудесный», то в третьем тексте («Черная птица — белые крылья») его судьба неизвестна. Черная птица с белыми крыльями является ему во сне как предвестник конца света.

Снится черная птица мне,

Бьется клювом стальным в окно,

И стекло так дрожит во сне,

Истекло, видно, время мое.

Сам образ птицы амбивалентен: она одновременно и черная, и белая, со стальным клювом и сломанными крыльями. Предупреждая героя о надвигающейся опасности, она сама обожжена молнией. Использование лирическим героем по отношению к себе глагола «не лететь» позволяет рассматривать образы героя и птицы как единое целое. В этом плане вспомогательным материалом служит видеоклип на данную композицию

[83]. В некоторых фрагментах экран разделяется на две части. В левой располагается отраженное по вертикали черно-белое изображение Вячеслава Бутусова, в правой — белоголового орла; музыкант и птица смотрят друг на друга. Композиция и цветовая организация изображения «цитируют» символ инь-ян, представляющий собой «созидательное единство противоположностей во Вселенной» или воплощение неба и земли [38]. Таким образом, мы можем утверждать, что птица является двойником лирического героя, неотделимым от него. Сам человек находится на границе двух начал, между адом и раем:

Вниз демоном каменным
Без лика, без имени,
Вверх ангелом пламенным
Незримо, невидимо.

Мотив апокалипсиса реализуется и в четвертой композиции («Гудгора»). Но если в «Потопе» разрушение мира описывается так же, как и в одноименном библейском мифе, то здесь оно инверсировано. Так, «железный поток» льется снизу вверх, и конец света придет с земли, а не с неба:

Это воины встали из недр,
Их призвали верховные судьи
Совершить свой последний восход,
Затопив эту Землю слезами.

В следующих текстах («Иду к тебе», «Возьми меня с собой», «Все, что нужно») актуализируются мотивы пути, обретения бога и истины, расположенные градационно в мотивной структуре альбома. Особый интерес представляет композиция «Все, что нужно». Сам автор о ней говорит следующее: «Я взял несколько “битловских” текстов, перевел их, затем перемешал, добавил свой рефрен и слепил такой вселенский пирожок» [86]. Текст является стилизацией религиозной проповеди:

Воздержись, не взваливай на себя страдания всего Мира,

Все, что нужно — это любовь!

Не ищи напрасности бытия,

Все, что нужно — это любовь.

Цитирование текстов легендарной британской рок-группы, стилизованное под религиозный текст, позволяет нам сделать заключение о том, как самим автором воспринимается роль рок-музыканта в отношениях с его аудиторией. Так, ряд исследователей характеризует синтетическое высказывание рок-исполнителя как отличающееся «повышенным экстремизмом» [1, с. 42; 62, с. 9]: «У рок-поэзии совсем иные, отличные от классических критериев художественности задачи, они ориентированы на эффективность воздействия. Слушатель должен стать носителем философии рок-поэта, в этом и заключается суть авторского культа» [62, с. 9]. Рок-альбом группы «Ю-Питер» — единое высказывание, семантическим ядром которого является авторское мировоззрение. Оно сжато до нескольких тезисов в центральной, седьмой композиции «Все, что нужно». Цитируя чужой текст, автор актуализирует мотив откровения, а сам лирический герой становится «миссией», несущим сакральное знание. Этот образ также присутствует в десятой композиции альбома («Сияемый»):

Сияешь над бездной, сияешь во мгле,

Сияешь над небом, сияешь во мне.

Когда ты взлетаешь — ты паришь над Землей.

Ты — новый предвестник, ты — новый покой.

Здесь автором используются сначала формы глаголов 1-го лица множественного числа, 2-го лица единственного числа далее и 1-го лица единственного числа в последних строфах. Переход от «мы» к «ты», а затем к «я» — способ «отображения небесной иерархии в земной», которая, по мнению автора, является нарушенной [5]. Эта идея находит выражение в финальных строках композиции:

Негодный угодник, стою на земле!

Пустой, одинокий, — взываю к Тебе!

Негодный угодник — человек, не равный «сияемому», раздираемый противоречиями и ищущий способ спастись от своего одиночества.

Земной мир, не тождественный миру небесному, представлен в следующей композиции («Река небесная»):

Течет вокруг Земли река небесная,

А там, на дне реки — наш чудный мир!

На дне реки живут земные жители,

Они — мечтатели: хотят летать!

Этот мир описывается как «чудный», но, в то же время, человек стремится его покинуть, потому что мечтает о полете. Но для лирического героя поднебесный мир на дне реки более близок к совершенному, поскольку тот получает способность летать:

А я лечу по дну!

По дну реки чудесной!

Последняя композиция носит название «Апокалиптическая». Таким образом, мотивная структура альбома формирует циклический метасюжет, действие которого начинается и заканчивается с гибели мира. Для самого автора апокалипсис — «конец определенного этапа жизни человеческой, а дальше начинается жизнь вечная», что позволяет нам говорить о жизнеутверждающем пафосе рок-альбома [88]. Конфликт человека и мира находит разрешение в начале новой жизни, но его причиной, по мнению автора, служит несоответствие между «земной иерархией» и «небесной». Человек потерян, несовершенен и одинок, и его счастье заключается в принадлежности к «краю чудесному». Путь к нему пролегает через связь с божественным, обретение сакрального знания. В настоящее время он находится на границе двух начал, в нем самом происходит борьба черного и белого, тьмы и света. Апокалипсис становится актом очищения мира, его обновления для новой жизни. Таким образом, библейские мотивы используются В. Бутусовым в качестве инструмента, формирующего авторский миф.

2.3. Мотивная структура альбомов группы «Мумий Тролль»

2.3.1. Мотивная структура альбома «Морская»

«Мумий Тролль», одна из наиболее популярных современных российских рок-групп, была создана в 1983 году во Владивостоке. Лидером группы является Илья Лагутенко. Специфика бытования русского рока в 1990—2019 годы заключается в том, что он утрачивает конктркультурный / субкультурный статус и становится частью массовой культуры: рок-музыка из «квартирников» перемещается на радио, телевидение и стадионы. Творчество рок-группы «Мумий Тролль» представляет особый интерес, поскольку она является одним из представителей российского коммерческого рока, или поп-рока (И. Лагутенко также использовал неологизм «рокапопс», определяя жанр своего музыкального творчества).

Первый студийный альбом группы, «Морская», был издан в 1997 году и принес музыкантам широкую известность, а композиции, входящие в него, стали хитами [48]. Всего в структуру альбома вошло 14 композиций. Авторство большинства текстов принадлежит И. Лагутенко (исключения — «Время тепла», «Всецело всем», «Воспитанник упавшей звезды», «Новая луна апреля», тексты которых написаны Л. Бурлаковым), автором музыки всех композиций является И. Лагутенко.

В первой композиции альбома, «Вдруг ушли поезда», актуализируются ключевые для русского рока мотивы пути, смерти, одиночества. Одиночество приводит лирического героя к мыслям о другом мире, которые должны приглушить это чувство. Таким образом, направлением его пути становится фантастический мир «других планет». Образ фантастического мира в творчестве группы «Мумий Тролль» является вариантом сакрального мира как части художественного пространства русской рок-поэзии. В контексте альбома «Морская» он связан с мотивом смерти. Пространство за пределами

Земли мыслится как более важная цель в сравнении с сохранением жизни.

Срезав крылья о стекло,

Задохнувшись петлей,

Самолет до звезды добежит, пролетит

Над головою стрелой,

Пропадем насовсем,

Сгинем вдруг в океан…

Мотивы пути и смерти также являются доминирующими во второй композиции альбома, «Девочка».

Ушла, раздевшись, насовсем.

Сыграла шутку злую ли,

Не возвратилась никогда

И, может, умерла.

Смерть и путь в данном случае тождественны, поскольку о судьбе девочки больше ничего не известно, они представляют собой единое действие, вызванное душевных страданием персонажа. Путь и / или смерть являются следствием беспомощности, неспособности лирического героя противостоять своей боли («Девочка») или опасности («Утекай»).

Изначально дебютный альбом рок-группы должен был носить название «Морская болезнь», однако позднее И. Лагутенко сократил его, оставив только прилагательное «морская». Для морской болезни характерно ощущение тошноты и головокружения при длительном пребывании в море (а также в самолете, поезде и др.). Важно отметить, что слово «тошнота» имеет переносное значение и, помимо «ощущения, предшествующего рвоте», может также означать «омерзение» и «отвращение» [76]. Именно переносное значение в контексте данного альбома является наиболее важным. Мотив тошноты — ключевой в композиции «Морская болезнь», но он также имплицитно выражен в других текстах альбома (например, композиция «Кот кота (Вот и вся любовь)» изначально носила название «Рвота»). Отвращение лирического героя вызвано его неприятием окружающей действительности.

Оно сопровождает его в пути («Морская болезнь») и, в то же время, является причиной бегства («Владивосток 2000»).

Особый интерес представляет трансформация фразеологизма «сушите весла», относящегося к морскому жаргону: «Сушите на веслах, садитесь на якорь». «Сушите на веслах» является авторским выражением, созданным И. Лагутенко. Однако в словаре нарко-жаргона слово «весло» имеет другое значение: «ложка, на которой разогревают героин» [70]. В то же время, также трансформирован фразеологизм «бросить якорь», вариант которого, «сесть на якорь», в Большом словаре русских поговорок имеет следующие значения: 1) «быть осужденным на длительный срок»; 2) «оказаться в безвыходном положении из-за отсутствия денег»; 3) «покончить с преступным прошлым»; 4) «попрошайничать» и др. [11]. Таким образом, И. Лагутенко, трансформируя фразеологизмы морского жаргона, актуализирует реалии преступного мира и девиантного поведения, в частности наркомании как одной из его форм. Исходя из этого, мы можем предположить, что в композиции «Морская болезнь» имплицитно выражен мотив наркотического опьянения. Наркотическое опьянение нередко становится для лирического героя рок-поэзии попыткой бегства в ирреальный мир по причине непримиримости с реальной действительностью.

Композиция «Владивосток 2000» стала не только попыткой автора выразить «владивостокские эмоции и реалии 1990-х» [49]. Ее также можно назвать музыкальным символом перехода России в новое тысячелетие, гимном поколения, чья юность и молодость пришлась на 1990—2000-е годы. Это подтверждает тот факт, что хит «Мумий Тролля» был «увековечен» в результате выпуска Центробанком в 2017 году купюры номиналом в две тысячи рублей с изображением Владивостока. Композиция «Владивосток 2000» выразила состояние людей, заставших кризис, вызванный распадом Советского Союза. Лирический герой не может принять реалии художественной действительности, которой принадлежит. Единственным выходом становится бегство:

Когда туман растаял и проныла луна,
Со смены не вернулась молодая жена.
Вода отравится, погаснет свет, утихнет звук.
К тебе я больше не вернусь — такой теперь я друг.

Уходим, уходим, уходим!
Наступят времена почище.
Бьется, родная, в экстазе пылая,
Владивосток 2000!

«Кот кота (Вот и вся любовь)» — одна из наиболее конфликтных композиций «Мумий Тролля». В ней представлен поток сознания рок-поэта, образ современной действительности сквозь призму алогичного и абсурдистского восприятия мира. В сознании лирического героя любовь смешивается с эротикой, азартной игрой, алкогольным опьянением, заменяется ими и нивелируется как ценность. «Вот и вся любовь» — высказывание лирического героя об отсутствии любви, которой нет места в реальной действительности. «Двойником» данного рок-текста выступает девятая композиция, «Скорость», изобилующая телесными образами. Ключевыми мотивами являются мотив опьянения и мотив «разрушенного тела», с помощью которых автор создает образ профанного мира [43]. Эротизм и опьянение в этом мире являются повседневностью «обычного вечера» и «обычного дома».

Восьмую композицию альбома, «Забавы», И. Лагутенко в одном из своих интервью просит воспринимать как реальную историю, произошедшую с ним во Владивостоке в 1990-х: «У Элтона Джона была такая песня, суть которой: не стреляйте в пианистов. А здесь суть в том, что пианиста все-таки застрелили. У них там “Не стреляйте!” — они и не стреляют. А у нас сначала стреляют, а потом спрашивают: “Что? Не надо было, да?”» [55]. В художественном действительности И. Лагутенко забавы равны человеческой жизни:

У тебя забавы, утром все забыл,

Музыка сорвалась, ты меня убил.

Художественная действительность «Забав» является авторской интерпретацией реальной действительности России «лихих девяностых», когда человеческая жизнь имела небольшую ценность, а разборки организованных преступных группировок и беззаконие были неотъемлемой частью повседневности.

В следующей композиции, «Время тепла», художественной действительностью, которой принадлежит лирический субъект, является настоящее время. Оно «не знает, что такое мечта» и воплощает собой земную реальность, простую и лишенную разочарований.

Время — обмана там, где любовь,

Время верить в себя.

Настоящее время для нас.

Жизнь проста, как стрела,

Кем-то пущена в мир. Не вернуть, не поймать.

Ты живи, чтобы жить, а ищи, что искать.

Сакральный и профанный миры нашли отражение в образах неба и земли, противопоставленных друг другу. Но лирический герой предпочитает «времени тепла» (сакральный мир), оставившему его, настоящее время (профанный мир). Остро переживая разочарование, он подвергает небо десакрализации: «Небо на..! Или небо меня?». Так, лирическим героем в контексте экспрессивного высказывания об обесцененности сакрального мира используется сокращенный вариант лексемы, принадлежащей к обсценной лексике. Лирический герой, отвергая небо, примиряется с землей, которая заменит его:

Высоко в небесах, где одни небеса,

Время хватит на всех, небом станет земля.

Особый интерес представляет следующая композиция, «Делай меня точно», лирическим субъектом которой является нерожденный ребенок,

желающий получить свою жизнь. К своей матери он обращается со следующими словами:

Делай меня точно, мама, я хочу вырасти красивым.

Делай меня ночью, мама, я не буду агрессивным.

Нерожденный ребенок стремится убедить свою будущую мать в том, что он не будет причастным к тому, что происходит за стенами ее дома и что пугает ее:

Поют реактивным гулом самолеты,

Где-то, может быть, в бой идет пехота,

Но мы вдалеке от неведомых ран.

В центре монолога нерожденного ребенка к матери образ художественной действительности, в которой нет места жизни: женщина не может допустить рождение ребенка, находясь в страхе, что он отправится на войну, боясь нищеты и того, что она не сможет его вырастить («…упреки твои, что денег так мало»). Художественная действительность, которой она принадлежит, не приспособлена для новой жизни. Ключевыми мотивами являются мотивы страха, апокалиптические мотивы.

В двенадцатой композиции, «Всецело всем», реализуются мотивы жизни и смерти. Лирический субъект, отрицая мир, в котором люди «рождены терпеть боль», создает в своем сознании другой, более совершенный мир:

Пусть я, живая ткань и разум,

Отброшу все сразу я…

Стану ли нов?

Разбей, размешай, раствори, развей

И назови меня ветром,

Травой, рекою, небом, росою.

Мне нет разницы в этом.

Существование в новой форме мыслится им как возможное в будущем

времени. Но что является границей между реальным миром и синкретическим миром, в котором человек станет «всецело всем»? Смерть представляет собой переход в сакральный мир, а также условие для новой и более совершенной формы жизни.

Художественная действительность композиции «Воспитанник упавшей звезды» также представляет собой ирреальное пространство. Ключевым мотивом является мотив пути. О себе лирический субъект сообщает следующее:

Я обдуваемый всеми ветрами,

И на ресницах моих — лед.

Это — мои застывшие слезы, здесь

Я начинал свой поход.

Далее он обращает внимание адресата своей речи на «воспитанника упавшей звезды», которым, как мы можем предположить, и является лирический субъект: и тот, и другой завершили свой путь, а свет, который виден до сих пор, является следом падения, совершенного тысячи лет назад. Из воспитанника упавшей звезды лирический субъект сам становится «наставником» для своего собеседника:

Сорвавшийся в пропасть темного неба,

Наверно, ты видел их, и, даже, не раз.

Видишь, опять падают, падают звезды?

Беги туда, дорог каждый час.

Таким образом, лирический субъект возвращается туда, откуда он «начинал свой поход»; его настоящая цель — стать наставником для новой упавшей звезды. Суть существования в ирреальном пространстве, которому он принадлежит, — движение по кругу, завершение собственного пути в его начальной точке и начало пути другой «упавшей звезды».

Ключевым образом последней композиции является «новая луна апреля», сменившая «прошлые дни». Это время воспринимается лирическим героем как «золотой век», который невозможно вернуть:

Прошлый день, как листва, упавшая, увядшая в ночь,

Она умерла навсегда, никто не может ей помочь.

Прошлых дней не вернуть, не придумали такого науки,

Но мы не ищем неведомый путь, а сидим сложа дома руки.

Тоскую о том, что им потеряно, лирический герой при этом выбирает бездействие, неверие в возможность счастья. Прошлое (или сакральный мир), остается недосягаемой мечтой, в то время как сам лирический герой отказывается от борьбы и поиска желаемого, выбирая настоящее (профанный мир) и сидение «сложа дома руки».

Как и в творчестве классиков русского рока, в первом студийном альбоме группы «Мумий Тролль» наиболее частотными мотивами являются мотивы пути, смерти, одиночества, а художественное пространство условно может быть разделено на сакральный и профанный миры (или реальный и ирреальный). Но для рок-героя нового поколения протест представляется невозможным. Прототипом лирического героя «Мумий Тролля» стал современник И. Лагутенко — ребенок послевоенного поколения, заставший развал Советского Союза, экономический и демографический кризис, рост преступной деятельности в 1990-е годы. Отрицая реалии окружающей действительности, он не может найти в себе силы противостоять этому миру, чувствует собственную уязвимость. Сакральный мир для него существует в прошлом, в собственных снах и мечтах или в новой жизни. Лирический герой «Мумий Тролля» принадлежит профанному миру, потому что сакральный мир находятся за границей настоящей жизни, является недосягаемым.

2.3.2. Мотивная структура альбома «Амба»

«Амба» — седьмой студийный альбом группы «Мумий Тролль», изданный в 2007 году и включающий 10 композиций (тексты и музыка написаны И. Лагутенко) [3]. Специфика альбома заключается в том, что он

представляет собой социально-философское «высказывание», заключенное в дальневосточный миф.

Слово «амба» переводится с удэгейского языка как «тигр», а также является жаргонным и обозначает «конец, погибель, смерть» [76]. В мифологии удэгейского народа тигр является символом жизни и свободы. В то же время, образ тотемного животного удэге амбивалентен, и его двойственность находит выражение в его облике: «Рисунок шкуры тигра отражает баланс между двумя состояниями мира — хаотичным и упорядоченным. Мир вовсе не стоит не на трех слонах, а существует только за счет того, что тигры сдерживают в себе хаос. И пока есть тигры, существует мир. Они хранители гармонии и равновесия. С исчезновением тигров приближается конец мира — наступает *амба* (курсив автора статьи). Но когда тигров останется совсем мало, появится герой — человек с душой тигра, который сможет противостоять приходу хаоса. Он будет оберегать тигров и весь мир от исчезновения» [4].

Альбом «Амба» содержит высказывание об угрозе исчезновения редкого вида — амурского тигра, обитающего на Дальнем Востоке России. В центре образной системы альбома — мифологема тигра, воплощающего в себе жизнь и смерть: «Мы говорим в нашей легенде — если тигров станет мало, наступит амба, конец. В какой-то степени сам “Мумий Тролль” является “белым тигром” отечественной сцены, таким редким созданием, другим, непохожим на других» [50]. На обложке подарочного издания альбома изображен получеловек-полутигр — хранитель гармонии и равновесия, тот самый «человек с душой тигра», созданный «Мумий Троллем». Таким образом, уже на уровне заголовочно-финального комплекса альбома мы можем выделить ключевые элементы его мотивной структуры: это мотивы жизни, смерти экзистенциальные и апокалиптические мотивы.

Названные элементы мотивной структуры реализуются в первой композиции альбома, «RU.DA». И. Лагутенко создает образ художественной действительности, в которой мы можем увидеть реалии современной России:

Все криво и сыро.

Остекленелые взгляды мира

Убийственно некрасивы.

Очерченные пунктиром дыры,

Дороги-сита.

Нас здесь и приложат,

Если добьют.

Вот уж точно никто тут не забыт,

Но на все забито.

На то, что в композиции воссоздается образ России, указывает не только ее название («.ru» — российский национальный домен), но и «дороги-сита», представляющие собой аллюзию на дорожную проблему России. Кроме того, И. Лагутенко трансформирует лозунг, применяющийся по отношению к героям Великой Отечественной войны «Никто не забыт, ничто не забыто». В центре внимания рок-поэта десакрализация подвига советских солдат и патриотизм, который находит выражение только в словах. Десакрализации также подвергается институт религии: «В куполах замигают как лазеры стразы». Стразы представляют собой материал, изготовленный из стекла и имитирующий драгоценные камни. Религия воспринимается лирическим героем как социальный институт, утративший свою истинную ценность и сохранивший только храмы, украшенные поддельными драгоценными камнями. Она принадлежит профанному миру, который сохранил лишь внешние атрибуты общечеловеческих ценностей: так, патриотизм остался только в лозунгах, но его нет в действиях человека, а вера не связана с духовной жизнью людей, и ее присутствие находит выражение только в строительстве помпезных архитектурных сооружений. «Ты увидишь закат всех империй разом», — пророчество лирического героя, принадлежащего этому миру. В композиции реализуются мотивы смерти и забвения, а лирический герой бессилен, охвачен экзистенциальным страхом перед реальной действительностью.

В следующей композиции, «Как будто», представлен образ человека, не нашедшего своего места в мире. Лирический герой становится «лишним», потому что является единственным, кто «играет по правилам»:

И каждый ключник, он несказанно рад,

За каждый лишний золотой открыть тебя и сцарапать.

В той действительности, которой он принадлежит, все роли распределены заранее, и выбор основывается не на личных качествах и возможностях человека совершить что-то значимое. «Героизм» воспринимается как нечто, что возвышает человека над другими, а значит, каждый не может стать «героем» в мире высокого и низкого. «Героизм» — высшая ступень человеческой иерархии в профанном мире, или «высшая каста», которой не может принадлежать каждый. К «героям» относится определенное число людей, получающих покровительство и поддержку:

Героев видно всем, хватает всегда,

Им на дорогах зажигают зеленый.

Лирический герой И. Лагутенко не представляет собой ценности для окружающего мира в силу обстоятельств, не зависящих от него. Он изначально не соответствует определенным критериям этого мира, вследствие чего становится чужим и «неполноценным»:

Как будто витражом был, стал блеклым стеклом,

Как будто мой океан в одну секунду стал пресным.

Как будто, как будто...

Только я зачем тут-то?

В образной системе композиций «Бермуды», «Ядовитая звезда» центральное место отводится ценностям, принятым отечественной поп-культурой конца 1990-х — начала 2000-х, которые транслируются через телевидение, находят выражение в одежде и облике человека. Так, в композиции «Ядовитая звезда» лирический герой стремится принадлежать к миру, в котором ему нет места. Ради достижения своей цели он готов

продавать и преодолевать себя, первостепенной для него становится принадлежность к «стилю»:

Ты ведь розами пахнешь,
У меня на них аллергия,
Но не страшно...
Задыхаться так стильно.

Отдавая за деньги себя,
За тепло и за свет,
Сигаю в прорубь. Ледяные скульптуры
Живут по сто лет.

«Ядовитая звезда» — проводник лирического героя в пути к «успешной» жизни, она принадлежит профанному миру, отравленная им и отравляющая других. Ключевым в композициях «Бермуды» и «Ядовитая звезда» является мотив пути, но если в «Бермудах» лирический герой намерен покинуть профанный мир, то в последней композиции он стремится стать его частью, прельщаясь его внешним благополучием.

Мотив пути также занимает центральное место в следующей композиции, «Банды». «Инвариантом» профанного мира является современная действительность — постсоветская Россия, столкнувшаяся с экономическим кризисом и ростом организованной преступности в 1990-х. Некто в этом мире, кто «ушел из этой банды первым», воспринимается лирическим субъектом как герой. Причиной бегства из банды становится насилие. Жестокость мыслится неотъемлемой частью окружающей действительности, поскольку противостояние ей и бегство от нее воспринимается лирическим субъектом как героизм:

Кто ушел из этой банды первым,
Кто устал, или подвели вдруг нервы.
Как тебя звали, куда тебя звали?
Герой.

Ключевыми мотивами композиций «И если честно» и «Когда ты была» является мотивы памяти и одиночества. В композиции «И если честно» лирический субъект обращается к воспоминаниям о счастливом прошлом, проведенным с возлюбленной. При этом он концентрирует свое внимание на окружающих его элементах быта и лишь позднее позволяет себе обратиться к собственным чувствам.

И если честно, мне не вернуться

К забавным этим, но грустным воспоминаньям.

А хорошо, что такой вечер

Закончится не самым глупым в мире этом заболеванием.

Воспоминания, которым он предается, становятся болезненными. Лирический герой стремится обособиться от них и в прощании с возлюбленной сохранить внешнее равнодушие. Он говорит с ней о кофе, холодильнике, высказывает просьбу вынести мусор. «И если честно» — фраза, повторяемая им несколько раз и предшествующая высказываниям об истинных чувствах лирического героя (желание расстаться со своей возлюбленной, тоска и одиночество). Обращение к реалиям быта представляет собой попытку обмануть себя и своего собеседника, переключить внимание с внутреннего на внешнее.

В композиции «Когда ты была» лирический герой также обращается с монологом к женскому персонажу. Мотив памяти связан с мотивом утраты. Обращение к воспоминаниям о детстве молодой женщины сопряжено в его сознании с сожалением о потерянной ею внутренней чистоты. Если ее прошлое отождествляется им с непорочностью, то ее настоящее принадлежит пошлой действительности.

Волнуешься за кошку, не дружат шпильки с ножками.

Ты ночь ещё не меришь волшебными дорожками.

Цветочки сушишь в папочке, поцелуи лишь для мамочки —

Теперь уже как сон, а тогда...

Если девочка принадлежала сакральному миру детства, то девушка

является частью мира «взрослых» людей: в основе ее системы ценностей девиантные формы поведения (наркотическое опьянение, суицидальные наклонности), которые воспринимаются ею как подтверждение ее «взрослости». Лирический герой не может найти себе места в ее новой действительности.

Образ «королевы рока», представленный в одноименной композиции, а также образ лирического субъекта родственны женскому образу композиции «Когда ты была». Доминирующими в образной системе текста являются телесные образы, а наиболее важными элементами мотивной структуры — эротические мотивы, а также мотив опьянения. Время-пространство, в котором существуют персонажи И. Лагутенко, — рок-тусовка, основными чертами бытования которой являются опьянение и эротизм. Лирический герой в данном случае сознательно становится частью профанного мира, в котором преобладает телесное и чувственное.

Особый интерес представляет композиция «Свидетели». Человек, принадлежащий реальной действительности, является свидетелем некого преступления и постоянно находится в ожидании наступления расплаты за свою осведомленность. В то же время, он не участвует в сокрытии информации, представляющей для него опасность. Следствием действий свидетелей становится их убийство:

Свидетели... Так хочется им верить,

Поднять их, удержать руку,

Чтобы не дрогнул, щелкнул и проверил,

Что всё, прикончил! Ату его, ату!

Свидетели И. Лагутенко представляют собой тип рок-героя, способного на открытый протест против реалий профанного мира, в котором он существует. Ключевым мотивом рок-текста является мотив протеста.

В последней композиции альбома, «Гори. Это всё», доминирующим мотивом является мотив одиночества. Лирический герой остается один с брошенными в его адрес словами возлюбленной:

Гори это всё...

Гори твоя боль...

Сегодня мной

Занято кое-что поважней...

Данная композиция занимает сильную позицию в структуре альбома и включает особые интимные интонации, содержащиеся в вербальном субтексте, воздействие которых на слушателя усиливается также благодаря меланхолическому и лирическому звучанию музыкального субтекста. Композиция представляет собой рок-балладу на любовную тему. Тема любви присутствует также в других композициях альбома («И если честно», «Когда ты была»), но именно в последнем тексте наиболее ярко представлены чувства лирического героя. «Гори. Это всё» представляет собой сакральное высказывание лирического героя о неизбежном одиночестве человека в мире, в котором есть «кое-что поважней» чувства.

На вопрос о том, чем именно является «кое-что поважней» для возлюбленной лирического субъекта, ответ содержится во второй части композиции. Продолжительность звучания композиции составляет 15 минут 26 секунд. Первая часть поэтического текста завершается на пятой минуте, и после паузы в несколько секунд воспроизводится вторая часть музыкального субтекста, созданного с помощью электронных звуков и ударных инструментов. Его сопровождает вербальный субтекст, предположительно, на английском языке, воспроизведенный детскими (и, возможно, женскими) голосами и представляющий собой какофонию. Он содержит преимущественно назывные предложения; подлежащие выражены именами собственными, обозначающими названия брендов премиального класса: Rolex, Mercedes-Benz, Armani, Dolce & Gabbana и др. Третья часть композиции включает минус-прием: в ней отсутствует вербальный, акустический и музыкальный субтексты. На седьмой минуте слушатель погружается в абсолютную тишину, которая длится более девяти минут. Таким образом, в тексте противопоставлены две системы ценностей, основой

которых являются духовное и материальное. Если для лирического героя наибольшей ценностью обладает его чувство, то для его возлюбленной первостепенное значение принадлежит обладанию атрибутами «успешной» жизни. Конфликт сакрального и профанного миров, по мнению рок-поэта, не может быть разрешен.

Альбом «Амба» содержит высказывание рок-поэта не только об угрозе исчезновения одного из видов животных, но и актуализирует многие другие социально значимые темы: отношения человека и мира; его принадлежность миру преступности («Банды», «Свидетели»), поп-культуры или материальных ценностей («Ядовитая звезда», «Гори. Это всё»); девиантное поведение как способ стать частью мир «взрослых» («Когда ты была») и как попытка протеста против реальной действительности («Королева рока»). Лирический герой И. Лагутенко принадлежит профанному миру, осознает его несовершенство, но не предпринимает активных действий, которые освободили бы его. Не находя в себе сил противостоять реальной действительности, он соблазняется ее иллюзорными ценностями или же бездействует. Амба — не только тигр, являющийся символом жизни и свободы. Это также один из образов лирического героя рок-поэзии, находящегося на границе между сакральным и профанным мирами. Лирический герой «Мумий Тролля» находится не в меньшей опасности, чем его «двойник». Оставаясь верным своей системе ценностей и находясь в конфронтации с ценностями реальной действительности, он становится «редким видом» (или «чужим»), и профанный мир не может принять факт его существования.

2.3.3. Мотивная структура альбома «ВОСТОК Х СЕВЕРОЗАПАД»

Историки искусства находят истоки абсурдизма уже в античности и средневековье [28]. Но наибольшее развитие этот феномен получает в эпоху становления авангардистского искусства и позднее наследуется

постмодернизмом. Предпосылкой его формирования становится представление об искусстве как игре, сам же мир мыслится как абсурдный, иррациональный и хаотичный. Человек в этом мире одинок и беспомощен, лишен индивидуальности, а абсурдность его языка «есть проявление абсурдности общения в мире», и «выразить невыразимое может только язык метафизический, лежащий за пределами логики и слов» [73, с. 19].

Для поэтики абсурда свойственны операции с формой слова и его смыслом. Сюда относятся неверное использование грамматической формы слова, нарушение норм орфографии, использование окказионализмов, нестандартное построение фраз, нарушение причинно-следственных связей, использование значения слова в неподходящем для него контексте [58, с. 225], абсурдная организация тропа. Кроме того, осуществляется формирование «негуманоидной реальности», или образа алогичного, «чужого» мира и др. [44].

В творчестве рок-группы «Мумий Тролль» мы можем обнаружить все вышеназванные особенности поэтики абсурда. Мироощущение рок-поэта И. Лагутенко находит свое отражение в абсурдистской картине мира. Так, В. В. Бычков в одной из своих статей говорит о том, что для современного искусства характерно стремление эпатировать или шокировать реципиента с целью активизации его сознания на поиск «принципиально иных, альтернативных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса» [14, с. 100]. Синтетическое высказывание рок-поэта, в свою очередь, отличается «повышенным экстремизмом» [1, с. 42]. Это связано с тем, что «у рок-поэзии совсем иные, отличные от классических критериев художественности задачи, они ориентированы на эффективность воздействия. Слушатель должен стать носителем философии рок-поэта…» [62, с. 9]. Но создание абсурдного текста становится для рок-музыканта И. Лагутенко не только способом особого воздействия на аудиторию. Абсурдный язык используется как средство описания абсурдного мира,

и именно он максимально точно «транслирует» мироощущение человека, принадлежащего этому миру. Абсурдный мир И. Лагутенко является одним из вариантов профанного мира как части художественной действительности русской рок-поэзии.

К эстетике абсурда И. Лагутенко обращается в течение всего творческого пути. Особый интерес в этом плане представляет последний, двенадцатый студийный альбом рок-коллектива — «ВОСТОК Х СЕВЕРОЗАПАД» [17]. Тексты и музыка всех композиций написаны И. Лагутенко (исключение — композиция «Милота», музыка которой написана И. Лагутенко в соавторстве с А. Холенко).

«Планы» — первая композиция альбома. В них «не входило умирать», а «звезды все ложились в ряд». Но сам лирический герой «одергивает» себя от планирования своей жизни, все время возвращаясь к мысли:

Только рано рано рано было строить планы.

Надо было по чуть-чуть мало-помалу.

Только рано рано рано если не помалу —

Риски есть остаться без всякого плана

Находясь в постоянном ожидании того, что судьба вмешается в созданный им сценарий собственной жизни, он не может позволить себе осуществить что-то из «запланированного» и находится на границе вымышленного мира и мира реального, который вот-вот должен разрушить его «планы». Тревожное ожидание непредвиденных событий закрепляется в сознании лирического героя, парадоксальным образом трансформирует его «планы».

В наши планы не входило умирать.

В наши планы не входило ставить палки.

В наших планах колесо не кружится вспять.

Наши палки — наши планы.

Таким образом, поток сознания «иллюстрирует» конфликт лирического героя с самим собой. В нем борются мечты и страхи, и в этой борьбе

одерживают победу тревоги и сомнения, поскольку палки, которые вставляются в колеса, теперь равны планам («наши палки / наши планы»). Ключевыми мотивами композиции являются мотив страха и ожидания.

В следующей композиции «Отв. за романтику» актуализируется мотивы поиска и пути. Особый интерес представляет название композиции. Так, словосочетание «ответственный за …», в котором прилагательное «ответственный» управляет каким-либо именем существительным, определяет человека, наделенного определенными обязанностями и полномочиями (например, ответственный за пожарную безопасность, ответственный за электрохозяйство и т. д.). Сокращение в названии композиции слова «ответственный» до «отв.» подтверждает наше предположение о том, что «ответственный за романтику» — административная функция лирического героя, с обязанностями которой он не смог или не захотел справиться.

«Ответственный за романтику» живет в абсурдном мире, в котором ему принадлежит абсурдная роль. Здесь ему нет места, и поэтому «ему пора в другую галактику». Но и достигнув ее, он не может найти своего места:

Не стал охранником поэт,

Где пыль, где пепел космических дорог…

Лирический герой обречен на вечный поиск своей «галактики», в которой он мог бы быть самим собой — поэтом, а не «охранником» или «ответственным за романтику».

Мотив поиска и пути также реализуются в композиции жимолость. Путь лирического героя представлен двумя точками — его началом («восток») и концом («северозапад»), и он уже завершен.

Шепчет северозапад, восток молчит.

состояние без противостояния ничего не болит,

Никогда не болит.

Не болит и не сверлит, и не ноет, и не свербит.

Моя жимолость дикая правду говорит!

«Северозапад» становится для лирического героя тем местом, где уже «ничего не болит», и для него нет необходимости в противостоянии. Конфликт мыслится им невозможным, потому что лирический герой достигает границ собственного сакрального мира, гармоничного и лишенного боли.

В следующей композиции, «Не помню зачем», представлен образ реальной действительности, которой принадлежит лирический герой. Погружаясь в детские воспоминания, он воссоздает в своей памяти реалии окружающего мира:

Я не помню, как
Меня учили молчать.
Вроде только окреп
И был готов закричать.
Я познал, что всю жизнь
Ты танцуй — не танцуй —
Деньги за любовь,
А иди счастье воруй.
Сейчас бы все разменял
За твой один поцелуй!

Наиболее важным в данном тексте является мотив плена. Лирический герой принадлежит профанному миру, в котором счастье можно только украсть, а любовь — купить, а протест изначально невозможен для человека, который с детства обучается молчанию и подчинению. Лирический герой с рождения несвободен, поскольку находится в плену профанного мира и вынужден подчиняться правилам его общества. В то же время, он остро ощущает нежизнеспособность и фальшивость ценностей этого мира, понимает, что его выбор бы был другим.

В седьмой композиции, «Летающая тарелка», разрешению конфликта человека с окружающей действительностью способствует его похищение летающей тарелкой. Невозможность примирения с реальным миром,

«душным» и «тесным», приводит к тому, что летающая тарелка становится для него домом: «И дом мой теперь летающая тарелка». Как и в «Ответственном за романтику», лирический герой становится частью фантастического мира (вариант сакрального мира), называет себя инопланетянином.

В следующей композиции («Ой») ключевым является мотив одиночества. Но одинок здесь не только лирический герой:

Мы ранены очень, не знаем что хочем,

Ни чая, ни чачи, а кажется крови.

Тигры и леопарды, мы с тобой потерялись

За оградой на тропинке глухой.

Лирический герой обращается в своем монологе к неизвестному нам собеседнику, который ранен, как и он, и потерян в этом мире. «Тигры и леопарды», они оба ощущают себя чужими в этом мире и вместо «чая и чачи» хотят крови. Но «хищная сущность» лирического героя обусловлена определенными событиями в его жизни, поскольку «жажда крови» является приобретенной и еще не в полной мере осознается. Конфликт с окружающей действительностью приводит к тому, что лирический герой, как и персонаж Ф. Кафки Грегор Замза [42], утрачивает свою человеческую сущность.

В композиции «Приоритеты», как ранее в «Отв. за романтику» и «Летающей тарелке», лирический герой покидает Землю. В данном тексте особого внимания заслуживают следующие строки:

Передаем всей планете,

Что в нашем менталитете

Летать не в приоритете.

Передаем всей планете,

Что в нашем приоритете

Упасть на хвост и к комете.

Таким образом, в «менталитете» лирического героя не заложено желание покидать планету, однако оно стало для него приоритетным. Как и в предыдущих текстах, ключевыми являются мотивы одиночества и пути. Окружающая действительность — это враждебное, «чужое» пространство, и здесь человек не может быть счастлив. Поэтому в «приоритете» лирического героя — путь в новый мир.

Мотив пути актуализируется и в последней композиции альбома, «Карты». Но, как и в первом тексте, он связан с мотивом страха:

Всех морей не пройти.
Прям в начале пути
Растерялись,
Подзадержались.
Карты выучили,
Знали все языки.
Да вот остались —
Подумали, лучше
Пройдут если тучи.

Лирический герой не может отправиться в путь, потому что препятствием является ожидание, когда пройдут тучи, и оно необходимо, чтобы оправдать его бездействие. Однако успех невозможен уже по той причине, что он сознательно игнорирует знание, которое помогло бы ему в пути.

Таким образом, общим для большинства композиций альбома является мотив одиночества (см. Приложение 2, таб. 3). Лирический герой Ильи Лагутенко — человек, живущий в абсурдном и враждебном мире, желающий вырваться из той действительности, которой принадлежит. Позволяя страху и сомнениям завладеть собой, в конфликте с этим миром он терпит поражение и ищет спасение в бегстве на другую планету, находит дом на летающей тарелке. Для него исключена возможность примирения с окружающей действительностью, поскольку он ранен ею или же находится в ожидании рушения своих планов. В то же время его принадлежность

к абсурдному миру приводит к тому, что лирический герой и сам становится парадоксальным и противоречивым: его неспособность защитить себя от алогизма и иррациональности окружающей действительности становится причиной этой трансформации.

3. ОТЧЕТ ПО РЕЗУЛЬТАТАМ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В период с декабря 2018 по май 2019 года было проведено анкетирование аудитории, направленное на изучение особенностей восприятия отечественной рок-музыки классического периода (1970—1990 годы) и современной рок-музыки (1991—2019 годы) (см. Приложение 1).

Опрос осуществлялся с применением комбинированного метода: использование онлайн-ресурсов и заполнение анкеты в личном непосредственном взаимодействии. Всего было опрошено 700 респондентов.

Перейдем к анализу полученных результатов.

В первом блоке вопросов мы исследовали особенности восприятия рок-музыки как социально-культурного явления, а также определили наиболее распространенные формы контактов с музыкой. Среди опрошенных 43,8 % отметили, что им свойственно систематическое (постоянное) прослушивание музыки в домашних условиях; 16,8 % указали эпизодическое, «фоновое» прослушивание музыки в домашних условиях в качестве основной формы контактов с ней и 14,3 % выбрали эпизодическое посещение музыкальных концертов. Кроме того, 25,1 % респондентов назвали другие формы контактов с музыкой: 1) регулярное посещение музыкальных концертов; 2) любительские занятия музыкой; 3) профессиональные занятия музыкой (солист, музыкант в группе) и др. При этом рок-музыку постоянно слушают 59,6 %, иногда — 33,6 % и никогда не слушают — 6,8 % респондентов.

На вопрос о том, какое воздействие рок-музыка оказывает на аудиторию, 45,3 % респондентов отметили, что она обладает позитивным ценностным воздействием, способствует формированию мировоззренческой позиции, поиску ответов на значимые жизненные вопросы; 21,7 % опрошенных считают, что рок-музыка оказывает позитивное эстетическое воздействие, формирует хороший музыкальный вкус, учит разбираться в сложном музыкальном материале. Среди участников исследования 14,6 %

придерживаются мнения о том, что она представляет собой форму досуга, хороший способ разнообразить свободное время человека, найти единомышленников; 12,2 % респондентов считают, что рок-музыка не оказывает никакого существенного воздействия на аудиторию и существует наравне с иными музыкальными направлениями. При этом 1,2 % отметили негативное эстетическое воздействие: рок-музыка понижает эстетический канон, упрощает восприятие, погружая слушателя в некачественный музыкальный материал. И только 0,4 % опрошенных считают, что она оказывает негативное ценностное воздействие: искажает подлинные ценности человека, призывает к агрессии и разрушению моральных основ, пропагандирует нездоровый образ жизни. Таким образом, большинство участников исследования придерживается мнения о том, что рок-музыка в целом оказывает позитивное влияние на слушателей.

При этом 41,9 % респондентов отметили, что данное музыкальное направление влияет на формирование протестной политической позиции аудитории, а также на оппозиционную активность; 11,2 % считают, что рок-музыка используется в пропагандистских целях как механизм идеологического влияния на аудиторию, и 2,5 % убеждены в том, что она способствует поддержанию политической стабильности. Значительное количество участников опроса (32,9 %), напротив, придерживается мнения о том, что она дистанцирована от политики, и 11,5 % считают, что возможность воздействия на политику зависит от творчества конкретной рок-группы. Исходя из этого, мы можем сделать следующий вывод: в настоящее время более распространено мнение о том, что рок-музыка может оказывать влияние на политическую обстановку.

Особый интерес представляет соотношение мнений о данном вопросе, принадлежащих респондентам разных возрастных категорий. Так, 59,9 % опрошенных в возрасте до 25 лет включительно и 56,1 % опрошенных в возрасте старше 26 лет считают, что рок-музыка влияет на формирование протестной политической позиции и может использоваться

в пропагандистских целях. Разделение респондентов на тех, кто старше или младше 26 лет обусловлено спецификой бытования отечественной рок-музыки в разные периоды. Так, значительная часть опрошенных старше 26 лет знакома с творчеством рок-групп, чья музыка относится к периодам бытования рок-музыки в субкультурном / контркультурном статусах («Аквариум», «ДДТ», «Кино», «Алиса», «Зоопарк», «Nautilus Pompilius» и др.). Однако среди молодых людей до 26 лет наиболее популярны рок-группы «второй волны», относящиеся к коммерческому року или поп-року (Земфира, «Би-2», «Сплин», «Мумий Тролль» и др.), который был признан частью массовой культуры. Современная рок-музыка признана официально и является неотъемлемой часть поп-культуры. В связи с этим, интерес и положительное отношение к ней, а также создание рок-текстов не воспринимаются как запрещенное или оппозиционное действие. Проводя данное исследование, мы предполагали, что среди респондентов младше 26 лет, меньшее число ответит положительно на вопрос о влиянии рока на политическую обстановку в связи с признанием этого музыкального направления частью массовой культуры.

Результаты исследования показали, что восприятие отечественной рок-музыки людьми, чья юность и молодость пришлась на разные периоды бытования отечественной рок-музыки (1970—1990 гг. и 1991—2019 гг.), с точки зрения ее влияния на политическую обстановку является практически одинаковым. Исходя из этого, мы можем сделать следующие выводы:

1) бытование рок-музыки в субкультурном, контркультурном статусах, а также в статусе явления массовой культуры не оказывает воздействие на восприятие рока как музыки, содержащей оппозиционное высказывание;

2) протестное высказывание находит выражение на идейном уровне рок-текстов, и мы можем найти его как в творчестве современных рок-музыкантов, так и классиков русского рока.

На вопрос о том, может ли рок стать частью какой-либо субкультуры, мы получили следующие ответы:

1) «Да, может» — 84,5 %;

2) «Нет, не может» — 5,2 %;

3) «Затрудняюсь ответить» — 10,3 %.

Восприятие рок-музыки как части бытования какой-либо субкультуры свойственно представителям разных возрастных категорий: 83,5 % — респонденты до 26 лет; 85,6 % — респонденты 26—35 лет; 86,4 % — респонденты 36—45 лет; 84,2 % — респонденты старше 46 лет.

При этом на вопрос «Считаете ли Вы, что рок-музыка является неотъемлемой частью современной культуры?» респонденты ответили следующим образом:

1) «Да, считаю» — 77,7 %;

2) «Нет, не считаю» — 13,6 %;

3) «Затрудняюсь ответить» — 8,7 %.

Особый интерес представляет тот факт, что она воспринимается как явление современной культуры в большей мере людьми старше 46 лет (86,8 %) в сравнении с опрошенными, чей возраст составляет меньше 26 лет (78,3 %).

Таким образом, аудитория практически в равной степени готова отнести рок и к субкультуре (84,5 %), и к массовой культуре (77,7 %). Данный факт указывает на то, что существует двойственное отношение к этому музыкальному направлению. Если в ранние годы развития рока в России он имел контркультурный / субкультурный статус и не мог быть частью массовой культуры, то сегодня музыка отечественных рок-групп, в зависимости от специфики творчества каждой из них, может стать частью бытования субкультуры, а также транслироваться по радио, телевидению и другим каналам продвижения поп-культурой музыкальных продуктов.

Во втором блоке вопросов мы определили наиболее популярные рок-группы 1970—1990 и 1991—2019 годов (таблица 1).

Рок-группы	Рок-музыка 1970—1990 годов (количество упоминаний)	Рок-музыка 1991—2019 годов (количество упоминаний)

«Кино» (1982—1990)	546	Уже распалась
«Аквариум» (1972 — наст. вр.)	339	33
«Nautilus Pompilius» (1982—1997)	285	38
«ДДТ» (1980 — наст. вр.)	277	61
«Алиса» (1983 — наст. вр.)	225	31
«Машина времени» (1969 — наст. вр.)	193	9
«Ария» (1985 — наст. вр.)	163	103
«Агата Кристи» (1987—2010, 2015)	130	121
«Чайф» (1985 — наст. вр.)	99	40
«Зоопарк» (1981—1991)	99	2
«Пикник» (1978 — наст. вр.)	94	31
«Гражданская оборона» (1984—1985; 1986—1990; 1993—2008)	86	23
«Би-2» (1988 — наст. вр.)	33	237
«Сплин» (1994 — наст. вр.)	Еще не существовала	267
«Король и Шут» (1988—2013; 2014 — наст. вр.)	54	172
Земфира (1998 — наст. время)	Еще не начала музыкальную карьеру	145
«Ночные снайперы» (1993 — наст. время)	Еще не существовала	120
«Мумий Тролль» (1983—1987; 1989—1990; 1996 — наст. вр.)	13	106

Таблица 1. Наиболее популярные рок-группы 1970—1990 и 1991—2019 годов

Так, популярные в 1970—1990 годы отечественные рок-группы, которые существуют и в настоящее время («Аквариум», «ДДТ», «Машина времени», «Алиса», «Пикник» и др.), не воспринимаются участниками исследования как современные музыкальные коллективы. Наиболее часто ими называются музыканты «второй волны», чье творчество относится к коммерческому року, или поп-року: «Сплин», «Би-2», «Король и Шут», Земфира и др.

При этом особый интерес представляют особенности восприятия отечественной рок-музыки «золотого века» (1970—1990-е годы) и современного, или коммерческого рока (таблица 2).

Лексемы	Рок-музыка 1970—1990 годов (количество словоупотреблений)	Рок-музыка 1991—2019 годов (количество словоупотреблений)
«Бунт», «протест», «оппозиция», «вызов», «контркультура»,	277	86

«противостояние»		
«Свобода»	171	57
«Андеграунд», «подполье», «запрет»	101	9
«Гитара», «акустика»	96	23
«Квартирник»	66	4
«Философия», «смысл»	66	48
«Поэзия», «лиричность»	57	61
«Правда», «честность»	49	17
«Любовь»	48	46
«Перемены»	47	11
«Рок-клуб», «клуб»	44	5
«Поиск»	32	22
«Грусть», «меланхолия», «тоска», «печаль»	27	56
«Концерт», «стадион»	23	63
«Попса», «популярность»	5	75
«Радио»	1	33

Таблица 2. Специфика восприятия отечественной рок-музыки 1970—1990 годов и 1991—2019 годов

Наиболее популярные ассоциации с русским роком 1970—1990 годов нашли выражение в следующих лексемах: «свобода», «бунт», «андеграунд», «философия», «смысл», «поэзия», «правда», «любовь», «перемены», «поиск». Ассоциации с рок-музыкой 1991—2019 годов также выражаются в названных лексемах, однако словоупотреблений лексем «свобода», «бунт», «андеграунд», «правда», «перемены» значительно меньше. Лексемы «поэзия», «любовь», «философия», «смысл» употребляются в обоих случаях практически с одинаковой частотой. И значительно преобладают лексемы «популярность», «попса», «радио», «концерт», «стадион», «грусть», «меланхолия» в отношении рок-музыки 1991—2019 годов в сравнении с русским роком раннего периода. Частотность лексем «попса» и «популярность», а также «концерт», «стадион», «радио» указывает на восприятие современной рок-музыки как части массовой культуры. Кроме того, практически отсутствуют лексемы «квартирник», «рок-клуб», что также является закономерным: в 1990-е годы рок-музыка выходит из «подвалов» на стадионы, теряет контркультурный статус и переходит в массовую культуру.

Уменьшение частоты употребления лексем «свобода», «бунт»,

«андеграунд» в отношении современной рок-музыки, на первый взгляд, вступает в противоречие с выводами, сделанными нами ранее: 1) протестное высказывание не находит выражения на уровне бытования музыки и ее взаимоотношений с государственной властью и официальной культурой; 2) протестное высказывание содержится преимущественно в поэтических текстах рок-музыкантов независимо от того, к какому периоду относится их творчество. Ранее мы предполагали, что утвердительных ответов на вопрос о влиянии рока на политическую обстановку среди респондентов в возрасте до 26 лет должно быть меньше в сравнении с опрошенными старше 26 лет. Предложение респондентам указать слова, которые ассоциируются с рок-музыкой, относящейся к разным периодам (1970—1990-е и 1991—2019-е гг.), заставляет их обратить внимание на специфику ее бытования в эти периоды, и мы видим, что наше предположение подтверждается. Другими словами, разделяя развитие отечественной рок-музыки на два периода, мы способствуем тому, что участники исследования учитывают необходимость разделения и в первую очередь обращают внимание не на особенности поэтики рока разных периодов, а на его статус по отношению к официальной культуре.

Таким образом, частотность использования лексем «бунт» / «протест» и «попса» / «популярность» обусловлена актуализацией знания о том, что изначально русский рок имел субкультурный / контркультурный статус, в то время как сегодня он является частью массовой культуры. Однако мотив протеста присутствует в рок-музыке как раннего, так и позднего периодов, что подтверждает положительный ответ на вопрос о влиянии русского рока в целом на политическую обстановку респондентами разных возрастных категорий, а также анализ мотивной структуры рок-альбомов разных периодов. Восприятие рок-текста как высказывания «против» зависит от того, учитывает ли респондент его отнесенность к определенному периоду бытования отечественной рок-музыки, и оно является ошибочным. Как правило, оно свойственно людям, заставшим оба периода развития русского

рока (76 % респондентов, использовавших лексемы «популярность» и «попса» и в отношении современной рок-музыки, — люди старше 26 лет). Рок-текст должен подвергаться анализу на наличие в нем оппозиционных высказываний только с точки зрения его мотивной структуры.

В следующем вопросе мы рассмотрели особенности восприятия образа рок-исполнителя респондентами разных возрастных категорий (таблица 3).

Ассоциации с образом рок-исполнителя	До 26 лет	26—35 лет	36—45 лет	46 лет и старше
Бунтарь	162 (60,6 %)	207 (70,9 %)	82 (79,6 %)	25 (65,8 %)
Поэт	109 (40,8 %)	149 (51 %)	55 (53,4 %)	22 (57,9 %)
Романтик	93 (34,8 %)	111 (38 %)	45 (43,7 %)	17 (44,7 %)
Лирик	76 (28,5 %)	108 (37 %)	31 (30 %)	14 (36,8 %)
Кумир	78 (29,2 %)	69 (23,6 %)	22 (21,4 %)	10 (26,3 %)
Одиночка	53 (19,9 %)	70 (24 %)	33 (32 %)	5 (13,6 %)
Герой	51 (19,1 %)	57 (19,5 %)	21 (20,4 %)	4 (10,5 %)
Чужой, иной	47 (17,6 %)	63 (21,6 %)	16 (15,5 %)	3 (7,9 %)
Разрушитель	28 (10,5 %)	21 (7,2 %)	16 (15,5 %)	5 (13,6 %)
Наркоман	17 (6,4 %)	30 (10,3 %)	10 (9,7 %)	3 (7,9 %)
Аскет	9 (3,4 %)	21 (7,2 %)	4 (3,9 %)	1 (2,6 %)
Неудачник	3 (1,1 %)	8 (2,7 %)	4 (3,9 %)	1 (2,6 %)

Таблица 3. Особенности восприятия образа рок-исполнителя

Участникам исследования была предоставлена возможность выбрать несколько вариантов ответов. Наиболее популярными среди опрошенных в возрасте до 26 лет стали ассоциации, выраженные в следующих лексемах: «бунтарь» (60,6 %), «поэт» (40,8 %), «романтик» (34,8 %), «лирик» (28,5 %), «кумир» (29,2 %), «одиночка» (19,9 %). Среди респондентов в возрасте 26—35 лет более чем на 10 % увеличилась частота выбора лексем «бунтарь» (70,9 %) и «поэт» (51 %). Среди опрошенных в возрасте 36—45 лет также возрастает количество словоупотреблений лексем «бунтарь» (79,6 %), «поэт» (53,4 %), «романтик» (43,7 %) и «одиночка» (32 %), реже в сравнении с предыдущей группой используются лексемы «лирик» (30 %) и «кумир» (21,4 %). Среди представителей последней возрастной группы (46 лет и старше), в сравнении с опрошенными в возрасте 36—45 лет, более чем на 10 % уменьшается частота выбора лексем «бунтарь» (65,8 %) и «одиночка» (13,6 %), чаще используются лексемы «поэт» (57,9 %), «романтик» (44,7 %),

«лирик» (36,8 %).

Сравнивая первую и последнюю возрастные группы (младше 26 лет и старше 46 лет), мы наблюдаем следующую тенденцию: респондентами старшего возраста лексема «бунтарь» используется чаще на 5 %; лексемы «поэт», «романтик» встречаются чаще на 10 %; лексемы «одиночка», «герой», «чужой» («иной») используются реже на 5—10 %. Особый интерес в данном контексте представляет лексема «бунтарь», используемая респондентами всех возрастов минимум в 60 % ответов. Данный показатель также подтверждает тот факт, что бунт свойственен образу лирического героя, относящемуся к разным периодам существования русского рока.

Последний вопрос социологического опроса был следующим: «Согласны ли Вы с тезисом “Русский рок мертв”?». Отрицательно на него ответили 57,2 % респондентов, утвердительно — 18,9 % и воздержались от ответа 23,9 % (таблица 4).

Ответы участников	До 26 лет	26—35 лет	36—45 лет	46 лет и старше	Все участники
«Да, согласен»	14,2 %	18,5 %	30 %	15,8 %	18,9 %
«Нет, не согласен»	61,8 %	58,2 %	46,6 %	52,6 %	57,2 %
«Затрудняюсь ответить»	24 %	23,3 %	23,4 %	31,6 %	23,9 %

Таблица 4. Отношение респондентов к тезису «Русский рок мертв»

При этом мы видим, что наибольшее количество согласившихся с данным тезисом (30 %) — среди респондентов в возрасте 36—45 лет, в то время как среди других возрастных категорий данный показатель не превышает 19 %. Наиболее «лояльными» к современному русскому року являются участники исследования в возрасте до 26 лет.

Таким образом, результаты исследования позволяют нам сделать следующие выводы:

1) в настоящее время более распространено мнение о том, что рок-музыка может оказывать влияние на политическую обстановку;

2) сегодня музыка отечественных рок-групп, в зависимости от специфики творчества каждой из них, может относиться как к субкультуре, так и к массовой культуре;

3) восприятие рока как оппозиционного явления в культуре, а рок-исполнителя как «бунтаря» свойственно людям, относящимся к разным возрастным категориям независимо от того, на какой музыке они «выросли»;

4) рок-исполнитель, чье творчество относится к 1970—1990 годам, в большей степени воспринимается как «бунтарь» при делении русского рока на два ключевых периода — 1970—1990 и 1991—2019 годы;

5) протестное высказывание содержится преимущественно в поэтических текстах рок-музыкантов независимо от того, к какому периоду относится их творчество.

В настоящем исследовании мы применили социологические методики, позволяющие исследовать особенности восприятия отечественной рок-музыки 1970—1990 и 1991—2019 годов людьми разных возрастных категорий. Полученные результаты раскрыли цель, поставленную в начале исследования, и соответствуют задачам исследования.

4. МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ. КОНСПЕКТ ЗАНЯТИЯ ПО ТЕМЕ «РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ»

Тема занятия: Русская рок-поэзия.

Цель занятия: способствовать углублению знаний о современном литературном процессе в рамках знакомства с историей русской рок-поэзии.

Задачи:

1) способствовать углублению знаний об истории развития русского рока и ключевых авторах в процессе чтения лекции;

2) научить выделять специфические особенности русской рок-поэзии в процессе работы с текстами рок-композиций;

3) способствовать формированию фоновых культурных знаний в процессе знакомства с историей русской рок-поэзии.

Тип занятия: интерактивная лекция.

Метод: частично-поисковый.

Форма организации урока: фронтальная.

Средства обучения:

1) наглядные: презентация, видеоматериал, аудиоматериал;

2) технические: ПК.

Ход занятия:

Этап занятия	Время	Содержание	Примечания
Орг. Момент	2 мин.	. Знакомство. . Сообщение цели и задач занятия.	
I Выявление существующих знаний по теме занятия	5 мин.	)бсуждение вопросов: а) «Какие рок-группы вы слушаете?»; б) «Чем рок отличается от поп-музыки?»; в) «Какие черты русского рока вы можете назвать?».	
I. Чтение лекции	30 мин.	Рассмотрение вопросов: 1) рок-музыка в России, ключевые авторы; 2) понятия «рок-поэзия» и «рок-композиция»; 3) работа с текстами рок-композиций: выявление специфики русской рок-поэзии.	Проектор
IV. Проверка степени усвоения	5 мин.	1. Проведение опроса.	

нового материала			

Содержание лекции:

1. Рок-музыка в России. Ключевые авторы.

Рок-музыка появляется в США и в Западной Европе в 50-е годы XX века, а слово «рок» изначально является составной часть термина «рок-н-ролл». Однако в зависимости от контекста слово rock имеет различные значения. Это и физическое действие, направленное на человека (от тряски до убаюкивания), и воздействие на его эмоциональное состояние (расстройство, приведение в волнение). Кроме того, rock — это еще и «утес», «булыжник», «причина несчастья», «глупая ошибка». Несколько значений может имеет также слово roll: «клубок», «вращение», «качание», «громоподобные звуки», «бой барабана» и др.

Самым выдающимся событием рок-музыки 50-х годов стало появление Элвиса Пресли. Именно в это время музыка является доступной не только для профессиональных музыкантов. Пресли становится кумиром молодежи, и его популярность провоцирует образование огромного количества самодеятельных музыкальных групп (прослушивание композиции Э. Пресли).

Однако в 1963 году в музыке зарождается новый феномен, который стремительно распространяется по всему миру, — битломания. «Битлз» превратили рок в высокое искусство самовыражения молодежи и лучше всех показали, что юным есть что сказать.

Популярность рока в России связана в первую очередь с творчеством «Битлз». В это время в СССР создаются многочисленные группы из непрофессиональных музыкантов, подражающих стилю ливерпульской четверки и осуществляющих попытки исполнения их хитов (часто без знания английского языка).

В середине 60-х начался стихийный процесс выделения из общей массы будущих музыкантов, которые, повинуясь потребности выплеснуть свои эмоции и чувства, пытались «оживить» собой музыку кумиров,

приобщаясь к их кругу через ритуальное повторение. Группы возникали при школах, при домах пионеров и еще чаще — дома. Ни инструментов, ни соответствующей звукоусиливающей аппаратуры тогда нельзя было найти в СССР. Началом формирования русского рока принято считать вторую половину 1970-х гг. (прослушивание композиции «Битлз»).

«Битлз» и другие кумиры пели на английском языке, а это значит, что перед музыкантами стояла необходимость исполнения рок-н-ролла в «оригинале». Часто тексты песен исполнялись на слух. В ситуации, когда подавляющее большинство слушателей и исполнителей имело довольно смутное представление об английском языке, подобная практика была вполне объяснимой, хотя будущего у нее не было.

Другим способом «приближения» английских песен к советскому слушателю было сочинение русских текстов к этим песням (записи в тетрадях). Еще более удивительным явлением было сочинение английских текстов к собственным мелодиям.

Подавляющее большинство московских групп играло только чужой материал. Предопределила переход к русскоязычному творчеству группа «Машина времени», созданная Андреем Макаревичем. Впервые в истории советского рока творчество самодеятельной рок-группы перешагнуло рамки локальной популярности. Обычно, говоря о причинах успеха «Машины времени», ее называют «текстовой» группой, в творчестве которой слово преобладает над мелодией.

Тексты А. Макаревича были своеобразны и незаурядны. Почти все они были проникнуты каким-то общим настроением и рисовали духовный мир подростка, стоящего на пороге взрослой жизни и решающего для себя вечные проблемы мироздания. Лирический герой «Машины времени» полон сомнений. Его волнует проблема одиночества, верности выбранным целям и идеалам, борьбы с бездушием, цинизмом, ханжеством и социальной пассивностью (записи в тетрадях). Пример «Машины времени» оказался заразителен, и в 1977—1980 годах еще ряд московских групп запели по-

русски (прослушивание композиции «Машины времени»).

В 1980-е гг. рок-культура активно распространяется через магнитофонную запись. В это время наиболее популярной формой проведения досуга молодежи в России становятся дискотеки. Как следствие, органы культуры начали проявлять повышенный интерес к их репертуару. Появляются «черные» списки с именами сначала западных, а затем и отечественных исполнителей. И в это же время активно развивается «альтернативная» (или самодеятельная) звукозаписывающая индустрия, которая включала домашние студии и сеть копировщиков, мгновенно тиражировавших любую интересную запись. Она имела отлаженный механизм распространения, позволяющий за относительно небольшое время доставить копии этих альбомов в самые отдаленные уголки СССР.

В этот период возникла идея создания рок-клуба как организации, официально представляющей интересы рок-музыкантов перед лицом государства. Клуб должен был дать самодеятельным музыкантам минимальные возможности репетировать, покупать инструменты и аппаратуру, выступать на законных основаниях.

Лидером ленинградского рок-клуба становится группа «Аквариум». Она занимает в истории современного советского рока особое место. Более того, для множества людей понятие «русский рок» сегодня ассоциируется прежде всего с «Аквариумом».

Группа была создана в июле 1972 года студентом Борисом Гребенщиковым. На заре своей музыкальной карьеры Б. Гребенщиков провозглашает принцип: «важна не форма, а содержание». Он создает в своих песнях поэтический мир, богатый метафорами, сложными иллюзиями, неожиданными пересечениями тем и образов мировой литературы, рок-н-ролла и восточной философии (записи в тетрадях, прослушивание композиции «Аквариума»).

В этот период (1982—1984 гг.) на первый план выходят такие группы, как «Кино», «Зоопарк», «Пикник» и др. В песнях Виктора Цоя

романтические образы и сюжеты смешиваются с сугубо реалистическими наблюдениями, отражающими внутренний мир и быт подростка, поставленного лицом к лицу с равнодушно взирающим на него «взрослым» обществом. В более поздних его работах (альбом «Группа крови» 1988 г.) заметно взросление лирического героя, интерес к «вечным» проблемам, призывы к действию, моральному совершенству. В это время рок-музыканты стремятся «петь о том, что волнует» (записи в тетрадях, прослушивание композиции группы «Кино»).

В 1986 году изменяется отношение к советскому року. Регулярная концертная деятельность, гастроли, съемки на телевидении, звукозапись, межрегиональные фестивали, собиравшие группы из всех уголков нашей страны и тысячи зрителей — все это неотъемлемые черты советского рока второй половины 80-х. Несмотря на то, что авторитет ленинградского рока по-прежнему высок, все большую значимость приобретают другие региональные школы — прежде всего, свердловская.

В Уфе Юрий Шевчук создает группу «ДДТ», в Свердловске появляется «Урфин Джюс», а затем и «Nautilus Pompilius», в Архангельске — «Облачный край», «Калинов мост» в Новосибирске и «Гражданская оборона» в Омске.

Группа «Nautilus Pompilius», основанная в 1982 году В. Бутусовым и Д. Умецким, своим успехам во многом обязана поэту и переводчику И. Кормильцеву. Его тексты, несмотря на излишнюю порой «литературность» и символизм, оказались созвучны мелодиям Вячеслава Бутусова. В результате группа стала одной из самых популярных в СССР.

Группа «ДДТ» существует с 1980 года и за истекшее время не раз меняла состав. Неизменным оставалось лидерство Юрия Шевчука. Одним из первых Шевчук затронул в своих песнях такие темы, как война в Афганистане, засилие бюрократии, дегуманизация общества, отсутствие взаимопонимания между поколениями. Однако еще более важной темой в творчестве «ДДТ» стала тема ответственности художника за судьбу

человечества и своего народа (записи в тетрадях).

К концу 1980-х гг. рок перестаёт быть составной частью контркультуры и / или субкультуры и все больше сближается с культурой официальной, что позволяет говорить о смерти русского рока. Он выходит в эфир отечественных радиостанций, и это не столько выделяет рок из остального музыкального контекста, сколько, наоборот, унифицирует рок-музыку, фактически синтезируя её с другими типами современного песенного искусства. Таким образом, ко второй половине 1990-х гг. организуется своеобразная новая формация русского рока, представленная такими группами, как «Мумий Тролль», «Земфира», «Король и шут», «Би-2», «Сплин» и многие другие. Эти новые исполнители весьма популярны в молодежной среде, их выступления собирают большие аудитории. Таким образом, можно говорить, что в культуре рока к концу девяностых выделилось целое направление, которое может быть названо поп-роком или роком коммерческим (прослушивание песен «Группа крови» группы «Кино» и «Черное солнце» группы «Би-2»).

2. Понятия «рок-поэзия» и «рок-композиция».

Понятия «рок» и «рок- поэзия» употребляются как синонимы. Под рок-поэзией в русской культуре новейшего времени традиционно понимают словесный компонент рок-композиции, в которой, кроме этого, есть компоненты музыкальный и перформативный, связанный с особенностями исполнения (И. Смирнов). Другими словами, рок-композиция включает: рок-музыку, рок-поэзию и рок-театр (записи в тетрадях).

Что представляет собой рок-театр? (Анализ видеоролика: https://www.youtube.com/watch?v=8Y16I_--YNg. Работа со студентами).

3. Работа с текстами рок-композиций: выявление специфики русской рок-поэзии.

Какой из представленных текстов является частью рок-композиции и почему? (Анализ текстов. Работа со студентами).

Русская рок-поэзия изобилует цитатами и мотивами, заимствованными

из библейской, славянской, античной, скандинавской и других мифологий. Рок-поэт также часто использует фрагменты «чужого» текста: в своем тексте он может цитировать других авторов. Кроме того, текст может полностью состоять из цитат. Но такой текст не является плагиатом, поскольку цитаты, включенные в новый контекст, образуют новое «высказывание», а сам текст обретает дополнительные смыслы, которых не было в тексте-первоисточнике.

Одним из основных способов бытования рок-музыки наряду с концертным исполнением и видеоклипами, является альбом. Более того, в роке существование композиции вне альбома часто невозможно. Альбом как особое образование возник, прежде всего, в культуре западной с появлением пластинок и пришёл, практически не изменяясь (если не считать того, что русский рок бытовал не на виниловых пластинках, а на магнитофонной ленте), в русскую рок-традицию.

Альбом в рок-культуре обладает всеми основными особенностями, присущими лирическому циклу: 1) это единство композиций альбома, обусловленное авторским замыслом; 2) отношения между отдельными композициями и альбомом — отношения между элементами и системой; 3) альбом озаглавлен самим автором.

Что объединяет названия композиций альбома «Гудгора» рок-группы «Ю-Питер»: «Потоп», «Девочка-панк», «Чёрная птица — белые крылья», «Гудгора», «Иду к тебе», «Возьми меня с собой», «Всё, что нужно», «Пусть будет так», «Прощай, мой друг», «Сияемый», «Река небесная», «Юпитериада», «Апокалиптическая»? (Выделение ключевых мотивов. Работа со студентами).

Ключевым для всего альбома является мотив апокалипсиса, присутствующий уже в первой композиции — «Потоп». Лирический герой является частью эсхатологического мифа, в котором разрушение мира завершается началом новой, лучшей жизни.

В текстах «Иду к тебе», «Возьми меня с собой», «Все, что нужно»

актуализируются мотивы пути, обретения бога и истины.

Последняя композиция носит название «Апокалипсическая». Таким образом, мотивная структура альбома формирует циклический метасюжет, действие которого начинается и заканчивается с гибели мира. Для самого автора апокалипсис — «конец определенного этапа жизни человеческой». Конфликт человека и мира находит разрешение в начале новой жизни. Таким образом, библейские мотивы используются В. Бутусовым в качестве инструмента, формирующего авторский миф. Альбом группы «Ю-Питер» — единое высказывание, семантическим ядром которого является авторское мировоззрение.

Для современного искусства характерно стремление эпатировать или шокировать с целью активизации сознания человека на поиск «принципиально иных, альтернативных парадигм бытия, мышления». Синтетическое высказывание рок-поэта, в свою очередь, отличается «повышенным экстремизмом» [1, с. 48]. Но создание абсурдного текста становится для музыканта не только способом особого воздействия на аудиторию. Абсурдный язык используется как средство описания абсурдного мира, и именно он максимально точно «транслирует» мироощущение человека, принадлежащего этому миру. Абсурдный текст мы можем встретить у каждого отечественного рок-поэта.

Вывод. Содержание рок-текста охватывает самые разнообразные темы: социальные, философские, любовные, религиозные. Абсолютно невозможно вывести хотя бы какую-то тематическую доминанту, под которую можно бы было подвести всех авторов и исполнителей, включаемых в рок-культуру. Можно говорить только об особой манере отсутствия прямой экспликации смысла, что несвойственно для других направлений российской песни. Кроме того, особенностью русской рок-поэзии являются различные проявления «чужого» слова: русский рок, как и всякое явление эпохи постмодернизма, насыщен многочисленными отсылками к предшествующей культурной традиции — от русской классической литературы и фольклора до

современного кинематографа и мифологий разных стран.

Необходимо также отметить, что каждая композиция занимает особое место в альбоме: она является частью лирического цикла и существует в его рамках. Таким образом, альбом в русском роке имеет особый статус: это новое жанровое образование, обладающее специфическими признаками и соотносимое с циклом в литературе. В русском роке также иная цель воздействия на слушателя: музыкант стремится сделать его носителем своей философии, и этим обусловлена специфика рок-текста.

Проведение опроса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования поэтических текстов отечественных рок-групп были выявлены специфические особенности мотивной структуры музыкальных альбомов, определены особенности художественного мироощущения лирического героя рок-поэзии. Анализ мотивной структуры выполнен в синхроническом и диахроническом аспектах, что позволило также ответить на вопрос о том, как изменяется художественная концепция мира, представленная в творчестве рок-групп.

Наиболее важными в поэтических текстах групп «Nautilus Pompilius», «Мумий Тролль» и «Ю-Питер» являются мотивы пути, поиска, сна, одиночества, свободы, плена, борьбы, а также апокалиптические мотивы. Специфика построения мотивной структуры альбомов обусловлена особенностями художественной концепции мира рок-поэта.

Так, в первом альбоме рок-группы «Nautilus Pompilius» («Переезд») концептуальное значение принадлежит мотиву миража. Мираж является ирреальным пространством, в котором лирический герой находит сакральное знание, вдохновение, любовь, красоту. Реальная действительность представляет собой площадь карнавального действа, к которому причастен каждый. На ней сталкиваются высокое и низкое, сакральное и профанное, жизнь и смерть. Лирический герой вовлечен в эту борьбу, но борьба находится за пределами его жизненных ценностей. Он стремится стать частью более совершенного мира. Мираж, сон, опьянение становятся путями к нему.

В центре второго альбома, «Чужая земля», конфликт свободы и плена как основ двух миров — сакрального и профанного. Свобода является атрибутом духовной силы человека и, в то же время, условием принадлежности к сакральному миру. Мотив свободы связан с мотивами одиночества, смирения, смерти, пути, испытания, а также богоборческими мотивами. Лирический герой находится на границе двух миров, и переход

в сакральный мир становится для него возможным в случае успешности испытания его духовной силы. Его принадлежность к «низшему» миру является следствием духовной слабости, неспособности одержать победу в столкновении с мистическим опытом.

Ключевыми мотивами «Атлантиды», последнего альбома группы «Nautilus Pompilius», являются мотивы жизни, смерти, сна, побега, поиска, обмана, уязвимости. Сакральный мир, в который стремится попасть лирический герой, — иллюзорная реальность, созданная путем самообмана, забвения или погружения в сон. Сам же лирический герой слаб и уязвим, он не в силах достичь желаемого, является пассивным наблюдателем несовершенства профанного мира.

Доминирующими элементами мотивной структуры альбомов рок-группы «Ю-Питер» являются библейские и фольклорные мотивы. В основе художественного мира В. Бутусова находится конфликт тьмы и света, начала и конца мира, заключенных в цикл и сменяющих друг друга. Лирический герой принадлежит идиллическому миру, путь к которому открывается через сакральное знание, которым он обладает. Художественный мир рок-группы «Ю-Питер» — это гармоничная Вселенная, в которой человек теряет и обретает свое место, является свидетелем вечной борьбы тьмы и света, в которой всегда торжествует свет.

Общим для всех альбомов группы «Мумий Тролль» является мотив одиночества. Лирический герой Ильи Лагутенко — человек, живущий в абсурдном или враждебном мире, желающий вырваться из той действительности, которой принадлежит. Позволяя страху и сомнениям завладеть собой, в конфликте с этим миром он терпит поражение и ищет спасение в бегстве в фантастический мир. Для него исключена возможность примирения с окружающей действительностью, поскольку он ранен ею. А его неспособность защитить себя от алогизма и иррациональности, враждебности окружающей действительности становится причиной внутренней трансформации.

Лирический герой русской рок-поэзии — человек, не способный принять несовершенство реального мира. Путь, который он избирает, — поиск совершенного мира или сакрального знания, бегство в иллюзорную реальность. Действием, определяющим его сущность, может быть бунт против реалий профанного мира и бегство в совершенный мир, а также бездействие, вызванное осознанием собственной уязвимости. И тот и другой образы рок-героя встречаются в творчестве группы «Nautilus Pompilius». Лирический герой «Ю-Питера» изначально принадлежит идеальному миру, в то время как несовершенный мир находится за пределами его действительности. Бунт невозможен для него по причине отсутствия оснований. Для лирического героя «Мумий Тролля» он также невозможен, но причиной его бездействия является принадлежность абсурдному или враждебному миру, которому он не в силах противостоять. Но, вне зависимости от того, действие или бездействие выбирает лирический герой, художественный мир, в котором он существует делится на две части — профанный и сакральный / реальный и ирреальный миры.

Анализ мотивной структуры альбомов рок-групп «Nautilus Pompilius», «Ю-Питер» и «Мумий Тролль» показал, что поэтические тексты рок-коллективов, относящиеся к разным периодам их творческого пути, находятся в рамках эстетики русского рока, специфика которой была сформирована уже в 1980—1990 годы. И «Nautilus Pompilius», относящийся к классикам русского рока, и наследующий его художественные идеи «Ю-Питер», и принадлежащий поп-року («вторая волна» отечественной рок-музыки) «Мумий Тролль» создают рок-тексты в контексте ключевой художественной идеи отечественной рок-поэзии: конфликт человека с окружающей действительностью становится причиной разделения художественного мира на сакральный и профанный, первый из которых является конечной целью, в то время как второй отрицается или же выполняет функцию антагониста лирического героя.

Кроме того, был проведен опрос, участие в котором приняли 700

респондентов. Целью проведения опроса стало определение особенностей восприятия отечественной рок-музыки «золотого века» (1970—1990-е годы) и современного, или коммерческого рока. Результаты социологического исследования позволили нам сделать следующие выводы:

6) в настоящее время более распространено мнение о том, что рок-музыка может оказывать влияние на политическую обстановку;

7) восприятие рока как оппозиционного явления в культуре, а рок-исполнителя как «бунтаря» свойственно людям, относящимся к разным возрастным категориям независимо от того, на какой музыке они «выросли»;

8) восприятие рок-текста как высказывания «против» зависит от того, учитывает ли респондент его отнесенность к определенному периоду бытования отечественной рок-музыки;

9) протестное высказывание содержится в самих поэтических текстах рок-музыкантов независимо от того, к какому периоду относится их творчество.

Таким образом, протест как часть поэтики русского рока присутствует в творчестве рок-музыкантов как раннего, так и позднего периодов, что подтверждает положительный ответ на вопрос о влиянии русского рока в целом на политическую обстановку респондентами разных возрастных категорий, а также анализ мотивной структуры рок-альбомов разных периодов.

Анализ мотивной структуры альбомов показал, что отечественная рок-поэзия на мотивном уровне не претерпевает существенных изменений: рок-группы, относящиеся к разным периодам существования русского рока, в реализации своих художественных идей используют единый комплекс мотивов. При этом художественные концепции альбомов рок-групп не тождественны, как не могут быть тождественны поэтические миры поэтов Серебряного века, создававших свои произведения в рамках одного течения. Русская рок-поэзия претерпевает существенные трансформации в культурологическом аспекте. Из контркультурного и субкультурного

статусов она переходит в статус поп-культуры, в результате чего утрачивается идеология русского рока, имеющая особую ценность для поколения, чья юношество и молодость пришлись на 1970—1990 годы, и именно этим обусловлена популярность тезиса о смерти русского рока.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Авилова, Е. Р. «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии / Е. Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2008. — № 10. — С. 42—48.

2. Авилова, Е. Р. Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии : автореф. дис. … канд. филол. наук / Е. Р. Авилова. — Нерюнгри, 2010. — 211 с.

3. Амба : музыкальный альбом / И. Лагутенко, Ю. Цалер, Е. Звидённый, О. Пунгин и др. — М. : Студия «Союз», 2007. — 1 электрон. опт. диск (CD).

4. «АМБА — новый альбом «“Мумий Тролля”» / mumiytroll.com. — URL: https://www.mumiytroll.com/press/920 (дата обращения: 19.03.2018).

5. Апокалипсис — это не конец: Вячеслав Бутусов о «Гудгоре», электронике и иронии: // АфишаDaily. — URL: https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/apokalipsis-eto-ne-konec-vyacheslav-butusov-o-gudgore-elektronike-i-ironii/ (дата обращения: 29.04.2018).

6. Атлантида : музыкальный альбом / В. Г. Бутусов, В. Самойлов, А. Потапкин, Н. Петров, И. Копылов, А. Могилевский и др. — Екатеринбург : Dana Music, 1997. — 1 электрон. опт. диск (CD).

7. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Infolio : университетская электронная библиотека. — URL: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/bahtmain.html (дата обращения: 18.01.2019).

8. Богомол : музыкальный альбом / В. Г. Бутусов, Ю. Д. Каспарян, Е. В. Кулаков и др. — М. : Фирма грамзаписи «Никитин», 2008. — 1 электрон. опт. диск (CD-DA).

9. Большой англо-русско-английский словарь / envoc.ru : образовательный сайт. — URL: https://www.envoc.ru/dict/enru/rock (дата обращения: 05.11.2018).

10. Большой англо-русско-английский словарь / envoc.ru : образовательный сайт. — URL: https://www.envoc.ru/dict/enru/roll (дата обращения: 05.11.2018).

11. Большой словарь русских поговорок / под ред. В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитиной. — М. : ОЛМА Медиа Групп, 2007. — 785 с.

12. Большой энциклопедический словарь // под ред. А. М. Прохорова. — URL: http://alcala.ru/entsiklopedicheskij-slovar/slovar-S/69338.shtml / (дата обращения: 14.01.2019).

13. Бурлака, А. П. В ритме эпохи: очерки истории музыки «рок» / А. П. Бурлака, А. С. Запесоцкий. — СПб. : СПбГУП, 1994. — 85 с.

14. Бычков, В. В. Постнеклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического знания / В. В. Бычков // Философский журнал. — 2008. — № 1. — С. 90—108.

15. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л. : Художественная литература, 1940. — 646 с.

16. Военный энциклопедический словарь / под ред. А. Э. Сердюкова. — URL: http://encyclopedia.mil.ru/encyclopedia/dictionary/details.htm?id=2836@morfDictionary / (дата обращения: 21.01.2019).

17. ВОСТОК Х СЕВЕРОЗАПАД : музыкальный альбом / И. Лагутенко, О. Пунгин, П. Вовк, А. Крицин, А. Холенко и др. — М. : Navigator Records, 2018. — 1 электрон. опт. диск (CD-DA).

18. Гавриков, В. А. Кого чаще всего цитируют в российских рок-диссертациях? (Библиография для начинающего роковеда) / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2013. — № 14. — С. 369—386.

19. Гавриков, В. А. Литературоведение VS поэтико-синтетический текст: в поисках метода / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2011. — № 12. — С. 19—27.

20. Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия второй половины XX — начала XXI веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства) : автореф. дис. … д-ра филол. наук / В. А. Гавриков. — М., 2011. — 585 с.

21. Гавриков, В. А. Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2014. — № 15. — С. 6—17.

22. Гавриков, В. А. Песенная поэзия: проблема художественности / В. А. Гавриков // Вестник ЧелГУ. — 2009. — № 35 (172). — С. 35—42.

23. Гавриков, В. А. «Убежать от филологии»: проблема литературоведческого инструментария к синтетическому тексту / В. А. Гавриков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2010. — № 11. — С. 6—13.

24. Глинчиков, В. С. Феномен авторской песни в школе / В. С. Глинчиков // Мир Высоцкого : исследования и материалы. — М. : Современник, 2000. — № 4. — С. 345—357.

25. Гнедовский, М. Майк, или Секретная лаборатория российского рока / М. Гнедовский // РОССИЯ / RUSSIA. — 1998. — № 1 (9). — С. 181.

26. Гудгора : музыкальный альбом / В. Г. Бутусов, Ю. Д. Каспарян, Е. В. Кулаков и др. — М. : Юнайтед Мьюзик Групп, 2015. — 1 электрон. опт. диск (CD-DA).

27. Дехтяренко, Р. Б. Библейское учение об ангелах / Р. Б. Дехтяренко // blagovestnik.org. — URL: http://www.blagovestnik.org/books/00064.htm#a01 (дата обращения: 15.02.2019).

28. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. — СПб. : Петрополис, 1999. — 240 с.

29. Доманский, Ю. В. Рок-поэзия: перспективы изучения / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2013. — № 14. — С. 7—35.

30. Доманский, Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. — М. : Intrada : Изд-во Кулагиной, 2010. — 230 с.

31. Доманский, Ю. В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — № 4. — URL: http://www.fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza4/poeza4.htm (дата обращения: 15.11.2018).

32. Ёрмунганд / Г. Коршунов // BESTIARY.US : энциклопедия вымышленных существ. — URL: https://www.bestiary.us/ermungand/ru (дата обращения: 20.02.2019).

33. Иванов, Д. И. Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов / Д. И. Иванов // Личность. Культура. Общество. — М. : Независимый институт гражданского общества, 2011. — Т. 13. — № 13. — С. 205—211.

34. Иванов, Д. И. Специфика музыкального компонента синтетической языковой личности в контексте рок-культуры (на примере инструментальной композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита») / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2013. — № 14. — С. 187—194.

35. Ивлева, Т. Г. Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова / Т. Г. Ивлева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь : ТвГУ, 1998. — № 1. — С. 87—94.

36. Иконография Страшного Суда // pravmir.ru. — URL: https://www.pravmir.ru/ikonografiya-strashnogo-suda/ (дата обращения: 14.01.2019).

37. Имя рек : музыкальный альбом / В. Г. Бутусов, Ю. Д. Каспарян, Е. В. Кулаков, О. А. Сакмаров. — М. : Первое музыкальное издательство, 2003. — 1 электрон. опт. диск (CD-DA).

38. Инь-ян // Новый Акрополь. — 1986. — URL: https://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/in_yan/ (дата обращения: 25.04.2018).

39. Исаева, Е. В. Альбом группы «Nautilus pompilius» «Ни Кому Ни Кабельность» / Е. В. Исаева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2016. — № 16. — С. 113—119.

40. Исаева, Е. В. «Возьми меня, возьми на край земли»: альбом группы «NAUTILUS POMPILIUS» «Человек без имени» / Е. В. Исаева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2010. — № 11. — С. 105—112.

41. Кайуа, Р. Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зепкина. — М. : ОГИ, 2003. — URL: http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html (дата обращения: 06.04.2018).

42. Кафка, Ф. Превращение : рассказ, роман / Ф. Кафка ; пер. с нем. М. Рудницкого, С. Апта. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 701 с.

43. Кипелова, И. В. Проблема разрушения личности в отечественной рок-поэзии / И. В. Кипелова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2010. — № 11. — С. 34—37.

44. Кобринский, А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А. А. Кобринский. — СПб., 1999. — 39 с.

45. Кормильцев, И. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция / И. Кормильцев, О. Сурова // Cyberleninka. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rok-poeziya-v-russkoy-kulture-vozniknovenie-bytovanie-evolyutsiya (дата обращения: 13.11.2018).

46. Курий, С. И. Вячеслав Бутусов и Илья Кормильцев о своем творчестве / С. И. Курий // Время Z. — URL: http://www.ytime.com.ua/ru/6 (дата обращения: 13.11.2018).

47. Медицинский словарь // www.medslv.ru. — URL: http://www.medslv.ru/html/k/kannabis.html / (дата обращения: 21.01.2019).

48. Морская : музыкальный альбом / И. Лагутенко, А. Краснов, В. Луценко. — М. : Rec Records, 1997. — 1 электрон. опт. диск (CD).

49. Морской путь. Десять фактов об альбоме группы «Мумий Тролль» «Морская», отмечающем 20-летие // itsmycity.ru. — URL: https://itsmycity.ru/2018-04-24/desyat-faktov-ob-albome-gruppy-mumij-troll-morskaya-otmechayushem-letie (дата обращения: 05.03.2019).

50. Мотто: «“Амба” — новый бренд для “Мумий Тролля”» / mumiytroll.com. — URL: https://www.mumiytroll.com/press/928 (дата обращения: 19.03.2019).

51. Музыкальная энциклопедия. — URL: http://www.music-dic.ru/html-music-keld/m/4554.html (дата обращения: 05.01.2019).

52. НАУТИЛУС ПОМПИЛИУС — «Битва с Магнатом» (В. Бутусов — Л. Сабо, перевод Л. Мартынова) // kursivom.ru. — URL: http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-битва-с-магнатом/ (дата обращения: 14.01.2019).

53. НАУТИЛУС ПОМПИЛИУС — «Последнее Письмо (Гуд-бай, Америка)» (В. Бутусов — Д. Умецкий, В. Бутусов) // kursivom.ru. — URL: http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-последнее-письмо/ (дата обращения: 20.02.2019).

54. НАУТИЛУС ПОМПИЛИУС — «Прогулки по Воде (Апостол Андрей)» (В. Бутусов — И. Кормильцев) // kursivom.ru. — URL: http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-прогулки-по-воде/ (дата обращения: 20.02.2019).

55. Наша музыка — глава из книги // mumiytroll.com. — URL: https://www.mumiytroll.com/mtinpress/871 (дата обращения: 05.03.2019).

56. Нежданова, Н. К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70—80-х годов / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998. — № 1. — URL: http://www.fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza.htm (дата обращения: 15.11.2018).

57. Никитина, Е. Э. От «Наутилуса» к «Ю-Питеру»: альбом «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А-Т.О.Р.Р» В. Бутусова / Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2016. — № 16. — С.120—127.

58. Орлова, Т. П. Поэзия абсурда: проблемы поэтики / Т. П. Орлова, А. А. Косицин // XIII Королёвские чтения : междунар. молодежная науч. конф. : сб. трудов конференции. — Самара : Самарский НИУ им. Академика С. П. Королева, 2015. — С. 225.

59. Переезд : музыкальный альбом // В. Г. Бутусов, Д. К. Умецкий и др. — URL: https://www.discogs.com/Nautilus-Pompilius-Переезд/release/1620383 (дата обращения: 14.01.2019).

60. Пилюте, Ю. Э. Идейные установки и идеалы рок-поэзии (на примере творчества русскоязычных и немецкоязычных авторов) / Ю. Э. Пилюте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2011. — № 12. — С. 40—45.

61. Пилюте, Ю. Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия : автореф. дис. … канд. филол. наук / Ю. Э. Пилюте. — Калининград, 2010. — 218 с.

62. Пилюте, Ю. Э. Статус автора в рок-поэзии: постановка проблемы и пути решения / Ю. Э. Пилюте // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. — Екатеринбург : УрГПУ, 2017. — № 17. — С. 7—11.

63. Пилюте, Ю. Э. Типология культурного героя в русской рок-поэзии / Ю. Э. Пилюте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2010. — № 11. — С. 27—33.

64. Поэты и поэзия Бронзового века: контуры русской поэзии второй половины XX столетия : учеб. пособие / авт.-сост. А. А. Кораблев, Н. А. Ольховая. — Горловка : ГГПИИЯ, 2007. — 206 с.

65. Призрак Летучего Голландца // www.bibliotekar.ru. — URL: http://www.bibliotekar.ru/letg.htm (дата обращения: 18.01.2019).

66. Птица Гамаюн // История древнего мира. — URL: http://web-kapiche.ru/176-ptica-gamayun.html (дата обращения: 06.04.2018).

67. Ройтберг, Н. В. Что есть «рок», или экзистенциально-трагедийное начало как смысловая доминанта рок-жанра / Н. В. Ройтберг // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2011. — № 12. — С. 7—12.

68. Свиридов, С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2003. — № 7. — С. 28—44.

69. Свиридов, С. В. Рок-поэзия между музыкой и словом: драйв и поэтика текста / С. В. Свиридов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — Калининград : Балтийский федеральный университет им. И. Канта, 2017. — № 4. — С. 54—62.

70. Словарь наркоманского жаргона / под ред. О. И. Кантуева // kantuev.ru. — URL: http://www.kantuev.ru/slovar/ (дата обращения: 01.03.2019).

71. Смирнов, И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока / И. Смирнов. — М. : ИНТО, 1994. — 264 с.

72. Снигирёва, Т. А. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Т. А. Снигирёва, А. В. Снигирёв // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — № 2. — С. 20—29.

73. Сороковикова, В. И. Театр в эпоху модернизма и постмодернизма. Философия XX века и «новый театр» / В. И. Сороковикова // Вестник АХИ. — М. : Академия хорового искусства им. В. С. Попова, 2012. — № 2. — С. 3—35.

74. Стокер, Б. Дракула / Б. Стокер. — СПб. : Азбука, 2016. — 480 с.

75. Танатова, Е. Сирены / под ред. Е. А. Осиповой // PR в мифологии: электронная энциклопедия. — URL: http://mifologia.osipova-pr.com/soderjanie/antichnost/sireny (дата обращения: 14.01.2019).

76. Толковый словарь Ушакова // ushakovdictionary.ru. — URL: https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=77572 (дата обращения: 01.03.2019).

77. Философия : энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. — М. : Гардарики, 2004. — 1072 с.

78. Фоменко, И. В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1992. — 124 с.

79. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; под ред. Н. В. Брагинской. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.

80. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Высшая школа, 2002. — 438 с.

81. Чебыкина, Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты : автореф. дис. … канд. филол. наук / Е. Е. Чебыкина. — Екатеринбург, 2007. — 214 с.

82. Чебыкина, Е. Е. Эсхатологические и апокалиптические мотивы в творчестве Александра Непомнящего / Е. Е. Чебыкина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Екатеринбург : УрГПУ, 2010. — № 11. — С. 143—154.

83. Черная птица — белые крылья : музыкальный видеоклип / реж. В. Г. Бутусов. — М., 2015. — URL: http://rockanons.ru/news/2-content/1876-yu-piter-lchyornaya-pticza-belye-krylyar.html (дата обращения: 26.04.2018).

84. Чужая земля : музыкальный альбом // В. Г. Бутусов, Е. Белкин, А. Беляев, И. Копылов, А. Потапкин и др. — М. : Jeff Records, 1993. — 1 электрон. опт. диск (CD).

85. Шинкаренкова, М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии : автореф. дис. … канд. филол. наук / М. Б. Шинкаренкова. — Екатеринбург, 2005. — 314 с.

86. Щербенок, А. В. Слово в русском роке / А. В. Щербенок // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — № 2. — С. 7.

87. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / авт.-сост. В. В. Серов. — М. : Локид-Пресс, 2003. — URL: http://bibliotekar.ru/encSlov/index.htm (дата обращения: 06.04.2018).

88. Ю-Питер — «Апокалиптическая» («Ю-Питер» — В. Бутусов) // kursivom.ru. — URL: http://www.kursivom.ru/ю-питер-апокалиптическая-ю-питер-в-б/ (дата обращения: 26.04.2018).

89. Ю-Питер — «Всё, что нужно» («Ю-Питер» — В. Бутусов) // kursivom.ru. — URL: http://www.kursivom.ru/ю-питер-всё-что-нужно-ю-питер-в-бутусо/ (дата обращения: 26.04.2018).

90. Ю-Питер — «Колесницегонитель» («Ю-Питер» — В. Бутусов) // kursivom.ru. — URL: http://www.kursivom.ru/ю-питер-колесницегонитель-в-бутусов/ (дата обращения: 26.02.2018).

91. Ю-Питер — «Реки бэгэ» («Ю-Питер» — В. Бутусов) // kursivom.ru. — URL: http://www.kursivom.ru/ю-питер-реки-бэгэ-в-бутусов/ (дата обращения: 26.02.2018).

92. Язвикова, Е. Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: к постановке проблемы / Е. Г. Язвикова // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. — Самара : СамГУ, 2006. — С. 91—100.