

РОК В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Е.А. КОЗИЦКАЯ

Тверь

СУБЪЯЗЫКИ И СУБКУЛЬТУРЫ РУССКОГО РОКА

В исследованиях, посвященных русскому року, неоднократно поднимался вопрос о его культурном статусе. Сказанное можно было бы суммировать следующим образом. С одной стороны, в масштабах национальной культуры рок, безусловно, должен рассматриваться как ее естественная, органическая часть, зародившаяся в «подполье», прошедшая стадии контр- и субкультурности, с потеплением общественного климата вышедшая из андеграунда и получившая права на легальное существование и официальное признание. Это обусловило достаточно быструю интеграцию рока в современную российскую культуру – причем как в массовую, так и в «высоколобую»¹ – и, более того, синхронное с ней / ними развитие в русле постмодернизма и (пост-)концептуализма².

С другой стороны, еще жива историческая память о тех временах, когда для значительной части молодежи рок был единственной возможностью свободного творческого самовыражения, способом противостояния обществу, образом жизни, поскольку предлагал реципиенту альтернативную, отличную от официальной картину мира, удовлетворяя все: и идейные, и эстетические – запросы слушателя, а также позволяя ему ощущать себя представителем иной, в сознании носителя рок-мироощущения – иерархически более высокой, элитарной культуры. В чистом виде этот психологический тип существовал полностью внутри рок-культуры, представлявшей своего рода целостность, самодостаточную систему, и было бы преувеличением сказать, что данный тип сознания себя изжил.

¹ См. об этом, например: *Доманский Ю.В.* Вместо заключения: О культурном статусе русского рока // *Русская рок-поэзия: текст и контекст 3.* Тверь, 2000; *Козицкая Е.А.* Новое культурное самосознание русского рока (на материале вещания «Нашего радио» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст 4.* Тверь, 2000.

² См.: *Давыдов Д.М.* Русская рок-культура и концептуализм // Там же. Ср. также: «Поскольку рок-поэзия является неотъемлемой частью художественной культуры XX века <...> то все художественные тенденции современной культуры (и, добавим, *все остающиеся актуальными для нее.* – Е.К.) в той или иной степени свойственны и рок-поэзии». – *Егоров Е.А.* Особенности функционирования «условных» образов в рок-поэзии // *Русская рок-поэзия: текст и контекст 4.* С.23. Во многом именно по этой причине «...рок-культура <...> выступает в функции культурного направления, потенциально способного удовлетворить эстетические запросы самых разных категорий реципиентов». – *Доманский Ю.В.* Указ. соч. С.225.

Таким образом, один из многочисленных парадоксов русского рока состоит в следующем: рок является одновременно и естественной составляющей национальной культуры, и альтернативой ей же; частью целого, органически сращенной с ним и тем не менее претендующей на самостоятельность и самоценность, а в крайнем выражении даже аутичной. Под альтернативностью мы понимаем отнюдь не контркультурность, социальный и / или эстетический протест, что было бы сужением вопроса; дело в другом. В зацитированной формуле о том, что «русский рок, деклатаривно отвергая традицию, тем не менее существует в русле национальной культуры и являет собой, по сути, новый этап в развитии русской словесности»³, первая и вторая части тезиса оказались подробно разработанными и убедительно доказанными в молодом отечественном роковедении⁴, а третья – почти обойдена исследовательским вниманием⁵. Проблема здесь не только в отсутствии у литературоведения адекватного инструментария для анализа синтетического текста; «русскую словесность» можно расширить до «русской культуры», но останется вопрос о том, в чем состоит принципиальная новизна⁶ русского рока как одного из явлений этой культуры, его специфика в ряду других феноменов современного искусства (в том числе синтетического). Очевидно, что данную проблему, уже поставленную в отечественной науке, нельзя считать ни решенной (или решаемой в рамках одной статьи), ни даже полностью описанной. В данной работе предлагается один из возможных подходов к ее осмыслению. Своеобразие русского рока, его альтернативность по отношению к национальной культуре состоит в том, что, наследуя традиции, отсылая к ней и существуя в ней, рок-культура в то же время переосмысляет и ассимилирует ее, «на выходе» предлагая слушателю спектр адаптированных к рок-мировосприятию идеологий / воззрений, неких аналогов уже существующих эстетических систем⁷, сама при этом превращаясь в некую художественную надсистему, сверхъединство, конгломерат диалогически

³ От редколлегии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С. 4.

⁴ См. многочисленные работы о традиции, «чужом слове» и т.д. в русском роке; ссылки на некоторые из них будут сделаны ниже.

⁵ Отдельные замечания, ср.: «Основной проблемой для нас является: каким образом творчество Майка (в первую очередь словесная его часть) повлияло на дальнейшее развитие русского языка, по крайней мере, его разговорной и поэтической разновидностей. Мы осмеливаемся утверждать, что поэзия Майка повлияла на язык в целом...». – Суховей Д.А. Некоторые особенности языка текстов песен Майка Науменко // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.36. – остаются скорее декларативными, слабо подкрепленными аргументацией.

⁶ Если не рассматривать «новый» просто как синоним слов «очередной», «следующий».

⁷ Кто из рокеров делает это сознательно, а кто интуитивно – интересная проблема, рассмотрение которой не входит сейчас в наши задачи.

взаимодействующих субъязыков и субкультур, в совокупности описывающих отношения мира и человека во всей их сложности⁸. Такие субъязыки и субкультуры – «рок-версии» романтической, авангардной, натуралистической etc. эстетики – могут свободно соседствовать в рамках творчества одного автора и даже одного текста, поскольку рок, как и современное отечественное искусство в целом, не обязательно являясь постмодернистским, существует в постмодернистской культурной ситуации. Ниже мы попытаемся развить высказанный тезис и наметить возможный (вероятно, пока неполный и достаточно условный) перечень таких роковых субъязыков и субкультур.

Рассуждая о роли традиции в русской рок-поэзии, исследователи справедливо отмечают, что для рокеров актуальными оказываются «в первую очередь <...> условно говоря, “альтернативные” традиции – сами по себе основанные на “негативном” / “нигилистическом” подходе к предшествующему поэтическому канону...», и «такими “анти-традициями” для русской рок-поэзии становятся, например, русский или европейский (т.н. поэзия “проклятых поэтов”) символизм, сюрреалистическая поэтика, поэзия абсурда и др. Особое место в этом ряду занимает обширная традиция русского поэтического авангарда в лице футуризма и постфутуризма (заумная поэзия, поэзия группы ОБЭРИУ и др. явления), причем влияние ее может иметь как явный, так и сугубо имплицитный характер»⁹. Точности ради отметим, что хронологически первой и очень существенной для рока «антитрадицией» был, конечно, **романтизм**, в истоках которого – яростный бунт против устоявшихся философско-эстетических представлений и / или противостояние им в форме эскепизма. Определенная общность психологических и отчасти даже исторических (застой в общественной жизни, чувство неудовлетворенности, ожидание кардинальных перемен etc.) предпосылок возникновения русского рока и европейского романтизма породила соблазн рассматривать и сам «роковый романтизм», и его упадок в 90-е годы с позиций социологических: «Романтическое мироощущение в середине восьмидесятых годов имело глубокое социальное обоснование, так как <...> традиционное для романтизма противопоставление яркой личности косному обществу было наиболее актуальным и определяло настроение молодежи. <...> После 1991 года романтические настроения 80-х постепенно компрометируются как в политике, так и в куль-

⁸ Скорее всего, именно это имеет в виду исследователь, когда пишет: «...тематика текстов песен в русской рок-поэзии невероятно разнообразна и охватывает все сферы жизни Человека и Вселенной...». – *Свириденко Е.В.* Текст и музыка в русском роке // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 4. С.9.

⁹ *Черняков А.Н., Цвигун Т.В.* Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 2. С.86-87.

туре»¹⁰. Не отрицая правомерности и ценности такого подхода, укажем на его явную недостаточность: актуализация романтического мировосприятия в русском роке объясняется не только (и, вероятно, не столько) политической ситуацией, сколько типологическим сходством двух художественных феноменов, на которое уже неоднократно обращали внимание исследователи¹¹. Романтический тип мышления достаточно последовательно воплощали в своих текстах¹² А. Макаревич, В. Цой, К. Никольский, Ю. Наумов, отдали ей известную дань и другие авторы. Истоками такого мироощущения у Цоя была воссоздаваемая психология подростка / юноши, а у Макаревича и Никольского – бард-эстетика, во многом основанная на культивировании романтического штампа, простейший бытовой извод «романтики “шатобриановского типа”»: «Основные мотивы – разочарование, усталость, намек на утраты, перенесенные в прошлом; тема путешествий, творчества как форм эскепизма»¹³. Другой исследователь каталогизирует черты романтической поэтики в творчестве Ю. Наумова: «Герой ранних наумовских произведений, весьма критически оценивая окружающее и окружающих, четко противопоставляет себя миру. <...> Герой бросает обвинения миру в пошлости и эстетической неполноценности... <...> Любовь тоже не может служить утешением, поскольку объект любви оказывается, по мнению героя, недостойн его... <...> Общее чувство неблагополучия жизни усугубляется одиночеством персонажа. <...> Характерная для наумовских текстов оппозиция “Я («хороший») –

¹⁰ Хабибуллина Л.Ф. Функция пародии и игры в текстах группы «Ляпис Трубецкой» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.52.

¹¹ Подробнее об этом см.: Козицкая Е.А. Черты романтической поэтики в творчестве В.Цоя (к постановке проблемы) // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 (25). Тверь, 1999; Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2; Она же. «Вавилон – это состояние ума...»: миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4; Чумакова Ю.А. Трансформация романтического мотива безумия в трактовке группы «Крематорий» (на материале текстов «Двойного альбома») // Там же; Лексина-Цыдендамбаева А.В. «Неоромантический импрессионизм» как основа художественного мира Виктора Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. Замечания по рассматриваемой теме встречаются и в ряде других работ, в целом посвященных иным проблемам – см., например: Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000.

¹² Предполагаем, что анализ музыкальной традиции (романтической, авангардной и т.д.) в рок-композициях дал бы очень интересные результаты, которые, видимо, позволили бы существенно уточнить и дополнить нашу концепцию.

¹³ Кормильцев И, Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. С. 10.

Мир («плохой») ” – несомненная черта мировоззрения персонажа художественной системы романтизма¹⁴.

Подчеркнем, что речь идет именно о целостной художественной системе, о зачастую сниженном, но оттого не менее четко структурированном изводе романтической поэтики конца XX века, а не об отдельных особенностях того или иного поэтического мира¹⁵, рассмотрение которых вне их контекста может привести к натяжкам, наивно-прямолинейным формулировкам, ср.: «Б.Г. – фигура романтическая. Идеальный мир для него интереснее и реальнее, чем собственно реальный»¹⁶. Это замечание тем более странно, что исследователь, фиксируя у Б.Г. «ироническую улыбку *вообще* (курсив автора. – Е.К.)», «релятивизм и эклектичность», делает справедливый вывод: Гребенщиков – «рокер постмодернистского типа»¹⁷. Действительно, хотя «идея двоемирия, существования одновременно в обыденной действительности и в волшебном мире “аквариума” <...> полугрезы-полуяви – частый мотив ранних стихов Гребенщикова»¹⁸, в целостном контексте его творчества романтизм может являться одной из составляющих, не более, постмодернистского художественного мира Б.Г. (то есть быть используемым субъектом, но не целостной субкультурой) или вообще восходить к другим философско-эстетическим первоисточникам. Так, специфическое гребенщиковское «двоемирие» может предполагать совершенно иную, принципиально антиромантическую, буддистскую интерпретацию¹⁹ или – с равным успехом –

¹⁴ Князев С.И. Неизбежность бегства. Идея пути в творческом сознании Юрия Наумова // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. С.82.

¹⁵ Так, в частности, использование приема контраста само по себе не является признаком эстетики романтизма; по справедливому замечанию исследователя, в свою очередь ссылающегося на мнение И.П. Ильина, бинарная оппозиция, антиномия сохранились и в постмодернизме «в виде “мифа амбивалентности”». – Толоконникова С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.156. Однако в ряде случаев такие отдельные особенности, отмеченные исследователями, могут представлять интерес для дальнейшей разработки темы: в частности, перспективным нам кажется наблюдение над творчеством Ю. Шевчука, фиксирующее наличие в его лирике «почти классически оформленного двоемирия (неприглядная действительность / идеал)...». – Маркелова О.А. Тема родины в поэзии Ю.Шевчука // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. С.26.

¹⁶ Скворцов А.Э. Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. С.163.

¹⁷ Там же. С.162;164.

¹⁸ Кормильцев И., Сурова О. Указ. соч. С.15.

¹⁹ Для лирического героя Гребенщикова «...в этом, земном существовании, присутствует запредельное, здесь происходит чудо и творится идеал, сюда приходят те, кто обитает в высших мирах. И наличие высшего в твоём человеческом существовании – вопрос лишь твоей собственной состоятельности, а не невозможности его в земных условиях». – Шо-

рассматриваться как влияние культуры *барокко*²⁰ (и наоборот). Например, ученый, анализируя «барочный след» у Б.Г., отмечает: Гребенщиков «чувствует иллюзорность, непрочность мира, ему свойственно бегство от реальности, он не действует, он только наблюдает. Сон для него не есть нечто переходящее, мимолетное, это замкнутый круг, из которого “наблюдатель” не может выбраться самостоятельно»²¹ – но это не только барокко, а и близкий Б.Г. *дзен-буддизм* с характерной для него суммой представлений об иллюзорном мире кажимостей, о колесе сансары, в котором обречен вращаться человек, о бесполезности философии активизма и сущностно иным пониманием категорий действия / бездействия²². Таким образом, просчитанная многозначность, изначальная амбивалентность, принципиальный релятивизм в творчестве Б.Г. не позволяют вписать этого автора ни в какую иную субкультуру, кроме постмодернистской.

генцукова Н.А. Миры за гранью тайных сфер // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.87. В контексте буддистских штудий Б.Г. это так называемый срединный путь. От романтиков здесь, по мнению исследователя, другое: «К знаменитому “Городу” А.Хвостенко Б.Г. обратился так, как обращались к созвучному в творчестве других еще немецкие романтики, утверждавшие, что все, созданное людьми, – единый текст, и каждый видит и берет в нем то, что ему соответствует, и от этого ценность личного творчества вовсе не страдает, что так великолепно демонстрирует постмодернизм, эстетические каноны которого во многом близки Гребенщикову». – Там же. С.88. При заметном в этом утверждении некотором упрощении проблемы – очевидно, во имя пафоса – главное, на наш взгляд, отмечено верно: романтизм для Б.Г. – один из источников постмодернистского творчества.

²⁰ В содержательной работе Е.Э. Никитиной отмечается: «...мятущееся сознание барочного человека, сочетание “острой жажды жизни и стремления к наслаждениям” со страхом смерти, ощущением тщетности и мимолетности бытия, “жизни-сна” оказались близкими современному человеку...», причем эта близость наблюдается как в текстовом плане, так и в музыкальном – «использование в мелодической основе барочных инструментов и аранжировок». – *Никитина Е.Э.* Мотив барокко «жизнь есть сон» в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.161. Влияние барокко исследовательница находит в «Песне китайских цыган» Павла Кашина, ряде текстов группы «Дядя Го», «Грибоедовском вальсе» Башлачева, композиции «Тебе это снится» группы «Сплин», текстах М. Борзыкина, Б. Гребенщикова и т.д. В то же время стоит отметить, что в ряде случаев невозможно разграничить проявления эстетики барокко и эстетики романтизма в тексте в силу принципиально важных точек пересечения между обеими художественными системами. Так, аргументируя свою мысль о влиянии барокко на рок-лирику Е. Чикишева («Дядя Го»), автор статьи пишет: «В реальности гармония невозможна... <...> Сон – это идеальный мир...», «...истинная, идеальная жизнь возможна только в мечтах...» (С.162;164), – но это и общие места романтизма.

²¹ *Никитина Е.Э.* Указ. соч. С.163.

²² См. об этом, например: Категории буддийской культуры / Редактор-составитель Е.П. Островская. СПб., 2000.

Сходным образом, в рок-лирике К. Кинчева, которую мы бы все же не рискнули отнести целиком к одной из субкультур, фиксируются и мотивы типично романтические (двойственная трактовка мотива сна: это «переход в сказочный мир», но и царство обывательщины; тема «борьбы двух миров: сытого мира сна и покоя и мира, к которому принадлежит лирический герой»²³), и «картина вторичного мира», характерная «как для литературы постмодернизма в целом, так и для рок-поэзии»²⁴ (показательны здесь отношения целого и части!). Отметим, что анализируемое исследователем кинчевское: «Мой театр – мой каприз... / И мой зрительный зал – это я сам...» и т.д. – заставляет вспомнить, в частности, о классическом тексте Г. Гессе, «одного из любимых писателей Константина Кинчева...»²⁵, – «Степном волке», а именно об эпизоде пребывания Гарри в магическом театре, выявившем многоликость героя и фиктивность представления о целостной человеческой личности. Через «запоздалого романтика» Гессе Кинчев, осознанно или интуитивно, опять-таки апеллирует к романтической традиции, но уже не классического периода, а нового времени, к осложненному романтическому мироощущению, учитывающему художественный опыт по крайней мере модернизма и неомифологизма²⁶.

Интересен вопрос о рецепции романтизма в творчестве А. Башлачева. С.В. Свиридов указывает на наличие в его лирике сущностной характеристики романтической поэтики: «Оппозиция быта и бытия выходит у него вполне романтической: “они никогда не сойдутся”»²⁷. Другой исследователь полагает, что «романтический конфликт в поэзии Башлачева оказался одним из самых характерных ее элементов. В ранних текстах сильно ощущается противостояние высоко оценивающей себя личности лирического героя косной, пошлой, грязной, безнравственной etc. обывательской среде. “С треском, разбив елочные игрушки, / Жметя к столу общество ассорти. / Хочется стать взрывчатой хлопущей / И расстрелять вас залпами конфетти” (“Новый год”²⁸...)»²⁹. По мнению ученого, «творческий путь Башлачева <...> представ-

²³ Неганова О.Н. «Я пришел помешать тебе спать!»: Семантика сна в творчестве Константина Кинчева // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.40; 41.

²⁴ Там же. С.43.

²⁵ Там же. С.42.

²⁶ Об отношениях Г. Гессе и романтической традиции см.: Аверинцев С.А. Герман Гессе // Аверинцев С.А. Поэты. М., 1996.

²⁷ Свиридов С.В. Поэзия А.Башлачева: 1983-1984 // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. С.164; 165. Там же. С.166.

²⁸ Ср. еще один «новогодний» текст русской литературы – классическую формулу лермонтовского романтизма: «О, как мне хочется смутить веселость их / И дерзко бросить им в лицо железный стих...». О «генетическом родстве поэзии Башлачева с лермонтовской» и о

ляет собой *преодоление* (курсив автора. – Е.К.) <...> собственного романтического конфликта» и изживание «высокомерных претензий к миру»³⁰. В то же время, очевидно, романтизм / преодоление романтизма не сводятся к наличию / отсутствию таковых (верно и обратное: претензии к окружающим не обязательно свидетельствуют о романтическом типе сознания жалующегося субъекта). В ранних песнях Башлачева, как отмечает С.В. Свиридов, господствует «негативная поэтика», «...романтическая тотальная ирония, плавно переходящая в сарказм», действительно не сделавшая художника романтиком в полном смысле слова, однако далекая и «от постмодернистской, из которой выход к зрелому творчеству Башлачева был бы абсолютно невозможен. Дело в том, что сарказм певца, его нигилизм в отношении поэтических символов и многотиражных идеалов подразумевает имплицитное наличие ценностных оснований хотя бы у самого автора, иначе различение святого и профанного было бы невозможно, критика стала бы лишь формой письма. Когда еще юный Башлачев изображает идеал как протухшее яйцо синей птицы, он отличает мертвое от живого. Образ держится на несовпадении птицы и тухлого яйца. <...> Постмодерн – это культурное состояние, которое изображает Башлачев, но не состояние самого поэта. Постмодернистский комплекс, если и обнаруживается в его текстах, принадлежит предмету, а не автору»³¹.

Таким образом, художник прошел стадию классического романтизма, «болезнь роста», но не принял и постмодернистского мировосприятия. Как убедительно показал в своих работах С.В. Свиридов, поэтика зрелого Башлачева ближе всего к поэтике символизма (о чем будет сказано ниже) – законного наследника романтической традиции в мировой и русской литературе.

Завершая (но не исчерпывая) разговор о субкультуре романтизма в русском роке, отметим парадоксальную попытку А.В. Лексиной-Цыдендамбаевой *postfactum* несколько отделить от нее... В. Цоя. Исследова-

параллелях между «Новым годом» и «Как часто, пестрою толпою окружен...» см.: Свиридов С.В. Указ. соч. С.169.

²⁹ Князев С.И. Указ. соч. С.84.

³⁰ Там же. С.85.

³¹ Свиридов С.В. Указ. соч. С.164;165. Данная точка зрения по сути не противоречит многочисленным наблюдениям о постмодернистском жонглировании в текстах Башлачева цитатами, штампами, стертыми речевыми формулами и т.п., поскольку это именно *техника* цитирования. Ср.: в лирике Башлачева «насыщенность цитатами и сам способ цитирования – не отдельных строк, а строк как знаков времени, – свидетельство нового этапа развития литературы, того, что называют постмодернистским». – Петрова Н.А. От бардов к року // Эстетические доминанты культуры XX века. Пермь, 1997. Ч.1. С.91. По мнению другого исследователя, Башлачева «нельзя назвать <...> поэтом-постмодернистом, но он – поэт постмодернизма...». – Шаулов С.С. «Вечный пост» Александра Башлачева: опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.85.

тельница пишет: «Подчеркивая свою связь с романтической традицией, В. Цой в то же время и отталкивается от нее, иронизируя над тем романтическим пафосом, без которого не обходится ни одна его песня. В основе художественного мира Цоя лежит стройная концепция, сочетающая в себе одновременно романтический пафос и авторскую иронию по поводу этого пафоса. Именно благодаря этому противоречивому сочетанию Цой называет себя не “романтиком”, а “неоромантиком”, выделяя таким образом свою художественную систему из обширного массива романтической традиции»³². Здесь стоит вспомнить, что романтическая ирония и самоирония всегда были неотъемлемой и, можно сказать, хрестоматийной чертой рок-мировосприятия, а отнюдь не особенностью нашего времени, монополией постмодерна. Самоопределение Цоя как «неоромантика» связано, очевидно, со стремлением не дистанцироваться от романтической традиции, а, напротив, солидаризироваться с ней на очередном историческом витке. Как известно, последний, посмертный альбом Цоя – «Черный альбом» – собран в «пограничном» 1990 году. Знаковая гибель певца³³ накануне серьезных перемен в культурном климате страны, поставив точку в его творчестве, во-первых, сделала «текст Цоя» едва ли не самым завершенным, практически лабораторным образцом романтизма в отечественном роке, а во-вторых, стала одним из тех рубежей в его новейшей истории, после которых игнорировать постмодернистскую культурную ситуацию как объективную историческую данность и естественное условие творчества оказалось уже невозможным. Закономерно, что сейчас художники, подобные К. Никольскому и (в несколько меньшей степени) А. Макаревичу, крайне редко пишут что-то новое³⁴, а занимаются в основном обработкой уже созданного либо другими проектами, не имеющими непосредственного отношения к творчеству. По всей видимости, причина в том, что такие авторы не знают иного художественного языка для самовыражения, кроме романтического, а писать так уже невозможно в изменившемся воздухе времени.

Более продуктивной оказалась для русского рока традиция **модернизма** (в широком понимании), но опять-таки на новом историческом этапе. Осо-

³² Лексина-Цыдендамбаева А.В. Указ. соч. С.97. Отметим также, что использование термина «импрессионизм» в заглавии и тексте статьи применительно к поэтике Цоя с ее жесткостью оппозиций, схематичностью, однозначностью и резкостью оценок etc. выглядит натяжкой.

³³ Подробно о мифах, связанных с творчеством, гибелью и «канонизацией» Цоя, см.: Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока. Тверь, 2000.

³⁴ Определенную популярность приобрело даже афористическое высказывание К. Никольского, летом-осенью 2000 года несколько раз прозвучавшее в эфире «Нашего радио»: «Новые песни пишет тот, у кого старые – плохие!».

бенно активно востребована эстетика *декаданса*. Говоря о «...присутствии модернистской (декадентской) традиции в произведениях с постмодернистскими чертами», причем «без пародирования», М.Н.Капрусова подчеркивает: это «декадентство конца XX века, осложненное экзистенциализмом, теориями О. Шпенглера, Й. Хейзинга, М. Хайдеггера, К.Г. Юнга и других»³⁵. По мнению исследовательницы, в роке отсылки к эстетике декаданса ощущаются «на мировоззренческом, и на собственно эстетическом, и на поведенческом, ролевом уровнях...», и на тематическом: «установка на индивидуализм и одиночество (перед лицом смерти каждый одинок), мотив противопоставления лирического героя обществу; приоритет *этого* (курсив автора. – Е.К.) (“настоящего”) искусства перед другими и перед жизненной нормой; “бытовая” эротика; торжество иррационализма; кризис веры; лики города – пугающий, отчужденный, мрачный, очаровательно порочный, мистический, грязный и др.; эсхатологические мотивы; тема смерти, самоубийства, обреченности, безысходности; темы сумасшествия, уродливого мировидения, больной психики, наркотиков; страсть к разрушению; темы рока, судьбы, случайности, возвращения на круги своя; восприятие мира, дома, иногда даже собственной души как тюрьмы»³⁶. Весь джентльменский набор тем обыгрывается с «нарочитой прямолинейностью, примитивностью <...> обращением к штампам», и такое огрубление «наводит на мысль о том, что *это копия с копии* (курсив автора. – Е.К.)», что предметом художественной рефлексии служит «декадентство уже как масскультура»³⁷. Последнее дает возможность (не обязательно реализуемую) постмодернистски-иронического ее осмысления: исследовательница показывает, что частично это происходит, например, в

³⁵ Капрусова М.Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.178.

³⁶ Там же. С.179. Тем не менее, в отличие от уважаемой исследовательницы, мы считаем, что само по себе обращение к одной или нескольким названным темам (в частности, к теме смерти) не является достаточным доказательством декадентского характера того или иного текста. Так, глубокие сомнения вызывает правомерность включения песен «Машины времени» («Песня про первых и вторых», «Памяти Джона Леннона»), «Кино» («Группа крови») в число «рок-текстов с декадентской тематикой». – Капрусова М.Н. Указ. соч. С.178-180.

³⁷ Там же. С.181; 182. Дополнительным свидетельством того, что перед нами масскультурная версия декаденства, являются безошибочное узнавание и классификация артефакта массовым слушателем. Например, в газетной статье под названием «И умереть под музыку Стинга...» (характерное для массового сознания искажение / упрощение исходного текста) журналистка напоминает: «Так пела группа "Агата Кристи" в своем декадентском хите». – Певнева Е. «И умереть под музыку Стинга...» // Час. № 140 (1166). 16 июня 2001 г. С.13. Само великолепное словосочетание «декадентский хит» в особых комментариях не нуждается.

песне «Декаданс» «Агаты Кристи»: «На патефон поставлю пластинку / и застрелюсь под музыку Стинга / we'll be together tonight!»³⁸. Откровенное смешение деталей разных эпох («патефон» и «музыка Стинга») лишь подчеркивает, что перед нами (в этой и других композициях) не только и не столько попытка стилизовать монолог декадента рубежа XIX-XX веков, сколько стремление соответствующий тип мироощущения воссоздать в ироничной современности, предложение лирическому «ты» и слушателю: «давай вечером / с тобой встретимся / поиграем в декаданс».

Эстетика декаданса была во многом опосредована для рокеров фигурой А. Вертинского, «поющего поэта», шансонье, в творчестве которого декадентство уже в значительной мере являлось предметом остранения и вторичной художественной рефлексии. Так, например, «...начало песни “Мотоциклетка” (“Агата Кристи”) воспринимается ориентированным на текст Вертинского (“Jámais” – Е.К.) <...>. Отсылка в тексте “Агаты Кристи” к социокультурной ситуации 10-х годов XX века идет через тексты Вертинского. Уже это позволяет говорить о чертах постмодернизма в “Мотоциклетке”»³⁹. Представляется, что избыточная и на переломе XIX-XX веков довольно быстро исчерпавшая себя серьезность декадентского мировосприятия, изначально присущая ему пафосность оставляют мало возможностей для «реанимации» этой эстетики, ее более или менее последовательного непародийного воссоздания. К числу редких исключений можно отнести: 1) «Арию» (текстовик – М. Пушкина), в ряде текстов песен которой декадентский пафос удается сохранять за счет актуализации мотивов, унаследованных декадентством от романтизма (прежде всего противостояние жалкому миру сильного, гордого и аморального бунтаря-сверхчеловека, сатанизм и т.д.)⁴⁰, и иногда за счет культивирования натуралистической составляющей декаданса (например, песня «Грязь»); 2) «Крематорий», хотя творчество этой группы немыслимо без изрядной дозы самоиронии. В частности, ее отнюдь не лишены и цитируемые М.Н. Капрусовой «Таня» и «Безобразная Эльза» («Ведь мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть, / Мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть»). Да и само принятое

³⁸ Все цитаты текстов песен приводятся по фонограммам.

³⁹ Капрусова М.Н. От А. Вертинского к «Агате Кристи»: лики постмодернизма // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. С.118.

⁴⁰ Этот ходовой прием используется и другими авторами; так, в композиции «Воздух» группы «Nautilus Pompilius» (альбом «Титаник») исследователь находит «декадентщину (“Роза и Крест” Блока и тому подобное)». – Иером. Григорий. «Правда всегда одна», но она не здесь, или Что видно из «Наутилуса» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.122. Оценочность объясняется профессиональной пристрастностью автора статьи, что не снижает ценности самого наблюдения.

сокращение названия коллектива⁴¹ до легкомысленно-«кондитерского», совершенно не трагического «Крема» – свидетельство того, что в современном русском роке декаданс не стал субкультурой, какой был в 1970-80-е гг. рок-романтизм, а остался субязыком, используемым преимущественно в постмодернистском дискурсе в его собственных целях. Поэтому не представляется возможным согласиться, в частности, с мнением критика Нины Тихоновой о том, что, исполняя Вертинского и не называя имени автора, «БГ как бы подчеркивал полное свое слияние с мироощущением декаданса»⁴²: для Б.Г. это одна из масок поэта-постмодерниста.

Рецепция собственно *символизма* в русской рок-культуре изучена еще недостаточно. Если не считать отдельных беглых замечаний⁴³, то проблема, насколько нам известно, поставлена пока на материале творчества только двух рок-авторов – Е. Федорова («Текиладжазз») и А. Башлачева. Складывается впечатление, что для обоих художников обращение (вероятнее всего, интуитивное) к символистской эстетике связано с известным синдромом усталости от постмодерна и представляет своеобразную форму регрессивного по

⁴¹ «Отчетливо ощущаемая связь традиций <...> приводит к мысли о возможной неслучайности перекличек названий: рок-группа “Крематорий” – название футуристического сборника “Крематорий здравомыслия” – название поэмы В. Шершеневича “Крематорий”. Так неожиданно восстанавливается “связь времен”». – *Капрусова М.Н.* От А. Вертинского к «Агате Кристи» С.117. Соглашаясь с правомерностью подобной ассоциации и ее потенциальной художественной информативностью, добавим тем не менее, что для массового потребителя песен группы ее название содержит не столько футуристические, сколько отчетливые некрофильско-декадентские коннотации.

⁴² Цит. по: *Снигирева Т.А., Снигирев А.В.* О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 2. С.44.

⁴³ См., например: «...использование Гребенщиковым символики имеет много общего и со средневековьем, и с романтизмом, и с символизмом...». – *Шогенцукова Н.А.* Указ. соч. С.91; мнение рок-критика А. Бурлаки: «В песнях основателя КИНО Виктора Цоя героикоромантический пафос с легким привкусом столь любимого питерскими рокерами символизма органично соседствовал с сугубо реалистическими наблюдениями над окружающей действительностью». – Цит. по: *Шидер М.* Язык русского рока // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 4. С.106; и т.п. Исследователи обнаруживают также «символические и импрессионистические мотивы» в творчестве К. Кинчева – *Ступников Д.О.* Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* С.112, – говорят о связи русской рок-поэзии с наследием символистов (равно как и обэриутов, современных мета-реалистов и концептуалистов) – *Логачева Т.Е.* Русская рок-поэзия 1970-1980-х гг. в социокультурном контексте: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. С.3. Вместе с тем понятно, что использование символики в творчестве того или иного рок-автора не означает, как правило, его обращения к символизму как определенной философско-эстетической системе. Так, интересная работа: *Ступников Д.О.* Символика троичности-четвертичности в творчестве Ю. Кузнецова и рок-поэтов (группы «Текиладжазз» и «Джан Ку») // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 4 – посвящена первому вопросу, а не второму.

отношению к общекультурному руслу движения⁴⁴ – попытка, в современных условиях более или менее обреченная.

Так, по мнению Д.О. Ступникова, Федоров использует «характерные постмодернистские приемы (интертекст, тотальная объективация, аннигиляция автора и лирического героя, концепция “жизни в тексте”)), но для него это «не самоцель и не средство эпатажа», а «адекватное отображение несовершенств современной жизни. <...> постмодернистски-бесстрастным ему удастся быть не всегда»: Федоров «выходит за пределы постмодернизма в пространство символизма»⁴⁵. Однако и такое решение проблемы не окончательно: «...диктат языка, довлевший над автором в “постмодернистских” стихах, оказывается бессилем перед неуловимым впечатлением, уклоняющимся от означивания. Истинную свободу, по Федорову, можно обрести не в области символического (которая тоже подвергается инфляции <...>), а в импрессионистическом, ничем не опосредованном взгляде на мир.

Разумеется, классификация стихов Федорова по трем творческим методам более чем условна, ведь эти методы редко у него встречаются в чистом виде»; так, в стихотворении «Самолет» «сухой “постмодернистский” отчет сменяется по-импрессионистски немотивированной деталью»⁴⁶. Но и такого скрещивания оказывается недостаточно для достижения поставленных художественных целей: «...говорить о смерти адекватно, в рамках любого из существующих творческих методов Федоров не может, поскольку он оперирует языком, ставшем в современной ситуации вторичным отработанным материалом, не способным отражать трансцендентальное», и «преодолеть тотальность постмодернистского текста <...> не удалось путем “вживления” в него импрессионистских и символистских фрагментов»⁴⁷. Только признав смерть «парадоксом, находящимся по ту сторону какого бы то ни было дискурса» (очевидная уловка! – Е.К.), автор может вернуться к «проблематике субъективных экзистенциальных переживаний»⁴⁸.

Обращение к символистской поэтике у Башлачева гораздо более серьезно и последовательно, но тоже объясняется бегством от постмодерна, внутренней полемикой с ним или, если угодно, его интуитивным неприятием. Башлачев, подобно постмодернистам, также «пересматривает знак, но скорее в духе Флоренского. Для него означающее сливается с означаемым, а знак становится не психичным, а онтологичным, будучи укоренен в бытии всей

⁴⁴ Разумеется, слово «регрессивное» не содержит в данном случае никакой оценочности.

⁴⁵ Ступников Д.О. Текстовый анализ рок-стихотворения Е. Федорова «Самолет» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. С.202.

⁴⁶ Там же. С.205-206; 207.

⁴⁷ Там же. С.210.

⁴⁸ Там же.

своей структурой. Если для постмодернистов существует только язык, то для Башлачева существует только мир, а язык – магические клавиши, тронуть которые суждено поэту, исступленному пророку грядущего Преображения. Искусство одних представляет всепоглощающую секулярность, искусство другого – всецело сакрально, ориентировано на абсолют»⁴⁹. Поэт «“припоминает” символизм. В самом деле, бегство от феномена, эсхатологичность, прозрение идеального за маской реального, синтез индивидуальности и коллективизма, поэзии и религии, действенный магический язык и даже четко рисуемый поэтический путь – чем не символизм? Особенно “своими” делает Башлачев открытия символистов в области слова и религии, их квазихристианские эсхатологические и национально-возрожденческие чаяния. Увлечшись магией слова, он почти что “заново изобретает” русскую философию имени от Потебни до Лосева, интуиция художника вплотную подводит его к путям исихазма», и отличает рок-поэта от символистов, по мнению исследователя, не головная, а «искренняя иррациональность, натуральное дионисийство»⁵⁰.

Ученый задается вопросом, не стала ли смерть поэта «точкой в затянувшейся истории модернизма»⁵¹. Ответ на него зависит от терминологических предпочтений, точнее, от того, включает ли тот или иной исследователь **авангард** в модернистскую традицию, поскольку именно авангард, в разных вариантах его бытования, как уже говорилось выше, оказался едва ли не самым типологически близким року явлением в русской литературе. Эта проблема уже становилась предметом серьезного анализа в отечественном роковедении, прежде всего в связи с творчеством Д. Ревякина, Е. Летова, А. Башлачева (в других случаях это обычно частные наблюдения)⁵². Так, Ревякина называют «“трудным поэтом”, экспериментатором, наследующим традиции русского авангарда»⁵³, отмечают «формальный поиск в ревякинской поэзии, которую часто упрекают в обилии прямых параллелей с Хлебниковым – полупонятный-полузагадочный язык, словотворчество, игра со словообразовательными моделями, псевдославянские новообразования, неологиз-

⁴⁹ Свиридов С.В. Имя Имен. Концепция слова в поэзии А.Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. С.66.

⁵⁰ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А.Башлачева. 1986 г. // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.68.

⁵¹ Там же. С.69.

⁵² См., например: «Апокалиптический мотив города-чудовища, душащего человека, в поэзии А. Романова близок урбанистическому пейзажу В. Хлебникова...». – Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст С.45.

⁵³ Сурова О. «Самовитое слово» Дмитрия Ревякина // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С.304.

мы <...> игра с фольклорными клише и топосами, пришедшими из сказок и языческих верований»⁵⁴. А.Н. Черняков и Т.В. Цвигун в своей содержательной работе указывают: «Вероятно, наиболее полное отражение идей русского футуризма мы находим в поэтическом языке Д. Ревякина, прямо ориентированном на предложенные В. Хлебниковым и А. Крученых принципы радикально нового отношения к вербальной стороне текста <...>. Другим последовательным и открытым преемником русской авангардной традиции оказывается К. Рябинов, чей идиостиль явно развивает открытия А. Введенского и Д. Хармса»⁵⁵. В этот же ряд ученые ставят Е. Летова, подчеркивая, что его «точки пересечения с авангардистской поэтикой» объясняются не «прямыми заимствованиями», а «интертекстуальным взаимодействием с традицией, существовавшей продолжительное время как неактуализированный культурный пласт»⁵⁶. При этом исследователи отмечают двойной парадокс такого взаимодействия. Во-первых, указывается на «внутреннюю связь его (Летова. – Е.К.) поэтики с двумя генетически связанными, но противоположными по своей сути линиями русского авангарда – традицией футуристов, исходящих из центрального принципа “слова как такового” и стремящихся к выявлению смысловых архетипов на всех уровнях языковой системы, и практики поэтов-обэриутов, ориентированных на утверждение ложности языка, его фатальной невозможности создавать и выражать смысл»⁵⁷. Внутреннее родство эстетики авангарда и панка ученые объясняют присущей обоим ориентацией «на концепцию художественной “деструкции”», но, в отличие от авангардистов, «в эстетике Летова <...> как деструктивная оценивается прежде всего идеология текста (связанная с идеологемой “No future”), диктующая принципы языковой поэтической системы. Результатом этого оказывается недостаточность и незавершенность, по сравнению с авангардистской практикой, собственно языкового разрушения, которое, стремясь к универсальности, обнаруживает свою неспособность охватить систему поэтического языка в целом»⁵⁸.

⁵⁴ *Кормильцев И, Сурова О.* Указ. соч. С.24. Все перечисленные черты сходства, вернее – типологической близости с лирикой русского авангарда исследователи находят также «в зрелом творчестве К. Кинчева (“Стерх”, “Плач”, “Шабаш”, “Жар-бог Шуга”, “Пляс Сибири” и многие другие), в последних текстах Шевчука». – Там же.

⁵⁵ *Черняков А.Н., Цвигун Т.В.* Указ. соч. С.87.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же. С.92.

⁵⁸ Там же. С.92-93. Добавим, что высказанная мысль косвенно подтверждает включенность Летова в еще одну почтенную традицию русской литературы – линию так называемой «гражданской лирики», когда, по выражению Евг. Евтушенко, «поэт в России больше чем поэт», поскольку он подчиняет свое творчество пропаганде той или иной системы взглядов.

Поэтика «интенсивного, семантически активизированного слова» роднит с авангардом и Башлачева⁵⁹; так, строчки «“Но *серпы* в ребре да *серебро* в ведре / Я узрел не зря. Я – *боль яблока*” (выделено автором статьи. – Е.К.) <...> легко было бы приписать кому-нибудь из футуристов <...> Башлачев направляет взгляд в глубину слова»⁶⁰.

Таким образом, русский рок с русским авангардом сближают две сущностные черты: идеология деструкции и любовь к языковой игре. Первая характеристика, со всем прилагающимся к ней комплексом идеологем, легла в основу панк-субкультуры и на андеграундном этапе развития отечественного рока считалась его принципиальным признаком⁶¹. «Филологизм» авангарда остался принадлежностью преимущественно «интеллектуального рока». В то же время достаточно широкое распространение в современной рок-лирике получила «стилистика, свойственная концептуализму, сочетающему в себе черты постмодернизма и авангарда...»⁶². Тем самым современный рок-постмодернизм опять-таки ассимилировал авангард, превратив его в составляющую глобального постмодернистского текста.

Еще один важный субъязык рока – *натурализм* / (*жесткий, «черный» реализм*), который, как ни парадоксально, не сформировал собственной субкультуры, поскольку в значительной мере явился изначальной принадлежностью рока вообще: традиционная тематика пьянства, секса, девиантного поведения, социальная сатира, бытописание, подчеркнутая бесцеремонность лексики etc. Наиболее активно эстетика натурализма эксплуатировалась панком, но и здесь оказалась подчинена внешним по отношению к ней задачам – прежде всего выражению активного неприятия лирическим героем окружающего мира – а иногда социально ангажирована. Существенно, что в ряде рок-текстов эстетики натурализма и *абсурда* образуют неразрывное единство, поскольку имеют изначальную общую идеологему – «абсурд повседневности»⁶³: классическим примером являются тексты Андрея Панова («Свина» / «Свиньи»).

⁵⁹ См.: Свиридов С.В. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст С.106.

⁶⁰ Свиридов С.В. Магия языка. С.61-62.

⁶¹ Подробный анализ этой проблемы увел бы нас слишком далеко от непосредственной темы статьи.

⁶² Доманский Ю.В. Вместо заключения. С.222.

⁶³ Примечательно, что здесь мы можем с достаточной долей уверенности говорить о сознательной ориентации ряда рок-авторов на абсурдистскую традицию. Ср.: «В шестом-восьмом классах (то есть седьмом-девятом по новому стилю) Боря и Джордж (Гребенщиков и Гуницкий. – Е.К.) одновременно увлеклись написанием пьес. Эти опусы были отчасти абсурдистскими. Особенно привлекала Гуницкого тема физиологических испражнений. Герои носили имена типа “Блевень”. Одна из пьес Джорджа была примерно такого содер-

Среди субъязыков русского рока необходимо упомянуть и **экзистенциализм**.

Правда, хотя у гребенщиковского «Иванова» ... был «в кармане Сартр, / у сограждан в лучшем случае – пятак»⁶⁴, положительно утверждать, что какие-либо рок-авторы серьезно изучали философско-литературное наследие экзистенциализма, пока нет оснований. Скорее здесь речь может идти о так называемом стихийном экзистенциализме, начала которого исследователь обнаруживает в текстах того же Гребенщикова: «Если б я мог выбирать себя, я снова бы стал собой»⁶⁵. В сущности, аналогичные наблюдения, на уровне описания текстов, делает другой исследователь на материале творчества А. Макаревича: «Право на выбор пути есть то, что определяет личность. <...> бесстрашная решимость идти наперекор мнению окружающих, если оно препятствует духовному развитию личности»⁶⁶. Идея выбора жизненного пути и принципиального равенства разных вариантов добровольного решения своей судьбы утверждается в песне Г. Сукачева «Право на выбор» с рефреном: «Но впрочем, у каждого есть / Право на выбор...» – даже если человек выбирает встать «на крыше, на самом краю». И. Кормильцев и О. Сурова применительно к текстам Макаревича замечают: «Нравственная проблематика рассматривается скорее в “экзистенциалистском ключе” – герой ответствен только перед собой, без поправки на “другого”, без требований социальной адаптации»⁶⁷. Другие ученые говорят об «экзистенциальном одиночестве героя» в рок-лирике Ю. Шевчука, М. Науменко, В. Цоя, К. Кинчева, о том, что образы «круга, кольца – пространственного и временного – и лихорадочного бегства по кругу, воплощающие экзистенциальную бессмысленность бытия, являются сквозными в творчестве рассмат-

жания (она сохранилась до сих пор). Жена говорит мужу: “Вот 8-е Марта. Принес бы подарок!”. Муж в ответ блюет на стол со словами: “Вот тебе подарок на 8-е Марта!”. <...> После окончания школы Гуницкий <...> закончил театроведческий факультет Ленинградского института театра музыки и кинематографии. <...> в разные годы был <...> сотрудником Театрального музея <...> заведующим литературной частью “Театра реального искусства”, директором “Театра абсурда” и т.п.». – *Черниговская А.Н.* Анатолий «Джордж» Гуницкий // Дюша Романов. История АКВАРИУМА. Книга Флейтиста. СПб.; М., 2001. С.263.

⁶⁴ «Сартр в кармане», по логике народной поговорки, подозрительно напоминает известную фигуру языка жестикюляции, а кроме того, встречается у Гребенщикова в слишком уж неподходящих контекстах, ср. его тракториста, который «Жан-Поль Сартра лелеет в кармане / И этим сознанием горд».

⁶⁵ См.: *Нежданова Н.К.* Русская рок-поэзия в процессе самоопределения... С.39.

⁶⁶ *Шигарева Ю.В.* Путешествие во времени // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. С.27.

⁶⁷ *Кормильцев И, Сурова О.* Указ. соч. С.10.

риваемых рок-поэтов»⁶⁸. В лирике Башлачева «...в масштабе личности человек обречен на одиночество, тяготеющее то к романтическому, то к экзистенциальному образцу. Башлачев либо противопоставляет возвышенного героя агрессивной и низкой толпе, либо делает безвыходной его замкнутость в рамках индивидуального бытия»⁶⁹. Материал для сходных наблюдений дает творчество группы «Nautilus Pompilius»: «Картина мира, предстающая перед нами в альбоме “Яблокуитай”, напоминает картину мира, традиционную для экзистенциализма: субъект речи фиксирует свою заброшенность, покинутость, болезненно ощущает свое одиночество <...> Частотны мотивы смерти, страдания, болезни <...> обреченности человеческих попыток познать смысл существования»⁷⁰.

Экзистенциальная проблематика становится важнейшей составляющей в рок-поэзии Я. Дягилевой: «Основной конфликт в творчестве Янки перерастает социальный уровень и переводится на уровень духовности. Трагедия человеческой личности, по Янке, лишь косвенно связана с недостатками общественной системы, корни ее лежат в самой сути человека. Жить вообще страшно. Неважно, в каком обществе»; это «экзистенциальный ужас»⁷¹. В то же время отметим, что экзистенциалистская тематика в русском роке не обязательно окрашена в пессимистические тона: так, в композиции «Алисы» «Все в наших руках» воспевается самоценная свободная воля людей, вершащих свою судьбу: «Выбор смерти на свой риск и страх / Битва за жизнь / Или жизнь ради битв / Все в наших руках»; «Жизнь без любви / Или жизнь за любовь / Все в наших руках».

Особого разговора и особого обобщающего исследования⁷² требует также субъязык *почвенничества* («славянофильства») / *неомифиологизма*

⁶⁸ Арустамова А.А., Королева С.Ю. Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980-1990 гг.: к специфике воплощения // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. С. 86;91. Интересно отметить, что, по мнению другой исследовательницы, «концепция “Мы” в рок-поэзии» и конкретно у К. Кинчева «отличается от классического экзистенциализма» (в контексте статьи – противостоит ей. – Е.К.). – Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта... С. 18. Очевидно, затронутая проблема нуждается в дальнейшем рассмотрении.

⁶⁹ Свиридов С.В. Мистическая песнь человека... С.98.

⁷⁰ Корнеева Е.В. Система мотивов в альбоме группы «NAUTILUS POMPILIUS» «Яблокуитай» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.135.

⁷¹ Мутина А.С. «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С.187; 190.

⁷² Существуют интересные работы, в которых изучаются и / или комментируются те или иные частные аспекты этой глобальной проблемы: см., например: Никитина О.Э. Образы птиц в рок-поэзии Б. Гребенщикова: Комментированный указатель // Русская рок-поэзия: текст и контекст ; Она же. Образы животных в рок-поэзии Б. Гребенщикова: Комментиро-

в русском роке⁷³. Речь идет о такой рецепции фольклора (и мифа, воспринимаемого, согласно Ю. Лотману и Б. Успенскому, через фольклор) на музыкальном, текстуальном и глубинно-мировоззренческом уровнях, когда он рассматривается как живой эстетический факт, в противовес «этнографическим консервам» (определение И. Смирнова). Мы наблюдаем это в творчестве «Ивана Купалы», «Бабы-Яги», «Калинова моста», «Алисы», Инны Желанной, А. Башлачева, Я. Дягилевой, Ю. Шевчука, Б.Г., ряда других рокеров. В этом же русле работают, по нашему убеждению, все рок-группы с религиозным уклоном православного или протестантского толка⁷⁴, поскольку, христианство, во-первых, для многих рок-авторов и реципиентов является неотъемлемой частью возвышенно-мифологического представления об идеальной «русскости», а во-вторых, само в современном постмодернистском контексте оказывается одним из культурных мифов человечества⁷⁵. Отметим, что русский фольклор оказывается для этого субъязыка важнейшим, но не единственным источником. «Почвенническая тематика и почвенническая мифология возникают в сибирском роке (“Калинов мост”, “Гражданская оборона”, Яна Дягилева). <...> В том синтезе, который представляет собой творчество Д. Ревякина (“Калинов мост”), якутские, татарские или башкирские мотивы, казачий фольклор, предания семейских Забайкалья играют не меньшую роль, чем исконно русское начало. Мы находим здесь апелляцию к языческой Руси, часто минуя православный миф, смешение шаманизма (“Последняя охота”), славянского язычества (“Даждо”), православия (“Образ”), восточных религий (“Имя назвать”). Но в отличие от Майка и БГ для Ревякина восточные религиозные системы – не экзотика, а близкая и знакомая ре-

ванный указатель // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3; *Толоконникова С.Ю.* Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2; *Нугманова Г.Ш.* Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачева // Там же; цитированные выше статьи С.В. Свиридова и А.С. Мутиной и др.

⁷³ Сознательно избегаем определения «этно-рок» как термина по преимуществу музыкального.

⁷⁴ См. об этом: *Прохоров Г.С.* Концепт «откровения» в альбоме «Возвращайтесь домой» группы «Новый Иерусалим» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4; *Никольская Т.К.* Христианская тема в современной рок-поэзии (по материалам молодежного самиздата // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3; Она же. Христианская рок-поэзия 1990-х гг. в религиозно-общественном контексте // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Показательно, казалось бы, парадоксальное наблюдение исследовательницы о том, что рок-поэты из таких групп «обращаются к религиозным символам довольно часто, но без глубокого духовного наполнения. Простота и бесцеремонность, вообще им свойственная, в ряде случаев подчеркивают не сознательно избранный стиль, а слабое знакомство с темой». – *Никольская Т.К.* Христианская тема... С.133. Глубокое знакомство с темой и не нужно, если работать с «христианским текстом» как с мифом массового сознания.

⁷⁵ Разумеется, в рамках светского типа мышления.

альность, верования соседей: ведь из Забайкалья “тропы в Китай уводят”»⁷⁶. Вместе с тем представляется, что на данный момент вряд ли можно говорить о возникновении на базе этого субъязыка особой субкультуры: во-первых, неомифологизм – естественная составная часть художественного языка XX века вообще, а во-вторых, ни для одной из крупных фигур в русском роке почвенничество не стало (пока?) единственным языком творчества⁷⁷.

О субкультуре *постмодернизма* в роке говорилось уже достаточно много, хотя эта тема далеко не исчерпана. На наш взгляд, целиком в рамках постмодернистской эстетики работают Б.Г., «Мумий Тролль», «Король и Шут», «Сплин», Найк Борзов (список далеко не полон). Использование приема «двойного кодирования» обнаруживается даже у «последнего рыцаря рок-н-ролла» – пафосного Шевчука⁷⁸. Заметим, что, по мнению ряда исследователей, в природе рока – синтеза музыки, текста, игровой стихии – уже заложена постмодернистская основа. Более того, М.Н. Капрусова возводит истоки самого русского постмодерна к феномену звучащей поэзии: «...подготовительным периодом русского постмодернизма был конец 10-х годов XX века, когда появились поэты-эклектики, как их тогда называли, “графоманы”, “не-поэты”, “эстрадники”, приверженцы литературного штампа. Разумеется, такой слой всегда существовал, но к нему ошибочно относили явления другого порядка. Самый яркий пример – А. Вертинский, поэт, композитор, исполнитель, артист <...> которого любили самые разные люди <...> и одновременно очень многие обвиняли в пошлости. <...> Вертинский-поэт – воплощение масочности, игровой стихии...», доказательство «органической <...> сращенности постмодернизма с поп-культурой»⁷⁹. Это «позволяет считать Вертинского <...> родоначальником <...> в какой-то степени и рок-поэзии (как любого поэтического творчества, ориентированного на исполнение на сцене и под музыку, с приоритетом текста над мелодией, включающе-

⁷⁶ Кормильцев И, Сурова О. Указ. соч. С.23.

⁷⁷ Мы не касаемся здесь вопроса о сложном духовном пути лидера «Алисы», поскольку в любом случае «воцерковление» Кинчева и то, что за этим последовало, не отменяет его предшествующего творчества, уже ставшего фактом отечественной рок-культуры. Так или иначе, это тема отдельного исследования.

⁷⁸ См.: Капрусова М.Н. К вопросу о вариантах функционирования... С.185. Справедливости ради добавим, что смешение разных стилистических пластов не обязательно является свидетельством постмодернистского взгляда на мир: так, сочетание «натурализма и романтико-условного начала» в кормильцевском «Взгляде с экрана» призвано передать дисгармонию, «трагически противоречивое восприятие действительности». – Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта... С.22.

⁷⁹ Капрусова М.Н. От А. Вертинского к «Агате Кристи»... С.113-114; 115.

го в себя в той или иной степени как модернистские, так и постмодернистские черты)»⁸⁰.

Осознавая невозможность полного анализа поставленной проблемы в рамках одной статьи и неизбежную конспективность изложения отдельных тезисов, все же подведем некоторые итоги. Представляется, что современный русский рок – сложное, многоуровневое и эклектическое образование, включающее как ряд субъекты, так и три относительно самостоятельные субкультуры: романтическую (ныне уже скорее факт истории рока), авангардную (она же, парадоксальным образом, андеграундная) и постмодернистскую, грозящую поглотить собой все остальное⁸¹. Сама множественность этих субъекты и субкультур, их взаимодействие и противоборство свидетельствуют о постмодернистской стадии развития русского рока, который существует в общекультурном пространстве и в то же время «отзеркаливает» его, предлагая слушателю собственную картину бытия.

⁸⁰ Там же. С.115.

⁸¹ Возможно, противоядием этому окажется концептуализм с его «свободным говорением взаимоисключающих языков, каждый из которых демифологизируется, лишаясь как сакральности, так и профанности»? – См.: *Давыдов Д.М.* Указ. соч. С.214.