

**Ю.В. ДОМАНСКИЙ**

**г. Тверь**

## **ЦИКЛИЗАЦИЯ В РУССКОМ РОКЕ**

Цель работы – описать возможность циклизации в рок-поэзии, поэтому данная работа носит не столько аналитический, сколько описательный характер и не претендует на исчерпывающую полноту.

Одним из основных способов бытия рок-культуры, наряду с концертным исполнением и видеоклипами, является альбом. Более того, в роке существование композиции вне альбома часто невозможно, что обусловлено спецификой музыкальной культуры новейшего времени вообще, бытующей по преимуществу на аудионосителях.

Альбом как особое образование возник, прежде всего, в культуре западной с появлением долгоиграющих пластинок и пришел, практически не изменяясь (если не считать того, что русский рок, учитывая его полулегальное положение, бытовал не на виниловых пластинках, а на магнитофонной ленте), в русскую рок-традицию. И по сей день альбомная форма остается одной из важнейших не только в рок-культуре, но и в попкультуре вообще. Причем, альбом обладает определенными свойствами, которые характерны для него вне зависимости от времени создания или музыкального направления: ограниченное время звучания, обязательное название, визуальная обложка, содержащая рисунок или / и фотографии, перечень песен и прочую информацию об альбоме (список участников записи, благодарности, порой тексты песен)... Все это может быть обозначено как жанровые признаки. И альбом в этой связи является концептуальным жанровым образованием в рок-культуре.

На концептуальность альбома указывалось не раз. Так, А. Тропилло в 1988-м г. в интервью А. Бурлаке вспоминал: «Когда я начинал заниматься звукозаписью <...> ни одна из групп альбомов не писала. Они писали отдельные песни., и только когда начало что-то получаться, стали въезжать, что альбом – это не форма, связанная с размерами пластинки. Это... – Что-то концептуальное? – Да, концептуальное <...> Иначе говоря, это некий брикет из музыкальной, графической и т.д. информации. Написание альбома – далеко не запись концерта»<sup>1</sup>. По такой логике альбом является самой распространенной формой бытования рок-композиции. На это указывает, в частности, и Виктор Троегубов, отмечая, что альбом «Машины времени» «Реки и мосты» (1986) «можно назвать первым “альбомным” проектом группы, так как прежде новые программы “Машины” были набором свежесочиненных песен, объединенных лишь авторской позицией и стилем группы, но не замыслом цикла»<sup>2</sup>. О. Сакмаров даже в некоторой степени противопоставляет отдельную композицию и альбом на примере творчества «Аквариума»: «В пределах композиции Б. Гребенщиков и его партнеры придерживаются, как правило, одной избранной стилистической модели. Но в рамках “магнитного альбома” возникает калейдоскоп интонационных систем и стилей. Опасность эклектичности снимается цельностью декламационной мелодики, однородной в большинстве композиций за исключением явно паро-

<sup>1</sup> Цит. по: Смирнов И. Прекрасный дилетант. М., 1999. С.126.

<sup>2</sup> Легенды русского рока. М., 1999. С.60.

дийных»<sup>3</sup>. Есть и многие другие факты, указывающие на особый статус альбома в русском роке. И альбом в рок-культуре может быть рассмотрен как особое жанровое образование со своими особыми признаками. Такое жанровое образование по ряду критериев может быть соотнесено с циклом в литературе.

В.А. Сапогов определил цикл как «группу произведений, сознательно объединенных автором»<sup>4</sup>. М.Н. Дарвин считает, что цикл – это сознательно организованный контекст. Исходя из такого понимания, циклизация свойственна всем родам литературы. Однако основное внимание исследователи уделяют все-таки циклу в лирике. В истории русской поэзии лирический цикл получил «наибольшее распространение в поэтике символизма»<sup>5</sup>. Более того – «рубеж веков стал тем временем, когда формирование цикла / книги как жанрового образования было в основном завершено»<sup>6</sup>. Можно утверждать, что именно в «Серебряном веке» цикл заявил себя, как основной поэтический жанр. И позднее многие русские поэты обращались к лирическому циклу, что позволяет говорить о нем как об одном из важнейших жанровых образований русской литературы новейшего времени. Исследователи выделяют четыре основные особенности лирического цикла: 1) цикл – ансамбль стихотворений, объединенных авторским замыслом; 2) содержание цикла формируется взаимодействием содержаний стихотворений; это взаимодействие рождает дополнительные смыслы; 3) композиция цикла позволяет реализовать замысел; 4) цикл – «это такая система стихотворений, которая позволяет воплотить систему авторских взглядов»<sup>7</sup>.

Альбом в рок-культуре обладает всеми основными особенностями, присущими лирическому циклу: 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<sup>8</sup>. Все эти признаки разработаны применительно к лирическому циклу, но все они могут быть применены и при характеристике альбома. Это дает право рассматривать альбом как аналог лирического цикла, для чего необходимо проверить, «работают» ли в альбомах так называемые универсальные циклообразующие связи, ведь «каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости»<sup>9</sup>. (Добавим, что не столько теряет, сколько меняет). Поэтому «в циклической художественной форме важна <...> не столько *подчиненность части целому*, как в самостоятельном литера-

<sup>3</sup> Цит. по: Смирнов И. Прекрасный дилетант. М., 1999. С.91.

<sup>4</sup> Сапогов В.А. Цикл // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.492.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С.89.

<sup>7</sup> Фоменко И.В. Авторский цикл в лирике. Некоторые перспективы исследования // Кормановские чтения. Выпуск 3. Материалы межвузовской научной конференции (апрель 1997). Ижевск, 1998. С.16.

<sup>8</sup> Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. С.28.

<sup>9</sup> Сапогов В.А. Указ. соч. С.492.

турном произведении, сколько *сама связь частей*»<sup>10</sup>, при этом «связь отдельных произведений в циклической форме, а также последовательность этой связи, приобретает решающее и причем художественное значение»<sup>11</sup>. Исследователи называют пять универсальных циклообразующих связей: заглавие, композиция, изотопия, пространственно-временной континуум и полиметрия<sup>12</sup>. Рассмотрим, «работают» ли эти связи в альбомах русского рока. Разумеется, проанализировать всю отечественную альбомную традицию вряд ли возможно в силу обилия материала, поэтому мы обратимся лишь к некоторым альбомам – значительным и в то же время типичным для русского рока. И еще одна принципиальная оговорка – мы не будем касаться такой циклообразующей связи как полиметрия. Не столько потому, что это стиховедческий аспект, а рок, как известно, явление синтетическое, и рассмотрение стиховых особенностей невозможно без привлечения музыки, сколько в силу очевидности наличия полиметрии в рок-поэзии и полиритмии в рок-культуре – без этого альбом невозможен. Речь даже может идти о принципиальной полифонии как структурообразующей доминанте альбома. Вместе с тем, полиметрия, безусловно, привносит в текст альбома важные смыслы, и рассмотрение этого типа циклообразующих связей должно быть проделано в будущем.

#### *Заглавие*

Часто в рок-культуре альбом озаглавливается по одной из композиций (эта композиция таким образом может считаться ключевой). Но есть и нередкие исключения – когда название альбома не соотносится с каким-либо конкретным треком, а являет собой нечто объединяющее. Кроме того, «у заглавия циклического образования есть важная специфическая черта: относясь ко всем стихотворениям сразу, оно тем самым объединяет их в единое целое»<sup>13</sup>. Заглавие альбома выполняет в целом те же функции, что и заглавие лирического цикла, т.е. заключает в себе «тему, проблематику или пафос»<sup>14</sup>. Если «заглавие в лирике – признак факультативный»<sup>15</sup>, то в рок-поэзии заглавие композиции и вовсе отводится на второй план: оно может, как и в лирике, отсутствовать (в этом случае песня может номинироваться по какой-либо примете – рефрену, запомнившейся фразе и т.п.), варьироваться, наконец, в плане бытования не совпадать с авторским. Вместе с тем, заглавие альбома является фактом обязательным и устойчивым (ср.: «принципиально значимой становится обязательность заглавия каждого циклического образования»<sup>16</sup>). Тем самым, концептуальность заглавия, свойственная лирическому циклу, в альбоме, на наш взгляд, усиливается.

Сами рокеры весьма трепетно относятся к озаглавливанию своих альбомов. Так, художник Александр Коротич вспоминает, как группа «Урфин Джюс»

<sup>10</sup> Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирического произведения. Кемерово, 1997. С.10.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Фоменко И.В. Авторский цикл в лирике. Некоторые перспективы исследования. С.18–19.

<sup>13</sup> Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С.32.

<sup>14</sup> Там же. С.35.

<sup>15</sup> Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. С.90.

<sup>16</sup> Там же. С.90.

придумывала название своему альбому 1982–го года: «Каждый брал лист бумаги и составлял список <...> Потом версии обсуждались и голосованием выбирался конечный вариант»<sup>17</sup>. Но «конечное название было придумано случайно. Коротич поинтересовался у Пантыкина, сколько всего в альбом войдет песен. Пантыкин, загибая пальцы, ответил, что, скорее всего, пятнадцать. “Мне сразу пришла на ум игра «15», – рассказывает Коротич <...>” Идея Коротича оказалась удачной в первую очередь тем, что у альбома автоматически появлялся зрительный образ, олицетворявший равнозначность песен и отсутствие приоритетов»<sup>18</sup>. Таких примеров поисков заглавия альбома и концептуальных обоснований того или иного названия можно приводить множество. Как правило, рокер сталкивается с двумя путями номинирования альбома. Вот как Вячеслав Бутусов вспоминает процесс выбора названия к диску «Титаник»: «Я вообще всегда был сторонником того, чтобы название альбома было более отстраненным от песен и определяло тему. Но уже пошел опыт коммерческий, что надо называть по главной песне»<sup>19</sup>. Таким образом, для самих рокеров заглавие альбома в подавляющем большинстве случаев безусловно значимо. К проблеме заглавия альбома в роке исследователи уже обращались<sup>20</sup>.

Учитывая «два основных аспекта, важных и для интерпретации цикла, и для понимания заглавия как феномена: заглавие и внетекстовые ряды, заглавие и текст»<sup>21</sup>, мы рассмотрим несколько нетрадиционный случай – заглавие альбома Б. Гребенщикова «Лилит» (1997).

Случай этот видится нам необычным уже потому, что само слово «Лилит» в альбоме встречается лишь однажды – в заглавии. Однако это ни в коей мере не отменяет повторяемости заглавного слова, ведь «лексический повтор – только частный случай повтора семантического»<sup>22</sup>, а любой повтор есть «текстуальная манифестация мотива»<sup>23</sup>. Следовательно, слово, заявленное в заглавии альбома Гребенщикова, может быть рассмотрено как мотив, а учитывая его сильную позицию, – и как мотив ключевой. Вначале обратимся к проблеме соотношения заглавия и внетекстовых рядов. Лилит – «злой дух, обычно женского пола, в иудейской демонологии. В Библии упоминается однажды (Ис. 34, 14) <...> в еврейской традиции она овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей. <...> в иудейском быту Лилит особенно известна как вредительница деторождения <...> Согласно одному преданию, Лилит была первой женой Адама: бог, сотворив Адама, сделал ему из глины жену и назвал ее Лилит. У

<sup>17</sup> Цит. по: Кушнир А. Урфин Джюс 15 // FUZZ, 1999. № 10. С.41.

<sup>18</sup> Кушнир А. Урфин Джюс 15 // FUZZ, 1999. № 10. С.41.

<sup>19</sup> Вячеслав Бутусов о собственных песнях (Программа «Российский рок»: Александр Устинов, Валерий Жук) // FUZZ. 1999. №7/8. С.20.

<sup>20</sup> Так, весьма убедительным видится нам предпринятый Е.В. Урубьшевой анализ внетекстового ряда в заглавии альбома «Аквариума» «Библиотека Вавилона» (см.: Урубьшева Е.В. Роль внетекстового ряда в заглавии альбома «Библиотека Вавилона» группы «Аквариум» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2. Тверь, 1999. С.155–159).

<sup>21</sup> Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. С.90.

<sup>22</sup> Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. Новосибирск, 1996. №2. С.52.

<sup>23</sup> Там же.

Адама с Лилит сразу же возник спор. Лилит утверждала, что они равны, так как оба сделаны из глины; не сумев убедить Адама, она улетела. <...> Благодаря большому интересу к каббале в Европе эпохи Возрождения предание о Лилит как первой жене Адама стало известно европейской литературе, где она обрела облик прекрасной соблазнительной женщины»<sup>24</sup>. Все эти мифологические и общекультурные значения оказываются востребованы автором (на это указывает, в частности, тот факт, что издание альбома «Лилит» в печатном виде<sup>25</sup> предваряется подробной цитатой из энциклопедии «Мифы народов мира»). В мифологии Лилит можно выделить следующие семы:

- злое начало;
- первая женщина;
- женская красота;
- проповедуемое женщиной равенство с мужчиной.

Все эти семы в своей совокупности («злая и красивая первая женщина, равная мужчине») и составляют внетекстовый ряд к заглавию альбома Гребенщикова.

Заглавный мотив в некоторых семах непосредственно манифестируется в текстах альбома. Это разного рода «женские» мотивы, которые присутствуют в альбоме «Лилит». Ряд текстов строятся в форме обращения мужского «Я» к женскому «Ты» («Если бы не Ты», «Дарья Дарья», «Там, где взойдет Луна», «Мой друг доктор», «Хилый закос под любовь», «Тяжелый рок», «По дороге в Дамаск»). Во всех этих текстах актуализируется, при всех частных смыслах, возникающих в каждом из текстов в отдельности, примат женского начала над мужским, преклонение мужчины перед женщиной; женщина выступает для лирического «Я» как спасение. Эти значения в некоторых случаях усиливаются библейскими образами (Моисей в «Если бы не ты», Лазарь и Господь в «Дарья Дарья», ангел в «Тяжелый рок», апостол Федор и святой Петр в «По дороге в Дамаск»). В ряде текстов заглавный мотив актуализируется непосредственно в женских образах: проводница («Из Калинина в Тверь»), Дарья («Дарья Дарья»), сестра («Хилый закос под любовь»), цыганка («Тяжелый рок»), девушка, девки («По дороге в Дамаск»). На уровне имен собственных также заметен примат женского начала над мужским: путь из Калинина (мужской род) в Тверь (женский род), знаменующий дорогу из прошлого в будущее<sup>26</sup>; сравнение проводницы с Джокондой; Души тургеневских дев («Из Калинина в Тверь»); Нева («Болота Невы»); Казань и Волга («На ее стороне»), Луна («Там, где взойдет Луна»), Москва-река, Смоленщина («По дороге в Дамаск»). Все это позволяет увидеть, что заглавие выступает той универсальной скрепой, которая соединяет различные тексты в единое целое – в альбом, и что, таким образом, основная тема альбома – женское начало, заявленное в заглавном мотиве Лилит.

Но внетекстовый ряд может актуализироваться и помимо авторской воли, и соотноситься в этом случае с рядом текстовым. Примером такого рода является заглавие альбома Майка «LV». Известен авторский смысл этого заглавия:

<sup>24</sup> Мифологический словарь. М., 1990. С.318.

<sup>25</sup> См.: Б.Г. Лилит. («Мытарства души» из Калинина в Вудсток, или Краткая история создания альбома «Лилит»). [М.], 1997.

<sup>26</sup> Об этом подробнее см. нашу работу «Тверской текст» рок-поэзии Б.Г. (в печати).

«Первоначально «LV» обозначал год рождения Майка – 1955-й. Когда же после фотосъемок Вилли Усова обнаружилось, что фигура Майка на обратной стороне обложки выглядит словно зависшая в воздухе, возникла и вторая версия названия – “левитация”»<sup>27</sup>. По этому же принципу «LV» может быть прочитано и как аббревиатура от английских слов love и live. И оба эти смысла вполне обоснованы текстовым рядом. Так, мотив любви в самых разных значениях оказывается в альбоме Майка одним из самых частотных: он встречается в девяти композициях из двенадцати, и выступает важнейшей циклообразующей скрепой внутри альбома. Live же в западной альбомной традиции обозначает, как известно, живую запись, обычно осуществляемую во время концерта, когда музыка сопровождается «голосом зала». «LV» – студийная работа, но оформленная как запись концертная перед небольшой аудиторией, на что указывает «Увертюра», обращенная к якобы сидящей в зале публике, или «реплики из зала» в «Песне Гуру». Таким образом, текст обретает полисемию, благодаря потенциальной полисемии заглавия альбома.

Как видим, заглавие альбома может быть соотнесено с текстовым рядом. Рассмотрим пример такого соотнесения. Один из ранних альбомов архангельской группы «Облачный край» озаглавлен «Сельхозрок». И «сельскохозяйственная» тема встречается в заглавиях почти всех включенных в альбом композиций: 2. «Сажай корнеплоды, выращивай лук!»; 3. «Ночь. Хуторок в степи»; 5. «Гляжу на звезды с сеновала»; 6. «Сегодня веселье у божьих коровок»; 7. «Песня молодого агронома»; 8. «Война с саранчой»<sup>28</sup>. Три композиции являются чисто инструментальными («Поехали»; «Гляжу на звезды с сеновала»; «Война с саранчой»), и на музыкальном уровне сочетают в себе роковые мелодии с ироничными стилизациями под фольклор, благодаря чему осуществляется соединение вынесенных в заглавие компонентов. То же самое происходит и в вербальном компоненте альбома – в четырех композициях, где есть слова, и в драматическо-музыкальной сценке. Причем, через сельскохозяйственную проблематику «Облачному краю» удастся воплотить важные для него идеи политического андеграунда, например: «чем хаять хорошие наши порядки купи огород и уткнись носом в грядки» (альбом был записан в 1982–м году) («Сажай корнеплоды, выращивай лук!»). Апогеем же соотнесения «сельского хозяйства» и рока становится драматическо-музыкальная сценка «Где живет Дудырин?», которая начинается с диалога двух носителей сельского диалекта под незатейливое наигрывание популярных мелодий, а завершается хард–роковым пассажем. Такое «столкновение» обусловлено сюжетом «пьесы»: в деревне поселился недавно некий человек, который играет «тяжелую» музыку, удивляя сельских жителей. Таким образом, в основных компонентах альбома (музыкальном, вербальном, драматическом), вернее, в их сочетании, актуализируется вынесенный в заглавие синтез сельского хозяйства и рока, синтез, на первый взгляд, нелогичный. Но благодаря этому, значение заглавия в соотнесении с текстом обретает значение нелогичности всего нашего существования, где может сочетаться несочетаемое.

<sup>27</sup> Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. М., 1999. С.121.

<sup>28</sup> Названия приводятся по кассете: Облачный край. Сельхозрок. Отделение ВЫХОД. 1998.

Другой тип заглавий альбома, весьма частый, как уже отмечалось, – когда альбом номинируется по одной из песен. Так, альбом группы «Король и шут» озаглавлен по песне «Камнем по голове». Но заглавие соотносится не только с этой песней, а и с другими композициями альбома. Так, предметный мотив головы в альбоме довольно частотен. На уровне лексемы он присутствует в семи композициях из двадцати одной. И именно эти композиции, за счет актуализации заглавного мотива, могут считаться узловыми. Вынесенный в заглавие мотив головы в альбоме в большинстве случаев соотносится с мотивом смерти – важнейшая часть человеческого организма либо отделяется от тела, либо подвергается непосредственной угрозе. В песне «Садовник» заглавный герой приносит девушкам отрезанную голову их брата. Отделенная от тела и живущая самостоятельной жизнью голова и ее безголовый обладатель наводят страх на героя песни «Внезапная голова». В «чужой» песне, включенной в альбом с обозначением «народная» («Шар голубой»), шар, крутящийся над головой и желающий упасть, представляет для головы непосредственную опасность. В «От женщин кругом голова» следствием «головокружения» героя становится заточение женщины в подвале. В «Злодее и шапке» голова злодея отделяется от тела при помощи волшебной шапки. В «Дураке и молнии» голова тоже отделяется от человека, но отделяется в переносном смысле метафоры – «он, видно, в ссоре с головою». Наконец, в заглавной песне «Камнем по голове» голова бродяги пробита камнем. Таким образом, предметный мотив головы, несмотря на четкую отсылку лишь к одной песне, актуализирует один из центральных мотивов всего альбома – мотив смерти.

Этот пример показывает, что даже в тех случаях, когда альбом озаглавлен по одной из песен, значение заглавия альбома оказывается востребовано и другими входящими в альбом песнями.

По тому же принципу заглавной песни назван и альбом группы «Алиса» «Энергия» (1985). Но и это заглавие неизбежно актуализирует основной мотив альбома, который реализуется в большинстве текстов. В первой композиции («Мы вместе») мотив энергии реализуется в мотивах грома («Кто будет первым – громоотвод или гром? / Мне все-таки кажется – гром»<sup>29</sup>) и света («Я предпочитаю свет»). Во второй («Идет волна») мотив грома выступает в одной парадигме с мотивом волны, который актуализирует мотив музыкальной энергии (направление музыки «New wave»). И в последующих текстах «энергетика» называемых музыкальных направлений идет по нарастающей: хард-рок, авангард, новая волна, панк-рок, рэп («Меломан»), буги («Доктор Буги»), рок-н-ролл («Плохой рок-н-ролл»). При этом музыкальная энергия сочетается с «энергичными» природными стихиями: вода, ветер («Доктор Буги»), ветер («Плохой рок-н-ролл») – эти мотивы выступают как характеристики образа жизни героев песен. Начиная с шестой песни, музыкальные мотивы утрачиваются, уступая место либо физическому движению (как по горизонтали, так и по вертикали), либо декларативному отказу от него: «Я пришел помешать тебе спать!», «Я пришел помочь тебе встать!» («Мое поколение»), «Экспериментатор движений вверх-вниз / Идет по улице своих построек» («Экспериментатор»), «Иди ко мне!», «Я подниму тебя

<sup>29</sup> Все тексты «Алисы» цитируются по изданию: Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. Издательство НОВЫЙ ГЕЛИКОН, 1993.

вверх» («Ко мне»); «Кто-то движется мне навстречу», «Я не знаю, что мне делать – убежать или стоять? / Я подумал – и остался стоять», «Повернулся и ушел, а я остался стоять» («Соковыжиматель»). Наконец, в финальном тексте – «Энергия» – мотив физического движения соединяется с мотивами музыкальными: физическое движение (между Ленинградом и Москвой) становится знаком образа жизни музыканта («Я устал от песен, я устал от дорог»). Таким образом, мотив, заявленный в заглавии альбома, развивается по двум основным направлениям, которые в финале синтезируются, замыкая тем самым композицию – от мотива энергии и внетекстовых рядов к расшифровке этого понятия образом жизни рок-музыканта.

Еще один пример сложности простого на первый взгляд заглавия, когда текстовый ряд превращает заглавие из однозначного в амбивалентное – альбом «Периферия» группы ДДТ. Несмотря на то, что альбом был озаглавлен по одной из композиций, заглавие этой композиции тем не менее было для автора песен – Юрия Шевчука – концептуально важным: «После первых проб стало ясно, что Юра пытается выстроить цельный альбом с явным социальным подтекстом, – вспоминает Рудой. – Общую тематику работы определяло название «Периферия», в котором была немалая доля сарказма»<sup>30</sup>. И действительно, «большинство сочинений Шевчука представляли собой социальные зарисовки текущего момента в башкирском контексте: начиная от сатирического взгляда на Уфу и заканчивая периферийными нравами Черноземья»<sup>31</sup>. Именно это разглядели в альбоме властимущие: «А зачем свою Уфу периферией обозвал? Мы – столица Башкирии, а никакая не провинция!»<sup>32</sup>. И после этого альбома травля Шевчука приняла республиканский характер: «Слишком рьяны были во время уфимских гонений крики, что своей “Периферией” Шевчук оскорбил народ, оболгал любимую процветающую Башкирию, не меньше! И деревни у них там не грязные, и солдаты именно у них не пьяные»<sup>33</sup>. Такого рода сентенции строились прежде всего на основе композиций «Мы из Уфы», «Хиппаны», «Периферия» и «Частушки». Но, в соотношении с текстом альбома, заглавие «Периферия» оказывается отнюдь не таким однозначным. Сам «Шевчук любил повторять фразу о том, что на планете Земля не может быть периферии. “Луна – вот это периферия, – говорил он. – А на Земле самородки часто рождаются в весьма отдаленных от цивилизации местах”»<sup>34</sup>. То есть власти (да и большинство слушателей) обратили внимание, в первую очередь, на один из смысловых уровней заглавия, актуализирующий негативную оценку провинции, ее противопоставление столице, на оппозицию «город / деревня», где последний компонент высмеивается. При этом не учитывалось, что «помимо аграрно–урбанистических зарисовок, посвященных смывке города и деревни, Шевчук написал несколько программных композиций, носивших характеров гражданских манифестов»<sup>35</sup>. Это и «Наполним небо добротой», и «Памятник (Пушкину)», и, в первую очередь, «Я получил эту

<sup>30</sup> Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. С.165.

<sup>31</sup> Там же. С.164.

<sup>32</sup> Харитонов Н. Империя ДДТ. М., 1998. С.51.

<sup>33</sup> Там же. С.54.

<sup>34</sup> Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. С.165.

<sup>35</sup> Там же. С.165.

роль». Благодаря включению в альбом «Периферия» этих композиций, заглавие обретает более глубокий смысл – периферия далеко не так однородна, как представлено в «Мы из Уфы» или заглавной композиции; периферия сочетает в себе пьянство, «безысходнейшую тоску», глупость партийного начальства и, вместе с тем, веру – веру в любовь («и что мы можем – можем жить, еще, конечно же, любить») («Наполним небо добротой»), веру в свою великую миссию («Я получил эту роль, мне выпал счастливый билет»), в конечном итоге – веру в то, что все изменится к лучшему. То есть заглавие, в соотнесении с внетекстовым рядом, несущее на первый взгляд негативную семантику, в соотнесении с текстом альбома, может обретать сложный, амбивалентный смысл, формирующий своеобразную философию, в данном случае – полноценности провинциального образа жизни.

Итак, заглавие альбома в роке функционирует по тем же принципам, что и заглавие цикла в лирике. Как и в лирическом цикле, в рок-культуре имеет смысл говорить не только о заглавии альбома, но и о заголовочном комплексе. Дополнительные смыслы вносят такие компоненты, как название группы, имена исполнителей (ср. с именем автора книги стихов) и визуальное оформление обложки (ср. с семантикой книжной обложки в авторской редакции). Благодаря обложке, «собрание композиций выглядело не только как произведение звукового ряда, но и как самая простая форма видеоряда. Поддержанный визуальными образами, музыкальный материал приобретал определенную символику»<sup>36</sup>. Концептуальность обложки альбома отмечали и сами рокеры: «Оформление альбома должно являться продолжением того, что находится внутри него, – считает Гребенщиков. – 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»<sup>37</sup>. Таким образом, совершенно особую роль в русской рок-культуре выполняют создатели обложек – художники, фотографы. Свердловский фотохудожник Ильдар Зиганшин вспоминает: «Помимо музыки для меня всегда существовало визуальное восприятие материала. Для меня это было нечто цельное <...> За счет обложек альбом становился более значимым и давал дополнительную информацию об исполнителях. Мне было важно отразить какое-то общее состояние альбома, какую-то его символику»<sup>38</sup>. Из этого следует, что визуальное оформление альбома выступает в двух функциях – информативной и эстетической. Думается, что анализ этого феномена должен вестись по методологии анализа заголовочного комплекса, т.е. опять таки через соотнесение как с внетекстовым рядом, так и с текстом. Однако очевидно, что не только заглавие, а весь заголовочный комплекс должен быть рассмотрен как один из видов циклообразующих связей.

#### *Композиция*

В лирических циклах «последовательность особенно важна, потому что это главный и, в сущности, единственный способ композиционного строения цикла/книги»<sup>39</sup>. То же самое можно сказать и об альбоме. А поскольку «контраст

<sup>36</sup> Там же. С. 23.

<sup>37</sup> Там же. С.25.

<sup>38</sup> Там же. С.28.

<sup>39</sup> Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. С.37.

как доминанта композиции дает возможность автору воссоздать особенности своего мировосприятия, обнажая его основу – внутренние противоречия»<sup>40</sup>, вначале мы обратимся к примеру, когда основой композиционного строения является соотношение частей мировоззренческой оппозиции гармонии и дисгармонии. На их контрасте строится, например, альбом группы «Кино» «Звезда по имени Солнце». Наиболее явно эта оппозиция актуализируется в заглавной (то есть «ключевой») песне, где вертикальная модель мира дисгармонична в течение 2000 лет, но в течение трех часов гармония воцаряется, благодаря тому, «Кто живет по законам другим / И кому умирать молодым»<sup>41</sup> – т.е. культурному герою. В целом же по текстам гармония и дисгармония распределяются следующим образом: 1. «Песня без слов» – дисгармония мира и жажда субъектом гармонии («Снова за окнами белый день. / День вызывает меня на бой. / Я чувствую, закрывая глаза: / Весь мир идет на меня войной»); 2. «Звезда по имени Солнце» – воцарение гармонии ценой гибели героя, в основе гармонии, таким образом, смерть; 3. «Невеселая песня» – дисгармония («Наши реки бедны водой. / В наши окна не видно дня» и т.д.); 4. «Странная сказка» – дисгармония («Снова солнца на небе нет. / Снова бой – каждый сам за себя. / И мне кажется, солнце – не больше, чем сон»); 5. «Место для шага вперед» – дисгармония («У меня есть дом, только нет ключей. / У меня есть солнце, но оно среди туч» и т.д.) в сочетании с чаемой гармонией («Но я вижу, как тучи режет солнечный луч»); 6. «Пачка сигарет» – дисгармония в мире сочетается с попыткой обретения гармонии хотя бы в мелочах («Я сижу и смотрю в чужое небо из чужого окна. / И не вижу ни одной знакомой звезды <...> Но если есть в кармане пачка сигарет, / Значит все не так уж плохо на сегодняшний день»); 7. «Одно лишь слово» – попытка обрести гармонию в движении («Но странный стук зовет в дорогу, / Может, – сердце, а может, – стук в дверь. / И когда я обернусь на пороге, / Я скажу одно лишь слово: “Верь!”»); 8. «Печаль» – за кажущейся гармонией кроется внутренняя дисгармония («И вроде жив и здоров, / И вроде жить – не тужить. / Так откуда взялась печаль?»); 9. «Апрель» – воцарение гармонии в будущем как вечный закон бытия («И умрет апрель, / И родится вновь, / И придет уже навсегда. // А он придет и приведет за собой весну. / И рассеет серых туч войска»). Таким образом, очевидно, что магистральная линия рассматриваемого альбома – поиски путей обретения желаемой гармонии в дисгармоничном мире и надежда, что гармония воцарится. Именно по такой логике и распределяются песни в альбоме «Звезда по имени Солнце».

В композиции альбома важную роль, как уже отмечалось, выполняют компоненты, расположенные в сильных позициях. Так, альбом «LV» композиционно структурирован при помощи начальной композиции, значимо названной «Увертюра» и построенной как обращение музыкантов к публике с обещанием показать шоу и рассказом о некоторых его номерах («фокусник в черном фраке достанет из цилиндра слона»<sup>42</sup> (заметим, что здесь почти прямая цитата из Хармса), «мы разобьем для вас пару гитар» и т.п.); в «Увертюре» есть и прямая

<sup>40</sup> Там же. С.45.

<sup>41</sup> Все тексты «Кино» цитируются по изданию: Виктор Цой: Литературно-художественный сборник. СПб., 1997.

<sup>42</sup> Текст «Увертюры» цитируется по фонограмме.

отсылка к одной из песен альбома (фрагмент «а известный Гуру пришедший из Бобруйска откроет вам на жизнь глаза» явно отсылает к «Песне Гуру»). Сам Майк уделял месту этой песни особое внимание, равно как и композиции альбома вообще: «Выстраивать драматургию альбома было для Майка необычайно интересным занятием. Он садился за стол, писал тексты песен на отдельных листах и затем переставлял их, анализируя, как они будут смыкаться друг с другом. Сомнений не вызывали только две позиции: альбом должен начинаться с «Увертюры» и заканчиваться «Сегодня ночью»<sup>43</sup>. Кроме того, эффект бесконечности возникает благодаря финальной реплике альбома: «Ставь по-новой!». Если предположить, что слушатель последует этому совету, то он снова услышит «Увертюру», приглашающую на шоу, и тогда – show must go on. Тогда понятие цикла становится тождественно понятию замкнутого круга, движение по которому бесконечно.

В альбоме Майка «LV» особую смысловую нагрузку несет и последняя песня – «Сегодня ночью». В этой песне актуализированы мотивы, важные для предыдущих песен: любовь, смерть, времена года... Но все они редуцированы, редуцированы и устойчивые оппозиции: «Никто не будет любить, никто не будет летать <...> Будет не лето, не осень, не весна и не зима <...> Никто не родится и никто не умрет. И не покончит с собой, и никто никого не убьет <...> Никто не будет мертв, зато никто не будет жив <...> Сегодня ночью нигде не будет ничего. / Сегодня ночью нигде не будет никого»<sup>44</sup>. Через отрицание чего бы то ни было утверждается безысходность и невозможность хотя бы что-то, позитивное ли, негативное ли, осуществить. Поскольку итог именно таков, в этом видится пафос всего альбома. Вместе с тем, фраза «Сегодня ночью все будут хорошо» повторяется рефреном через всю последнюю песню, а значит, в этом отрицании всего и заключается главный смысл счастливого существования. С другой стороны, очевидна и характерная для Майка ирония, с помощью которой достигается совершенно обратный эффект: все хорошо может быть только тогда, когда ничего уже не будет. Таким образом, безусловно значимой для понимания всего альбома оказывается заключительная композиция.

Наконец, в альбоме «LV» особую композиционную роль выполняет срединная реплика «Переворачивай!», отделяющая одну сторону от другой. Хотя когда альбом создавался, никто и не предполагал, что он может выйти на виниле, но деление альбома на стороны всегда для рока было актуально в связи с аналогичными западными образцами. И это еще один важный композиционный прием, декларирующий двухчастность композиции. Большинство альбомов действительно делится на две части, но Майк этот принцип продекларировал прямо в тексте, т.е. возвел в абсолют, как еще одну сильную позицию – граница между сторонами альбома. Другой способ декларации двухчастного деления альбома – номинирование сторон. Так, стороны альбома «Треугольник» «Аквариума» названы «сторона жести» и «сторона бронзы», а альбома челябинской группы «Бэд бойз» «Гимн (Посвящение ДК и ОК)» поделен на «сторону «Бэд» (Посвящение ДК)» и «сторону «Бойз» (Посвящение ОК)». Примеры такого рода указы-

<sup>43</sup> Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. С.121.

<sup>44</sup> Все тексты Майка цитируются по изданию: Майк из группы «Зоопарк» (Майк: Право на рок). Тверь, 1996.

вают на композиционную значимость деления альбома на стороны, когда между сторонами могут возникать самые разные отношения: противопоставление, сопотнесение и т.п. Заметим, что подобного рода значимое двухчастное деление было характерно и для лирических циклов (например, «Песни невинности» и «Песни опыта» У. Блейка).

Особую композиционную роль в сильной позиции альбома выполняет и так называемое «чужое» слово. Так, альбом группы «NAUTILUS POMPILIUS» «Разлука» открывается хоровым пением одноименной народной песни. С одной стороны, исполнение выглядит довольно иронично и призвано заявить принцип контраста по отношению ко всему остальному материалу альбома, выстроить оппозицию «массовый застольный фольклор / рок»; но, с другой стороны, заявленный в тексте народной песни мотив разлуки актуализируется в теме всего альбома – теме отчужденности человека от мира за кажущейся гармонией. Следовательно, в данном случае «чужое» слово, вынесенное в начало альбома, может быть рассмотрено как своеобразная увертюра ко всему альбому. Значимо «чужое» слово и в финале альбома. «Песни с окраины» Гарика Сукачева завершаются песней «Нет не красотками...» на стихи Бодлера в классическом переводе Ю. Левика (сонет «Идеал»). Учитывая, что большинство песен этого альбома – стилизации под городской фольклор, в частности, – романс, т.е. жанр культуры массовой, бодлеровский элитарный сонет в сочетании с «бульварной» мелодией позволяет говорить об особой концепции автора<sup>45</sup>.

Особую композиционную роль в роковом альбоме играют и субъектно-объектные отношения. Так, в альбоме «LV» почти все композиции, включая «Увертюру», написаны от первого лица. Однако цикличность устанавливается не за счет единого субъекта, как в большинстве циклов, а, как раз наоборот, – за счет масок разных героев, которые надевает на себя Майк. Три наиболее показательных песни – «Лето», «Песня Гуру» и «Я не знаю зачем (Бу–Бу)». Дело в том, что в каждой из этих песен субъектом выступает кто–либо из питерских рокеров – песня «Лето» имеет подзаголовок «Песня для Цоя», а «Я не знаю зачем» – «Песня для Свина». «Майк хотел, чтобы эти песни исполнялись соответственно Цоем и Свиньей»<sup>46</sup> и попытался создать композиции, подходящие для героев Цоя и Панова, т.е. спеть с их точек зрения. А «Песня Гуру» может быть рассмотрена как дружеский шарж на Б.Г., спетый от его же имени. Очевидно, что здесь перед нами так называемая ролевая лирика, но в контексте альбома эти три песни вместе с точкой зрения самого Майка позволяют в какой-то мере сформировать впечатление о ведущих ленинградских рокерах и, возможно, выполняют роль своеобразного «голоса поколения».

Есть и другие формы субъектно-объектных отношений в альбоме, например, чередование единственного и множественного числа в наименовании субъекта. Так, в альбоме «Алисы» «Блок Ада» (1987) единственное и множественное число в наименовании субъекта чередуются следующим образом: в композициях

<sup>45</sup> По этой концепции граница между культурой массовой и культурой элитарной весьма зыбкая, следовательно, произведения могут свободно перемещаться из одного типа культуры в другой по воле творца, а «Песни с окраины» могут быть рассмотрены и как явления массовой культуры, но и как явления культуры элитарной.

<sup>46</sup> Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. С.121.

1 («Время менять имена»), 3 («Солнце встает»), 6 («Красное на черном»), 8 («Движение вспять») субъектом является «мы»; в композициях 2 («Компромисс»), 4 («Эй, ты там, на том берегу!»), 5 («Ветер перемен»), 7 («Воздух»), 9 («Земля») субъект номинирован как «я». Такой почти чередующийся порядок именования субъекта становится важным композиционным приемом, благодаря чему альбом воспринимается как целостный текст. Кроме того, центральные тексты (4 и 5) строятся как диалог субъекта с объектом – «ты», что еще более усиливает стройность композиции.

Важны субъектно-объектные отношения в альбоме «Камнем по голове» группы «Король и шут». Но здесь можно отметить свои особенности. Так, лирическое «я» встречается в семи песнях из двадцати одной. И распределяются эти семь песен в альбоме следующим образом: песни 5, 7, 9, 11, 12, 20, 21. Здесь, прежде всего, обращает внимание, что «я» находится в двух песнях подряд в самой середине альбома и в двух песнях в финале. Это указывает на лирического субъекта как на значимую единицу внутри альбома. Но главный субъект все же не он. Дело в том, что большая часть песен альбома (14) – ролевые сценки, осложненные подчас диалогом. Эти песни строятся в виде сценок с участием автора как субъекта сознания (либо непосредственно лирического героя) и лирических персонажей: в песне «Смельчак и ветер» равноправными речевыми субъектами являются автор и парень; в «Проказнике-скоморохе» – автор и скоморох; в «Верной жене» – автор, парень и бабка; в «Садовнике» – автор, сестры и парень; в «Внезапной голове» – автор, мужик и безголовый; в «Злодее и шапке» – автор, злодей и торговец; в песне «От женщин кругом голова» – лирический герой, женщина и папаша; в «Рыбаке» – автор и рыбак; в «Леший обиделся» – автор, парень и леший; в «Два вора и монета» – автор, два вора и покойник; в «Любовь и пропеллер» – автор, парень и девушка; в «Камнем по голове» – автор, бродяга и мужик на празднике; в «С тех пор как он ушел» – автор и парень; в «история, окутанная тайной» – автор и человек. Причем, автор в тех песнях, где нет лирического «я», никак не обозначен; по своей функции он близок автору баллады или даже сказочнику и объединяет песни альбома в единое целое. Учитывая расположение песен, где есть «я», можно утверждать, что эти песни включены в структуру альбома на правах голосов драматических героев – в основном молодых парней (все песни, где есть «я» и шесть песен «от автора») или «мужиков» (еще шесть песен «от автора»). Следовательно, образ автора-сказочника объединяет альбом в целостное единство с последовательным развитием действия, включением в общую структуру речи героев, в том числе субъектов речи тех песен, где диалога нет. И альбом «Камнем по голове», благодаря такому композиционному приему может быть рассмотрен как аналог книги сюжетных баллад или даже сказок, объединенных образом автора как субъекта сознания.

Таким образом, в композиции альбома можно отметить следующие особенности: значимость последовательности песен для воплощения авторской концепции; особая роль сильных позиций в формировании структуры альбома; субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало. Не менее важной оказывается для альбома и еще одна циклообразующая связь – изотопия.

## Изотопия

Каких-либо четких критериев для вычленения в тексте опорных (или ключевых) слов на сегодняшний день не выработано. Вместе с тем, как уже отмечалось, залогом бытия мотива является его повторяемость, а «определенное слово или группа слов, объединенных каким-либо общим значением, повторяясь в отдельных стихотворениях цикла, не только устанавливает между ними прочную и гибкую связь, но и влияет на идейно-художественное своеобразие целого. Причем возможная аналогия с традиционным повтором усиливает интуитивное ощущение единства стихотворений, организованных этой связью»<sup>47</sup>. В.А.Сапогов обратил внимание на то, что А.Блок внутри цикла скрепляет ближайшие стихи соседних стихотворений повторением одного слова. Можно также проследить семантику повторяющихся в пределах цикла слов вне зависимости от их расположения. Так, в альбоме группы «Кино» «Звезда по имени Солнце» часто повторяются в большом количестве песен и выстраиваются в систему слова «бой», «война», «сон», «ночь», «окно», «солнце», «небо», «земля». Учитывая, что все это – важные мотивы мировой литературы, посмотрим, как распределяются они по текстам в альбоме.

мотив / номер песни	бой	война	сон	ночь	окно	солнце	Небо	Земля
1	2	2	1	1	2		1	
2		3	1			3	1	2
3	1			2	1			
4	1		1		4	1	1	1
5			1	1		2		
6					1		1	2
7								
8				1	2			1
9			1			2		1

Уже в первых двух песнях содержатся все обозначенные нами мотивы, причем во второй песне появляются те мотивы, которых в первой песне нет, и отсутствуют некоторые мотивы, заявленные в первой песне, но и те и другие мотивы есть в песнях последующих. Мотив боя-войны присутствует в первых четырех песнях, после чего утрачивается, что может указывать на примирение героя и мира. Остальные мотивы достаточно симметрично распределяются в альбоме: до шестого текста включительно мотивы располагаются в «шахматном» порядке – если тот или иной мотив отсутствует в тексте, то он обязательно возникает в следующем. То же можно сказать и о текстах 8 и 9 (исключение – мотив неба). В седьмом тексте *все* обозначенные мотивы отсутствуют – это отсутствие оказывается тоже значимым как «минус-прием», а эта песня, таким образом, может считаться ключевой. Тем более, что мотивы ночи, окна и Земли вновь возникают в восьмой песне, а сна, солнца и Земли – в девятой, заключительной. Делать какие-то глобальные выводы мы пока, разумеется, не будем. Однако уже эта таблица позволяет увидеть следующее: повторяющиеся слова в

<sup>47</sup> Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. С.56.

пределах альбома располагаются таким образом, что вполне допустимой оказывается мысль об их связи, о том, что эти мотивы выстраиваются в систему, и, следовательно, о связи за счет этого песен в альбоме. Причем каждый из обозначенных мотивов обладает своей семантикой, меняющейся от песни к песне. Мотив земли, например, во втором тексте («Звезда по имени Солнце») выступает как оппозиция небесному свету, но характеристики земли под влиянием солнца принципиально меняются: «Через час уже просто земля, / Через два на ней цветы и трава, / Через три она снова жива». В четвертом тексте («Странная сказка») сохраняется негативная семантика мотива земли, причем негативной семантикой обладает и небо, на котором нет солнца: «Снова солнца на небе нет <...> Отдай земле тело, Ну а тело не допело чуть–чуть». В шестом тексте («Пачка сигарет») небо выступает «чужим»: «Я смотрю в чужое небо из чужого окна», но гармония обретается путем отрыва героя от земли на самолете: «И билет на самолет с серебристым крылом, / Что, взлетая, оставляет земле лишь тень» – значит, земля вновь негативна. В восьмом тексте («Печаль») «земля» возникает в сочетании с эпитетом «холодная» и выступает как нижняя часть вертикального пространства: «На холодной земле стоит город большой, / Там горят фонари и машины гудят. / А над городом – ночь. / А над ночью – луна. / И сегодня луна каплей крови красна». Такая же пространственная характеристика присутствует и в девятом тексте («Апрель»): «Над землей – мороз, / Что ни тронь все – лед». Т.е. на протяжении всего альбома мотив земли сохраняет свое значение, особые оттенки которого проявляются в зависимости от системы мотивов, в которой мотив земли функционирует. То же самое можно сказать и о других мотивах, включенных нами в таблицу.

Композиционный же принцип, положенный в основу альбома, наиболее явно выражает мотив солнца. Во втором тексте («Звезда по имени Солнце») солнце выступает в амбивалентном значении: в первом куплете солнце – сторонний наблюдатель, закрытый облаками: «А над городом плывут облака, / Закрывая небесный свет. / А над городом – желтый дым. / Городу две тысячи лет, / Прожитых под светом звезды / По имени Солнце»; во втором – солнце согревает своими лучами землю: «И согрета лучами звезды / По имени Солнце»; в третьем солнце поражает «культурного героя»: «И упасть, опаленным звездой / По имени Солнце». В четвертой песне («Странная сказка») один из знаков дисгармонии – отсутствие солнца на небе: «Снова солнца на небе нет». В пятой песне («Место для шага вперед») солнце выступает знаком чаемой гармонии: «Но я вижу, как тучи режет солнечный луч», и, вместе с тем, указывает на отсутствие этой гармонии: «У меня есть солнце, но оно среди туч». Наконец, в девятой песне («Апрель»), в самом ее конце, торжество солнца («солнца свет») означает воцарение гармонии с приходом апреля: «И когда мы все посмотрим в глаза его, / То увидим в тех глазах солнца свет». Таким образом, в мотиве солнца, в числе прочего, актуализируется основная идея альбома «Звезда по имени Солнце» – поиски путей обретения желаемой гармонии в дисгармоничном мире и надежда, что гармония воцарится. Следовательно, мотив даже на уровне лексем может выступать внутри альбома как одна из циклообразующих связей.

Мотив солнца как важный для мировой культуры мотив, оказывается важным и для рок-поэзии. Так, в альбоме «Блок Ада» (1987) группы «Алиса» по-

зитивное солнце противопоставляется негативному дождю: «Который день идет дождь. / Время червей и жаб! <...> Солнечный пульс диктует! / Время менять имена!» («Время менять имена»), ночи, снегу, дождю: «Когда всходило Солнце, Солнцу говорили: “Нельзя...” // И ночь лупила в стекло залпами снега, / Ночь плевала в лицо черным дождем <...> Но Солнце всходило, чтобы спасти наши души. / Солнце всходило, чтобы согреть нашу кровь» («Солнце встает»), луне: «Шаг за шагом, сам черт не брат, / Солнцу время, луне часы, / Словно в оттепель снегопад по земле проходили мы» («Красное на черном»). Это позволяет утверждать, что и в альбоме «Блок Ада» мотив солнца (наряду с другими мотивами) выступает как одна из циклообразующих связей.

Этот же мотив присутствует и в альбоме Майка «LV», но здесь, в отличие от этого мотива у Цоя и Кинчева, он далеко не всегда представлен собственно лексемой «солнце», кроме того, выступает в совершенно в ином, нежели у Цоя или Кинчева, значении, но, несмотря на это, играет важную композиционную роль. Мотив солнца в «LV» представлен в песнях 2. «Белая ночь», 3. «Лето», 4. «Золотые львы». Как видим, все песни, где есть этот мотив, расположены рядом друг с другом в самом начале альбома, причем собственно лексема «солнце» встречается лишь в песне «Золотые львы»: «И солнце садилось в горящую нефть», тогда как в песнях «Белая ночь, белое тепло» и «Лето» мотив солнца возникает через мотив жары. Причем жара оценивается негативно как героем трагической «Белая ночь, белое тепло» («Сегодня был самый длинный день, нечем дышать, и духота давит грудь»), так и героем шуточной песни «Лето» («Лето. Я изжарен как котлета»). И в «Золотых львах» солнце отнюдь не является позитивным началом. Более того, у Майка не возникает климатологических оппозиций, как это было у Кинчева: в последующих песнях альбома возникают иные погодные мотивы: «Серый туман и дождь» («Шесть утра»), «Нет горячей воды, на дворе мороз, / На улицу страшно высунуть нос» («Двадцать первый дубль»). Негативная жара по ходу альбома сменяется туманом, дождем и морозом, но и это не удовлетворяет героя, равно как не удовлетворяет и все прочее, происходящее в этом мире. Таким образом, мотив в альбоме может выступать знаком модели мироощущения героя, а расположение мотива в альбоме может указывать на его значимость для всего цикла.

Однако чаще всего в качестве циклообразующих выступают мотивы, которые в альбоме присутствуют в большинстве песен. В «LV» это мотивы, связанные со спиртным, пьянкой. Эти мотивы встречаются в девяти песнях из двенадцати, причем в самых разных проявлениях. Мотив пьянства заявлен уже в «Увертюре»: «а если вы переберете мы отправим вас домой что ж и такое бывает под час». И далее развивается, как один из способов спасения от этого мира. Герои Майка пытаются отыскать алкогольные напитки: «Газеты есть, а пива нету. / И я иду его искать» («Лето»); с помощью алкоголя пытаются найти общий язык с любимой: «И подлил тебе вина, но почему-то забыл подлить его себе» («Золотые львы»); переживают утрату алкогольных напитков: «Кто выпил все пиво, что было в моем доме» («Растафара»); просят поделится спиртным: «Эй, ты, там, на седьмом ряду, с портвейном, / Ну, что ты хлещешь из горла, щас дам стакан. / Вернешь с глоточком, но ты лучше бы послушал, / Что тебе говорят, пока ты не шибко-то пьян» («Песня Гуру»); с алкоголем проводят досуг: «Всю ночь весели-

лись опять» («Шесть утра»); с помощью спиртных напитков оценивают свое окружение: «Ко мне приходят мои друзья. / Они приносят мне портвейн и пиво, / Но я знаю, они ненавидят меня» («Я не знаю зачем»); алкоголь – способ хотя бы внешне решить свои проблемы: «Напейся опять, продолжи свой фарс» («Двадцать первый дубль»); знак общения и близости между людьми: «Спасибо вам за ласку, спасибо за вино» («Медленный поезд»). По сути, спиртные напитки, их употребление, в каждой песне являясь частной подробностью, в альбоме, т.е. в системе, становятся основой бытия человека. Утверждается особая роль спиртных напитков в жизни, ведь других радостей в жизни почти нет. Лексема в альбоме, таким образом, целиком раскрывается лишь в системе с другими такими же или близкими по значению лексемами, благодаря чему и создается мотив как один из способов циклообразующей связи. Т.е. в альбоме как жанровом образовании имеет смысл говорить и о лейтмотивах. Таким образом, циклообразующая связь на уровне слова оказывается шире собственно изотопии, поскольку реализуется не только через лексему, но и через мотив и даже лейтмотив.

Например, в «LV», как уже отмечалось, таковым может считаться мотив любви, который отсутствует лишь в двух песнях. В остальных же представляются различные стороны этого чувства: отношения между супругами («Увертюра», «Растафара»); нежелание любящего понимать, что его любовь безответна: «мне нужна она, нам было тепло зимой. / Я знаю, я сделал что-то не так, и вот я один <...> Она сказала: “Нет, никогда”. / Но я услышал: “Да, навсегда”» («Белая ночь, белое тепло»); самоотверженность даже в неразделенной любви: «Ты сделала больно всем, кого я любил, и молчанье твое было слишком похоже на ложь. / Но мне важно лишь то, что ты жива. Мне наплевать на то, с кем ты живешь» («Золотые львы»); ирония над проповедью всеобщей любви: «Ты возлюби друг дружку изо всех сил» («Песня Гуру»); любовь ко всем людям: «Я люблю их всех. Нет, ну, скажем, почти всех. / Но я хочу, чтобы всем им было хорошо» («Шесть утра»), «Все, что я хочу – это чтобы всем было хорошо» («Медленный поезд»); плотская любовь с ощущением превосходства над партнером, так называемая панковская любовь: «У меня есть жаба – редкостная дура, / И я бу-бу ее каждый день. / И нам давно плевать друг на друга. / И я бы бросил ее, но бросать лень» («Я не знаю зачем»); воспоминание о давно прошедшей любви: «И где бы ты ни был, твоя любовь была с тобой всегда. / И ты был влюблен, я помню, ты был влюблен, / Но, ах, как быстро текут года!» («Двадцать первый дубль»); наконец, отсутствие любви: «Никто не будет любить» («Сегодня ночью»). Нет лишь счастливой разделенной любви в настоящем. Более того, ближе к финалу альбома мотив любви соседствует с мотивом смерти: сначала это ирония над панковской идеей: «Но если я умру, то кто тогда вспомнит, / Что я вообще когда-то жил» («Я не знаю зачем»), но далее – абсолютная безысходность, смерть духовная, все лучшее осталось в прошлом: «В зеркале процессия; идут не спеша. / Спроси: “Кого хоронят?” Ответят: “Тебя”» («Двадцать первый дубль»); как предчувствие смерти может быть понята слушателем и фраза «Завтра меня здесь уже не будет» («Медленный поезд»). В финальной композиции смерть, как и любовь, редуцируется: «Никто не родится и никто не умрет. / И не покончит с собой, и никто никого не убьет <...> Никто не будет мертв, зато никто не будет жив» («Сегодня ночью»). Редукция любви и смерти – ключевых для всего аль-

бома мотивов – в финальной песне и является единственно возможным способом достижения гармонии: «Сегодня ночью все будет хорошо». Только так можно достичь счастья.

Важно, что если каждая из песен альбома охватывает какую-то определенную грань бытия, то весь альбом Майка охватывает разнообразные грани человеческого бытия, любая затрагиваемая тема раскрывается с разных сторон, благодаря функционированию одних и тех же мотивов в большинстве песен альбома. За счет этого песни выстраиваются в единое целое – в цикл. И это характерно не только для Майка. Приведем пример такого рода из нового поколения русского рока. В альбоме «Камнем по голове» группы «Король и шут» ключевую позицию, как мы уже отмечали, занимает мотив смерти, который в альбоме, за счет соотношения этого мотива в разных песнях, осмысливается отнюдь не с какой-то одной стороны, а как категория, сочетающая в себе физиологию и философию. Чаще всего – это смерть молодого парня, мужчины («Верная жена», «Садовник», «Злодей и шапка», «Рыбак», «Мотоцикл», «Любовь и пропеллер», «Камнем по голове», «История, окутанная тайной») или девушки («Проказник-скоморох», «От женщин кругом голова», «Холодное тело», «С тех пор как он ушел», «Мария»), умирают как положительные, так и отрицательные герои – смерть всеобъемлюща, смерть – финал любой жизни. Благодаря частотности этого мотива в альбоме утверждается мысль о всеобщности смерти. Но есть у смерти и другая сторона – в ряде песен этот мотив актуализируется за счет редукции, когда герою, вопреки всему, даже вопреки логике развития сюжета, удается выжить: борьба героя и стихии, ведущая с точки зрения здравого смысла, к гибели человека, завершается победой героя: «Его под утро пастухи нашли в стогу, / Он очень крепко спал, / А ветер песни напевал ему / И кудри ласково трепал» («Смелчак и ветер»), «Утром по сельской дороге, / Медленно шел ночной герой, / Весь лохматый и седой, / И улыбался...» («Дурак и молния»); отделенная голова (знак смерти) легко возвращается на свое прежнее место: «Безголовый тип ворвался в дом, / Бошку беглую свою схватил, / И себе на плечи посадил. / Тут издал он крик: / “Извини, мужик!” / И руками голову свою держа / Радостно смеясь, он убежал» («Внезапная голова»); человеку вопреки всему удается спастись от казалась бы неминуемой смерти: после встречи с лешим в лесу «Парень вскочил и помчался прочь. / Дико кричал, проклиная ночь. / Падал, одежду рвал, снова вставал, бежал / Вместе с капканом аж до самого дома» («Леший обиделся»). Таким образом, наряду со смертью в альбоме, благодаря редукции мотива смерти, утверждается жизнь. В каждой отдельной песне смерть, угроза жизни, счастливая возможность смерти избежать – лишь частные случаи. Но благодаря тому, что песни составляют единое целое – альбом, частные случаи, повторяясь на уровне мотивной структуры, выстраиваются в систему, и человеческая жизнь трактуется как борьба со смертью, и борьба эта идет с переменным успехом.

Таким образом, мотив в альбоме позволяет через воплощение системы частных случаев передать целостную концепцию жизни. Итак, мотив выступает одной из важнейших циклообразующих связей, благодаря частотности и контексту, в котором он функционирует. Именно мотив, как мы попытались показать, позволяет воплотить «систему взглядов в системе стихотворений».

Особую роль играют в альбомах мотивы, связанные с пространственными и временными категориями. Эти мотивы организуют четвертый тип циклообразующей связи – пространственно-временной континуум.

*Пространственно-временной континуум*

По замечанию И.В.Фоменко, «все многообразие конкретных отношений между стихотворениями сведется в конечном счете к трем основным разновидностям: единство события, обуславливающее соотносимость стихотворений; вариации на тему; со-противопоставленность»<sup>48</sup>. Данная проблема нуждается, конечно, в особом рассмотрении и должна вестись в русле более общей проблемы – хронотоп в лирике. Но мы ограничимся лишь беглыми наблюдениями, которые, надеемся, все же позволят хотя бы в некоторой степени приблизиться к пониманию этого аспекта циклизации.

Пространство–время в альбомах русского рока позволяет воплотить авторскую концепцию бытия. Так, в «LV» Майка пространственно-временной континуум весьма разнороден: действие разворачивается в городе, дома, на улице, за городом, на перроне вокзала, в поезде, днем, ночью, утром, в прошлом, в настоящем, в будущем, упоминаются лето, зима. Такое разнообразие дает довольно полное представление о многогранности бытия и, что соответствует майковской концепции, обозначенной нами выше, указывает на неудовлетворенность героев (поколенческого среза) самыми разными сферами бытия. Так, одни и те же временные концепты, включающие в себя и элементы пространственных отношений, повторяются, не внося в жизнь ничего нового: «Раньше в это время было темно, / А теперь совсем светло <...> Сейчас в это время совсем светло, / А скоро будет темно <...> Раньше в это время было темно, / И скоро будет опять темно» и ироничный рефрен: «Время летит вперед, и мы летим вместе с ним» («Время, вперед (молодежная философская)»); одни и те же события происходят изо дня в день: «Я просыпаюсь каждое утро. / Ко мне приходят мои друзья <...> У меня есть жаба – редкостная дура, / И я бу–бу ее каждый день <...> И каждый день я хожу на работу. / Всем было бы лучше, если б я не ходил» («Я не знаю зачем»). Все это предопределено изначально и изменить что-либо невозможно (да и не хочется). Субъект лишь констатирует свою неудовлетворенность в любое время суток или года. Таким образом, разнообразие временных концептов в пределах альбома в оценке субъекта становится в сущности однородным, поэтому субъект и в пространстве ощущает себя неудовлетворенным – он постоянно движется или стремится к движению. Только в движении хотя бы отчасти удается воплотить представления о гармонии.

Вместе с тем, пространство может быть единым для всего альбома, а время отличаться разнообразием, как это происходит в альбоме «Звезда по имени Солнце» группы «Кино». В песнях этого альбома пространство моделируется по вертикали, выявляя четкую оппозицию (либо ее редукцию) верха и низа и место субъекта в этой оппозиции: «Каждому морю дождя глоток, / Каждому яблоку место упасть» («Песня без слов»); Земля – город – облака – солнце («Звезда по имени Солнце»); «А когда мы разжигали огонь, / Наш огонь тушили дождем» («Невеселая песня»); «Снова солнца на небе нет <...> Вниз летят ладони-листья, / Махавшие нам свысока» («Странная сказка»); «У меня есть солнце, но оно сре-

<sup>48</sup> Фоменко И.В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. С.54..

ди туч» («Место для шага вперед»); «И билет на самолет с серебристым крылом, / Что, взлетая, оставляет земле лишь тень» («Пачка сигарет»); «На холодной земле стоит город большой <...> А над городом – ночь. / А над ночью – луна» («Печаль»); «Над землей – мороз» («Апрель»). Моделируемое пространство по горизонтали строится на оппозиции своего и чужого, чему способствует мотив окна: «Снова за окнами белый день. / День вызывает меня на бой» («Песня без слов»); «В наши окна не видно дня» («Невеселая песня»); «Снова утро прожектором бьет из окна» («Странная сказка»); «Я сижу и смотрю в чужое небо из чужого окна» («Пачка сигарет»); «Дом стоит, свет горит, / Из окна видна даль» («Печаль»). Таким образом, пространство альбома однородно, в нем четко обозначены верх–низ, свое–чужое и место субъекта в этом пространстве. Герой может перемещаться в пространстве, как по горизонтали («Я ходил по всем дорогам и туда и сюда» («Пачка сигарет»)), «Но странный стук зовет в дорогу <...> И опять на вокзал, / И опять к поездам» («Одно лишь слово»)), так и по вертикали («И билет на самолет с серебристым крылом, / Что, взлетая, оставляет земле лишь тень» («Пачка сигарет»)). Однако такое перемещение может нести герою гибель: «И способен дотянуться до звезд, / Не считая, что это сон. / И упасть опаленным звездой / По имени Солнце» («Звезда по имени Солнце»).

Но такое однородное пространство сочетается с весьма разнообразными временными концептами. Показательна в этом плане заглавная композиция: «И две тысячи лет война <...> Красная-красная кровь – / Через час уже просто земля, / Через два на ней цветы и трава, / Через три она снова жива» – сочетание часов и тысячелетий указывает на универсальность происходящего. Время в альбоме, как и пространство, строится на оппозициях – прежде всего это времена года (зима, весна, осень) и время суток (ночь, утро, день). Каждая из этих категорий оценивается субъектом, и оценка эта изменяется на протяжении всего альбома. Так, например, оппозиция «день / ночь» может стираться, причем оба ее компонента отрицательны для субъекта: «Песня без слов, ночь без сна <...> Снова за окнами белый день, / День вызывает меня на бой» («Песня без слов»). Ночь может оцениваться и позитивно («Ну а ночь – для меня» («Невеселая песня»)), и негативно («И есть еще ночь, но в ней нет снов» («Место для шага вперед»)), «А над ночью –луна. / И сегодня луна каплей крови красна» («Печаль»)). Точно так же и утро содержит как положительные («Наше утро похоже на ночь. / Ну а ночь – для меня» («Невеселая песня»)), «И перчатки в карманах шепчут: / “Подожди до утра, до утра...”» («Одно лишь слово»)), так и отрицательные («Снова новый начинается день, / Снова утро прожектором бьет из окна» («Странная сказка»)) характеристики. Отношение субъекта к тому или иному времени суток по мере развития цикла может меняться, причем это никак не зависит от того места, которое занимает субъект в пространстве. То же самое происходит и с временами года: так весна может оцениваться негативно и приравниваться к осени («И стучит пулеметом дождь, / И по улицам осень идет <...> А деревья заболели чумой, / Заболели еще весной» («Странная сказка»)), а может быть противопоставлена зиме как положительное время года отрицательному («Все в свое время – зима и весна» («Песня без слов»)), «А снег идет весь день, / А за той стеной стоит апрель. / А он придет и приведет за собой весну» («Апрель»)). Времена года в альбоме «Звезда по имени Солнце», таким образом,

утверждают неизменность хода времени, некий изначальный закон («Песня без слов»), происходит это через взаимосвязь, даже взаимозависимость традиционно противопоставляемых друг другу сезонов («Странная сказка»), неизбежную смену времен года («Апрель»). Таким образом, на уровне хронотопа альбом четко структурирован, и эта структура воплощает главную идею – стремление к достижению гармонии. Т.е. внутренне разнородный пространственно-временной континуум может воплощать идею альбома.

Наконец, пространственно-временной континуум альбома может быть однородным. В альбоме «Камнем по голове» (группа «Король и шут») в тех песнях, где есть указание на время, действие происходит ночью («Смельчак и ветер» (начало), «Верная жена», «Блуждают тени», «Рыбак», «Мотоцикл», «Дурак и молния» (начало), «Леший обиделся»), либо в «пограничное» время: утром («Смельчак и ветер» (финал), «Садовник» (финал), «Дурак и молния» (финал)) или вечером («Проказник скоморох», «Садовник» (начало), «Внезапная голова», «Два вора и монета», «С тех пор как он ушел»). Место же действия – чаще всего сельская местность, причем отмечается близость или наличие леса («Верная жена», «Садовник», «Дурак и молния», «Леший обиделся», «С тех пор как он ушел», «Лесные разбойники»), может присутствовать и кладбище («Два вора и монета»). В ряде песен важен мотив дома, но и дом не является спасительным космосом («Верная жена», «Садовник», «Блуждают тени», «Внезапная голова», «Рыбак», «Мотоцикл», «Леший обиделся», «С тех пор как он ушел», «История, окутанная тайной»). Такой хронотоп (он может быть обозначен, как «ночь у леса») как нельзя лучше соответствует общей концепции альбома: страшные события происходят ночью (в ее преддверии, на ее исходе) в сельской местности, а то и в лесу или на кладбище. Значимо и нарушение этого континуума в заглавной песне, где основное действие происходит в «веселый светлый день» «в провинциальном городке» (т.е. не ночью и не на селе). Однако предшествующее событие произошло накануне этого дня и вне этого городка – «камень окаянный» упал на голову злодея, и только благодаря этому путник «в маске рыжей обезьяны» не смог помешать празднику, в противном случае перед нами была бы очередная «страшилка»: «'Я всех замучить был бы рад / И от того я так не весел'», – говорит злодей. Таким образом, и однородность хронотопа (включая и его инверсию) воплощает концепцию цикла, в данном случае – установку на эстетику страшного в его сказочном изводе, на близость современному школьному фольклору.

В целом же 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.

Итак, можно заключить, что в рок-культуре альбом, как и цикл в лирике, в отличие от отдельных произведений, позволяет «воплотить систему авторских взглядов, т.е. концепцию»<sup>49</sup>. Разумеется, какие-то глобальные и категоричные выводы по проблеме циклизации в рок-поэзии можно делать лишь после анализа если не всего массива, то большей части альбомов русского рока. Но уже сей-

<sup>49</sup> Там же. С.19.

час со всей очевидностью можно заявить, что рок сохраняет основные черты, отмеченные исследователями в лирических циклах. Это позволяет с полным правом вписать русскую рок-культуру в контекст поэтической традиции. И, как всякая традиция, традиция циклизации рок-культурой развивается. Т.е. наряду с универсальными циклообразующими связями, которые «работают» и в собственно поэзии, и в роке, важно обратить внимание на факультативные типы связей. Остановимся на них чуть подробнее.

Прежде всего, это «чужие» тексты в структуре «своего» альбома. Мы уже отмечали значимость «чужих» текстов в сильной позиции (в финале или начале) для Гарика Сукачева (альбом «Песни с окраины») и «NAUTILUS POMPIIUS» (альбом «Разлука»). В целом же, «чужое» в контексте «своего» помогает автору альбома универсально доказать «свою» точку зрения. Так происходит, например, при включении в альбом группы «Кино» «Начальник Камчатки» известной опереточной «Арии мистера Х». Эта песня как нельзя лучше и глубже раскрывает сущность лирического и сценического героя Виктора Цоя, помогает подкрепить собственные сентенции контекстом мировой культуры.

В русском роке распространено и такое явление, как альбомы, целиком составленные из песен на «чужие» стихи, когда концепция воплощается не только в музыке, но и в подборе и расположении в альбоме стихов одного автора (например, альбом Александра Градского «Сатиры» написан на стихи Саши Черного) или синтезе стихов различных авторов – по такому принципу строится ряд альбомов того же Градского (так, «"Сама жизнь" / "Утопия А.Г."» содержит песни на стихи П. Элюара, П. Беранже, П. Шелли, Р. Бернса, а песни альбома «"Ностальгия" / "Флейта и рояль"» написаны на стихи В. Набокова, В. Маяковского и Б. Пастернака) или альбомы группы «Странные игры» «Метаморфозы» и «Смотри в оба» (участники этой группы «в качестве текстов к композициям использовали переводы французских поэтов и шансонье XX века»<sup>50</sup>; так, песни в альбоме «Смотри в оба» написаны на стихи Н. Гильена, Ж. Гардые, Т. Тзары, Р. Кено, А. Бестера, представлена и русская литература – Козьмой Прутковым).

Распространено в роке явление, когда в создании песен альбома принимают участие разные авторы. Но они воплощают тем не менее единую концепцию. Показательный пример – «Треугольник» «Аквариума», где не все тексты песен принадлежат Б.Г. – ряд песен написан на стихи А. Гуницкого («Марш», «Хорал», «Крюкообразность», «Поэзия», «У императора Нерона», «Мой муравей»). Но все песни, несмотря на разное авторство, как и в случае с «чужим» словом, создают единую мононаправленную систему ироничного осмысления мира, игры с ним, благодаря чему «Аквариум» преодолевает «серьезность» своих прежних альбомов: «Подбор песен был близок к идеальному и оставлял впечатление мощнейшего хэппенинга, психоделического мюзик-холла, веселой мистики и театрализованного настроения»<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. С.148.

<sup>51</sup> Там же. С.90.

Распространено в роке и перенесение песен из альбома в альбом, благодаря чему в новом контексте может возникать новый смысл<sup>52</sup>. Так, Майк очень часто включал в разные альбомы одни и те же песни. Например, «Если ты хочешь» звучит в альбомах «Сладкая N и другие», «Blues de Moscou», «Уездный Город N», «Музыка для фильма»; «Дрянь» – в «Сладкая N и другие», «Blues de Moscou», «Музыка для фильма» и примеров такого рода в творчестве Майка и «Зоопарка» много. При этом есть и альбомы почти целиком оригинальные – «LV», «Белая полоса». То же и в творчестве Цоя и группы «Кино»: например, песня «Последний герой» включена в альбомы «Начальник Камчатки» и «Ночь», а целый ряд песен альбома «46» включались потом в альбомы «Начальник Камчатки» и «Это не любовь». Благодаря этому старая песня в новом контексте может обретать новый смысл.

В культуре русского рока встречаются случаи, когда альбом составляется из «чужих» песен, т.е. автор альбома выступает только как исполнитель. Причем, материалом таких альбомов могут быть и песни разных авторов («Песни, которые я люблю» А. Макаревича, включающий известные песни А. Вертинского, Б. Окуджавы, Н. Богословского, А. Галича и др. или «Митьковские песни»), и песни автора одного (например, альбом Б.Г. «Песни А. Вертинского»). В этих случаях важна не только композиция, т.е. порядок, в котором песни располагаются в альбоме, но и своеобразный культурный переход, совершаемый «чужими» песнями: попадая в контекст всего остального творчества их нового исполнителя, даже без роковой обработки они становятся фактом рок-культуры, т.е. обретают новый культурный статус. Следовательно, теперь их можно рассматривать не только с точки зрения той системы ценностей, в которой они существовали прежде, но и в новой системе координат, системе координат рок-культуры.

Особое место занимают в альбомах стихотворные скрепы, когда зачитываемое перед песней стихотворение не только служит своеобразной преамбулой именно этой песне, но порой воплощает идею всего альбома. Например, заглавная песня альбома «Стремя и люди» группы «Облачный край», завершающая альбом, предваряется чтением нараспев довольно длинного стихотворного пассажа, который и начинается, и заканчивается декларацией заглавного мотива: «Люди и стремя / Стремя и люди», а по объему превосходит предваряемую песню. Кроме того, стихотворная преамбула и содержательно, и ритмически контрастирует с самой песней. Все это указывает на особую значимость этого стихотворения не только для следующей за ней песней, но и для всего альбома. Частным случаем такого рода является чтение фрагмента речитативом и следующее вслед за ним его же исполнение под музыку. Так, у того же «Облачного края» в одном из альбомов фрагмент: «Жизнь это море чудесных коллизий, / Море дурной окровавленной слизи, / Слюни из бешеной пасти поэта – / Это ль не чудо? Не чудо ли это?» сначала читается, а потом, сразу вслед за чтением, поется в начале песни.

<sup>52</sup> Интересно, что подобное явление можно было наблюдать и в поэзии «Серебряного века», Так, В. Иванов «мог включать в свои циклы <...> стихи многолетней давности» (Цит. по: Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. С.21).

Наконец, рок-культура тяготеет в своей цикличности к особому рода драматизации, примером чему могут служить альбомы группы «Водопад имени Вахтанга Кикабидзе» «Отвечаем на письма» и «Первый всесоюзный панк-съезд», содержащие «единый сюжетный ход»<sup>53</sup>. Так, «Первый всесоюзный панк-съезд» «представлял собой спектакль, максимально приближенный по форме к радиотеатру»<sup>54</sup>. Каждая песня – речь того или иного делегата, а между песнями – своеобразные предвыборные дебаты. Альбом имеет выстроенный сюжет – «репортаж со съезда, на котором происходят выборы главного панка страны»<sup>55</sup> и вплотную приближается «к жанру стеб-мюзикла»<sup>56</sup>.

И совершенно особый случай циклизации в русском роке – так называемый «Золотой диск» так называемого «Мухомора» – «сборник провокационных, издевательских стихотворений, виртуозно исполненных под фонограммы популярных мелодий <...> “Золотой диск” представлял собой типичное постмодернистское произведение – с элементами радиотеатра, рока, эстрады и студенческого капустника, в котором обыгрывались и оригинальнейшим образом интерпретировалась вся мировая культура»<sup>57</sup>. Неслучайно отмечалось, что этот альбом – «сложная теоретически-эзотерическая авангардная композиция»<sup>58</sup>. Конечно, «Золотой диск» – особый случай, исключение на общем фоне, но и такого рода пример важен для понимания закономерностей развития традиции циклизации русской рок-культуры.

Кроме того, не следует забывать, что рок – искусство синтетическое, т.е. совершенно особые циклообразующие связи могут возникать в музыкальном материале, в исполнительской манере. Причем, отсутствие циклизации на уровне собственно текста может восполняться циклообразующими связями в музыке или в исполнении, благодаря чему создается совершенно особый вид синтетического цикла, что отчасти мы попытались показать в нашей работе.

Из всего вышесказанного можно заключить, что русская альбомная рок-культура в основе своей тяготеет к циклизации в самых разных ее формах и проявлениях, сохраняет и, в какой-то мере, развивает традицию цикла в русской литературе.

<sup>53</sup> Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. С.268.

<sup>54</sup> Там же. С.269.

<sup>55</sup> Там же. С.269.

<sup>56</sup> Там же. С.270.

<sup>57</sup> Там же. С.105.

<sup>58</sup> Цит. по: Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока.. С.107.