

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московский педагогический государственный университет»

Институт филологии

Кафедра русской литературы XX-XXI веков

Федоров Владислав Вячеславович

**Философско-аксиологические и мифопоэтические основы
поэтики К.Ю. Рыбьякова**

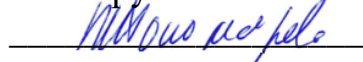
Код и направление подготовки: 45.04.01 «Филология»

Наименование магистерской программы: Русская литература: от древности до
современности

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Выпускная квалификационная работа
(магистерская диссертация)

Заведующий кафедрой русской
литературы XX-XXI веков
д.ф.н., проф
Л.А. Трубина

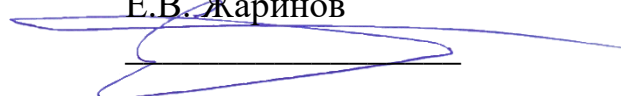


Научный руководитель –
к.ф.н., проф., член Ассоциации
искусствоведов РФ
А.А. Коновалов



Проверка на объём заимствований:
92,41% авторского текста

Рецензент – д.ф.н., проф., член Союза
писателей России
Е.В. Жаринов



Москва – 2019 год

Содержание

Введение.....	2-9
Глава I. Понятие «советский рок» и его философско-аксиологические особенности.....	10
1.1 Советский рок как социокультурный феномен конца XX века.....	10-21
1.2 Художественные особенности сибирской рок-волны 80-х годов XX века.....	22-35
1.3 Аксиологические воззрения представителей сибирской рок-волны 80-х годов XX века. Сходства и различия.....	36-43
Глава II. «Особенности поэтики К.Ю. Рыбьякова».....	44
2.1. Философские воззрения К. Рыбьякова.....	44-51
2.2 Интертекстуальность в творчестве К.Ю. Рыбьякова.....	52-58
2.3 Мифологическое сознание автора как одна из основ поэтики К.Ю. Рыбьякова.....	59-64
Глава III. Имплицитная семантическая система текстов К.Ю. Рыбьякова.....	65
3.1 Художественное становление автора как демиурга в контексте ценностной картины мира и ритуальный характер творчества.....	65-77
3.2 Поэтика загробного мира в творчестве К.Ю. Рыбьякова.....	78-82
Заключение.....	83-85
Список использованных источников и литературы.....	86-97
Приложение.....	98-136

Введение

Данная работа посвящена анализу творчества Кирилла Юрьевича Рыбьякова в контексте его философско-аксиологических и мифопоэтических особенностей. Важным считаем отметить, что выбранный нами автор принадлежит к рок-поэтам сибирской волны (г. Тюмень) начала 80-х годов XX века, оставаясь в данном жанровом поле до сих пор. В связи с этим, рассмотрение его творчества будет касаться по большей мере только текстуального компонента (в редких случаях мы обратим внимание на аккомпанемент композиции с целью установления связи между текстуально-содержательными и аудио-изобразительными особенностями песни).

Актуальность настоящей работы заключается в изучении творчества К.Ю. Рыбьякова (филолога по образованию) в контексте сибирской рок-волны в СССР, а также в установлении специфики философско-аксиологических и мифопоэтических особенностей его поэтики. Помимо этого, в работе рассмотрены приёмы и методы реализации философско-аксиологических и мифопоэтических воззрений автора, выявлены факторы и художественные источники, повлиявшие на формирование идиостиля К.Ю. Рыбьякова, установлены, описаны и систематизированы его художественные приёмы и методы, обозначены принципы построения художественного поля, а также нами, на основе всего вышеизложенного, дана модель авторской философско-аксиологической картины мира и месте художника (творца) в ней, согласно рецепции трудов О. Шпенглера; выявлено значение искусства (в особенности, поэзии, музыки и живописи) для мировосприятия автора, а также установлен ритуализированный характер построения текста, составляющий единство всех методов и приёмов работы автора с художественным текстом.

Исходя из того, что значительная часть текстов и композиций, а также самих рок-коллективов, относящихся к представителям исследуемого нами направления (сибирской рок-волны), практически не освещалась в научной литературе (за исключением коллективов «Гражданская оборона»,

«Инструкция по выживанию», исследователи: С.С. Жогов, В.Ю. Доманский, А.С. Новицкая и т.д.), считаем крайне значимым обратить всё внимание на данную проблему. Отдельно стоит отметить, что исследования, рассматривающие вопросы философско-аксиологического мировосприятия К.Ю. Рыбьяковым действительности, наряду с работами, поднимающими тему мифологизированности его миропонимания в рамках авторского художественного текста, в настоящий момент времени, не встречаются; как и нет каких-либо иных исследований, посвящённых изучению творчества выбранного нами автора (в т.ч. и в смежных дисциплинах: искусствоведение, музыкальная культура и т.д.). Несмотря на отсутствие научных обращений к обозначенному нами автору, наше исследование проистекает в русле сравнительно молодой научной дисциплины – «рокологии». Важно отметить, что по замечанию В.А. Гаврикова современная рокология «пробуксовывает»¹. Иными словами, по состоянию на текущий момент времени, имея собственный выверенный методологический инструментарий, многие исследователи не могут или не желают систематически продолжать научно-исследовательскую работу в рамках данного направления – изучения понятия «рок-культура». Считаем, что одной из причин подобного положения дел служит излишняя узконаправленность в подборе исследуемых материалов: абсолютное большинство исследователей прибегают к изучению рок-коллективов московской и ленинградской рок-школ, практически избегая упоминания о наличии рок-коллективов на периферии, лишь некоторые авторы обращаются к текстам и композициям представителей провинциальных рок-групп. Считаем, что не игнорировать феномен сибирской рок-волны в советской рок-культуре было бы правильнее и корректнее, т.к. без наличия обширной научно-исследовательской базы дальнейшие исследования рок-культуры могут зайти в тупик; именно обращение к ранее неисследованным авторам даст дополнительный материал

¹ Гавриков В. А. Переосмысляя аксиомы «Рокологии»: циклизация // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. №15. С. 6

для изучения и обобщения с целью дальнейшего развития направлений рокологии.

Значимость настоящего исследования заключается, в первую очередь, в научном филологическом анализе поэтики и проблематики, а также индивидуальных философско-аксиологических и мифопоэтических особенностей, присущих текстам выбранного нами автора, а также – в систематизировании знаний, полученных ранее иными исследователями, поднимавших в своих работах тематику рок-культуры как таковую.

Целью исследования является установить и сформулировать особенности философско-аксиологических и мифопоэтических воззрений автора, установление его принципов построения текста, а также указать жанровую природу художественных текстов К.Ю. Рыбьякова и определить источники, повлиявшие на специфическое мировоззрение.

Задачами для достижения поставленной цели служат:

- 1) Установить факторы зарождения рок-культуры в СССР; сформулировать, в чём же кроется принципиальное отличие советского рока от западного. Определить культурную нишу рок-музыки в СССР в периоды с 1960-х по конец 1980-х гг. (время творческого становления автора), а также – выделить, какие социальные группы были наиболее подвержены влиянию рок-культуры как таковой.
- 2) Проанализировать художественно-аксиологические особенности сибирского рок-движения 1980-х гг. на примере нескольких коллективов. Определить общефилософские направления и концепции в творчестве выбранных рок-групп; а также установить принципиальные различия между ними.
- 3) Определить особенности поэтики выбранного нами автора, доказать и объяснить необходимость и значимость утверждения как об

уникальности сибирской рок-поэзии в контексте советской рок-культуры в целом, так и уникального художественно-поэтического потенциала К.Ю. Рыбьякова, в частности.

- 4) Провести анализ творческой эволюции философско-аксиологических и мифопоэтических традиций в поэзии К.Ю. Рыбьякова через изучение свойственных ему художественных приёмов, принципов построения текста, а также различных текстологических редакций и интертекстуальности его произведений.

Объектом исследования выступают поэтические тексты К.Ю. Рыбьякова, написанные им в период с 1983-го года по настоящее время. В связи со спецификой выбранного материала, в редких случаях мы можем рассматривать не только сам текст, но и его аудио-составляющую (аккомпанемент).

Предметом исследования является совокупность идейно-художественных особенностей текстов, написанных в обозначенный ранее период; формулирующая и выражающая философско-аксиологические и мифопоэтические воззрения автора.

Гипотеза данного исследования заключается в специфике художественно-поэтического подхода К.Ю. Рыбьякова, имеющего по сути своей мифологические основы, восходящие к идее ритуализации сущего, а также философско-аксиологические воззрения, основанные на традиционной восточной и западноевропейской культурах, а также особым отношением к понятию «смерть» - как избавление от земных тягот, как награда или очищение.

Для решения поставленных данным исследованием задач нами используются следующие методы:

1) аналитический метод (анализ текстов рок-композиций, а также первоисточников при творческом заимствовании, при наличии такового, установление общеконцептуальных идей автора);

2) изучение и обобщение отечественной практики (в первую очередь – литературоведческие публикации, в т.ч. в рамках рокологии);

3) сравнение (как текстов первоисточников при текстуальных заимствованиях, так и собственных при различных авторских текстологических редакциях);

4) исторический метод (для понимания контекста эпохи, а также предпосылок для становления творческой концепции рок-коллективов);

5) верификации и фальсификации (с целью установления корректного толкования высказанного тезиса);

6) биографический метод (с целью определения принципа театральности действия и кукольности бытия).

Научная новизна нашей работы заключается в изучении и анализе творческих особенностей К.Ю. Рыбьякова в контексте его философско-аксиологических и мифопоэтических воззрений. В рамках настоящей работы мы также сталкиваемся с тем, что выбранный нами автор относится к числу ранее обделённых вниманием разного рода исследователей (упоминается лишь в качестве примера советского рок-музыканта, ему не даётся никакой характеристики, не проводится анализ его творчества). Таким образом, данная работа дополняет собой сделанные ранее научно-исследовательские изыскания по общим вопросам в рамках рокологии и литературоведения, а также аксиологии. Стоит отметить, что исследуемая нами тема ранее в работах подобного плана не поднималась, что также свидетельствует о её научной новизне.

При написании данной работы нами были использованы различные источники: научная и научно-критическая литература, художественная литература, политическая литература, интернет-источники (с указанием даты обращения), а также фонограммы композиций. Необходимость обращения к фонограммам продиктована и обусловлена отсутствием изданных или опубликованных текстов песен в бумажном варианте. Важно отметить, что аналогичный случай имел место быть в диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук – О.Д. Ступинкова².

Настоящая работа состоит из введения, трёх глав с параграфами, заключения, списка использованной литературы, а также приложения.

Первая глава работы «Понятие “советский рок” и его философско-аксиологические особенности» посвящена изучению становления советской рок-культуры, её адаптации в Советском союзе, а также тем изменениям, которые она в ходе этой адаптации претерпела. В данной главе рассматривается само понятие «рок», как оно понималось на Западе, и как его восприняли в СССР: реакция общества и властей до 1980-х гг. и позже. Формулируется понятие «прото-рок», как изначальный вариант советской рок-музыки, анализируется процесс становления советского рок-движения – рок-клубов и рок-лабораторий, а также приводится позиция представителей сибирского рока относительно самоорганизации рок-движения и его отношений с властями. Формируется определение советского рока как социокультурного феномена, а также выделяются художественные особенности творчества представителей сибирской-рок волны 1980-х годов XX века с целью сравнительного анализа и выявления особенных, неповторимых поэтических стилизованных черт К.Ю. Рыбьякова.

Во второй главе «Особенности поэтики К.Ю. Рыбьякова» исследуются творческие особенности автора, художественные приёмы и методы, концепты,

² Ступников О.Д. Традиционная и авторская символика в современной поэзии (Юрий Курнецов и московские рок-поэты): дисс. канд. филол. наук.: 10.01.01. М., 2004, 212 с.

а также вопрос о его философско-аксиологических воззрениях, рассматривается вопрос о роли интертекстуальности в его творчестве, а также подход К.Ю. Рыбьякова к рецепции «чужого» текста, помимо этого анализируется вопрос о мифологическом сознании автора. Вводятся характерные для творчества выбранного автора понятия: «принцип автора как демиурга», «контрденацификация», «принцип театральности действия и кукольности бытия» «принцип Don't future («Будущего нет»)), обращается внимание на исключительную самобытность текстов композиций как по отношению к представителям рок-культуры в целом, так и по отношению к сибирским рок-группам в частности. Помимо вышесказанного, выявляется влияние древнегреческой, арабской и западноевропейской культуры на творчество К.Ю. Рыбьякова, также выводится принцип значимости искусства (в первую очередь – поэзии, музыки и живописи) для поэта.

Третья глава «Имплицитная семантическая система текстов К.Ю. Рыбьякова» раскрывает особенности становления художественного принципа автора как демиурга и, обобщая ранее исследованный материал, формулирует принцип ритуальности действия, являющегося основным и связующим элементом текстов К.Ю. Рыбьякова. Устанавливается происхождение данного принципа из мифологического, квазирелигиозного сознания автора. Рассматривается становление его ритуализированного сознания на примере сравнения ряда композиций, расположенных в хронологическом порядке по возрастающей. На основе материала работы подводятся выводы о философско-аксиологических и мифопоэтических особенностях творчества К.Ю. Рыбьякова.

В конце каждой структурной части данной работы (главы или параграфа) присутствуют выводы по материалам данной структурной части исследования, общие выводы подводятся в заключении работы.

В заключении настоящей работы даны основные выводы по материалам самого исследования, приведены общие тезисы исследования, намечены

перспективы и направления дальнейшей научной разработки по данной или смежным тематикам в рамках литературоведения (в т.ч. рокологии) и аксиологии.

В списке литературы размещены научные и научно-критические источники, художественная литература, использовавшаяся в исследовании, политическая литература, а также интернет-источники (с указанием даты обращения).

В приложении находятся тексты стихотворений, выбранных нами для настоящего исследования, но не имеющих бумажного издания или не размещённые на интернет-ресурсе с условием корректности содержания (имеются неточности, ошибки и т.д.).

Глава I. Понятие «советский рок» и его философско-аксиологические особенности

1.1 Советский рок как социокультурный феномен конца XX века

Обращаясь к истории возникновения такого музыкального жанра и аналогичной культуры как «рок-музыка» и «рок-культура», мы ссылаемся к середине XX века (в том случае, если говорим о чистой, западной рок-культуре) и к концу 1960-х годов (если речь идёт уже о рок-культуре советской), т.к. к этому времени знакомство с рок-культурой имели лишь те, кто сумел «достать» западные пластинки, иными словами, до конца 1960-х годов рок в СССР лишь слушали. Данная значительная временная задержка в восприятии данного культурного явления объясняется двумя причинами: во-первых, рок на западе не появился из ниоткуда, а сформировался, в значительной мере, из различных, ранее бытовавших в народе жанров, таких как блюз, джаз и т.д.³, которых в СССР фактически до этого не было (разве что, за исключением джаза); во-вторых, политическая атмосфера в СССР (железный занавес, цензура и неприятие всего западного) до определённого момента сдерживали появление и принятие данной «чуждой» культуры советской молодёжью.

Исходя из этого, рок должен быть неким чуждым культурным элементом для советской молодёжи, т.к. не имел своих предтеч и не вписывался в социально-политическую повестку дня, проще говоря: ему негде было произрастать как новому культурному веянию. Ровно так и произошло: проникнув к концу 1960-х годов в СССР, рок-музыка не повлияла на молодёжную культуру так, как в своё время она повлияла на западе. Более того, рок воспринимался в качестве эстрадно-буржуазного жанра, исполняемого, зачастую, на языке оригинала, также он не имел политической подоплёки. Всё вышесказанное может констатировать, что доступная, на

³ Эндру Э. Стилистика рока, К.: Ника, 1993. С. 7-8.

первых парах, советской молодёжи версия рока представлялась действительно чуждой, малопонятной и крайне скупой на эмоциональную и смысловую выразительность (что объясняется трудностью овладения иностранным языком при исполнении или прослушивании). Отдельно стоит отметить, что к тому моменту (1960-е годы) на западе, рок как культурное и музыкальное явление насчитывал около двух десятков различных стилей и направлений⁴.

Всплеск интереса советской молодёжи к рок-музыке пришёлся на 80-е годы XX века. Во многом этому поспособствовал кризис советского общества, государства и разочарование народа в советской идеологии. Постепенное затухание коммунистических идей в обществе не могло не пройти бесследно – сформировался некий идеологический вакуум, который требовал заполнения. В то же время, формальное наличие устаревших и «пустых» идеологических догматов, строгая государственная цензура с одной стороны сдерживали явные протестные настроения в обществе (а в особенности – у молодёжи), а с другой – вызывали ещё большее отвращение к режиму; и, в конечном итоге, государственная система не выдержала: так называемой «эпохе застоя» или «эпохе брежневского застоя» (советским гражданам того времени более известным определением этой эпохи был изящный и осторожный термин – «застойные явления»)⁵ пришла на смену эпоха перестройки, а вместе с ней – ослабление цензуры и государственного (идеологического) давления.

Анализируя период с конца 1960-х годов до времени Перестройки, можно констатировать, что идеологическое сдерживание рок-музыки продолжалось успешно ровно до тех пор, пока административно-репрессивный аппарат властей Советского союза не пришёл в упадок и не стал утрачивать свои контролирующие и регулирующие позиции в рамках общественной и частной жизни граждан СССР. Предперестроечный и

⁴ Троицкий А. К. Рок музыка в СССР. М.: Книга, 1990. С. 8

⁵ Горбачёв М.С. Политический доклад центрального комитета КПСС XXVII съезду коммунистической партии Советского союза. М.: Издательство политической литературы, 1986. С. 5

перестроечный периоды были периодами расцвета советской рок культуры по той причине, что спрос на её идеи и лозунги был значительно выше, чем на государственные.

Иными словами, до 1980-х годов развитие рок-культуры в СССР шло постепенно, под контролем идеологических (и не только) органов. За эти двадцать лет рок-культура в СССР значительно преобразилась: от эстрадно-буржуазного жанра до ведущего молодёжного музыкального направления. Кратко данную трансформацию можно отобразить следующим образом:

- период до 1960-х годов – собственно, знакомство с западной рок-музыкой и её восприятие советской молодёжью. В данный период времени в СССР впервые появляются (подпольно) пластинки западных рок-групп, что производит фурор в молодёжной среде, однако в это время советская молодёжь больше слушала рок, нежели исполняла. Ни о каком культурном влиянии на советскую молодёжь говорить не приходится: к рок-музыке относились как к дефициту – достать считалось удачей, следовательно, собственной рок-культуры в СССР, на тот момент времени, не существовало; рок-музыка была уделом ничтожно малого числа молодых людей. Стоит отметить, что именно в этот период проходил VI Всемирный фестиваль молодёжи и студентов (1957 год), внёсший значительный вклад в знакомство советской молодёжи с рок-музыкой «из первых уст»⁶. Року на данном этапе отводилась крайне скудная ниша в музыкальном кругозоре советских граждан.
- конец 1960-х годов – создание собственной рок-музыки (вернее, прото-рока), не всегда похожей на рок в его классическом (западном) понимании. В этот период времени рок-музыка и

⁶ Невская Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х начале 80-х годов XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77. С 343

бардовская песня выступают как схожие понятия, активно взаимодействуя друг друга. Это обусловлено тем, что и рок, и бардовская песня в своей сути являлись неформальными музыкальными и культурными явлениями, вытесненными цензурой⁷ в устную и рукописную форму; помимо этого, рок-музыку и бардовскую песню объединяет понятие авторства (зачастую исполнителем и автором является один и тот же человек, а также первостепенным значением слова и образа, а не формы и звука, как было в западной культуре). В этот период времени рок-музыканты не осознавали себя «рокерами», «они чаще называли свою музыку “битом” или “даже поп-музыкой”»⁸.

- 1970-е годы – аудитория слушателей и исполнительная рок-музыки стремительно растёт, целевой аудиторией выступает, в том числе, и университетская молодёжь. Студенчество, в основной своей массе, представляло собой концентрированное, относительно социальной географии (точечная географическая концентрация студенчества в СССР объясняется спецификой расположения различных высших учебных заведений, куда из всех близлежащих регионов съезжалась обучаться молодёжь), сообщество, которое более тяготеет к свободолобивым взглядам на жизнь⁹. Рок для студентов в СССР принял форму отдушины, возможности отдохнуть от окружающей их действительности. И. Кормильцев и О. Сурова отмечали, что появление советского рока началось с заимствования готовых форм и идей. При этом «в силу языкового, культурного и политического барьеров глубокое осознание» рок-культуры и её элементов относительно

⁷ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 25

⁸ Невская Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х начале 80-х годов XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77. С. 344

⁹ Сергеев Р. В. Молодежь и студенчество как социальные группы и объект социологического анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2010. №1. С. 132

отечественных реалий того времени началось к концу 1970-х годов¹⁰.

- первая половина 1980-х годов – аудитория рок-движения приобретает наибольший в своей истории размах, рок-культура достигает своего пика – рок постепенно выходит из подполья¹¹. Также именно в этот период так называемые ВИА (вокально-инструментальные ансамбли) отошли в народном представлении (впрочем, в последствии, и в официальном) на второй план, так как считались «официальным суррогатом рока», на их место пришли представители «андеграунда»¹². Рок из субкультуры превращается в контркультуру¹³. Е.В. Смирникова характеризует рок этого периода как «социомузыкальное» явление, указывая на взаимодействие культурного плана рок-среды с социально-политическим контекстом¹⁴. Справедливости ради, стоит отметить, что понятие «социомузыкальное явление» не совсем точно отражает действительность – ведь именно протестное (содержательное) наполнение и давало возможность самовыражения для представителей рок-среды; в то же время, музыкальное оформление, несмотря на свою необычность для советской эстрады, содержательное и идейное ей не всегда противопоставлялись.

Как видим из приведённой выше периодизации и градаций становления рок-культуры в СССР, её развитие шло неспешно и представляло собой ход от рецепции к заимствованию, затем от заимствования к адаптации и от адаптации к созданию совершенно нового культурного явления. Длительность

¹⁰ Кормильцев И., Суrowa O. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 12

¹¹ А. К. Троицкий Рок музыка в СССР. М.: Книга, 1990. С. 8-9

¹² Там же. С.8

¹³ Кормильцев И., Суrowa O. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 35

¹⁴ Смирникова Е. В. Экзистенциальные основания отечественного рок-андеграунда 1980-х годов // Известия Самарского научного центра РАН. 2013. №2-2. С. 535

такого процесса можно объяснить спецификой тогдашнего государственного и общественно-политического устройства, заключающегося в наличии цензуры (что затрудняло развитие любого негосударственного культурного явления), т.н. «железный занавес» (надолго отрезавший Советский союз от стран Запада, что фактически исключало полноценный культурный обмен между ними), давление идеологического компонента на творчество (данное явление диктовало особую форму и содержание каких-либо культурных, общественных и политических процессов в стране), а также специфику культурно-воспитательной политики СССР, заключающейся в неприятии всего иностранного (в т.ч. в русле молодёжной политики и воспитании).

Стоит понимать, что подобные внешние условия не только не помешали рок-культуре просочиться на советскую почву, но и во многом посодействовали её адаптации к советским реалиям, создав неповторимую социокультурную общность. Д.М. Давыдов отмечает, что сама рок-культура в СССР была вторичной по отношению к рок-культуре западной, однако, несмотря на этот факт, она имела ряд черт, дающий полное право отнести её к категории особых культурных феноменов¹⁵, данный факт свидетельствует о специфической самобытности советской рок-культуры, который, в свою очередь, не только отличает её от западной, а в чём-то даже ей противопоставляется: «Постепенно формировалась доктрина “советского рока” – и она заметно отличалась от англо-американского варианта. Если там [в странах запада] стержнем жанра был Ритм, то у нас таковым стало Слово» [грамматика сохранена]¹⁶, именно доминанта вербальной составляющей над музыкальной или эстрадной (сценической) и является одним из наиболее ярких маркеров, указывающих на отличие советского рок-пространства от зарубежного, также именно данный факт свидетельствует об отечественной рок-культуре как о социокультурном феномене. Подобное первостепенное

¹⁵ Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. С.46

¹⁶ Троицкий А.К. Рок музыка в СССР. М.: Издательство Книга, 1990. С. 8

положение смыслового над музыкальным или сценическим сформировался по целому ряду причин:

- основной аудиторией исполнителей и слушателей рок-музыки в СССР являлись студенты, представляющие наиболее социально и политически активную часть советского общества. Помимо этого, студенчество представляет из себя образованную, готовую к различным переменам в жизни и нацеленную на эти перемены прослойку советской молодёжи;
- отсутствие в СССР свободы слова (именно данное обстоятельство особо важно учитывать для осознания высокого значения, фактический сакрализации «слова» и его смысла в советской рок-культуре). Именно отсутствие возможности не только самовыражения, но и самой возможности поднять какую-либо тему, не одобряемую властью, порождало скепсис и недоверие к государственному аппарату и идеологии, постепенно переходящие в протестные настроения в обществе, в первую очередь – в среде молодёжи, студенчества¹⁷. Принимая во внимание данный факт, мы можем заключить, что для молодых людей рок стал некой отдушиной и возможностью выразить свою гражданскую позицию.
- исторический, культурно-политический и философский опыт диссидентского движения в СССР, симпатия рокеров и многих других образованных людей к диссидентам, а в некотором роде – культ или восхищение ими: например, С.С. Жогов обращается к биографии Е. Летова, указывая, что «с момента своего основания ГО [Гражданская оборона] и её лидер проповедуют крайний эскапизм с уклоном в диссидентство...»¹⁸, также, обращаясь к

¹⁷ Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколений 70-80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 55

¹⁸ Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2001. №5. С. 92

творчеству Е. Летова, можно указать ряд названий песен/альбомов, указывающих на близость автора к идеям диссидентов: «Новый 37-й» (1988 г.), «Один день Ивана Денисовича» (1988 г.) или «Тоталитаризм» (1987 г.) и т.д.

- Наличие у некоторых рок-исполнителей профильного (филологического или лингвистического образования), способствующего формированию более значительного смыслового содержания, т.к. данным исполнителям были доступны приёмы и принципы построения художественного текста, а также гуманитарное образование способствовало тому, что заимствовались не только тексты западных рок-групп, но и тексты классических литературных произведений, помимо этого в тексты рок-коллективов переходили и концептуальные идеи из литературных и философских произведений.
- Отсутствие в СССР современной качественной электроники и музыкальных инструментов, что также способствовало тому факту, что основной упор в рок-культуре пришёлся на содержательный аспект (суть), а не на внешний (форму).

Таким образом, имея подобную характеристику, идейную и художественную составляющие, рок-культура становилась не просто неофициальной, а подпольной, даже противозаконной – «андеграундной». Основным посылом рокеров стал всеобщий и повсеместный протест – неприятие социальных и политических норм, воспевание идей свободы. Именно это и характеризует произошедшую во второй половине 80-х годов XX века трансформацию рока из субкультуры в контркультуру¹⁹. Несмотря на это, можно сказать, что «в нашей стране никогда не происходило рок-революций в привычном смысле этого слова [речь о рок-революциях на

¹⁹ Квятковский Г. Ю. Рок-культура как объект социологического исследования // Вестник ЧГАКИ. 2005. №1 (7). С. 83

западе]»²⁰, скорее это было подобие «холодной гражданской войны» между рокерами и их идеологическими и художественными противниками. Введённый в 1984 году фактический запрет на рок не только не «похоронил» рок-культуру (несмотря на то, что в период с марта 1984-го по май 1985-й года в Москве не произошло ни одного рок-концерта²¹), а лишь подтолкнул рокеров к более жёсткому противодействию властям²². Даже после отмены запрета советский рок можно охарактеризовать как попытку противодействия действительности²³ – что свидетельствовало о всеобъемлющем протесте советских рокеров, а также о единстве взглядов советской молодёжи.

С середины 1980-х годов Советский Союз входит в затяжной кризис, который, как окажется впоследствии, приведёт его к распаду. Однако было бы ошибочно полагать, что СССР постигла подобная участь лишь из-за возникших в это время экономического спада и политического ослабления центральной власти – страна к тому времени была уже не первый год больна, она буквально хромала на обе ноги, а изнурительное противостояние с западом (в рамках т.н. «холодной войны»), а также военная кампания в Афганистане лишь ускорили и усугубляли кончину Союза как и по внешним (политическим и экономическим), так и по внутренним (недовольства населения, общее разочарование во власти) факторам. В этом ключе рок стоит рассматривать не как причину, а как следствие кризиса и геополитической гибели СССР. Однако было бы в корне неправильно утверждать, что рок-движение – это единственная в истории Советского Союза реакция общества на несовершенство системы, единственное движение, выражающее общественный запрос на перемены. Таковым до рок-движения было, например, ранее упомянутое диссидентское движение, выступающее в том числе и за провозглашение свободы слова в СССР. Обнажая и обличая

²⁰ Соя А. Поэты русского рока. СПб, 2005. С. 5

²¹ Невская Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х начале 80-х годов XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77. С. 348

²² Никитина О.Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2005. №8. С. 150-151

²³ Соя А. Поэты русского рока. – СПб, 2005. С. 5

действующую коммунистическую власть, диссиденты подвергались гонениями задолго до появления рок-активистов.

Стоит отметить, что перед официальным появлением в общественной жизни СССР рок-культуры, примерно двадцать лет страна находилась в политическом и социальном анабиозе, литургической дрёме – неудивительно, что новоиспечённые рокеры буквально всколыхнули, взорвали сознание не только молодёжи, но и всего населения Советского союза. В отличие от тех же диссидентов, рок-музыканты были более грубы и маргинальны, более резкими были их идеи и высказывания: среди них находились как радикальные анархисты, так и неонацисты, большая часть рокеров того времени спокойно может быть отнесена к алко- или наркозависимым людям, что, по идее, должно было однозначно отталкивать общество от общения с ними, однако с каждым годом в СССР создавалось всё больше рок-групп, открывалось всё больше рок-клубов, организовывалось всё больше рок-фестивалей и концертов. Подобный лавинообразный рост популярности можно объяснить общей эстетикой рок-волны. рокеры представлялись революционерами, бунтовщиками – их идеи, образ жизни и мысли формулировал и выражал общий запрос общества – запрос на перемены и на свободы. Однако в рамках СССР это, как оказалось, было невозможно: настолько непонятные советскому руководству рокеры вызывали у различных руководителей тогдашнего СССР гнев и немилость; ведь разница в возрасте между рок-музыкантами и высшими госслужащими была колоссальной – они буквально говорили на разных языках, притом рокеры воспринимались как новое «оружие» в борьбе Запада с СССР, а руководство страной воспринималось рокерами как некая архаика. Таким образом, в позднесоветском обществе сформировалась чудовищной ширины пропасть между молодёжью (будущим страны) и аппаратом ЦК КПСС (а также иными административно-управленческими организациями в стране). Подобная ситуация наглядно иллюстрирует нежизнеспособность советского государства, доживавшего свои последние годы.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем заключить, что вторая половина 1980-х годов для рок-культуры является периодом расцвета²⁴. Связано это с завершением формирования русского (советского) рока как самобытного, особого социокультурного явления, а также с фундаментальными политическими переменами в жизни страны – с перестройкой и, как следствие, фактического прекращения гонений на рокеров. Такие явления перестройки, как гласность, новое политическое мышление и т.п. дали рокерам возможность заявить о себе публично, но, тем не менее, не сняли с повестки дня вопросы цензуры и свободы слова, идеологического контроля, а также свободы личности и т.д., что ещё больше актуализировало их творчество в массах.

Напоследок стоит отметить, что рок-движение в СССР – можно воспринимать как некое подобие диссидентского движения (исходя из гражданских и политических запросов представителей обоих движений), с той лишь поправкой, что большая часть диссидентов представляла собой писателей-интеллигентов, философов и иных деятелей культуры и науки, чьи взгляды не соотносились с официальной позицией руководства СССР; рок-музыканты же, в общей своей составляющей, являются студентами – выходцами из молодёжной среды (что изначально ставит их в совершенно иное социальное положение), имеющими, во многом, те же ценности, которые характерны для диссидентов²⁵. Из чего следует, что протест советской молодёжи (рок-протест) куда менее эстетичен и последователен, более маргинален, чем протест диссидентов; он представляет собой зревший долгие годы социальный взрыв. Исходя из этого, логично сделать вывод, что конфликт рок-движения и властей в СССР – это не просто конфликт разности мышления, мировоззрения, но и конфликт поколений – это ценностное

²⁴ Квятковский Г. Ю. Рок-культура как объект социологического исследования // Вестник ЧГАКИ. 2005. №1 (7). С. 82

²⁵ Сергеев Р.В. Молодежь и студенчество как социальные группы и объект социологического анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология .2010. №1. С. 131

противостояние представителей советской молодёжи и представителей советской же власти.

1.2 Художественные особенности сибирской рок-волны 80-х годов XX века

Обращаясь к творчеству советских рок-исполнителей, мы не можем проигнорировать специфику художественной формы, в рамках которой реализуется и воплощается рок-музыка. До сих пор периодически ставится вопрос о том, относится ли рок к литературе или фольклору. Так, например, С.В. Свиридов отмечает, что рок-произведение можно отнести к произведениям фольклорным²⁶, отмечая схожесть между фольклорным и рок-текстом, С.В. Свиридов обращает внимание на их общую множественность (вариативность) и незавершимость. По его мнению, всякое фольклорное произведение существует в культурном пространстве во множестве вариаций (творческих актов), следовательно, данное произведение предстаёт перед нами как незавершённое по своей природе как таковой (меняясь всякий раз от одного творческого акта к следующему творческому акту); литературное же произведение является чётко законченным и имеет все шансы стать таковым (приобрести окончательное текстовое воплощение), «поэтому если авторское произведение переходит в народную среду, оно сразу перестаёт быть завершённым, текст его приходит в движение по законам фольклора»²⁷. Иными словами, автор принимает за основу художественной формы рок-текста его способ бытования и принцип вариативности. Стоит отметить, что прямого знака равенства между рок-текстом и фольклором С.В. Свиридов не ставит: «главное препятствие для сближения рока и фольклора – это, конечно, вопрос авторства»²⁸, что, разумеется, противоречит главному определению фольклора, как устного текста, не имеющего конкретного (известного) автора. Обращая внимание на вариативность рок-текстов, мы, конечно, можем указать на некое сходство с фольклорным творчеством, однако, в данном случае мы должны помнить, что в абсолютном большинстве случаев имеем дело с

²⁶ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. №7. Стр. 22.

²⁷ Там же, Стр. 21

²⁸ Там же.

авторскими вариациями, что более указывает на текстологические редакции, нежели на иные формы повествования нового сказителя; данное замечание, по нашему мнению, объясняет факт невозможности отнесения рок-текста к фольклорному.

В то же время, рок-текст не настолько сильно далёк от фольклора, как может показаться: так, по замечаниям Д.М. Давыдова, его можно отнести к явлениям, типологически родственным фольклору (отдельно стоит отметить его характеристику – «авторский фольклор», т.е. «лишённый анонимности»). В качестве т.н. «родственных элементов» Д.М. Давыдов указывает:

1. Синкретичность (либо установку на её наличие);
2. Установку на исполнение, т.е. многократное бытование текста, с последующем переложением и созданием нового текстового варианта. По замечаниям исследователя, именно логоцентрический компонент, а не какой иной (например, музыкальный или визуальный), превалирует в бытовании любого рок-текста;
3. Установка на акционность исполнения (бытования).²⁹

Как следствие, можно сделать вывод о том, что рок-текст и рок-культура как таковая являются фольклорными явлениями, но, в то же время, и Д.М. Давыдов отмечает, что «наличие авторства роднит рок-культуру с музыкой и литературой в классическом понимании»³⁰.

Рассмотрев подходы к общей классификации текстов, принадлежащих к рок-культуре, мы не могли не заметить, что любое соотнесение рок-текста и фольклора останавливается на вопросе об авторстве. Данную проблему попытался решить Ю.В. Доманский: «Статус автора в русском роке по многим критериям оказывается близок к статусу автора в фольклоре, что позволяет

²⁹ Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/status-avtora-v-russkoy-rok-kulture> (дата обращения: 20.05.2019).

³⁰ Там же.

говорить об особенностях бытования и рецепции рок-текста на современном этапе»³¹, далее, обращаясь к статье Е.А. Козицкой³², Юрий Викторович отмечает, что в рамках рок-культуры мы имеем дело с феноменом «коллективного авторства», что важно – не всегда соотносящегося с составом музыкального коллектива, исполняющего ту или иную композицию. Данное утверждение, как нам кажется, не может считаться убедительным аргументом в поддержку мнения о фольклорной сущности рок-культуры, т.к. в любом случае мы имеем дело с авторским коллективом, сформированным пусть не в рамках одной группы (что, к слову, является крайне редким явлением), но всё же как-то с ней аффилированы. Иными словами, слабая формальная связь представителей коллективного авторства никак не отменяет наличие самого факта авторства и возможности его установить, что лишний раз указывает на отсутствие фольклорной сущности; дополнительным фактом, указывающим на несостоятельность данного довода, служит и тот факт, что вышеописанное явление встречается крайне редко, зачастую автором текста песни выступает один человек (реже два), но в любом случае, в подавляющем большинстве случаев, автор (авторы) текста – участники коллектива-исполнителя.

Обращаясь к версии о том, что рок-культура в целом и рок-текст в частности представляют собой литературную форму, мы также сталкиваемся с рядом несоответствий, которые мешают нам окончательно уравнивать эти два понятия:

1. Преимущественно устная форма бытования (если мы говорим о рок-культуре 1980-х годов, то в данный период такая форма бытования была наиболее частотна);
2. Значимость аудиовизуального сопровождения (аранжировка, обложка альбома и т.д.);

³¹ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст, М. 2010, Стр. 16

³² Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 6. С. 141-142. 144

3. Невозможность (или сложность) полного (с художественной и семантической точки зрения) прочтения без самой элементарной аранжировки большинства текстов (безусловно, тексты рок-песен могут быть представлены как стихи, но важно понимать, что без дополнительного сопровождения, т.е. музыкальной аранжировки, полностью раскрыть образность текста будет крайне затруднительно;
4. Произвольность воли автора, заключающаяся в возможности вносить правки в текст «на ходу», т.е. проявлять авторскую импровизацию. Важно понимать, что подобный подход не всегда возможен для литературы в классическом его понимании, т.к. продиктован, в большей степени, именно фольклорной составляющей рок-культуры;
5. Двусторонний подход к заимствованию, выражающийся в возможности как заимствовать (ритм, мелодию, фрагмент текста, концепты и образы), так и быть заимствованным самому.

Как мы видим, литературы, в классическом её понимании, в составляющей рок-культуры мало: текстуальная информация не представляется постоянной, застывшей формой, устная форма бытовая в купе с аудиовизуальным подходом к исполнению ставит текст в положение одного из элементов (хоть он и остаётся важным и культуруобразующим, но не является ядерным элементом), импровизационный компонент может встречаться как в неофициальных версиях, так и в каноничных, что, в свою очередь, исключает возможность уравнивать понятие рок-текст и текст литературный.

Исходя из всего вышесказанного, мы должны заключить, что рок-поэзия не может являться истинно ни фольклором, ни литературой – природа рока синтетична. Синтетичность рок-культуры проявилась ещё в самом начале её существования, а выразилась в самый его расцвет, собрав в себя различные

способы выражения. Согласно замечанию Ю.В. Доманского, «исследования места рок-поэзии в отечественной культуре показали, что русская рок-поэзия, декларативно отвергая отечественную традицию [традицию песенно-музыкальную] и опираясь на традицию англоязычного рока, тем не менее существует в русле национальной культуры, ориентируясь на весь ее массив от фольклора до начала XX века, и являет собой новый этап в развитии русской словесности»³³. Иными словами, именно рок-текст представляет собой особый вид русской текстуальной культуры, стоящий не в русле литературы и фольклора как таковых (или находящийся между ними), пусть и имеющий вместе с ними много общих черт. Отдельно стоит отметить, что считать рок-текст явлением постмодернизма, считаем ошибочным, постольку поскольку категория авторства в рок-культуре присутствует и является общеизвестной (автор в рок-среде есть вполне реальная персона, его существование никем не оспаривается и всегда афишируется), что является явным несоответствием первостепенного постулата постмодернистской литературы – смерти автора как такового.

На сегодняшний день, в рамках филологической науки утверждаются понятия медиатекста и медиасловесности. По замечанию Я.В. Солдаткиной, на сегодняшний день, в понятийный аппарат термина «медиасловесность» потенциально может входить совокупность художественных текстов, характеризующихся синкретичной природой (сочетающих в себе аудиовизуальные, словесно-графические и иные многосредовые содержательные компоненты), образно-динамичным содержанием, ориентированные на диалогичность между автором и реципиентом, тиражируемые посредством сетевых или аналоговых средств передачи информации (в т.ч. печати)³⁴. Иными словами, мы можем предположить, что

³³ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс], Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-rok-poeziya-problemy-i-puti-izucheniya> (дата обращения: 20.05.2019).

³⁴ Солдаткина Янина Викторовна Понятие «Медиасловесность» и актуальные процессы в современной культуре // Преподаватель XXI век. 2017. №2-2. Стр. 359

и рок-текст возможно отнести к медиасловесности, т.к. по всем параметрам (пусть и с определёнными допущениями) его можно отнести к данной понятийной сфере. Отдельно стоит отметить тот факт, что именно рок-тексты несколько раз упоминались в качестве примеров медиасловесных художественных текстов Я.В. Солдаткиной, что может являться ещё одним доказательством справедливости соотнесения советских рок-текстов к понятийному полю медиасловесности. Однако, считаем, что именно советский рок-текст не может считаться полноправным представителем медиасловесности по ряду причин. Первая причина, как несложно догадаться, кроется в понятии способа передачи информации: если медиасловесность предполагает обширные каналы данных средств, то у рок-исполнителей периода СССР таких каналов практически не существовало (не беря в пример период с 1987-го года), таким образом, рок-коллективы зачастую не имели «выход на аудиторию», довольствуясь лишь узким кругом слушателей (в большинстве случаев – коллег по творческой деятельности), иными словами, плоды деятельности рок-коллективов, представленные в виде информации, не циркулировали, т.е. не находили адресатов как таковых, в следствие чего, любой текст, относящийся к медиасловесности, не «дожил» бы до своего «звёздного часа», а рок-среда существовала в таких условиях несколько десятилетий. Ко второй причине мы можем отнести специфическое отношение к автору рок-текста в медиасловесности: «медиасловесность позволяет транслировать <...> и авторскую манеру его [текста] подачи, а также тиражировать специально создаваемый образ автора и / или исполнителя произведения»³⁵, в то время как в советской рок-культуре определяющим и даже сакральным является не столько фигура автора, сколько сакрализация «слова»³⁶, т.е. вербально-лексического компонента и, несмотря на важную роль персонализации в рок-культуре, именно

³⁵ Солдаткина Янина Викторовна Понятие «Медиасловесность» и актуальные процессы в современной культуре // Преподаватель XXI век. 2017. №2-2. Стр. 360

³⁶ Троицкий А.К. Рок музыка в СССР. М.: Издательство Книга, 1990. С. 8

семантическая и образная значимость текстуальной информации считается доминирующей. К третьей причине мы можем отнести частотные импровизации автора и / или исполнителя, проблему вариативности и т.д., т.е. весь тот массив проблем, мешающих порой дать точное указание на одну из множества вариаций с уверенностью в том, что именно этот текст является каноничным. Медиясловесность представляется законченными, устоявшимися работами, в то время как рок-текст представлен множественностью и фрагментарностью своего состояния. К четвёртой причине стоит отнести вопрос диалогичности: в данном случае – различия по данной позиции кроются в технологических вопросах, но, в то же время, они существуют.

Исходя из всего вышесказанного, считаем, что отнесение именно советского рока к категории медиясловесности является некорректным, разумеется, вопрос о дальнейшей разработке данного понятия («медиясловесность») ещё в процессе, т.к. само понятие появилось относительно недавно, но по всем ныне имеющимся характеристикам мы не можем с точностью соотнести понятия «медиясловесность» и «советский рок-текст». Предлагаем понимать различия и некоторые сходства между этими двумя понятиями так: «советский рок-текст» есть некая синтетическая промежуточная стадия социокультурного процесса, продиктованная соответствующими социальными, экономическими, политическими и культурными явлениями, зародившаяся и завершившаяся по объективным причинам. Именно данную концепцию считаем исчерпывающей в вопросе сходства с понятием «медиясловесность».

Обращаясь к определению русского (или советского) рок-текста, мы можем заключить, что его характеристика может быть сформулирована следующим образом: русский или советский рок-текст – есть такой культурный феномен, где текстуальная информация дополняется аудиовизуальной (или лишь аудиоинформацией), конструируя и несколько

трансформируя информацию, собственно текстуальную, донося до реципиента трансформированный и обработанный синтетический текст с целью диалогизации и дальнейшего его приращения (в ходе диалогизации) к информации текстуальной. Иными словами, рок-текст представляется особой синтетической художественной средой, в которой взаимодействуют фольклорные и литературные элементы, а также аудиовизуальные, театрализованные, акционные и др. компоненты. Диалогичность, свойственная русскому или советскому рок-тексту достигается путём синтетичности информации текстуальной, исходя из чего мы можем заключить, что рок-текст есть не столько текст фольклорный или литературный, сколько синтетический, т.к. приращение текстуальной информации и, как следствие, её дополнение и расширение достигается именно за счёт процесса (что подчёркивается в самом термине) синтетического конструирования информации. Как было сказано нами ранее, превалирующей информацией в рок-культуре является информация текстуальная, но в силу явной синтетичности данного культурного феномена, мы закономерно расширяем границы понимания текстуальной информации, добавляя в данное понятие не только сам текст, но и его сопровождающие и дополняющие приёмы, как то: аранжировка, интонирование, театрализация при исполнении и т.д. При этом важно понимать, что сам текст никуда не исчезает, следовательно, для общего удобства предлагаем текстовую информацию, являющуюся ядерной для семантического и идейного уровня любой композиции именовать собственно текстуальной информацией, подчёркивая её графические характеристики. Исходя из всего вышесказанного, подчеркнём, что в поле нашего интереса лежит как собственно текстуальная информация, так и текстуальное (т.е. дополненная) семантическое поле, т.к., учитывая специфику рок-текста, мы не сможем с точностью дать анализ его содержимого в отрыве от компилятов, имеющих в информации текстуальной, в то же время, в рамках данной работы, основное

внимание будет уделено информации собственно текстуальной, т.к. работа выполняется в литературоведческом аспекте.

Покончив с художественно-жанровыми особенностями сибирской рок-волны 1980-х годов, мы обратимся к вопросам аксиологического характера: т.к. ранее мы затрагивали тему ценностной ориентации рок-исполнителей, сформулировав её кратко следующим образом: «всеобщий протест, неприятие действующих социальных и политических норм, воспевание идеи свободы». Разумеется, что данная трактовка нуждается в пояснении, раскрывающем её основную суть, в противном случае, данная формулировка напоминает в большей степени линию какой-либо политической партии.

Обращаясь к предыдущей части данной главы, мы не можем не отметить тот факт, что идейная составляющая рок-среды в СССР формировалась под жёстким гнѐтом со стороны государства, но, в то же время, формулировка ценностных идей представителей рок-среды диктовала такие же жѐсткие требования к их мировоззрению. Одной из основных идей представителей данной контркультуры была идея «творчества ради творчества», т.е. исключалась всякая коммерческая составляющая. Рок-композиция, созданная для коммерческого заработка, воспринималась чужеродной, относительно той, что была создана из идейных соображений³⁷. Обращая внимание на активный процесс коммерциализации рок-движения на Западе³⁸, советская рок-среда ещё больше самоизолировалась, при этом она не осталась едина – фрагментирование в рок-сообществе сначала проходило по территориальному принципу, а затем по принципу уступчивости государству (по степени радикальности).

Исходя из всего вышесказанного, а также из концентрации рок-движения в молодѐжных университетских кругах, очевидно, что крупными

³⁷ Шак Фѐдор Михайлович Социокультурные особенности аудитории отечественного рока // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. №4 (21). Стр. 11

³⁸ Там же. Стр. 10

агломерациями рок-культуры могли стать, преимущественно, крупные города с наличием множества университетов (в провинции – с одним крупным, аккумулирующим молодёжь из различных населённых пунктов). В последствии, подобное положение дел обусловило появление и специфическую локализацию рок-клубов в СССР – творческих объединений рок-музыкантов и их сторонников, расположенных в разных регионах страны. Как мы уже установили ранее, в основном рок-музыка приобретает популярность в университетских агломерациях, следовательно, рок-движение в Советском союзе формируется неравномерно – очагами. В общей сложности, в СССР существовало множество рок-клубов, мы же упомянем лишь те, что находились на территории РСФСР (нынешней РФ) и имели наибольшую известность:

- Ленинградский рок-клуб;
- Свердловский рок-клуб;
- Московская рок-лаборатория и др.³⁹

Несмотря на то, что в крупных городах рок-музыканты могли вступать в рок-клубы и рок-лаборатории, находились и те, кто категорически отвергал всяческую, пусть и формальную, организованность рок-движения, находя в ней отклонение от концепции «андеграунда» и схожесть с советской бюрократической – огосударствление рока. Действительно, различные рок-клубы, при всём желании, не смогли бы и в теории заниматься своей деятельностью без каких-либо контактов с властью, однако преференции, предоставляемые рок-клубам, давали «клубным» рокерам ряд преимуществ перед теми рок-коллективами, которые отказались вступать в музыкальное сообщество и продолжили творческий путь в одиночестве, пусть и в ущерб идейной составляющей рок-движения.

³⁹ <http://rockanons.ru/news/rok-muzyka-v-rossii.html> (дата обращения 20.05.2019)

Рок-клубы и подобные им организации смотрелись в этом контексте не совсем стройно, особенно если принять во внимание более ранний опыт: с конца 1960-х годов некоторые районные комитеты ВЛКСМ активно брали под «опеку» исполнителей поп-музыки⁴⁰. Стоит отметить, что термина «рок» в те годы старательно избегали, под исполнителями поп-музыки понимались те же ВИА или ранние рок-группы. Безусловно, были и иные случаи, когда при помощи тех же районных комитетов ВЛКСМ появлялись возможности проведения рок-концертов под видом культурно-массовых мероприятий⁴¹, однако сам факт того, что рок-клуб может быть напрямую связан с представителями власти, создавал в глазах некоторых рокеров определённую негативную репутацию. Именно этим и мотивировали свой отказ от вступления в рок-клуб некоторые рок-музыканты. С точки зрения идеи рок-движения, они были правы, однако эта правота находится в области иррационального понимания, следовательно, было бы ошибочно полагать, что вступившие в рок-клубы рокеры перестали быть таковыми или активно сотрудничали с ВЛКСМ или КГБ и, как следствие, прекращали быть оппозиционерами и просто несогласными с советской властью, прекращали быть рокерами.

Сибирскую рок-волну трудно приписать к какому-либо рок-клубу или творческому направлению, зародившемуся в СССР (такие направления, как «панк», «готика», «гранж» и т.п. зародились на западе, следовательно, их появление в Советском союзе служит общекультурным показателем самой рецепции западной рок-культуры и никак не относит того или иного исполнителя / группу к какому-либо рок-клубу). Как мы уже указывали ранее, такие регионы, как Сибирь, были более ориентированы на индивидуальное рок-творчество. Какие-либо рок-организации не приобрели широкую известность в рядах рокеров в данном регионе (справедливо отметить, что и

⁴⁰ Невская Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х начале 80-х годов XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77. С. 346

⁴¹ Невская Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х начале 80-х годов XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77. С. 346

на Дальнем Востоке наблюдалась похожая ситуация, однако и само рок-движение там не приобрело настолько широкий размах, как в Сибири и других крупных регионах СССР). Данное стечение обстоятельств крайне затруднительно объяснять исключительно географическим положением, т.к., по замечанию И. Кормильцева и О. Суровой, представляющих рок-культуру в СССР в виде бинарной оппозиции «западники / славянофилы», где под «западниками» предлагается понимать Московский, Ленинградский, Рижский и т.п. рок-клубы и рок-лаборатории, а под «славянофилами» более восточные (с точки зрения географии) регионы страны, такие как Сибирь и Дальний Восток. Логично было бы считать Урал «славянофильским» (в силу культурного и географического факторов), однако, по замечанию вышеупомянутых авторов, следует вывод: «сравнивая Урал и Сибирь, очевидно, что на Урале побеждает "западническая" ориентация»⁴². Исходя из этого, получается, что одно географическое положение не определяет поэтику авторов рок-текста; также и тяготение к структурно-бюрократической организации рок-движения, т.е. организацию рок-клубов. Более точным, но всё же излишне обобщающим определением, полагаем, следует считать термин «провинциальный текст». Обращаясь к той же работе И. Кормильцева и О. Суровой, мы узнаём, что под «провинциальным текстом» авторы понимают рок, ориентированный на фольклорную составляющую, опирающуюся более на деревенские традиции в бытовании текста: «появление в рок-текстах деревенского фольклора, обращение к народной устнопоэтической традиции - важнейшее открытие, которое приносит в рок-культуру провинция»⁴³. Однако считаем, что данный термин действительно является излишне обобщающим, т.к. творчество коллектива «Кооператив Ништяк» (если не считать обращение к западноевропейскому фольклору и средневековой мифологической эстетике) не вписывается в данную

⁴² Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 30

⁴³ Там же С. 29

концепцию, впрочем, как творчество таких групп, как «Культурная революция», «БОМЖ» и т.д. Исходя из этого, предлагаем не понимать под термином «сибирский рок» («сибирская рок-волна») «провинциальный» рок или «славянофильский», а воспринимать его как самостоятельную рок-школу, имеющую схожие черты с вышеупомянутыми направлениями рок-культуры в СССР. Однако важно понимать, что в данном случае схожесть эта усматривается скорее в общекультурном плане и диктуется жанрово-родовой спецификой рок-поэзии.

Подходя к определению культурного статуса сибирской рок-волны в контексте советской рок-культуры, мы можем констатировать, что данное направление не является в полной мере синонимичным ни одному из исследуемых ранее, однако, безусловно, одиночные исполнители сибирского рока попадали под внимание разного рода исследователей ранее. Связан такой «персонализированный» подход с вопиющей разностью исследуемых коллективов и их творческого метода. Так, например, коллектив «Гражданская оборона» был затронут многими исследователями (например, А.С. Новицкая, М.Б. Ворошилова и А.В. Чемагина, А.В. Снигирев, Г.В. Шостак и др.), коллективы «Инструкция по выживанию», «Кооператив Ништяк», «Культурная революция» и т.п. – не удостоились пристального внимания исследователей («Инструкция по выживанию» – разово, а «Кооператив Ништяк» удостоился лишь косвенного упоминания – был указан лишь лидер группы – К.Ю. Рыбьяков). Учитывая относительную географическую близость городов, в которых зарождалось творчество исследуемых коллективов (в рамках территории Сибири), а также то, что город Омск («Гражданская оборона» и др.) находится между городами Тюмень («Кооператив Ништяк», «Инструкция по выживанию» и др.) и Новосибирск («БОМЖ», «Промышленная архитектура» и др.), полагаем, что подобный подход исследователей объясняется попыткой осветить наиболее известные рок-группы по состоянию на настоящий момент, упустив тем самым из виду

целый пласт рок-групп, достойный внимания исследователей. При таком выборочном подходе крайне затруднительным представляется не только проведение общего анализа рок-групп сибирской волны, но и установление принципов эстетики, проблематики и поэтики данных коллективов. Стоит отметить, что коллектив «Калинов мост» (г. Новосибирск) всё же удаивался не только упоминаний, но и служил примером анализа рок-текстов. Однако, учитывая большое количество музыкальных коллективов в этом городе, упоминание одного из них может считаться примером персонализированного подхода, о котором говорилось выше.

Обращая внимание на вопросы аксиологических особенностей представителей сибирской рок-волны, мы можем установить, что общие черты для данных коллективов наиболее нонконформистские во всём советском рок-движении. Однако, несмотря на свою особенность и специфику отношения с остальными представителями рок-культуры СССР, сибирские рок-музыканты не представляются неким единым идейно-культурным слоем, и различные ценностные и идейные позиции у каждого коллектива отличные. Особую роль в данном вопросе сыграли лидеры сибирских рок-коллективов, стремящиеся сформировать особый статус и образ своей группы.

Подводя итоги структурной части главы, стоит отметить, что советский рок представляется нам не только особым культурным явлением в плане вопросов аксиологических позиций его представителей (а в особенности – сибирской рок-волны), но и сложным художественным явлением, вобравшим в себя фольклорные и литературные признаки, создав синтетическую художественную среду. А нонконформистские идеи и специфика молодёжной среды создали специфические аксиологические концепты, равноуникальные почти для каждого музыкального коллектива.

1.3 Аксиологические воззрения представителей сибирской рок-волны 80-х годов XX века. Сходства и различия

Как уже говорилось ранее, художественные различия между рок-коллективами в СССР, а также внутри различных направлений, проявляются довольно зримо. Отдельно стоит отметить, что и аксиологические позиции в рамках рок-среды крайне неоднородны: если идея протеста, в целом, превалирует у всех коллективов, то позиция, отношение к протесту, цели и средствам протеста – разные.

Рассмотрим некоторые, наиболее известные коллективы: так, например, коллектив «Гражданская оборона» и её лидер Егор Летов (Игорь Фёдорович Летов), к слову, являющийся автором подавляющего большинства количества текстов, исповедует в своём творчестве мотив телесности⁴⁴, через который до реципиента доносятся гнилость, пошлость и мёрзлость действительности. Суть данного художественного подхода заключается в демонстрации одушевлённости, перенесения мотива телесного на окружающую действительность, различные нематериальные и материальные объекты с демонстрацией их несостоятельности, зловещности и пошлости: «Асфальтовый завод пожирает мой лес» («Лес», 1988 г.) или «Без прорицаний и рассуждений // Текучт эмоции в промежность судьбы» («Никто не хотел умирать», 1988 г.). Обратимся к наиболее иллюстративному примеру: в песне «Всё идёт по плану» (1988 г.) имеются следующие строки – «А моей женой накормили толпу, / Мировым кулаком растоптали ей грудь, / Всенародной свободой растерзали ей плоть...». Как мы видим, прямым объектом освещения в приведённом примере является женщина – жена лирического героя. В каждой строфе есть прямое указание на использование телесности как приёма («женой накормили толпу», «растоптали ей грудь», «растерзали ей плоть»), однако прямого эротизма, указывающего

⁴⁴ Новицкая А. С. «Тошнота» Егора Летова. Анализ одного текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. №15. С. 272

непосредственно на половые действия, мы не можем наблюдать. Достигается это за счёт многозначности слов «накормить», «грудь», «плоть». Безусловно, в подтексте усматривается намёк на эротизм, однако в данном случае, указателем, ведущим в этом направлении, является слово «жена» – реципиент автоматически выбирает нужное, исходя из контекста, значение, ориентируясь лишь на упоминание женщины и наличие телесной фоновой семантики. Иными словами, аксиологическая модель мировоззрения Е. Летова строится на демонстрации чуждости мира, который представляется в отвратительном свете, сквозь призму грубой, нарочитой телесности, демонстрирующей наиболее ярко все негативные стороны действительности. Именно через этот художественный приём и реализуется главный аксиологический постулат Летова – протест против объективной реальности всегда и везде, т.к. она (реальность) по определению враждебна, чужда и омерзительна. В данном случае мы имеем дело с концептом, позицией перманентного процесса. Обращаясь к позднему творчеству данного исполнителя, мы можем отметить, что данная идея, претерпев трансформацию (ушёл радикальный компонент выражения собственной позиции), концептуально сохранил своё первоначальное содержание; также стоит отметить, что идеала общественной формации, согласно Е. Летову, фактически не существует: вся его идея сводится к перманентному протесту всегда и везде, что в конце его жизненного пути окончательно вылилось во всеобщее разочарование – «Что бы я ни сеял, о чём бы я ни пел // Во что бы я не верил, чего б я ни хотел // Куда бы я ни падал, с кем ни воевал // Никто не проиграл» («Осень» 2007 г.).

Следующим коллективом, на который мы обратим внимание, будет группа «Инструкция по выживанию». В некотором смысле, данный коллектив стоит по другую сторону баррикад относительно позиции ранее рассмотренного коллектива «Гражданская оборона»: художественный метод лидера (и по совместительству – автора большинства текстов) Р. Неумоева представляет собой более лирический текстуальный характер с упором на

художественную составляющую (особенно, в поздние периоды творчества). Данный подход к текстуальной и музыкальной составляющей переводит в иную плоскость концепт «протест»: если в первые годы существования группы (1985-1990-е гг.) ещё можно судить об относительной схожести данного концепта с позицией группы «Гражданская оборона» или иных коллективов сибирской рок-волны (например, композиция «Не осталось никого», 1988 г.), то в последствии данный концепт трансформировался, сменив фокусировку объекта с политического строя страны на более глобальные и метафизические проблемы, лежащие более в плоскости религиозно-философского мировосприятия (ср. «Они громят аппаратуру, они трут нас в порошок, // Но анархия жива, и все будет хорошо» – «Не осталось никого», 1988 г. и «Вот снова прогремела гроза, // Это город очнулся от снега // Вот кто-то потихоньку сказал: // “Погляди на небо – там // Лихо золотится апрель, // Над земной юдолью...”» («Погляди на небо», 1994 г.) или «Герои шли, вели бои, // И клали головы кудрявые свои // На сани новые, кленовые... Метель // Все превращала им в холодную постель // Родную степь... // А Бог смотрел, а Бог терпел» («Чтобы не было войны», 1994 г.). Религиозные мотивы прослеживались и ранее, например, в композиции «Корона» (1991 г., однако дата создания не позднее 1990 г.), также важно отметить, что в художественном плане воззрения автора раскрываются не только за счёт специфических лексем, например, «юдоль» или «Бог», но и за счёт особой ритмики повествования, создающей монологически-проповеднический стиль, а также – соответствующей звуковой аранжировкой. Считаю важным указать на тот факт, что именно все три приведённых факта и указывают нам на превалирование религиозно-философских мотивов в творчестве Р. Неумова, но никак каждый из них по отдельности, т.к. в творчестве того же Е. Летова мы можем видеть соответствующие лексемы, но в ином контексте и отображении, например, лексема «господь» («Вперёд», 1987 г.) или «юдоль» («Прыг-скок», 1992 г.). В обоих примерах и аранжировка и общетекстуальный контекст работают на иносказательное трактование данных лексем: «Давайте,

покинем пустые тела, // Господь нам поможет, он классный чувак» («Вперёд!») – в данном случае, Е. Летов понимает под божественной помощью суицид, как способ избавиться от житейских и иных проблем, что точно не соответствует христианским воззрениям, во втором случае мы видим, что лексема «юдоль» употребляется в нарастающей по семантике конструкции, отражающей уже не столько тяжести бытия, сколько, в некотором смысле, адские мучения – «Из земной юдоли // В неведомые боли» («Прыг-скок»), особенно, если учесть общий посыл композиции, строящийся на полумифических представлениях, а также – отсутствие мотива избавления или всепрощения, мы сталкиваемся нерелигиозным подходом к использованию лексемы, корректнее будет сказать – с внерелигиозным.

Возвращаясь к творчеству Р. Неумоева, мы можем сказать, что рассмотренный нами выше художественный метод точнее будет именовать как «несовершенство мира как наказание за грехи» или – «действительность как наказание», отражающий христианско-православную картину мира автора, где неизменно встречается христианский мотив воздаяния. Отдельно стоит упомянуть тот факт, что именно мотивы протеста и отсутствия будущего наложили особый след на последующие творческие работы Р. Неумоева, где протест трансформировался в концепт трагедии и тяжести бытия (что и побуждает, тяготит лирического героя), а концепт отсутствия будущего – в грешности человечества и возможности скорого Страшного суда.

Схожие с Е. Летовым позиции в отражении миропонимания мы видим и у Я. Дягилевой: тематика суицида превалирует над тематикой жизни, болезни и боли над счастьем и радостью и т.д. Так, например, в композиции «Ангедония» (1989 г.) мы видим не только отражение ценностной картины мира автора, но и его психологического состояния (см. название): «Святые пустые места – это в небо с моста, // Это давка на транспорт, по горло забитый тоской», как видим из приведённой цитаты, понятие «святые места» (некое сакральное понятие, близкое или равное раю) девальвируется сниженной

семантически конструкцией «в небо с моста», где автором явно противопоставляется «высокое» положение рая, фактически приравнивая его к низине, земле. Важно отметить, что доминирующая идея данного отрывка – суицид, однако автор, вопреки канону, указывает на возможность попадания в рай самоубийцы. Для объяснения данного факта, стоит отметить, что Я. Дягилева отражала не столько свои религиозные воззрения, сколько ценностную точку зрения, где смерть является избавлением от тяжести бытия, иными словами: смерть = покой; что, собственно, и раскрывается во второй части приведённого отрывка, предоставляя нашему вниманию гиперболизированную тоску и тяжесть быта, переживаемую автором. Важно понимать, что именно для Я. Дягилевой важнейшим творческим методом является экстраполировать собственное психологическое состояние (имеющее шизоидные признаки) на плоды собственного творчества; иными словами, ведущими мотивами её творчества представляются образы тяжести и смерти. Принимая во внимания специфику личностно-психологического восприятия Я. Дягилевой, мы не можем не обращать внимание на специфическое отражение действительности, где помимо её внутренних идей и переживаний, мы можем встретить именно шизоидные маркёры, выражающиеся как в специфической ритмике и вокале, так и в синтаксисе («Край, сияние, страх, чужой дом. // По дороге в сгоревший проём. // Торопливых шагов суета // Стерла имя и завтрашний день, // Стерла имя и день», «Чужой дом», 1989 г.), а также принцип влиятельности внешнего, выражающийся в наличии некоего отстранённого фактора, выражающегося в надобразе (образе, не отражённом напрямую в тексте, но имеющего свою, зачастую ведущую роль): «Через заснеженные комнаты и дым // Протянет палец и покажет нам на двери, // Отсюда — домой...» («Домой», 1989 г.). Как мы видим из приведённой цитаты, некий «палец», минуя все преграды, указывает лирическому герою путь домой, что и предопределяет его судьбу (т.к. в сильную позицию, заглавие, вынесен именно мотив возвращения домой). Отдельно стоит отметить, что во всех приведённых выше примерах,

мы можем встретить специфическое построение предложений, также – крайне нетипичную ритмику, что лишний раз указывает на отмеченный нами ранее мотив превалирования психологическо-шизоидного восприятия и отражения действительности.

Одним из наиболее малоизученных, но, в то же время, самым специфическим представителем сибирской рок-волны в СССР является К.Ю. Рыбьяков (группа «Кооператив Ништяк»). Обращаясь к его фигуре, мы можем заключить следующее: как и большинство музыкантов того времени, он являлся лидером коллектива, у истоков которого стоял (и остался по сей день), выделялся среди всей рок-среды не столько жёсткой политической или социальной позицией, сколько манерой подачи собственного творчества и совершенно особой тематикой текстов песен (при поверхностном изучении), а также именно в его творчестве нашли своё отражение не только различные произведения искусства, но и политические идеи и философско-религиозные течения.

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Говоря об аксиологических воззрениях К.Ю. Рыбьякова, мы можем, обратив внимание на некоторые маркёры в его текстах, отметить, что, как и у рассмотренных нами ранее представителей сибирской рок-волны в СССР, К.Ю. Рыбьяков особое внимание уделяет образу смерти, но наделяет его неким мистическим началом «Душам мёртвых пригодится стерильное чистое небо» («Разруха», 1990 г.); религиозные воззрения автора несколько разнятся с иными представителями рок-движения: то представляются арелигиозными «Ты ничего не потеряешь, кроме жизни своей, // Покрытых плесенью истин и сгнивших идей» («Ветер», 1990 г.), то переходят к философским воззрениям востока или античности «По мокрому снегу ослицы бредут не спеша, // На спинах везут холодное бледное Солнце» («Никто», 1997 г.), то доминирующим образом становится антихрист «Князь тьма нас гордо охраняет» («Дождь», 1997 г.); политический или социальный протест присутствует, но не является столь значимым, как, например, для Е. Летова. Иными словами, творчество

К.Ю. Рыбьякова более многослойно и глубинно, нежели у большинства его современников. Так, например, тяга к театрализованности и постановочности творчества является одним из вариантов протеста: когда реципиенту демонстрируется околонацистская или псевдосатанинская атмосфера выступления и оформления творческого продукта, при этом данная подача или оформление зачастую не соотносятся с основной мыслью автора, являются элементом эпатажа и просто демонстрируют соответствующее отношение к окружающим. Более подробно особенности его творчества нами рассмотрены в следующей главе, а в рамках данного параграфа мы можем заключить, что отличия творческого метода К.Ю. Рыбьякова от наиболее ярких представителей сибирской рок-волны в СССР заключаются в большем уклоне в философские мотивы, различные культурные аллюзии, а также – иные, фактически богоборческие воззрения.

В заключении главы стоит отметить, что, представляя сам по себе особый социокультурный феномен, советский рок создал ещё более специфическое явление – рок сибирский, не менее многообразный. Многообразие сибирской рок-волны объясняется не только тем, что сама жанровая специфика рока предполагает возможность разности как таковой, сколько тем, что представители большинства рок-коллективов объединялись в группы, основой которых был один человек. Именно его творческая модель и являлась доминирующей в контексте художественной жизнедеятельности коллектива, формируя неповторимый художественный стиль группы. Принимая во внимание тот факт, что для отечественного рок-движения слово, т.е. идейная и художественная составляющая являлись основополагающими, мы можем установить, что именно благодаря данному факту и сформировалась ситуация, при которой творческая модель автора должна быть индивидуальной, т.к., в противном случае, мы имели бы дело с непрекращающимися копиями как в творческом, так и в иных планах. Проще говоря, при меньшей значимости смысловой и идейной составляющей в

основе рок-культуры в СССР мы не имели бы столь различных по художественным и аксиологическим позициям коллективы, ведь простое выражение своей позиции не дало бы настолько ярких результатов.

Глава 2. «Особенности поэтики К.Ю. Рыбьякова»

2.1. Философские воззрения К.Ю. Рыбьякова

Обращаясь к теме философских воззрений К. Рыбьякова, мы можем констатировать, что его картина мира имеет сложную для поверхностного восприятия структуру, сочетающую в себе ряд художественных приёмов, подходов к донесению до реципиента своей позиции. Обращаясь к философской идее построения творчества К. Рыбьяковым, мы можем выделить пять принципиальных позиций, заключённых в плоды его деятельности. Ниже приведём данные позиции, расположенные в иерархическом порядке по принципу значимости от наиболее значимого к наименее значимому:

1. Принцип автора как демиурга. Данный принцип заключается в исполнении роли творца мироздания: с первых строк перед реципиентом формируется особый мир, некая реальность; в последних строках мир / реальность разрушается создателем, например, «С детства учили, что есть беднее нас – // Они где-то там... // И нужно жалеть их, ведь им очень плохо, // Жалеть их, укрывшись в бетонных домах...» (начало) и «И солнце взойдет над седым моим краем // Выдохлись мы - нам не нужен рассвет // Серые мыши от жара сгорают, // Пусто вдали, да и прошлого нет...» (концовка) («В Рим!», 1997 г.), или «Зеленая кровь растений Блаватской дарила силы, // Она выжигала руны на стареющем теле огнем, // Обыденность отражений в неправильном зеркале мира // Навсегда искажает нежность, живущую в сердце моём» (начало) и «Пусть будет наш мир коробкой, в которую сложен пепел // Блаватская бьётся о стенки когда-то красивым лицом, // Кандинский сегодня умер, он был перед смертью весел, // Навсегда исказив твой образ, живущий в сердце моём» (концовка) («Блаватская», 1999 г.). Важно отметить, что

разрушение данного автором мира не всегда проходит по апокалиптическому сценарию. Мир, данный автором, может быть заменён или «пройден» лирическим героем, тем самым, мироздание, реальность получают видимые границы, оставшиеся где-то сзади положения лирического героя, тем самым, де-факто старый мир разрушается, т.е. прекращает своё существование: «Открываются двери космоса - значит все еще впереди...» («Гаер», 1999 г.), важно отметить, что под понятием космос в данном случае и имеется ввиду новая модель мироздания, т.е. иной мир.

2. Контрденацификация. Данный принцип заключается в детабуировании темы национал-социализма в поэтике; в частотности отсылки к деятелям нацизма (Гитлеру, Герингу, Борману, Гессу, Хорсту Весселю и др.), нацистским или имеющим отношение (номинативное или идеологическое) к нацистским топонимам и локативам (Нюрнберг, Бавария, Майданек, Бухенвальд, Освенцим и др.), использование нацистской или околонуцистской терминологии и лексики (нордический, SD, Рейх, свастика и др.), использование готического шрифта при оформлении обложек альбомов, косвенное упоминание некоторых постулатов нацизма. Стоит отметить, что данный принцип не отражает суть воззрений автора, а служит наиболее эпатирующим элементом творчества, подчёркивающим факт несостоятельности и многомерности разрушаемого мира. Аналогичным принципом в творчестве представителей сибирской рок-волны можно считать представление о фашизме Е. Летова («фашизм как приём»)⁴⁵, где также мы не встретим ни одобрения, ни пропаганды, но явственно увидим эпатирующий художественный элемент. Важно отметить, что для представителей сибирской рок-волны подобный элемент

⁴⁵ Толоконникова С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №4. С. 199

был часто используем (помимо вышеперечисленных коллективов, мы можем упомянуть, например, композицию 1987 года «Доктор Менгеле» коллектива «БОМЖ»). Во всех случаях, данный приём выступал в побочном качестве, однако в творчестве К.Ю. Рыбьякова «фашизм как приём» трансформируется в принцип контрденацификации, приобретая более внушительный масштаб и занимая наиболее внушительное место в творчестве. К слову сказать, в более поздних работах Рыбьякова данный принцип сменяет собой оккультности всего сущего, однако данный принцип имел место и ранее, с годами лишь развиваясь.

3. Принцип театральности действия и кукольности бытия. Исходя из названия, мы понимаем, что данный принцип характерен для рок-среды в целом⁴⁶, однако именно в творчестве К.Ю. Рыбьякова действие из театрализованности трансформируется в некое подобие кукольного театра, в котором реципиент переносится в своеобразное кукольно-оккультное пространство, где косвенно взаимодействует с сюрреалистичной действительностью. Стоит сказать, что данный образ (кукольного представления) исходит из биографического компонента – Рыбьяков некоторое время работал в театре кукол, что могло отразиться в его подходе к творчеству. Доведя данный принцип до фантасмагорического состояния, оккультно-нацистские образы в его текстах выглядят крайне извращённо, нарочито бескомпромиссное изображение данных образов может лишь говорить нам о непричастности автора к тем или иным течениям, т.е. они остаются в пределах некоего сценического эпатажа, например, «Я напишу тебе сагу, ты напишешь мне некролог, // Усталость разрушит сердце сквозь истерику пыльных дорог. // А греки плывут в корыте, мирозданье

⁴⁶ Д.И. Иванов Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. №11 С. 16

трещит по швам, // Оракул пивной бутылки, зачем ты явился нам...» («Оракул», 1999 г.). Отдельно стоит отметить, что именно данный принцип нивелирует ранее упомянутый принцип контрденацификации.

4. Переиздание и изменчивость редакций. Данный принцип характерен для многих представителей сибирской рок-волны, в первую очередь по причине того, что с течением времени тот или иной текст может требовать различных художественных доработок, продиктованных как философскими изысканиями автора, так и иными: социальными или политическими мотивами. Помимо этого, переиздания отражают не только волю автора на идейную составляющую, но и общехудожественную (включающую в себя не только поэтический аспект, но и звуковую), в данном случае, мы имеем дело с улучшением качества записи, т.е. звуковой составляющей. В большинстве случаев возможен бинарный вариант переиздания: с изменением как идейной, так и общехудожественной составляющей.
5. Принцип Don't future («Будущего нет»). Озвученный в 1987 году, данный принцип построения творчества исходит из личных авторских позиций и выражает всеобщее разочарование жизнью автора. Данный принцип можно считать основополагающим по той причине, что тематика бессмысленности бытия и некий ореол величия смерти есть закономерное следствие данного принципа в его постепенной трансформации в связи с творческим развитием автора и доработкой, и утверждением ранее перечисленных принципов.

Как видно из приведённого выше списка, мы имеем дело с некой структурой, в которой есть заглавные (принцип автора как демиурга), ведущие (контрденацификация и театральность действия и кукольность бытия), а также

побочные (переиздание собственных произведений, принцип «Будущего нет») принципы построения творческой модели автора. Считаем, что именно такой порядок отражает философский взгляд автора, где принцип автора как демиурга, выступая в качестве аксиомы мертворождённости мира, неминуемо порождает мотив саморазрушаемости творения; иными словами, мир, созданный творцом, изначально не является жизнеспособным, что демонстрируется нам при применении двух приёмов (контрденацификации и театральности действия и кукольности бытия), изображающими мир в самом омерзительно-неприглядном свете, как бы подталкивая реципиента к пониманию и одобрению подобного отношения к миру. Далее, обращаясь к побочным принципам построения творчества, мы можем констатировать, что данные принципы олицетворяют лишь авторский (гибкий, потенциально пластичный) инструментарий, подталкивающий реципиента к принятию изначальных идей автора и дающий некое обытовление общефилософских воззрений К.Ю. Рыбьякова.

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Отдельно стоит отметить тот факт, что наибольшее влияние на Рыбьякова оказала как античная (греческая) философия («Диоген», 2002 г. и т.д.), так и классическая немецкая философия («Моцарт», 1997 г. и т.д.), также важно отметить и культурное влияние данных цивилизаций.

Обращая внимание на вопросы аксиологического характера, мы хотим отметить, что, как говорилось ранее, образ смерти представлен крайне романтизированно и излишне величественно (что, разумеется, исходит из философской позиции автора, как разбиралось выше). Но, несмотря на особый статус образа смерти, наиболее значимым с аксиологической точки зрения видится образ творца (поэта, музыканта и художника). В творчестве К.Ю. Рыбьякова именно творец представляется истинным идеалом человека (данная позиция целиком и полностью исходит от тезиса О. Шпенглера: «Душа художника подобна душе культуры: она – нечто стремящееся к самоосуществлению, нечто целостное и совершенное, или, на языке старинной

философии – микрокосм»⁴⁷), окутанным неким романтическим покрывалом образов: именно творец, мэтр, магистр наделён в представлениях Рыбьякова истинной силой и властью. Так, например, в композиции «Космогония» (1999 г.) поэт – человек, владеющий искусством слова, он может не только создавать мир, также ему подвластно даже время как таковое («А прошлое – только игра наших слов // И мы оживляем их силой галактики»); крайне символично, что заглавием данной композиции как раз выступает наука о происхождении вселенной. Помимо этого, образ творца подразумевает и его присутствие вне времени и пространства: «И вот уж и я, среди греков, их галерные песни пою» («Оракул», 1999 г.). Отдельно стоит отметить, что верхом художественных способностей творца автор считает именно музыку и поэзию – проза является низкой и непотребной, в некотором смысле, в творчестве Рыбьякова противопоставление поэзия (музыка)-проза олицетворяет противопоставление жизнь-смерть, что можно проиллюстрировать композицией «Моцарт» (1997 г.) «Умерший Моцарт в глинтвейне топил могильные будни, // Он больше не пишет вальсов, он сочиняет прозу». Как видно из приведённого отрывка, значимость музыки (поэзии) противопоставлено тусклости и мёртвости прозы. Проще говоря, проза олицетворяет собой не столько саму смерть (скорее выражает и констатирует), сколько саморазрушение, хаос, но и подчёркивает собой аксиому мертворождённости мира. Важно понимать, что в ценностной системе координат К.Рыбьякова образ смерти, по большей части, не имеет явной негативной коннотации, т.е. не там смерть, где проза, а там, где проза – смерть. Однако, в данном случае, коннотативный аспект данного образа тесно связан с авторской интерпретацией и философским осмыслением понятия прозы, в большинстве случаев, смерть воспринимается как награда, очищение, инициация или закономерность. Примером смерти как инициации в связке с образом творца может служить композиция «Никто» (1997 г.) «Могильщик

⁴⁷ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. / Пер. с нем. Н.Ф. Гарелин; Авт. Комментариев Ю.П. Бубенков и А.П. Дубнов, В 2-х т. Минск: Попурри, 2009. Т. 1. С. 155

пьян и беспечен, его цели пришел конец. // Душа его вышла из тела, его череп для музыки тесен». Как видим из приведённого примера, под образом могильщика скрывается творец, прошедший своеобразный обряд инициации, и получивший статус творца (поэта-музыканта), под инициацией понимается смерть и отказ от формального восприятия бытия.

Отдельно стоит обратить внимание на т.н. «сторонний образ творца», который следует понимать, как некий желанный лирическим героем идеал, достижимый, посредством выполнения некоторого ритуала: «И тогда дух Ли Бо похмельный в мою дверь поутру заглянет, // Не скудеют вина запасы, значит, долго мы будем вместе» («Азартные игры Магриба», 1997 г.). Данная образная модель переносит лирического героя в некий идеальный мир, доступный лишь посвящённым.

Помимо прямого упоминания образа творца, мы можем наблюдать и косвенное его упоминание: лексемы «магистр» (например, «Аргонавты», 1997 г.) или «Диоген» («Диоген», 1999 г.), «факир» («Брокэн», 1995 г.) и т.д. являются непосредственной аллюзией на абстрактный идеальный образ творца, всемогущего и совершенного, предстающий перед лирическим героем или олицетворяемый им.

Обращая внимание на философские воззрения К. Рыбьякова, мы можем заключить, что в его картине мира особое место занимает как образ смерти и творчества, так и принцип автора-демиурга, создающего и разрушающего собственное творение в рамках одного произведения. Данные принципы воплощаются в идее саморазрушения творения согласно аксиоме Рыбьякова о метворождённости мира как такового, а также отражают взгляд автора на концепт смерти. Отдельно стоит отметить тот факт, что идея творчества, в первую очередь, музыки и поэзии, буквально сакрализируется К.Ю. Рыбьяковым, поэт представляется нам тем самым демиургом, которому подвластно и пространство, и время. В дополнение стоит отметить, что творец не всегда олицетворяется лирическим героем – зачастую, в текстах Рыбьякова

мы видим сторонний образ творца, предстающий перед лирическим героем в качестве образца сверхчеловека.

2.2 Интертекстуальность в творчестве К.Ю. Рыбьякова

Как говорилось ранее, рок-текст представляется синтетической художественной средой, как следствие, он может вбирать в себя различные маркёры того или иного художественного жанра/стиля, не являясь его воплощением. Так, множество исследователей относят рок-текст исключительно к постмодернизму, например, С.С. Жогов («То, что рок – порождение постмодернистской эпохи, сейчас очевидно <...>. Рок уже по природе своей постмодернистичен...»⁴⁸) или Ю.В. Доманский («... русский рок, как и всякое явление эпохи постмодернизма, насыщен многочисленными отсылками к предшествующей культурной традиции – от русской классической литературы и фольклора до англоязычной поэзии XX века и современного кинематографа»⁴⁹), однако, считаем важным отметить тот немаловажный факт, что элемент концептуального заимствования – интертекстуальности нельзя считать исключительно признаком жанровой принадлежности; данный аспект лежит, скорее, в области аксиологической системы автора и позволяет предоставить реципиенту заимствованный фрагмент (или текст целиком) таким образом, чтобы не только дать ему представление об авторской модели мира, но и снабдить необходимыми комментариями.

Разумеется, синтетическая природа рок-текста подразумевает наличие элементов постмодернизма, более того, именно данный жанр является превалирующим в системе жанрового своеобразия рок-текста, т.к. является хронологически сроден рок-культуре⁵⁰. В то же время, обратившись к текстам, мы можем увидеть на примерах суть различия между текстом постмодернистского жанра и рок-текстом (в нашем случае – К.Ю. Рыбьякова).

⁴⁸ Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2001. №5. С. 190.

⁴⁹ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст, М. 2010, С. 16

⁵⁰ Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2001. №5. С. 190.

По замечаниям И.Кормильцева и О.Суровой, советская песня являлась особым, даже во многом шаблонным художественным средством для рок-музыкантов: именно из текстов советских, «официальных» песен брались идеи, фрагменты текста, ритм, лозунги и т.д. – словом, всё, что можно было использовать для гротескной, абсурдной пародии на культуру и строй советской действительности⁵¹. Иными словами, именно на основе советской песни могли создаваться некоторые рок-тексты, носящие, в основном, пародийный характер. Однако важно понимать, что данный художественный приём не является ведущим.

Принимая во внимание приведённое выше заключение, мы отметим, что для К.Ю. Рыбьякова данный подход свойственен в меньшей степени, нежели для иных представителей рок-культуры, однако в его творчестве феномен интертекстуальности присутствует в качественно иной, относительно многих рок-коллективов, роли.

Важно отметить, что, помимо советской, т.е. эстрадной или идеологической (политически мотивированной) песни, для представителей рок-культуры важным источником интертекстуальности являлась песня бардовская. Данный момент объясняется изначальной родственностью данных жанров⁵². Так, например, в композиции «Моцарт» (1997 г.) чётко прослеживаются аллюзии на «Песенку о Моцарте» Б. Окуджавы (1969 г.). В обоих случаях автор демонстрирует нам собственный философский взгляд на жизнь, визуализируя некий образ творца-гения, в данном случае – Моцарта. В первоисточнике (в тексте Б. Окуджавы) мы видим краткое описание жизни гения-творца, где имеет место и созидание («скрипка поёт»), и шальная жизнь дарования («то гульба, то пальба»). Основным посылом данной композиции видится философская идея, ключ к пониманию которой выражен в двух

⁵¹ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 36

⁵² Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 25

ветхозаветных реминисценциях: «Не оставляйте стараний, маэстро, // не убирайте ладони со лба» и «не сотворить бы кумира себе». Первая цитата относит нас к библейской идее, обращённой к Господу: «Дело рук твоих не оставляй», что трактуется как не покидай (не оставляй) нас – дело рук твоих; вторая же цитата отсылает нас к библейской догме «не сотвори себе» кумира. Основной посыл данной композиции можно кратко изложить следующим образом: несмотря на великий талант, мастер может себе позволить шалости и недостатки, свойственные простому человеку, т.к. он не является сущностью божественной, отчего они и имеют место быть, помимо этого, Б. Окуджава выражает идею о вечности музыки и поэзии, а также вторичности всего иного: любое художественное творение принадлежит всем в равной степени, искусство вечно.

Несколько иную картину мы наблюдаем у К.Ю. Рыбьякова: да, он также декларирует важность искусства как такового, однако оно, в понимании автора, смертно. В самом начале композиции перед реципиентом изображается следующая картина: умерший Моцарт отошёл от написания вальсов, сконцентрировавшись на прозе, в то же время, окружающая реальность, к которую помещён композитор, крайне неприветлива и отталкивающая: «Микроскопическим мозгом сыты, как пловом, люди. // Похотью разлетелись в утреннем небе стрекозы». В данном случае мы имеем дело не только с указанным ранее противопоставлением поэзии, музыки с прозой (по принципу жизнь-смерть), а с идеей о том, что смерть реальна и банальна, также важным считаем тот факт, что во второй сильной позиции в тексте (после заглавия) – припеве (рефрене) «А смерть – это старый немецкий скрипач», где маленький Моцарт становится старым немецким скрипачом. Обращаясь к религиозно-философской составляющей, нельзя не отметить, что ветхозаветные мотивы Ю. Окуджавы были заменены мотивами магическими, близкими к язычеству: «Он по-арабски не знает» (явная отсылка к

О. Шпенглеру)⁵³, иными словами, некая магическая сила является уделом поэтов и недоступна прозаику. Христианские, монотеистические подтексты в произведении имеются, но с негативной коннотацией: «Сны глилозубых пророков», что подчёркивает не столько божественную, сколько собственно магическую природу творчества.

Если обратиться к сравнительному анализу данных произведений, то мы можем заключить, что изначальный посыл, заложенный в первоисточнике, не подвергается полноценному переосмыслению: К. Рыбьяков также подчёркивает значимость искусства (но и разделяет его на искусство «живое и мёртвое»), а также выделяет роль творца, хоть и несколько нивелирует ценности плодов его творчества, также поднимает тему потустороннего, правда, не в свете религиозной составляющей, что соответствует взглядам автора.

Рассмотрим ещё один пример художественной реминисценции – «Если я заболею» (Я. Смеляков, 1940 г.) и «Азартные игры Магриба» (1997 г.). С точки зрения заимствования, данный пример наиболее прост для сравнения на лексическом уровне: сразу бросается в глаза начало обоих текстов – «Если я заболею, к врачам обращаться не стану» (Я. Смеляков) и «Если я пожелтею и китайцем безумным стану» (К. Рыбьяков), синонимичные лексемы, расположенные в схожих местах «бреду», «ходил», «серебро водопада», «пустынь» (Я. Смеляков) и «непонятных», «бороздить», «серебристый дым», «пустота» (К. Рыбьяков) и т.д., схожая ритмика. Однако, при более детальном рассмотрении, можно заключить, что данные тексты не столь и похожи. Например, структурно, стихотворение К. Рыбьякова представлено почти синонимично стихотворению Я. Смелякова, но имеет дополнительную структурную часть, расположенную в конце текста и отличающуюся от него ритмически. Другим элементом различия мы можем считать отсутствие

⁵³ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. / Пер. с нем. Н.Ф. Гарелин; Авт. Комментариев Ю.П. Бубенков и А.П. Дубнов, В 2-х т. Минск: Попурри, 2009. Т. 1. С. 264

лексемы «болезнь» (и всех её производных) у К. Рыбьякова (правда, в качестве исключения можно указать на лексему «пожелтею», в то же время, важно отметить, что данная лексема уместна скорее в толковании «изменяюсь» / «стану тем, кем не могу стать», нежели «заболею»). Вместо обозначенной в оригинале лексемы мы имеем дело с лексемой «смерть» (и её производными), что существенно влияет на лексическое своеобразие текста. Так, например, оборот «забинтуйте мне голову» трансформируется в оборот «лёгкий пепел в мой череп ляжет». Отдельно стоит отметить тот факт, что мы вновь сталкиваемся с понятием магического, что, собственно, отсутствовало в тексте-первоисточнике. Обращаясь к общесмысловой картине текстов, важно сказать, что у К. Рыбьякова идейный смысл оригинала несколько утратил своё значение: если у Я. Смелякова основной идеей текста была мысль о том, что не стоит роптать на судьбу, то у Рыбьякова понятие судьбы нивелировалось как таковое – лирический герой не только волен над ней, но и всемогущ над жизнью и смертью «Если мы не умрем сегодня, // То и завтра из пепла не встанем» или «А на рассвете я превращусь в серебристый дым».

Особый случай видится в тексте песни «Трансхиппианский панк» (1989 г.), где в качестве текста-первоисточника нет текста как такового, однако имеется ироничная трансформация строчки В.В. Маяковского из произведения «Поэма о Ленине» (1924 г.) «Я себя под Лениным чищу», изменённая на «Я себя под свастикой чищу». В данном случае, автором высказывается резкий политический протест против действующего на тот момент режима в стране. Обращаясь к рассмотрению рецепции образа классиков русской литературы, мы не можем не сослаться на тезис В.Ю. Доманского, согласно которому «особое место в ряду интертекстуальных источников русского рока занимает Пушкин»⁵⁴. Так и у К.Ю. Рыбьякова мы видим в тексте стихотворения «Метафизика уходит»

⁵⁴ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст, М. 2010, С. 19

(2006 г.) отсылку на стихотворение А.С. Пушкина «Утопленник» (1828 г.)⁵⁵: «Тятя, наш любимый невод мертвеца на берег тянет! // Детка, прячась в недрах шкафа, хватит мертвечину лапать!» (ср. «”Тятя! тятя! наши сети // Притащили мертвеца”»). Однако, как и в случае с предыдущим примером, мы не можем утверждать того, что данная реминисценция является текстообразующей – она представляет лишь фрагмент стихотворения, притом, как мы видим из приведённой цитаты, пример едко ироничный.

Помимо вышеприведённых примеров (текстов советских поэтов и бардов), реминисценции в творчестве К.Ю. Рыбьякова имеются и ко всемирной классической литературе. Так, например, в композиции «Гретхен» (1995 г.) автор воссоздаёт литературный образ Маргариты – героини «Фауста» И. Гёте. В тексте композиции «Дальше» (2000 г.) имеются аллюзии на творчество Ф. Рабле и У. Шекспира («У пьяницы Рабле туман в душе, // Он думает о боге, а Панург о ноже» и «Нас любят лишь наши дети. И они нас простят, // Как мы простили принца датского, всучив ему яд»). Отдельного упоминания достойна композиция «Зигфрид» (1991 г.), где автор не только прибегает к реминисценциям текста, но и облачает лирический текст в эпическую форму. Выражается данный приём в отношении лирического героя к понятию пространства и времени: «Долгие улицы, душные годы».

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что, как и отмечалось ранее, в творчестве К.Ю. Рыбьякова приём литературных заимствований представлен в крайне интересном и малоизученном свете. В отличие от многих представителей рок-культуры, он не стремится подгрузить оба текста (оригинальный и собственно авторский) в единое культурное пространство, как это было бы характерно для представителей постмодернизма. Напротив, К. Рыбьяков создаёт дополнительное культурное пространство, в рамках которого и существует его текст, иными словами, плоды творчества

⁵⁵ Пушкин А.С. Стихотворения 1826-1836 // Полное собрание сочинений в 17-ти т. Т.3, к.1. М.: Воскресенье. 1995, С. 117-119

К.Ю. Рыбьякова существуют лишь в собственном художественном пространстве, начинаясь и заканчиваясь первым и последним словом, т.е. его текст заточён в рамках собственных формальных границ, что и подчёркивает, выражает идею автора о демиурге-творце, создающем и разрушающим собственное творение в рамках каждого отдельно текста. Считаем, что наиболее правильное толкование подхода К.Ю. Рыбьякова к заимствованиям следует обозначать не термином «интертекст», а «художественный палимпсест». Помимо этого, считаем важным отметить и тот факт, что ни изначальный, ни собственно авторский текст при всём не теряют самостоятельности, а идея о смерти автора никак не выражена. Всё вышеперечисленное и даёт нам право утверждать, что слепое отождествление рок-культуры и постмодернизма в литературе – есть некорректный и грубый подход, требующий конкретных уточнений.

2.3 Мифологическое сознание автора как одна из основ поэтики

К.Ю. Рыбьякова

Для наиболее глубокого понимания поэтического сознания выбранного нами автора необходимо обратиться к вопросу о мифологичности его сознания. Сразу стоит отметить, что наиболее значительным приёмом, подтверждающим наличие художественного мифологического сознания К.Ю. Рыбьякова нам указывает его отношение к оккультным, скорее даже, к магическим образам. Иными словами, предлагаем считать, что для его творчества характерна поэтика необъяснимого (магического). Так, например, обращаясь к различным текстологическим редакциям, мы можем проследить не только изменение текстуальной информации посредством отражения непосредственной воли автора, но и понять, насколько, с течением времени, трансформировалась авторская мифологическая модель восприятия мира. Для примера обратимся к тексту песни «Аргонавты» 1997 г. (первая редакция) и 2008 г. (последняя редакция). Для удобства, первое четверостишие обеих редакций будет приложено в таблице 1:

Редакция 1997 года	Редакция 2008 года
<p>Не спится аргонавтам в соломенных гробах,</p> <p>Есть маленькие радости в суровую годину -</p> <p>Заводятся микробы в пластмассовых зубах,</p> <p>Сломали репу обухом насильники Мальвине.</p>	<p>Не спится аргонавтам в соломенных гробах,</p> <p>Циклопам не лежит в ухоженных могилах -</p> <p>Заводятся микробы в пластмассовых зубах,</p> <p>Зрчки в глазных отверстиях вращаются как сливы.</p>

Таблица 1

Как видно из приведённой таблицы, ровно половина первого четверостишия была заменена, притом семантически текст не претерпел серьёзных изменений, т.к. в данном фрагменте текста присутствует

исключительно описательный аспект. Правда, была убрана строка с ехидным упоминанием надругательства над литературным героем, однако и этот момент был сугубо описательным – он давал реципиенту представление о конструируемом автором мире.

Как видно из приведённого примера, К.Ю. Рыбьяков в своём творчестве тяготеет к мифологизации текста (понятие магического в тексте) даже посредством текстологических редакций. Важно отметить, что помимо этого мифологизация достигается и на звуковом уровне, что также отражено в данной композиции.

Другой пример мифологического восприятия действительности К.Ю. Рыбьяковым – подражание мифическому тексту (поэтическое текстуальное подражание). Для примера возьмём композицию «Зигфрид» (1991 г. / 2002 г.) и «Песнь о Нибелунгах»: в обоих случаях мы имеем дело с поэтическим текстом, притом текстом мифологическим. Если в случае с текстом-первоисточником его эпическая составляющая продиктована родо-жанровой составляющей, то в случае с текстом Рыбьякова, нам следует остановиться на разборе подробнее. Во-первых, текст повествует о прошлом (притом, о прошлом, отдалённом не только от реципиента, но и от рассказчика / лирического героя) «Исчезнут в песках города и народы // Ночь – лютый зверь, // Где ты, мой император, теперь»; во-вторых, границы времени и пространства значительно расширены «Долгие улицы, душные годы»; в-третьих, повествование ведётся от лица рассказчика (выражено притяжательными местоимениями «мной», «мой», «мне» и т.д.); в-четвёртых, характер текста повествовательный, лирический герой (рассказчик) представлен в качестве наблюдателя событий.

Помимо структурно-содержательной составляющей, схожесть обоих произведений видится на фонетическом уровне: автором применяется аллитерационный стих, характерный для древнегерманской и кельтской поэзии, к которой и относится «Песнь о Нибелунгах», где в рамках одной

строки минимум два слова начинаются с одинакового звука («Долгие улицы, душевные годы» или «Ведь на рассвете их всех расстреляют»). Разумеется, данный приём нельзя отнести к ведущему, скорее, он побочный, т.к. его цель лишь воссоздать фоновую образность. Для самого текста характерен дактиль, а стихосложение силлабо-тоническое, однако именно сочетание средств образности и фонетических особенностей позволяет судить о намеренном приближении автором своего произведения к эпическому тексту. Стоит отметить, что в данном случае мы имеем дело с феноменом текста как источника мифа, т.е. при обращении к некому тексту-первоисточнику автор не только воссоздаёт его структурно-содержательную часть, но и идейную, создавая тем самым, на основе уже существующего мифа, миф собственный.

Обращаясь к значению данного приёма в, частности и мифологического сознания автора, в общем, стоит отметить, что именно через мифологизированность образов К.Ю. Рыбьяков и транслирует реципиенту собственную философско-аксиологическую картину мира; данная трансляция более напоминает некую игру с зашифрованным кодом, которую реципиенту необходимо разгадать, некое размывание образности. Основным ключом к пониманию мифологического аспекта поэтики Рыбьякова служит именно художественный приём демиурга, при котором автор, олицетворяя себя с божеством, создаёт собственный мир, в котором ведущую роль играет не религиозное или иное сознание, а именно мифологическое, иными словами, автором создаётся не только визуальная составляющая сотворённого, но и культурно-мифологическая, т.е. собственные законы функционирования мира, в рамках которых взаимодействуют (на текстуальном поле) реципиент и лирический герой. Именно через данный приём он (реципиент) как бы ломается, поддается автору и проникает (уже в рамках поля философско-аксиологического) в его собственный мир, готовый к саморазрушению.

Для осуществления подобной художественной задумки автором используется широкий спектр средств. Например, заглавие, построение

структуры текста и т.д.. Так, в тексте «Не было и нет» (1999 г.) отсутствие конкретики выражено непосредственно в заглавии, начало композиции и конец взаимосвязаны: «Только их не было и нет, // Лишь промелькнули тени по книгам» (начало) «Утром тени вернутся обратно в могилы...» (конец), а повествование по ритмике более напоминает прозаический текст. Мистика в данном стихотворении является некой связующей нитью, проходящей через фонетический, лексический, семантический и синтаксический уровни текста, что, в свою очередь компенсирует структурные (непропорциональная трёхчастная структура) и содержательные (явная иносказательность текста) особенности текста. Именно упор не столько на философско-бытовую образную систему, сколько на мистическую, выводя идею о таинственной упорядоченности мира. Помимо этого, стоит отметить, что автором используется так же и приём размывания образности, заключающийся в невозможности выделения одного ведущего модуса произведения, т.е. автором намеренно создаётся ситуация, в которой реципиенту необходимо в множественнообразном тексте прийти к пониманию картины мира, отражённой в нём. Иными словами, для читателя нет единого ключа к пониманию текста, кроме прочувствования текста как такового, чёткого олицетворения себя с лирическим героем произведения. Достигается это посредством разных языковых уровней:

- 1) Фонетический. Соответствующая монотонная ритмика, заключающаяся в чередовании ударных и безударных слогов, при применении которой, помимо монотонного повествования, достигается некая магическая атмосфера, вводящая реципиента в транс, например:

*Только их не было и нет,
Лишь промелькнули тени по книгам
Гофман был пьян, когда писал этот бред
Утром тени исчезнут, забрав его силы.*

- 2) Лексический. Ключевые слова выражены абстрактными лексемами, например, «их», «тени» и т.д.. Второстепенные же лексемы выражаются конкретными существительными, затрудняя реципиенту процесс понимания текста.
- 3) Синтаксический. Регулярное повторение вышеперечисленных приёмов приводит к тому, что гипнотическое воздействие на реципиента происходит не только на фонетическом, но и на синтаксическом уровне, т.к. частотность фонетических чередований простирается на протяжении большей части текста.
- 4) Семантический. Грамотное сочетание перечисленных приёмов на различных языковых уровнях способствует тому, что стороннему человеку необходимо полностью погрузиться в данный текст, буквально вплести себя в него, т.к. любое толкование текста возможно осуществить лишь изнутри.

Таким образом, текст может быть декодирован реципиентом лишь изнутри, т.к. его структурный и содержательный компоненты не располагают к прямому толкованию.

Также стоит отметить, что в тексте композиции «Карнавал» (1989 г.) мы видим точную аллюзию на т.н. «сатурналии», в которые приостанавливалась обычная, размеренная жизнь, и устанавливались особые привилегии для рабов. Так, например, в строке «Много на свете вещей, которые мне не нужны, // Одна из них - это любовь твоя, господи!» мы видим отказ лирического героя от Бога, т.е. отказ от ассоциирования себя с рабом Божьим. Важным стоит сказать, что концепция данного произведения была позаимствована у М.М. Бахтина⁵⁶, где поднимается идея сатурналий. Особо символично, что композиция именуется «Карнавал», что также является прямой отсылкой к первоисточнику, учитывая профильное (филологическое) образование автора.

⁵⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - 2-е изд. - М.: Художественная литература., 1990. С.11.

Отдельно хотелось бы отметить, что основу поэтического искусства К.Ю. Рыбьякова составляют художественные методы, выражающие и подчёркивающие его мифологическое сознание как автора и поэта. Понятие магического отражает авторские философские воззрения на действительность и творчество через призму всевластия потустороннего, размывание образности обеспечивает возможность закодировать текст, поэтика необъяснимого (мифического) выражает идейную составляющую автора, а таинственная упорядоченность мира как метод демонстрирует, олицетворяет собой философские воззрения К.Ю. Рыбьякова на мир как понятие общекультурное: объясняет законы мироздания, функционирования жизни и смерти. Помимо вышеперечисленных методов используется и текстуальное подражание мифическому тексту, основывающееся на мифологическом сознании первоисточника, также мифологический текст первоисточника может служить опорой для создания собственного мифологического текста. Иными словами, К. Рыбьяков в своём творчестве отходит от религиозного и светского сознания, апеллируя к традиционным для мифологического понимания образам и вопросам с целью создания кодированного текста с наличием имплицитной семантической системы.

Глава III. Имплицитная семантическая система текстов

К.Ю. Рыбьякова

3.1 Художественное становление автора как демиурга в контексте ценностной картины мира и ритуальный характер творчества

Рассматривая принцип автора как демиурга, мы уже отмечали, что основным мотивом является разрушение созданного, изначально обречённого на смерть мира, что также подкрепляется магическим, мистифицированным сознанием автора, из чего вытекает не только факт гибели сотворённого как такового, но и безальтернативность данного, а также идейно-философская убеждённость К.Ю. Рыбьякова в необходимости крушения мироздания. Важным следует отметить тот факт, что именно автором создаётся данный подход к своему творению, также, помимо этого, именно он и стоит, в конечном счёте, за всем, что привело к таким последствиям.

Принимая во внимание всё вышесказанное, стоит отметить, что именно зашкаливающая частотность идеи гибели сотворённого не может быть проигнорирована нами, т.к. все, разобранные ранее методы, приёмы, принципы творчества К.Ю. Рыбьякова не смогут составить целостную картину его философско-аксиологических воззрений; так, мы не имеем перед собой мотива, непосредственно создающего уникальный художественный стиль автора, именно отсутствие мотива в столь великом разнообразии творческой самореализации и выдаёт нам хаотичную картину, в которой присутствует в одном ряду как принцип контрденацификации, так и кукольности бытия, идея смерти соседствует с идеей о всеилии творчества (музыки и поэзии) и т.д. Важно понимать, что сам Рыбьяков в творческом плане есть крайне последовательный человек, ставящий вопросы чёткого соответствия авторского замысла и идейной концепции (см. фрагмент работы о композиции «Зигфрид» и «Песнь о Нибелунгах», где приведены примеры интертекстуальной составляющей на различных уровнях: от фонетического до родо-жанрового в известной мере).

Заполнить эту своеобразную лакуну должно осознание того, что все вышеописанные подходы к реализации авторского замысла заключаются в ритуальном характере творчества К.Ю. Рыбьякова, в котором и взаимодействуют идеи об отсутствии будущего, разрушении созданного, мифологического сознания и оккультной театрализации творчества. Иными словами, все разобранные ранее нами элементы поэтического мастерства автора есть либо элемент (театрализация творчества, понятие необъяснимого и т.д.), либо следствие (принцип автора как демиурга, мифологичность сознания и т.д.) ритуальности художественного пространства автора, его философско-аксиологических воззрений.

В поэтике К.Ю. Рыбьякова ритуал есть связующий, а также побудительный элемент: без него не может произойти какое-либо событие, также теряется взаимосвязь между компонентами текста (ранее мы отмечали, что феномен смерти воспринимается автором как обряд инициации, что влечёт за собой старт развития сюжетной линии повествования). Таким образом, мы можем заключить, что для мифологического сознания Рыбьякова характерна собственно эстетика ритуала, базирующаяся на структурно-содержательной значимости ритуально-магического действия повествования. Именно благодаря специфическому авторскому подходу ритуал проникает во все сферы, соорганизуясь с авторскими законами мироздания. Важно отметить, что эстетика ритуала и сам факт его проникновения в художественное поле К.Ю. Рыбьякова продиктованы не только характером мифологического авторского сознания, но и его принципами построения художественного текста: автора как демиурга и театральности действия и кукольности бытия, т.к., наслаиваясь на специфику сознания автора, данные принципы порождают понимание мира в виде театрального подмостка с наличием режиссёра и актёров (или кукол), где режиссёр (он же – демиург) олицетворяет собой всеисие, а, в свою очередь актёры или куклы – всё окружающее, управляемое посредством специфических правил и приёмов одним действующим лицом

(режиссёром). Следовательно, ритуальность художественного пространства К.Ю. Рыбьякова есть следствие особенностей авторских приёмов и принципов, являющихся самими по себе по сути статичными (устанавливающими лишь фокус авторской позиции в тексте) и приводимые в движение непосредственно ритуальными действиями, т.е. динамикой, согласно сформулированным законам автора. Данный принцип соотносится с тезисом О. Шпенглера о становлении и ставшем; важно понимать, что под ставшем Рыбьяков, как и Шпенглер, понимает не столько умершее, сколько достигшее своего предела в становлении – пришедшее к логическому концу⁵⁷, что продиктовано отношением автора к понятию смерти.

Помимо всего вышесказанного, отметим, что К.Ю. Рыбьяков не олицетворяет себя с завершённостью мироздания, отводя себе роль жреца, проводника между мирами, границы которых он стирает в своём творчестве, т.е. выступает в качестве введомой силы «Нету во мне сомнений, // Знаний подавно нету. // Правят мои поэмы // Выходцы с того света» («Добро пожаловать в реальный мир», 2005 г.). Иными словами, подчёркивается чёткое осознание автором своей роли, исполнение которой, в свою очередь, также представляется неким ритуалом.

Обратимся к примерам, наглядно показывающим саму эстетику ритуала в творчестве К.Ю. Рыбьякова. Основным алгоритмом исполнения ритуального действия является деятельность художественного порядка, так, например, в композиции «Не было и нет» (1999 г.) именно сочетание поэзии, музыки и живописи олицетворяет ритуал как свершённое действо:

Только их не было и нет,

Лишь промелькнули тени по **книгам**

Гофман был пьян, когда писал этот бред

⁵⁷ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. / Пер. с нем. Н.Ф. Гарелин; Авт. Комментариев Ю.П. Бубенков и А.П. Дубнов, В 2-х т. Минск: Попурри, 2009. Т. 1. С. 83-87

Утром тени исчезнут, забрав его силы.

Остались **ноты** на холодном столе,

Остались пастельных тонов **картины**.

Обратившись к цитате, мы видим, что именно представитель творческих профессий, по мнению Рыбьякова, может являться своего рода жрецом, способным размыть границы между мирами; также стоит отметить, что именно фигура Гофмана как писателя-мистика, выбранная автором, особо подчёркивает связь деятеля искусства с потусторонним миром.

Отдельно стоит упомянуть текст композиции «Брокэн» (1995 г.), который, как нельзя лучше иллюстрирует ритуализацию текста:

Чёрных свечей не бывает в продаже,

Давай-ка по рюмочке плесени вмажем,

Мышиный помёт да смолистая сажа.

В склянке кровь - мы ей рожи намажем.

Поедем со мной развлекаться

на гору Брокэн

сегодня в полночь!

Соответствующие лексемы («чёрные свечи», «полночь» и т.д.) напрямую отсылают нас к различным оккультным практикам. Отдельно стоит отметить имплицитное упоминание И. Гёте, а конкретнее, горы Брокэн – места, где, согласно легендам, проходила Вальпургиева ночь. Как и в первом примере, выбор писателя неслучаен – именно мистический сюжет трагедии И. Гёте и его авторская интерпретация К.Ю. Рыбьяковым подчёркивает сверхъестественную силу деятеля искусства. Также хотим отметить, что в данном тексте мы сталкиваемся с упоминанием образа демиурга, ритуализирующего художественное пространство текста «Пару гвоздик

молодому факиру – // Дым от костра расползется по миру». В данном случае, под факиром подразумевается именно творец (в художественном, а не религиозном смысле слова) участвующий в мистических действиях.

Крайне мистифицированным является текст композиции «Кровь стынет в жилах» (1997 г.): данное стихотворение представляет собой полноценное текстуальное воплощение ритуальной идеи К.Ю. Рыбьякова, где во всех трёх структурных элементах поэтапно реализуется концепт побуждающего мистического действия (ритуала). Процитируем отрывки:

Возьми кинжал и огарок свечи,

Иди туда, где кончается ночь в ночи.

В пятницу в шесть - праздник чертей...

(начало)

А ночью по улицам города жгут фонари,

И жертвы просят пощады,

но руки мои в крови.

И на утро уже не собрать всех костей...

(развитие)

Здесь останутся те,

над кем не поставят креста,

Над пиршеством нашим восходит звезда,

и в ушах стоит вой ослепших зверей.

(логическое завершение)

Как видно из приведённых отрывков, идея ритуализации выражена на текстуальной основе. Отдельно хотелось бы отметить тот факт, что под идеей, высказанной в строках «Здесь останутся те, // над кем не поставят креста»,

имеется ввиду не столько нерелигиозные мотивы, сколько квазирелигиозные. Проще говоря, автором подчёркивается идея существования жизни после смерти (что и исключает нерелигиозную составляющую), однако эта жизнь не соотносится в авторском сознании с позицией религиозной, как, например, в рассмотренной нами ранее композиции «Моцарт».

Считаем важным отметить, что не во всех текстах К.Ю. Рыбьякова процесс ритуала изображается в качестве осуществлённого. Данный концепт, скорее, носит идеалистический характер, лирический герой к нему стремится осознанно или подсознательно, однако сам автор не ставит обязательным условием его воплощение. Например, в тексте композиции «Проклятие» (1993 г.) главенствующим концептом является отсутствие будущего (don't future), т.е. лирический герой олицетворяет образ несбывшихся надежд и неосуществлённой миссии, что изложено в конце стихотворения.

Не написал я фолиант

В шестьсот с копейками страниц,

Не бросил жертву на алтарь

И в колдовство я не проник.

Большое кладбище вокруг,

Жадна церковная земля -

Так награди проклятием меня!

Как видно из приведённого фрагмента текста, лирический герой, пусть и в крайне гротескной форме, выражает разочарование жизнью и самим собой, самоотверженно принимая данность.

Стоит сказать, что концепт отсутствия будущего в творчестве К.Ю. Рыбьякова редуцируется с течением времени, приобретая всё больше метафизических черт. Так, например, в композициях 1997 года «В Рим!» и

«Никто» философских мотивов несколько больше, чем метафизических в сравнении с композициями «Встречные огни» (2000 г.) и «Дым» (2013 г.). Однако ритуальность действия, с течением времени, наоборот, начинает всё больше преобладать. Так, например, в композиции «В Рим!», как и в композиции «Никто» мы видим описание враждебного по отношению к лирическому герою мира: в первом случае несогласие с социальной политикой и нормами морали (а также с христианским концептом любви к ближнему):

С детства учили, что нужно быть щедрым –
 Хромых и убогих рублем одарять,
 Чтоб за день у них было по миллиону,
 И чтоб каждый из них мог Рокфеллером стать.
 Чтобы богатство в мешки насыпая,
 Брезгливо смеялись, пока мы все спим.
 И обнаглев, от предчувствия рая,
 Стегнули кнутом и погнали всех в Рим.

Во втором тексте 1997 года мы сталкиваемся с менее бытовым и более философским взглядом на жизнь, где схожая идея выражена более имплицитно: лирический герой осознаёт тщетность бытия, также подвергаются сомнению христианские постулаты, не давшие ему сил и надежды. К содержательным сходствам можно отнести и аллюзии на античную культуру, выраженные в первом тексте топонимом «Рим», как олицетворением величия и благоденствия, во втором – упоминанием образа героя античного мифа – убийцы Прокруста и прокрустова ложа как такового. Также общим мотивом для обоих текстов выступает мотив великого пути: в первом тексте представлен путь в Рим, а во втором – изображение пути небесной колесницы древнеегипетского бога Ра. Важным моментом является то, что в данной композиции сам процесс перемещения Ра выглядит крайне

гротескно: ослицы, как символ смирения и упругости вечно влачат по земле мёртвого Ра «По мокрому снегу ослицы бредут не спеша, // На спинах везут холодное белое солнце» (в более поздних редакциях солнце было заменено именно на Ра), показывая тем самым бесцельность своего бытия. Если обратиться к вопросу о наличии ритуальной составляющей в текстах, то мы можем заключить, что кроется она в концепте движения (в композиции «В Рим!» под движением понимается как стремление антагонистов, так и стремление лирического героя в вечный город, которое он осуществил, пройдя через смерть, как обряд инициации; в композиции «Никто» таковым является покидание души тела могильщика-музыканта и движение колесницы Ра – как символа пограничности миров и проникновения потустороннего в наше измерение), все иные модусы представлены в статике.

В двух более поздних примерах, таких как «Встречные огни» и «Дым», концепт отсутствия будущего редуцируется пропорционально давности написания текста. Так, например, в более ранней композиции «Встречные огни» мы видим всё те же отсылки к античности (сады древних греков), враждебность окружающего к лирическому герою и, как следствие, желание покинуть место его пребывания. Однако, несмотря на кажущуюся схожесть с текстами трёхлетней давности, разобранными нами ранее, концепт отсутствия будущего заметно разбавляется более объёмным, осязаемым концептом ритуала, выраженным в идее смерти как средстве достижения нового мира, наличии явных мистических лексем «И демоны воют в унисон сиренам» (т.е. взаимопроникновении двух миров) и непосредственном ритуальном действе, находящем отражение в состоянии окружающего мира «Ведь ты хочешь быть героем, ты мечтаешь быть первым, // Я даю тебе возможность щекотать миру нервы, // Рюмка коньяка и мягкое кресло, // **Содрогается жизнь, мы служим Черную Мессу**».

В тексте композиции «Дым», вышедшей позже всех ранее рассмотренных нами, мы видим окончательное редуцирование концепта

отсутствия будущего и буквальное обволакивание художественного пространства текста инфернально-мистическим ритуальным действием. В качестве концептуальных архетипов, как и раньше выступают мифологические и религиозные тексты «Мы плыли, как **Нибелунги**, сквозь мертвенно-бледный озон, // В глазницах мерцали угли, было имя мне **Легион**» (где мифологическая основа – «Песнь о Нибелунгах», а религиозная – «Новый Завет», соответственно), а также присутствует упоминание древнеегипетской мифологии, а конкретно – бога Сета. Однако у лирического героя уже нет отторжения христианских мотивов, как это было ранее – теперь автор использует их без негативной коннотации. Помимо этого, в тексте присутствует соответствующая ритуальному действию лексика («амулеты», «ритуальный тлен», «оккультный дым» и т.д.), а также присутствует осуществлённая посредством ритуала трансформация реальности (данный элемент присутствует на протяжении всего текста, а не в конце – как в предыдущих примерах). Отдельно стоит говорить о внутритекстуальном положении лирического героя: если ранее он был противопоставлен действительности, то сейчас лирический герой существует вне привычного нам мира во всех смыслах, начиная от отсутствия имени «имя было и нет», заканчивая физическим обликом: «Я – дым». Иными словами, лирический герой присутствует одновременно и в нашем мире, и в ином. Данный образ героя является закономерным развитием образа факира из композиции «Брокэн», где принцип автора как демиурга достиг своего апогея, т.к. ему ничто уже не противопоставлено; в некотором смысле стихотворение «Дым» можно назвать манифестом лирического героя-демиурга.

Стоит обратить внимание, что именно благодаря ритуализации автором достигается трансформация реальности (пространства и времени), например, обратившись к тексту композиции «Вальс Ч.» (1997 г.), где через обряд инициации лирическому герою открывается новое пространственно-

временное измерение. На это есть указание в первой структурной части стихотворения:

Не спи, тебя могут **убить** на рассвете

Черные карлики, злобные дети

И **погребальные** танцы на суше

Освобождают погибшие души

Для вечного плаванья в красных морях

Крови, где будет топить их наш страх

Какие тяжелые стены в потусторонних мирах!

Как видно из приведённой цитаты, по прошествии обряда инициации лирическому герою открывается совершенно иной мир (цепочка событий: «смерть» – ритуал, «погребение» – инициация, открытие нового мира лирическим героем). Таким образом, благодаря ритуализации действия автором достигается мотивированная трансформация реальности.

Считаем важным сказать, что в творчестве К.Ю. Рыбьякова инициатором ритуального действия не всегда выступает сам лирический герой, так, например, в композиции «Ведьма» (2002 г.) действующим лицом наравне с лирическим героем является ведьма, совершившая само ритуальное действие: «На закате **завоет ведьма**, на рассвете **умрет ребенок**». Однако лирический герой в таком случае не представляется пассивным, он включается в ритуализацию сущего: «Просквозив моё гордое сердце ещё одной траурной одой», а также вступает в союз с ведьмой: «Наш союз заблестит на пальцах в лунном свете кольцами власти», тем самым становясь участником трансформации пространства и времени.

В стихотворениях «Метафизика уходит» (2006 г.), равно как и в «Добро пожаловать в реальный мир» (2005 г.) мы имеем дело с уже

сконструированным квазиреальным миром. В обоих случаях мы видим в первых же строках текстов упоминание тьмы как пристанища всего потустороннего: «Чёрный призрак Нибелунга, белый призрак волколака, // Алый призрак Пифагора. Мало ли **теней у мрака...**» («Метафизика уходит») и «**Мы проявимся ночью** // Между шавкой и волком // Разбросав по гостинной // Элементов осколки» («Добро пожаловать в реальный мир»). Также нам явно заметно присутствие лексемы «оборотень» в приведённых выше цитатах. Но, несмотря на кажущуюся схожесть, данные тексты представляются более антонимичными, нежели синонимичными, так, например, в стихотворении 2006 года лирический герой является наблюдателем: рассказ ведётся в описательно-повествовательном ключе, присутствует оценочное суждение, отсутствуют личные местоимения (за исключением личного местоимения третьего лица множественного числа «им» и личного местоимения второго лица единственного числа «тебе» и иных, не относящихся к лирическому герою), рассказчик переносится в разные уголки планеты, охватывает широкие временные рамки, - всё это указывает более на эпический характер текста.

В стихотворении же 2005 года мы видим совершенно иную картину: присутствуют личные местоимения, напрямую указывающие на лирического героя («мы», «я»), рассказчик является непосредственным участником описываемых событий, несмотря на то, что идея внепространственных и вневременных странствий героя не отменяется. Присутствие потусторонних образов в первой композиции является обыденностью и частью изображаемого мира, в то же время, во второй композиции мы видим некое разграничение между лирическим героем как таковым и потусторонним миром: «Я прошел почти все ступени, // Но так и не встретил Гора», несмотря на то, что сам концепт метафизического мира не отвергается. Иными словами, в обеих композициях нам представляется уже сконструированный мистический мир, в который помещены рассказчики, однако каждый из этих

миров имеет свою собственную форму и структуру, исходя из чего мы можем заключить, что квазиреальность в поэтическом мире К.Ю. Рыбьякова формируется в разных текстах на основе общих лексем, однако в различном идейно-концептуальном плане.

Подводя итоги структурной части, хотелось бы отметить, что ритуальный характер творчества К.Ю. Рыбьякова, его стремление к ритуализации действия выполняет ряд художественных функций:

1. Связующего элемента между различными принципами и приёмами;
2. Способствует трансформации реальности (времени и пространства);
3. Служит средством выражения авторского замысла.

Помимо всего вышеперечисленного стоит отметить, что благодаря ритуализации текста Рыбьяков углубляет суть собственно авторского мифологического сознания, т.к. приобретает ритуальный характер творчества, в котором рождение, жизнь и смерть представляют собой некий мистический оккультный характер, создающий особую эстетику ритуала. Отдельно необходимо сказать, что фигура демиурга в тексте не является самостоятельной в полном смысле этого слова, он скорее ведомый, из чего мы можем заключить, что и любые его действия есть своеобразный рекурсивный ритуал, самоцелью которого является трансформация реальности (пространства и времени), а также подчёркивается размывание границ между мирами. Помимо этого, важным моментом считаем тот факт, что для авторского мифологического сознания как такового характерно текстуальное и вербальное выражение в ритуальных действиях, т.е. само творчество – есть некий пиетет перед мистическим, оккультным ритуалом, где сам автор осознанно представляется лишь проводником, неким жрецом, ретранслирующим некие образы и идеи из собственного сознания

посредством соответствующего построения текста, ритмики и строфики, фоно-семантического уровня, а также определённых модусов.

3.2 Поэтика загробного мира в творчестве К.Ю. Рыбьякова

Обращая внимание на мифологическое сознание выбранного нами автора и его тяготение к различным мистическим концептам и образам, мы не можем обойти тематику загробного мира в рамках его поэтического искусства. Само понятие загробного мира в его творчестве двустороннее: входить в него представляется возможным как из нашего мира, так и в наш мир возможно проникнуть из него. По представлениям автора, он олицетворяет покой и логическое завершение земного, тяжкого, враждебного, однако сам загробный мир не является априори дружеским для человека.

Так, например, в композиции «Мираж» (1997 г.) лирический герой «бежит» из нашего мира от холода и неустроенности жизни: «За окнами ночь, стужа и лед, // Но от времени мы убежали вперед» и «Когда все понастроят себе гробов, // Насушат грибов, напекут блинов» или «Мрачный город во тьме включает огни». Как видно из приведённых цитат, лирический герой тяготеет к окружающей его действительности, время для него буквально остановилось (он погряз в статике, отсюда и желание опередить время, вырваться от него), серость и унылость его жизни настигает и дома (сравнение домов с гробами), что не оставляет лирическому герою возможности хоть где-то чувствовать себя комфортно, а сам город изображён мрачным, несмотря на наличие в нём освещения. В данном случае, перед нами пример загробного мира, предстающего в качестве некоего избавления и успокоения – комфорта лирического героя, согласно его мнению «Наверное, есть бог, которому мы будем нужней...», т.е. автором подчёркивается идея бесполезности бытия героя в привычном нам мире. Аналогичным выглядит ситуация в композиции «Тишина» (1995 г.) : «В этом городе пусто, в этом доме живет тишина». Лирический герой так же тяготеет своим положением, и также находит выход в смерти «А на перекрестках молча торгуют чумой, // Не забудь ее взять, возвращаясь с работы домой».

Совсем иное воплощение у концепта загробного мира в композиции «Дождь» (1997 г.). В тексте данного стихотворения изначально изображается схожая с разобранными ранее ситуациями картина, однако сам факт смерти как ухода от реальности всё также тяготит лирического героя («Сквозь них, и мы ведём // Безжизненный поход...»), как видим в последней строке: «Не будем больше мы вдвоем...». Проникновение загробного мира в жизнь лирического героя, как и его уход в этот мир, сопровождается лексемами «вечер» и «сон» («Весь вечер дождь колотит крыши, // Уныло нагоняя сон»). Иными словами, переход героя произведения в мир мёртвых не несёт ему облегчение и освобождение, т.е. изображённая концепция трансформации реальности не приводит к закономерному для творчества К.Ю. Рыбьякова исходу.

Стоит отметить, что рассмотренный выше подход к реализации проникновения в текст загробного мира действительно редок и нетипичен для творчества выбранного нами автора, частотным и каноническим же отображением сродства двух миров в его поэтике является подход, при котором, лирический герой, переходя в загробный мир через обряд инициации, получает либо избавление, либо наделяется сверхъестественными способностями. Обратимся к примерам: в тексте «Азартные игры Магриба» (1997 г.) мы видим ранее рассмотренные идеи о переносе лирического героя в некий идеальный мир, посредством обрядовой инициации, однако, окончательное становление нового, трансформированного лирического героя происходит лишь после пересечения границы двух миров:

Отведи меня в чистое поле и разбей мне голову камнем,

По холодной земле червями расползутся ненужные мысли.

Если мы не умрем сегодня, то и завтра из пепла не встанем,

Пусть заполнятся безразличием наших душ пустые канистры.

Получается, что тяготение реальным миром, опустошившим душу лирического героя («наших душ пустые канистры»), завершится лишь после окончательного размывания границ между мирами, сопровождающегося возрождением, перерождением героя «Если мы не умрем сегодня, то и завтра из пепла не встанем», т.е. свершения обряда инициации, и перехода на иной уровень самосознания и бытия.

Аналогичный мотив видится в тексте композиции «Скорей бы...» / «Грустная песня» (1989 г.): лирический герой также тяготеет действительностью, также присутствует концепт движения (желание покинуть реальность): «Скорей бы грустный доктор мышьяк мне прописал, // Скорей бы, поднатужась, мной плюнул вдаль вокзал». Именно в магическом таинстве загробного мира и находит утешение лирический герой: «Хороший гроб дубовый - о чем еще мечтать? // Нестроганные доски - как мягкая кровать». Более радикально концепция смерти как избавления реализуется в стихотворении «Ветер» (1989 г.):

Ты ничего не потеряешь, кроме жизни своей,

Покрытых плесенью истин и сгнивших идей.

Наевшись доверху шнапса, идти править месть

Кусок голодного мяса, кто сорвет с тебя спесь?

В данном отрывке прослеживается авторская идея скудности и тяготности реальности, а также смерти как избавления («Ты ничего не потеряешь, кроме жизни своей»).

Наиболее помпезно и вычурно идея сродства загробного и реального миров продемонстрирована в тексте композиции «Оттого что» (1996 г.). В данном тексте проникновение загробного мира в различных его вариациях достигает апогея: используются лексемы, относящиеся к языческим (например, Венера), христианским (Святоша) и мифическим (вампиры)

поверьям. Однако главным, фактически декламационным моментом можно считать именно рефрен (припев):

Закопай моё тело в песке,
Освящённом дождём, среди таинства ночи.
Забирай мою душу себе,
Чтобы вечность казалась короче.

Как видно, именно в нём реализована концепция трансформации реальности (времени и пространства) посредством взаимопроникновения двух миров, сопровождающаяся ритуальным действием, т.к. именно при его (ритуала) свершении («таинство ночи») лирическому герою даётся возможность осознать иную реальность в своём пространственно-временном выражении.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что мотив взаимопроникновения миров (реального и загробного), равно как и ритуализация действия, выполняет связующую функцию в поэтическом творчестве К.Ю. Рыбьякова. Две рассмотренные нами особенности построения содержательной части текста, характеризуются неким пиететом со стороны автора, служат для выполнения поставленных художественно-идейных функций текста, а также выражают философско-аксиологические идеи автора, базирующиеся на неприятии религиозной или светской модели мира, взамен которых поэтическое сознание автора тяготеет к сознанию мифологическому, принципиально избегая русскую мифологическую культуру как факт, отдавая предпочтение восточной (арабской и китайской), античной (преимущественно греческой, однако встречаются и аллюзии на римскую), в целом эллинистической, а также западноевропейской культуре. Особое отношение автора к понятию смерть выражено именно культурно-аксиологическими особенностями восприятия мира; а идея о размывании границ между мирами только подчёркивает данное отношение.

Отдельно хотелось бы отметить феномен лирического героя в творчестве К.Ю. Рыбьякова – стандартная его модель выполняет как функции проводника в потусторонний мир, так и жертвы или участника процесса трансформации реальности (времени и пространства). Несмотря на кажущуюся всесильность лирического героя, которому открыты ритуальные таинства, его фигура не является самостоятельной, она представляется ведомой некими мистическими силами. Авторское мифологическое сознание, выраженное неким пиететом к ритуализации сущего, провоцирует своеобразный рекурсивный ритуал, основная суть которого заключается в непрекращающейся трансформации действительности – статики. Иными словами, согласно концепции К.Ю. Рыбьякова истинным демиургом является лишь представитель творческой, художественной деятельности (поэт, музыкант или художник), чья сознательная философско-аксиологическая картина мира не имеет границ априори и склонна к бесконечному динамичному действу в пределах видимого и незримого мира, в противовес обыденности (миру реальному, статике).

Заключение

Выбор данной тематики работы был продиктован, в первую очередь, малоизученностью темы, а также её многопрофильностью, находящейся на стыке между литературоведением и философией, что даёт возможность заявить о феномене рок-текста как синтетической художественной среды, в которой взаимодействуют фольклорные и литературные элементы, а также аудиовизуальные, театрализованные, акционные и др.

Данное исследование подтвердило выдвинутую гипотезу о специфике художественно-поэтического подхода К.Ю. Рыбьякова. Автором были наглядно продемонстрированы художественные приёмы и принципы построения текстового пространства:

- принцип автора как демиурга,
- контрденацификация,
- принцип театральности действия и кукольности бытия,
- принцип Don't future («Будущего нет»).

Также был доказан факт мифологизированности творчества К.Ю. Рыбьякова и его ритуальности сознания, а также трансформации реальности (пространства и времени), как следствие ритуализации текстового и идейного пространства текста. Рассмотрены авторские аксиологические позиции в творчестве, а также установлена историко-культурная связь с различными архетипами, продиктованные не только его философскими позициями, а также наличием филологического образования и, как следствие, знакомства с ними (архетипами). Помимо этого, выработана концепция принятия философии О. Шпенглера, например, позиция по ценности художника или мотив «становления / ставшего» (в поэтике К.Ю. Рыбьякова: «динамика / статика»).

При проведении настоящего исследования были использованы труды филологов, социологов, историков, публицистов и т.д., а также ряд

художественных произведений и фонограммы музыкальных композиций (по причине отсутствия бумажного издания). Было предложено определение понятию рок-текст как жанровой разновидности поэтического текста, также были сформулированы, обоснованы и введены в лексикон термины «контрденацификация», «принцип автора как демиурга» и «театральность и кукульность бытия», являющиеся наиболее частотными в поэтике К.Ю. Рыбьякова.

В ходе выполнения данной работы были достигнуты следующие цели:

1. Установлены факторы зарождения рок-культуры в СССР; сформулированы её принципиальные отличия от западной рок-культуры, а также выделены социальные группы, наиболее подверженные влиянию рок-культуры в СССР.
2. Проанализированы художественно-аксиологические особенности сибирского рок-движения 1980-х гг. на примере нескольких коллективов. Определены общеполитические направления и концепции в творчестве выбранных рок-групп; а также установлены принципиальные различия между ними.
3. Определены особенности поэтики К.Ю. Рыбьякова, доказана и объяснена необходимость и значимость утверждения как об уникальности сибирской рок-поэзии в контексте советской рок-культуры в целом, так и уникального художественно-поэтического потенциала К.Ю. Рыбьякова, в частности.
4. Проведён анализ творческой эволюции философско-аксиологических и мифопоэтических традиций в творчестве К.Ю. Рыбьякова через изучение свойственных ему художественных приёмов, принципов построения текста, а также различных текстологических редакций и интертекстуальности его произведений.

Помимо этого, в работе рассмотрены приёмы и методы реализации философско-аксиологических и мифопоэтических воззрений автора, также выявлены факторы и художественные источники, повлиявшие на формирование идиостиля К.Ю. Рыбьякова, установлены, описаны и систематизированы его художественные приёмы и методы, обозначены принципы построения художественного поля, а также, на основе всего вышеизложенного нами, дана модель авторской философско-аксиологической картины мира и места художника (творца) в ней, выявлено значение искусства (в особенности: поэзии, музыки и живописи) для мировосприятия автора, а также установлен риутализированный характер построения текста, составляющий единство всех методов и приёмов работы автора с художественным текстом.

В завершении считаем важным отметить тот факт, что несмотря на кажущуюся завершённость анализа особенностей поэтики К.Ю. Рыбьякова в рамках данной работы, в поле изучения различных индивидуальных особенностей текстов за его авторством ещё крайне много неизученных областей, которые в рамках настоящего исследования не поднимались, ввиду несоответствия заявленной теме, однако для понимания общей картины развития поэтического искусства К.Ю. Рыбьякова, по нашему мнению, его творчество должно быть исследовано как можно в более полном объёме. Также следует сказать, что выбранный нами автор, является редчайшим исключением среди представителей советской и российской рок-среды, исповедующий столько обширные культурно-философские взгляды, концентрирующийся на эстетической и художественной (в содержательном смысле) составляющей творчества.

Список использованных источников и литературы

- 1) Авдевина О. Ю. Модули художественного познания и дейктическое поле произведения // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2009. №1. С. 10-18.
- 2) Авилова Е.Р. Телесность как основная универсалия авангардной модели мира (на примере творчества Егора Летова) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. №11. С. 172-177.
- 3) Арустамова А.А., Королева С.Ю. Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980–1990 гг.: к специфике воплощения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №3. С. 84-92.
- 4) Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - 2-е изд.- М.: Художественная литература., 1990. 543 с.
- 5) Богатырева Н.Ю. «В институте, под сводами лестниц...». Судьбы и творчество выпускников МПГУ – шестидесятников. 2-е изд., дополн. М., Изд-во Прометей, 2013, 270 с.
- 6) Болотнова Н. С. Ассоциативное поле художественного текста как отражение поэтической картины мира автора // Вестник ТГПУ. 2004. №1. С. 20-25.
- 7) Болотнова Н. С. О вариативном потенциале художественного концепта в поэтических текстах // Вестник ТГПУ. 2015. №6 (159). С. 118-125.
- 8) Владимир Высоцкий. Стихи и песни / сост. Мага С. / М. 1989, 260 с.
- 9) Ворошилова М.Б., Чемагина А.В. Креолизированный текст в творчестве Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2008. №10. С. 169-174.
- 10) Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева: дисс. канд. филол. наук.: 10.01.01. Брянск, 2007, 255 с.

- 11) Гавриков В.А. Переосмысляя аксиомы «Рокологии»: циклизация // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. №15. С. 6-17.
- 12) Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного /Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
- 13) Григорьева Н.И. Эргоним как источник культурно-эстетической информации (на материале названий российских рок-групп) // Лингвокультурология. 2007. №1. С. 58-63.
- 14) Давыдов Д.М. Русская рок-культура и концептуализм // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №4. С. 212-216.
- 15) Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/status-avtora-v-russkoy-rok-kulture> (дата обращения: 20.05.2019).
- 16) Доманский Ю.В. Вместо заключения. О культурном статусе русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №3. С. 215-225.
- 17) Доманский Ю.В. Рок-поэзия: филологический ракурс: монография. – М.: Intrada, 2015. – 272 с.
- 18) Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. №6. С. 97-103.
- 19) Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс], Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-rok-poeziya-problemy-i-puti-izucheniya> (дата обращения: 20.05.2019).
- 20) Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст, М. 2010, 228 с.

- 21) Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №3. С. 99-122.
- 22) Дюкин С.Г. Рок-музыка и рок-культура: к вопросу о дефинициях понятий // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. №41-1. С. 26-33
- 23) Егоров Е.А. Особенности функционирования «Условных» образов в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №4. С. 23-28.
- 24) Егоров Е.А. Проблема художественной целостности рок-произведения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. №6. С. 114-118.
- 25) Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2001. №5. С. 190-201.
- 26) Зуриева В.И. «Неавторский» вариант циклизации в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. №7. С. 50-54.
- 27) И. Гёте Фауст, М.: Мартин, 512, 2011. 512 с.
- 28) Иванов Д.И. Основные принципы дешифровки когнитивно-прагматической программы в пространстве рок-культуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. №17. С. 12-18
- 29) Иванов Д.И. Синтетическая модель рок-текста: структура и взаимоотношение компонентов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. №11. С. 14-23.
- 30) Иванова А.В. Антропонимическое поле в художественном тексте (на материале романа А. Слаповского «Оно») // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. 2009. №3. С. 203-207

- 31) Квятковский Г.Ю. Рок-культура как объект социологического исследования // Вестник ЧГАКИ. 2005. №1 (7). С. 82-91.
- 32) Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 55-62.
- 33) Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskoe-literaturovedenie-i-problemy-issledovaniya-russkoy-rok-poezii> (дата обращения: 20.05.2019).
- 34) Козицкая Е.А. Субязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2001. №5. С. 169-189.
- 35) Константинова С.Л., Константинов А.В. Дырка от бублика как предмет «Русской рокологии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dyrka-ot-bublika-kak-predmet-russkoy-rokologii> (дата обращения: 20.05.2019)
- 36) Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 11-39.
- 37) Корчиский А.В. Песни Егора Летова: текст и перформанс // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. №16. С. 177-186.
- 38) Крылова М.Н. Рок-поэзия как современная форма существования поэзии: стилистические особенности текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. №16. С. 6-13.

- 39) Кузнецов А.В. Советская публицистика и научно-популярная литература как источник инспирации контркультуры в западной Сибири // Идеи и идеалы. 2018. №2 (36). С. 170-180
- 40) Кузнецова А.В. К определению понятия медиатекста // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2010. №5. С. 141-145.
- 41) Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. Бычкова В.В. М.: 2003. 607 с.
- 42) Лексина А.В. Танатология в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. №7. С. 186-192.
- 43) Лелис Елена Ивановна Фоноритмическая организация художественного текста как поле формирования подтекста // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2013. №2. С. 94-100.
- 44) Лётин Н.Ю. Мифопоэтический контекст поэзии Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. №12. С. 195-204.
- 45) Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, 2015. 416 с.
- 46) Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ художественного текста, СПб.: Азбука, 2015. 702 с.
- 47) Минералова И.Г. Анализ художественного произведения. Стилль и внутренняя форма. Учебное пособие. Изд-во Флинта, 2017, 256 с.
- 48) Невская Т.Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х начале 80-х годов XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77 С. 343-349.
- 49) Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №4. С. 15-22.

- 50) Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколений 70-80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. №1. С. 39-55.
- 51) Непомнящий Л.А. Рок-музыка современные мифы // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. №19-2. С. 82-88.
- 52) Нефёдов И.В. Изобразительно-выразительные возможности категории определённости-неопределённости в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2005. №8. С. 180-187.
- 53) Нефёдов И.В. Имена собственные и их роль в создании смысловой многомерности рок-текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. №9. С. 68-76.
- 54) Нефёдов И.В. Семантическая характеристика личных местоимений в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. №7. С. 208-213.
- 55) Никитина Е.Э. «Падение вверх» и самоубийство Бога в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2001. №5. С. 224-229.
- 56) Никитина Е.Э. Мотив барокко «Жизнь есть сон» в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №4. С. 161-166.
- 57) Никитина О.Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2005. №8. С. 143-157.
- 58) Никитина О.Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2008. №10. С. 48-57.
- 59) Новиков Н.С. Проблема ценностей: специфика и структура // Идеи и идеалы. 2018. №3 (37). С. 97-111

- 60) Новицкая А. С. «Тошнота» Егора Летова. Анализ одного текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. №15. С. 271-273.
- 61) Новицкая А.С. Концепт веселья в творчестве Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. №12. С. 204-208.
- 62) Новицкая А.С. Мотив возвращения в творчестве Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. №16. С. 187-190.
- 63) Новицкая А.С. Основные этапы творчества Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. №14. С. 172-180.
- 64) Песнь о нибелунгах: Эпос / Пер. со среднев.нем. Ю. Корнеева. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 384 с.
- 65) Пехарева М.В. Идиостиль Егора Летова с точки зрения глубины текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. №15. С. 251-259.
- 66) Пилоте Ю.Э. К вопросу о «Плохой» и «Хорошей» рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. №14. С. 34-41.
- 67) Пилоте Ю.Э. Типология культурного героя в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. №11. С. 27-35.
- 68) Платон Государство, М.: Наука, 2005. 275 с.
- 69) Пушкин А.С. Стихотворения 1826-1836 // Полное собрание сочинений в 17-ти т. Т.3, к.1. М.: Воскресенье. 1995. 635 с.
- 70) Рок-музыка в СССР. [Электронный ресурс], URL: <http://rockanons.ru/news/rok-muzyka-v-rossii.html> (дата обращения: 20.05.2019).
- 71) Рыжова К.М. Название рок-группы в мотивной структуре рок-текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. №9. С. 34-44.

- 72) Сайт группы «Гражданская оборона» [Электронный ресурс]
URL: <http://www.gr-oborona.ru/>
- 73) Сайт группы «Инструкция по выживанию» [Электронный ресурс] URL: <http://www.neumoev.ru/>
- 74) Сайт группы «Кооператив Ништяк» [Электронный ресурс]
URL: <http://kn.lenin.ru/>
- 75) Сайт группы «Культурная революция» [Электронный ресурс] URL: <http://cultrev.lenin.ru/>
- 76) Свириденко Е.В. Текст и музыка в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №4. С. 9-14.
- 77) Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2003. №7. С. 13-44.
- 78) Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. №6. С. 5-32.
- 79) Сергеев Р.В. Молодежь и студенчество как социальные группы и объект социологического анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2010. №1 С. 127-133.
- 80) Смирникова Е.В. Экзистенциальные основания отечественного рок-андеграунда 1980-х годов // Известия Самарского научного центра РАН. 2013. №2-2. С. 534-541.
- 81) Снигирев А.В. Обращение к имени как интертекстуальная доминанта поэзии Е. Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader.
URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/obraschenie-k-imeni-kak->

intertekstualnaya-dominanta-poezii-e-letova (дата обращения: 20.05.2019).

- 82) Снигирева Т.А., Снигирев А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-chertah-rok-poezii-kak-kulturnogo-fenomena> (дата обращения: 20.05.2019).
- 83) Соболева М.Е. Философская герменевтика: понятия и позиции. – М.: Гаудеамус, 2014. – 151 с.
- 84) Солдаткина Янина Викторовна Понятие «Медиасловесность» и актуальные процессы в современной культуре // Преподаватель XXI век. 2017. №2-2. С. 356-368.
- 85) Ступников Д.О. Вид через «Дырку от бублика» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №3. С. 3-6.
- 86) Ступников О.Д. Традиционная и авторская символика в современной поэзии (Юрий Курнецов и московские рок-поэты): дисс. канд. филол. наук.: 10.01.01. М., 2004, 212 с.
- 87) Сырица Г.С. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие / Г.С. Сырица. – 3-е изд., стер. – М.: Флинта: Наука, 2015. – 344 с.
- 88) Темиршина О.Р. Мифология голоса. Поэтологические метафоры в творчестве // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. №15. С. 274-280.
- 89) Тисельтон Э. Герменевтика. Пер. с англ. – Черкассы: Коллоквиум, 2011. – 430 стр.
- 90) Толоконникова С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. №4. С. 154-160.

- 91) Толоконникова С.Ю. Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс], Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-rok-poeziya-v-zerkale-neomifologizma> (дата обращения: 20.05.2019).
- 92) Трубина Л.А. Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология, поэтика: дисс. д-ра. филол. наук.: 10.01.01. М., 1999, 328 с.
- 93) Хайдеггер М. Феноменологические интерпретации Аристотеля (Экспозиция герменевтической ситуации) / Пер. с нем., предисл., науч. ред., сост. слов. Н.А. Артеменко – СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2012. – 224 с.
- 94) Черняков А.Н., Цвигун Т.В. Поэзия Е.Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-e-letova-na-fone-traditsii-russkogo-avangarda-aspekt-yazykovogo-vzaimodeystviya> (дата обращения: 20.05.2019).
- 95) Чумакова Ю.А. Концепция любви в поэтическом творчестве рок-музыкантов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс]. Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-lyubvi-v-poeticheskom-tvorchestve-rok-muzykantov> (дата обращения: 20.05.2019).
- 96) Шадурский В.В. Русская рок-поэзия и художественный прием // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. №6. С. 123-129.

- 97) Шак Фёдор Михайлович Социокультурные особенности аудитории отечественного рока // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. №4 (21). С. 10-16.
- 98) Шакулина П.С. Русский рок и русский фольклор // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс], Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-rok-i-russkiy-folklor> (дата обращения: 20.05.2019).
- 99) Шерстнёва Е.С. Кто сказал «Хой»? (специфика летовского интертекста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. №15. С. 260-270.
- 100) Шидер М. Рок как часть целостного искусства // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. №6. С. 118-122.
- 101) Шлейермахер Ф. Герменевтика. – Пере. с нем. А.Л. Вольский. – СПб.: Европейски Дом. 2004. – 242 с.
- 102) Шостакович Г.В. Егор Летов и Миша Панк: преемственность традиций (на материале альбома группы «Ровна» «Никак не называется») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2016. №16. С. 191-200.
- 103) Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. / Пер. с нем. Н.Ф. Гарелин; Авт. Комментарии Ю.П. Бубенков и А.П. Дубнов, В 2-х т. Минск: Попурри, 2009. Т. 1. 656 с.
- 104) Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологические мировой истории. Всемирно-исторические перспективы. / Пер. с нем. С.Э. Борич; Авт. Комментарии Ю.П. Бубенков и А.П. Дубнов, В 2-х т. Минск: Попурри, 2009. Т. 2. 704 с.
- 105) Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1999. №2. [Электронный ресурс], Системные требования: Adobe Acrobat Reader. URL:

<http://cyberleninka.ru/article/n/slovo-v-russkom-roke> (дата обращения: 20.05.2019).

106) Эндрю Э. Стилистика рока, К.: Ника, 1993, 24 с.

107) Ярко А.Н. Вариативность рок-поэзии: на материале творчества Александра Башлачёва: дис. канд. филол. наук.: 10.01.08. Тверь, 2008, 213 с.

Приложение

«Новый 37-й» (1988 г.)

Цикл закончен- пора по местам.
Нас до пьяна накормили песком.
Нам подарили мешок правоты.
И богатое вымя кипучих надежд.

Пружина перестройки замедляет ход,
Незаметно для нас уготовив
Новый 37-й!

Цикл закончен- пора по местам.
Очнулся сна очевидный вопрос.
Ответ схоронили лукавым штыком.
В плодородной набитой червями земле.

Наряжая праздничный автомат,
Мы готовимся встретить грядущий
Новый 37-й!

Цикл закончен- пора по местам!
Победителям выдан похвальный лист,
Но при любом госстрое я- партизан,
При любом режиме я- анархист!

И когда послезавтра заколотят дверь,
Уходя в андеграунд, я встречу винтовкой
Новый 37-й!

Он зреет в озабоченных головах,
Он носится в воздухе, стоит на пороге -
Новый 37-й!

«Один день Ивана Денисовича» (1988 г.)

В кладбищенской конторе выпекали гроб,
В общественной столовой пожирали хлеб,
В трамваях пробивали проездной талон,
В подъездах экономили электросвет.

Один день Ивана Ивановича,
Один день Ивана Ивановича,

Один день Ивана Ивановича,
Один день Ивана Ивановича!

На стройку успевали завозить раствор,
В больницах успевали принимать больных,
Ну а после успевали покупать товар,
Громыхая сапогами и цепями правоты.

Один день Ивана Михайловича,
Один день Ивана Михайловича,
Один день Ивана Михайловича,
Один день Ивана Михайловича!

В кладбищенской конторе выпекали гроб,
В общественной столовой пожирали хлеб,
В трамваях пробивали проездной талон,
В подъездах экономили электросвет.

Один день Ивана Семёновича!
Один день Ивана Кирилловича!
Один день Ивана Ивановича!
Один день Ивана Даниловича!
Один день Ивана Михайловича!
Один день Ивана Денисовича!
Один день Ивана Степановича!
Один день Ивана Гавриловича!

«Тоталитаризм» (1987 г.)

Красный сигнал,
Условный рефлекс.
Тоталитаризм!
Тоталитаризм!
Собаки Павлова
исходят слюной!

Красное время,
Тотальный синдром!
Тоталитаризм!
Тоталитаризм!
Мы все выделяем
желудочный сок!

Красные дни,

Тотальное время!
Тоталитаризм!
Тоталитаризм!
Мы все одобряем
тотальный рефлекс!

Красные мы,
Тотальные мы,
Тоталитаризм!
Тоталитаризм!
Мы все одобряем
Тоталитаризм!

«Лес» (1988 г.)

Стой и смотри, стой и молчи-
Асфальтовый завод пожирает мой лес.
Моё горло распёрло зондом газовых труб,
Мои лёгкие трамбуют стопудовым катком

Лицом с размаху в вашу грязь,
С разбега задом в ваше дерьмо!

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Стой и смотри, стой и молчи-
Асфальтовый закон затыкает мне рот,
Социальный мазут заливает мне глаза,
Урбанический хохот в мой искусанный мозг.

Лицом с размаху в вашу грязь,
С разбега задом в ваше дерьмо!

Стой и молчи, стой и смотри
На распухшие норы промышленных труб.
И раскалённый зевот национальных вещей,
Асфальтовый завод пожирает мой лес.

Лицом с размаху в вашу грязь,
С разбега задом в ваше дерьмо!

Асфальтовый закон затыкает мне рот,
Асфальтовый завод пожирает мой лес,
Асфальтовый закон затыкает мне рот,
Асфальтовый завод пожирает мой лес.

«Никто не хотел умирать» (1988 г.)

Залеплен гневом и штукатуркой,
Белёсый сумрак промолчал в рукаве.
Напрягся мускул, ослабли вены,
Нажали кнопку - размякли мозги.

А тем, кто ни разу не видел,
Закройте в глаза равнодушной рукой-
Никто не хотел умирать!
Никто не стал выбирать!
Никто не смог выбирать!

Порочный запах засохшей рыбы,
Заиндевевший комок нищеты.
Обмылок мысли зажав в коленях,
Подвал наполнил равнодушный сквозняк.

А тем, кто ни разу не верил,
Позвольте забить изнутри ворота-
ведь никто не хотел умирать!
Никто не стал выбирать!
Никто не смог выбирать!

Пусто в доме, который месяц,
Который месяц проливной приговор.
Без прорицаний и рассуждений
Текут эмоции в промежность судьбы.

А тем, кто ни разу не жил,
Подарите свободу сидеть за столом-
ведь никто не хотел умирать!
Никто не стал выбирать!
Никто не смог выбирать!

«Всё идёт по плану» (1988 г.)

Границы ключ переломлен пополам,
А наш батюшка Ленин совсем усоп,
Он разложился на плесень и на липовый мёд.
А перестройка всё идёт и идёт по плану,
А вся грязь превратилась в голый лёд,

и всё идёт по плану.

А моя судьба захотела на покой,
Я обещал ей не участвовать в военной игре,
Но на фуражке на моей серп и молот, и звезда.
Как это трогательно - серп и молот и звезда!
Лихой фонарь ожидания мотается,

и всё идёт по плану

А моей женой накормили толпу,
Мировым кулаком растоптали ей грудь,
Всенародной свободой растерзали ей плоть,
Так закопайте её во Христе -

ведь всё идёт по плану!

Один лишь дедушка Ленин хороший был вождь,
А все другие остальные - такое дерьмо,
А все другие враги и такие дураки,
Над родною над отчизной бесноватый снег шёл.
Я купил журнал «Корея» - там тоже хорошо,
Там товарищ Ким Ир Сен, там то же что у нас,
Я уверен, что у них, то же самое

и всё идёт по плану.

А при коммунизме всё будет з...сь,
Он наступит скоро - надо только подождать.
Там всё будет бесплатно, там всё будет в кайф,
Там, наверное, вообще не надо будет умирать,
Я проснулся среди ночи и понял, что -

Всё идёт по плану.

«Осень» (2007 г.)

Хватит веселиться, хватит горевать,
Можно расходиться, можно забывать,
Кто бы что ни сделал, кем бы кто не стал –
Никто не проиграл.

Верные пожитки на своих местах,
Скверные улыбки тлеют на устах,
Тяжким коромыслом вечная ничья –
Никто не проиграл.

На крылечке по утрам
Блюдце с молоком,
Камешки и песни в пустоту.

Что бы я ни сеял, о чём бы я ни пел,
Во что бы я не верил, чего б я ни хотел,
Куда бы я ни падал, с кем ни воевал –
Никто не проиграл.
Никто не проиграл.
Никто не проиграл.
Никто не проиграл.

Под ракиновым кустом
Осень круглый год,
Сумерки и мысли ни о чём,
Камешки и песни в пустоту.
Сумерки и мысли ни о чём,
Камушки и песни в пустоту.

«Не осталось никого» (1988 г.)

Они громят аппаратуру, они трут нас в порошок,
Но анархия жива, и все будет хорошо,
Я хотел бы быть таким, как Джонни Роттен,
Но солнце не взошло, и я уже не тот.
Что же делать - мне только восемнадцать,
И в армию идти мне в лом!

Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам...

Не осталось никого,
Не осталось никого,
Не осталось никого,
Не осталось никого,
Никого нет!

Здесь нас никто не любит и смотрят в спину нам,
И магазин давно закрыт, и все няши по домам,
Вина теперь не купишь, и нету папирос -
Надо ехать в централ и играть там панк.

Там тепло и уютно, там деревья растут,
Панки-братья вокруг да под деревом круг!

Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам...

Не осталось никого,
Не осталось никого,
Не осталось никого,
Не осталось никого,
Никого нет!

Я хотел бы уйти и уехать туда,
Где загорится панка звезда,
Где дворы, как колодцы,
Где небо, как снег,
Где слушает бессмертный панк-рок человек!

Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам укрыться,
Где бы, где бы нам...

Не осталось никого,
Не осталось никого,
Не осталось никого,
Не осталось никого...

«Погляди на небо» (1994 г.)

Вот, снова загремела гроза – это город очнулся от снега,
Кто-то потихоньку сказал – погляди на небо,
Там тихо золотится апрель над земною болью,
Там тихо голосится свирель над русским полем.

Пой, чтобы закатился июль прямо в оконце,
Пой, если говорить не дают недруги солнца,
Пой, глухо прогремела гроза в праведном гневe,
Пой, кто-то потихоньку сказал –

Погляди на небо.
Погляди на небо.
Погляди на небо.

Погляди на небо.

Вот снова заалели цветы под тяжелым сводом,
Вот вечно безутешная ты, полная свобода,
Пусть снова отворить не дают маленькую дверцу,
Все ж понемногу здесь настанут именины сердца,

Пой, даже если выхода нет
Или вновь заснежит
Пой, если нам готовят конец недруги неба,
Пой, чтобы закатился июль прямо в оконце,
Ох, злые времена настанут –

Погляди на солнце.
Погляди на небо.
Погляди на солнце.
Погляди на небо.

«Чтобы не было войны» (1994 г.)

Герои шли, вели бои и клали головы кудрявые свои
На сани новые кленовые. Метель
Все превращала им в холодную постель
Родную степь.
А бог смотрел, а Бог терпел,
Когда клинок отполированный блестел,
Когда боец, озверевая, сатанел
От страшных дел.

И вдруг как что-то дрогнуло средь хаоса бессовестной войны,
И, словно, молния блеснула из далекой тишины.
И гром замолк,
Это ангел пролетел – чтобы не было войны.
Чтобы не было войны. Войны.

И я мечтал, когда взлетал,
И я летел, и я хотел,
Чтоб как кристалл мой мир блистал,
А лед кипел, а камень пел.
Но я отстал от надвигающейся солнечной весны,
И на тропинках, отвоёванных у грозной тишины
Мой стих затих, мой голос сел.
Чтобы не было войны. Войны.

Это ангел пролетел
Чтобы не было войны.

«Корона» (1991 г.)

Мой милый, что видят твои глаза?
Небо как небо, только умер твой царь,
Расписанный большевиками кровавый пейзаж,
Расстрелянные века.
Расстрелянные века.

Ничего не будет, только пепел в глазах,
Ничего не будет, лишь иконы в цветах,
Ничего не будет, только годы в слезах
И корона твоя,
Корона твоя...

Чёрный песок замечает гробы --
Нежный и жадный, и жесткий, как жизнь
Тех, кто взошёл к эшафоту судьбы
Неотвратимо, как вера в коммунизм.

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Ничего не будет, только пепел в глазах,
Ничего не будет, лишь иконы в цветах,
Ничего не будет, только годы в слезах
И корона твоя,
Корона твоя...

Мой милый, что видят твои глаза?
Небо как небо, только умер твой царь,
Расписанный большевиками кровавый пейзаж,
Расстрелянные века.
Расстрелянные века.

Ничего не будет, только пепел в глазах,
Ничего не будет, лишь иконы в цветах,
Ничего не будет, только годы в слезах
И корона твоя,
Корона твоя...

«Вперёд» (1987 г.)

Все данные, чтобы летать,
Все данные, чтобы любить,
Все данные, чтобы смеяться взахлёб,
Все данные чтобы светиться навзрыд.
Когда-то я буду другим,
Когда-то я буду уметь,
Давайте, поможем друг другу кричать,
Давайте, поможем друг другу забыть!

Так долго мы гнили в уютных гробах,
Так долго учились друг друга давить,
Так долго учились стонать, умирать,
Давайте будем жить-вперёд!

Не надо считать синяки,
Не надо виновных искать,
Давайте, забудем все наши дела,
Пусть трупы хоронят своих мертвецов,
Давайте, покинем пустые тела.

Господь нам поможет-он классный чувак.

Так долго мы гнили в уютных гробах,
Так долго учились друг друга давить,
Так долго учились стонать, умирать,
Давайте, будем жить-вперёд!

Все данные, чтобы летать,
Все данные, чтобы любить,
Давайте, поможем друг другу летать,
Давайте, ж поможем друг другу любить!

Так долго мы гнили в уютных гробах,
Так долго учились друг друга давить,
Так долго учились стонать, умирать,
Давайте, будем жить-вперёд!
Давайте, будем жить-вперёд!
Давайте, будем жить!

«Ангедония» (1989 г.)

Короткая спичка – судьба возвращаться на Родину
По первому снегу, по рыжей крови на тропе.
Жрать хвою прошлогоднюю горькую, горькую, горькую.
На сбитый затылками лёд насыпать золотые пески.

Святые пустые места – это в небо с моста,
Это давка на транспорт, по горло забитый тоской.
Изначальный конец,
Голова не пролазит в стакан.

А в восемь утра кровь из пальца – анализ для граждан.
Осевшая грязь, допустимый процент для рабов.
Сырой «Беломор», ёлки-палки, дырявые валенки,
Кожи в голенищах и мелочь звенит, звенит, звенит.

А слепой у окна сочиняет небесный мотив.
Счастливый слепой учит птичку под скрипочку петь.
Узаконенный вор,
Попроси – он ключи оставляет в залог.

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Ангедония – диагноз отсутствия радости.
Антивоенная армия, антипожарный огонь.
Сатанеющий третьеклассник во взрослой пилотке со звёздочкой
Повесил щенка – подрастает надёжный солдат.

А слабо переставить местами забвенье и боль?
Слабо до утра заблудиться в лесу и заснуть?
Забинтованный кайф,
Заболоченный микрорайон.

Рассыпать живые цветы по холодному кафелю.
Убили меня – значит надо выдумывать месть.
История любит героев, история ждёт тебя.
За каждым углом с верным средством от всех неудач.

Как бы так за столом про свечах рассказать про любовь.
Как бы взять, так и вспомнить, что нужно прощенья просить.
Православная пыль,
Ориентиры на свет – соляные столбы.

Жрать хвою прошлогоднюю горькую, горькую, горькую...

«Чужой дом» (1989 г.)

Край, сияние, страх, чужой дом.
По дороге в сгоревший проём.
Торопливых шагов суета
Стёрла имя и завтрашний день,
Стёрла имя и день.

Через час оживу разноцветной рекой
Под дождем,
Мелким ветром пройду над живой темнотой...

Лай, сияние, страх, чужой дом.
Управляемый зверь у дверей
На чужом языке говорит,

И ему не нужна моя речь.
Отпустите меня!

Я оставлю свой голос, свой вымерший лес
Свой приют,
Чтобы чистые руки увидеть во сне...

Смерть, сияние, страх, чужой дом.
Всё по правилам, всё по местам,
Боевая ничья до поры
Остановит часы и слова.
Отпустите меня!

«Домой» (1989 г.)

Нелепая гармония пустого шара
Заполнит промежутки мёртвой водой.
Через заснеженные комнаты и дым
Протянет палец и покажет нам на двери, отсюда
Домой!

От этих каменных систем в распухших головах
Теоретических пророков напечатанных богов,
От всей сверкающей, звенящей и пылающей х...и

Домой!

По этажам, по коридорам лишь бумажный ветер
Забивает по карманам смятые рубли,
Сметает в кучи пыль и тряпки, смех и слёзы, горе – радость

Плюс на минус даёт освобождение
Домой!

От голода и ветра, от холодного ума,
От электрического смеха, безусловного рефлекса,
От всех рождений смертей перерождений,
Смертей перерождений –
Домой!

За какие такие грехи задаваться вопросом: зачем
И зачем, и зачем, и зачем, и зачем, и зачем –
Домой!

«Разруха» (1990 г.)

Душам мертвых так полезен запах вина,
Душам мертвых пригодится стерильное черное небо.
Готовься к медленной смерти - пусть горит оно все дотла,
Уходи в свой панический страх, прожги папиросой нервы

А пока - Разруха!
Навсегда - Разруха!

Душам мертвых наплевать на пластмассовый рай,
Души мертвых одни властелины во всей вселенной.
И длится тысячелетия их внеземная игра.
И, как символ безвременья, она будет длиться всегда.

А пока - Разруха!
Навсегда - Разруха!

Души мертвых одни среди бесконечности звезд,
Души мертвых - это то что нам надо, то к чему мы стремимся.
И пускай занимаются карлики изобретением колёс,
Не пошлет им Бог счастья, не займет им Чёрт своей силы.

Так viva Разруха!

«Ветер» (1990 г.)

Кто носит в черном переплете души мертвых фонарей,
Меня вечер на рассвет, а пачки денег на портвейн?
На именины пей чай, коль заготовил свой кус,
Линяй в Америку скорей, беги скорей, мистер рус.

И только ветер!
В живых пусть будет только ветер!
В живых останется лишь ветер!

И на рассвете солнце выжжет всю Россию дотла,
Кумирню пролетариата, царей и вина,
Пушай скорей на этом месте образуется дыра,
Чтоб ни чертей, ни богов, чтоб ни покрышки, ни дна...

И только ветер!
В живых пусть будет только ветер!
В живых останется лишь ветер!

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Ты ничего не потеряешь, кроме жизни своей,
Покрытых плесенью истин и сгнивших идей,
Наевшись доверху шнапса, идти править месть,
Кусок голодного мяса, кто сорвет с тебя спесь?

И только ветер!
В живых пусть будет только ветер!
В живых останется лишь ветер!

«Никто» (1997 г.)

По мокрому снегу ослицы бредут не спеша,
На спинах везут холодное белое солнце.
И им наплевать, что опять наступила зима,
Их карлики кормят костями, а карлиц не любят японцы.

Никто тебя не найдет в этом снегу,
Никто меня не найдет в этом снегу.
Наш покой будут хранить снежные барсы,
Когда уже некуда ехать.

На небе меня поджидает Прокруст с топором,
Он умело обрубит ноги и отдаст их плешивым мухам.
Он любитель играть парами, посылая их вниз дождем,
Но дождь по пути превращается в снег.

Никто тебя не найдет в этом снегу,
Никто меня не найдет в этом снегу.
Наш покой будут хранить снежные барсы,
Когда уже некуда ехать.

И перед нами с икон потечет свинец,
И ангелы будут плакать словами угрюмых песен.
Могильщик пьян и беспечен, его цели пришел конец,
Душа его вышла из тела, его череп для музыки тесен.

Никто тебя не найдет в этом снегу,
Никто меня не найдет в этом снегу.
Наш покой будут хранить снежные барсы,
Когда уже некуда ехать.

И сон в тебя войдет, звеня
Стальными топорами доброй смерти.
Сыграет боль в бильярд с тобой,
А на улицах будет грустно,
А на улицах дует ветер.
Пусто, пусто, пусто
На всем белом свете!

По мокрому снегу ослицы бредут не спеша,
На спинах везут холодное белое солнце.
И им наплевать, что опять наступила зима,
Их карлики кормят костями, а карлиц не любят японцы.

Никто тебя не найдет в этом снегу,
Никто меня не найдет в этом снегу.
Наш покой будут хранить снежные барсы,
Когда уже некуда ехать.

«Дождь» (1997 г.)

Весь вечер дождь колотит крыши,
Лениво нагоняя сон.

Нас не спасет ни гром, ни погребальный звон...

Луна с субботы прибавляет.

И этот жар нам не унять.

Найдется крест на нас - его нам не обнять...

Князь тьмы нас гордо охраняет.

А вечер молча разобьется

О строй кораллов с желтых глаз.

Сквозь них и мы ведем безжизненный поход...

А вечер вдрызг промочит крыши,

Умоет звезды за окном.

Нас не спасет ни гром, ни погребальный звон...

Не будем больше мы вдвоем.

«В Рим!» (1997 г.)

С детства учили, что есть беднее нас -

Они где-то там...

И нужно жалеть их, ведь им очень плохо,

Жалеть их, укрывшись в бетонных домах,

Жалеть их размеренной жалостью нашей,

Чтоб всем понемногу хватило им,

Чтоб сели на шею нам, наплакавшись вволю,

И, свистнув кнутом, погнали нас в Рим.

С детства учили, что нужно быть добрым,

И негров любить, всем расистам назло

И каждому негру купить по винтовке

И чтоб веселее, напоить их вином

И чтоб веселящего этого зелья

Всем понемногу досталось им

Чтоб сели на шею, ликуя от одури,

И, щелкнув кнутом, погнали нас в Рим.

С детства учили, что нужно быть щедрым

Хромых и убогих рублем одарять

Чтоб за день у них было по миллиону

И чтоб каждый из них мог Рокфеллером стать.

Чтобы богатство в мешки насыпая

Брезгливо смеялись, пока мы все спим

И обнаглев от предчувствия рая

Стегнули кнутом и погнали всех в Рим.

* * *

И солнце взойдет над седым моим краем
Выдохлись мы - нам не нужен рассвет
Серые мыши от жара сгорают
Пусто вдали, да и прошлого нет.
Нежно возьмешь в руки серый мой пепел
Призрачно небо блеснет неземным
Пепел подхватит порывистый ветер
И под дождем понесет меня в Рим...

«Блаватская» (1999 г.)

Зеленая кровь растений Блаватской дарила силы,
Она выжигала руны на стареющем теле огнём,
Обыденность отражений в неправильном зеркале мира
Навсегда искажает нежность, живущую в сердце моём.

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Носильщики носят вещи - гробы, коляски и книги
К их помощи обратившись, Кандинский спалит свой дом
Блаватская пишет письма в Иерусалим Марии,
Навсегда искажая нежность, живущую в сердце моём.

В письмах молоты Тора заменяют привычные буквы,
Кандинский вскрывает письма, на почте валандаясь днём,
А ночью рисует тушью и алчно жует мякоть клюквы,
Навсегда искажая нежность, живущую в сердце моём.

Пусть будет наш мир коробкой, в которую сложен пепел
Блаватская бьется о стенки когда-то красивым лицом,
Кандинский сегодня умер, он был перед смертью весел,
Навсегда исказив твой образ, живущий в сердце моём.

«Гаер» (1999 г.)

Гаер с утра зеленеет, сквозь кожу стремятся листья,
Он в зеркало изумленно глядит глазами рептилии.

В нагрудном кармане френча шевелится опасная бритва,
"Где уснешь, там и будет Родина", - лейся воском с герба фамильного.

Сквозь нелепость субстанций космоса в его душу глядит Угрюмище,
А на дне реки браунинг прячется, его молча карпы грызут
Превращаются ноги в котлеты - что-то их ожидает в будущем...
Кельтских песен мотивы гордые нам дельфины в лицо проорут...

Сочно лопнут глаза под давлением, пьяный гаер, как кот на пристани,
Проросли плавники на черепе, жабры где-то внутри проросли,
На причале толпа Джонов Леннонов, до чего ж довела их мистика,
На поверхности только головы - это нас замели пески...

Превращаются мысли в пряники, их растащат по гнездам с карканьем
Одноногие Джоны Ленноны, одноглазые упыри.
А из окон торчат динамики - из них евнухи воют под бряканье,
Открываются двери космоса - значит все еще впереди...

«Доктор Менгеле» (1987 г.)

Я не знаю, где же здесь пластика,
Если люди падают ниц,
И некто в белом халате,
На котором чернеет свастика,
Уже заполняет свой шприц,
Уже заполняет свой шприц.

Каждый день преступные опыты,
Под белой маской не видно лица,
Ординарная внешность робота
Леденит людские сердца.

Это - доктор Менгеле.
Это - доктор Менгеле.

Эксперименты над сознанием
Изощреннее раз за разом,
Это неизвестное ранее
Преступление против разума.
Эксперименты доктора Менгеле,
Эксперименты доктора Менгеле.

И на телеэкране, и в дешевом кино,
И в газетах, и всюду - пропаганда лжи,
Это значит, что всем все-равно
То, что доктор Менгеле жив.

Это - доктор Менгеле.
Это - доктор Менгеле.

Говорят, что пора успокоиться,
И об истории - только шепотом
Это значит, кто-то готовится
Продолжать преступные опыты.
Новый доктор Менгеле.

Мы пациенты доктора Менгеле.
Мы пациенты доктора Менгеле.
Мы пациенты доктора Менгеле.
Мы все пациенты Доктора...

«Оракул» (1999 г.)

Оракул пивной бутылки ко мне поскребётся в дверь.
Он словно сошел с картинки - эфиопский дородный зверь.
Вдаль уплывают греки, завитушки бород тербя.
Не осталось у них больше бога, не нужна им родная земля.

Я напишу тебе сагу, ты напишешь мне некролог,
Усталость разрушит сердце сквозь истерику пыльных дорог.
А греки плывут в корыте, мирозданье трещит по швам,
Оракул пивной бутылки, зачем ты явился нам...

Реальности лисьи чары рубят судьбу мою
И вот уж и я, среди греков, их галерные песни пою
Баранья проклятая шкура, зачем ты приснилась нам...
Плывем мы все дальше и дальше, мирозданье трещит по швам...

«Будущего нет» (1987 г.)

Живём на улице рекламных плакатов,
Мы идем непохожие на эти плакаты.
Мы скорее похожи на снег, он с нами -
Ведь мы также хладны и нас топчут ногами.

Мы, конечно, могли бы встать в полный-полный рост -
Но даже тогда нам не дотянуть до звезд.
Только это вообще-то не настолько важно, ведь
Будущего нет!

«Диоген» (2002 г.)

Диогену было грустно -
Он пил оливковое масло,
На душе становилось
Тепло и прекрасно.

Проплывали галеры,
Приходили гетеры.
Диоген был фашист -
Не признавал полумеры!

Его тень ютится в бочке
В грязном гетто Парижа
Видишь пьяных французов?
Только я их не вижу.

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Предо мной лишь цыгане,
Татары да турки,
Да моя нищета -
Все вьются в вихре мазурки.

Прилетай, Диоген,
В своей бочке ужасной
Забирай мою Родину,
Пьянствуй и властвуй!

Рви и злись в пух и прах
Мировые химеры!
Диоген был фашист -
Он не привык к полумерам!

«Моцарт» (1997 г.)

Умерший Моцарт в глинтвейне топит могильные будни,
Он больше не пишет вальсов, он сочиняет прозу.
Микроскопическим мозгом сыты, как пловом, люди

Похотью разлетелись в утреннем небе стрекозы.

Мертвого Моцарта в будни слушает фрау Браун,
А за окном пасутся стада безразличных верблюдов.
Сны гнилозубых пророков в мареве газовых саун
Как предсказания гадалок, лягут в мешки урюка.

А смерть - это старый немецкий скрипач -
Плачь по нему, моя милая, плачь!

Умерший Моцарт глинтвейном свое поправляет здоровье,
Он по-арабски не знает и по-персидски тоже.
До белизны алюминий раскалят в придорожной столовой,
Чтобы у всех голодных в трубку свернулись рожи.

Ведь мертвого Моцарта матом клянет заплутавший прохожий,
Овальный асфальт смеется и хмель раздвигает череп.
Скучные рамки буден треугольники нервов корежат,
Умерший Моцарт спекся - ему больше никто не поверит!

А смерть - это старый немецкий скрипач -
Плачь по нему, моя милая, плачь!

«Космогония» (1999 г.)

Зимой унесет в небо ветром меня,
Там Юры Гагарина дух жизнерадостный
Украдкой глядит сквозь дыру в облаках
И по самолетам стреляет из бластера,
Но не перестрелять их ему никогда,
И превратится душа моя в свастику.
В морозной земле спят, как боги, жуки
Им снится зеленый голландский табак.
Нас плотным кольцом окружают враги
Им невыносимо, что мы уже классики

Мы были с тобой в этом мире одни
И заблестят наши души, как свастики.
У нас нет капусты, у вас нет бобов
Архангелов головы крутятся в космосе
А прошлое - только игра наших слов

И мы оживляем их силой галактики,
И разрезая гранит облаков
Закружатся наши души, как черные свастики.

«Азартные игры Магриба» (1997 г.)

Если я пожелаю и китайцем безумным стану,
Разнесутся по свету перья непонятных народу песен.
И тогда дух Ли Бо похмельный в мою дверь поутру заглянет,
Не скудеют вина запасы, значит долго мы будем вместе.

Значит долго мы будем рядом бороздить винила изгибы,
Легкий пепел в мой череп ляжет и останется там до бури.
Мы с тобою пойдем победно по истлевшим от времени книгам,
Мудрецы не живут сегодня, мудрецы прошлым летом уснули.

А на рассвете я превращусь в серебристый дым,
Я превращусь в виноградный сок,
Нам пустота будет домом родным.

А в волшебных песках Магриба магрибинцы играют в кости,
Им безумно везет сегодня, они выиграли полмира.
Не осталось в карманах денег, и в душе не осталось злости,
На тарелках лоснятся финики, из них в тело вливается сила.

Отведи меня в чистое поле и разбей мне голову камнем,
По холодной земле червями расползутся ненужные мысли.
Если мы не умрем сегодня, то и завтра из пепла не встанем,
Пусть заполнятся безразличием наших душ пустые канистры.

А на рассвете я превращусь в серебристый дым,
Я превращусь в виноградный сок,
Нам пустота будет домом родным.

«Аргонавты» (1997 г.)

Не спится аргонавтам в соломенных гробах,
Есть маленькие радости в суровую годину -
Заводятся микробы в пластмассовых зубах,
Сломали репу обухом насильники Мальвине.

А утром по вторникам падает снег, и Мартин пьет...

Оранжевые стены, зеленый потолок,
А ты такая нежная как простынь на витрине.
Прочистит добрый гаер хозяйкин дымоход,
Несет топор для бабушки послушница в корзине.

А утром по вторникам падает снег, и Мартин пьет...

Из мрака нибелунги швырнули топоры,
Полет их был прекрасен до наших нервов нежных.
Не спится аргонавтам, тесны для них гробы,
Мали им сандалеты и тяжелы одежды.

А утром по вторникам падает снег, и Мартин пьет...

«Брокэн» (1995 г.)

Вечер рисует фамильный склеп,
Свободы не было, не будет, и нет,
Лишь стены стекла и железобетона.
Вставь аметист в золотую корону,
Поедем со мной развлекаться
на гору Брокэн
сегодня в полночь!

Черных свечей не бывает в продаже,
Давай-ка по рюмочке плесени вмажем,
Мышиный помет да смолистая сажа.
В склянке кровь - мы ей рожи намажем,
Поедем со мной развлекаться
на гору Брокэн
сегодня в полночь!

Наши враги упадут от удушья,
Им не помогут ни колья, ни ружья.
Вставь аметист в золотую корону,
Не защитит их пентакль Соломона,
Стенами станут поля пентаграммы,
Черные крысы, пугливые дамы,
Пару гвоздик молодому факиру.
Дым от костра расползется по миру,

Поедем со мной развлекаться
на гору Брокэн
сегодня в полночь!

«Трансхиппианский панк» (1989 г.)

Когда наступит похмелье и солнце взойдет,
Странный город-Тюмень рифмует падали роты.
Чтобы утром, когда ночь мешок свой порвет,
Выплюнуть всех поскорей на работу.

И когда ты наступишь на свой собственный хвост,
Превратившись в крысу, жрущую мясо
Ни Христос, ни Кришна, ни Мавзолей не спасёт
И уже не убрать будет эту заразу.

Вот найти бы дом мне, среди тех бездомных!
В парке люди свободны - там безделье и отдых.
Денег нет под деревом, все наше под деревом,
А все что везде - просто болезнь!

Я себя под свастикой чищу
Мою, стираю, жру и хайраюсь
Слушаю сводки, смотрю телевизор -
Вообщем, со скоростью света вращаюсь.

А похудевшее солнце скоро уйдет
И наступает мокрая липкая сырость.
И горизонт между тем наступает войной,
Как единственная непостижимая милость.

«Метафизика уходит» (2006 г.)

Черный призрак нибелунга, белый призрак волколака,
Алый призрак Пифагора. Мало ли теней у мрака...
Спят дома, во сне качаясь, спит замшелый бог растений,
Бородатый сон гуляет по рубиновой вселенной.
Спят бомжи во мгле приюта, снится им бутылка виски,
Устаканились в перинах одинокие нацистки.
В полудреме видит цифры алхимический Дмитрий,
В замкнутой системе мозга кружат чая мегалитры.
Грезят пеплом пилигримы, пережевывая хаос,

Скрипнул желтыми когтями из могилы лютый Штраус,
Чей-то богомерзкий призрак потускнел в тиши подземки,
Папа Римский тьмой зашторил фиолетовые зенки.
Спит, что может спать. Мерцают мглы старинные предметы.
Изменяется пространство, в беспросветный сон одето.
Мрачный разум океана выгнул призрачную спину.
Дрыхнет ценностей система. Засыпай и ты, дубина.
Ничего не изменилось, в мире пахнет огурцами,
Черт играет на рояле, мозг под винными парами.
Пол скрипит, амёбы пляшут, кто-то пьет мое пространство.
Расширяются границы обывательского хамства.
Я ли это отражаюсь в мутном зеркале землицы?
Может это смотрит Кришна из козлиного копытца?
Или просто кто-то шутит, раздувает пламя в печке?
Щелкает на сковородке красной девицы сердечко.
Видишь, там, за поворотом измененного сознания,
Кушает свинец Сатурна метафизик из Казани,
По лицу текут сомненья, по душе снуют пираньи.
Страшен миг самотворенья богомерзкого желанья.
Тятя, наш любимый невод мертвеца на берег тянет!
Детка, прячась в недрах шкафа, хватит мертвечину лапоть!
Это Пушкин, или Гоголь. Черт их разберет, постылых,
Испоганили культуру, растревожили могилы,
Пожурчали самогоном, поскрипели пирогами,
И забросили сандали в пустоту за облаками.
Хорошо тебе, читатель, в нереальщине томиться?
Рухнул с дуба, точно желудь - ни подняться, ни напиться.
Мир устал. Тревожна старость. Сны какие-то плохие.
То приснится остров Пасхи, то безумная Россия,
То ментовская кокарда неожиданно приснится...
Чьи-то лица, будто рыла, чьи-то рыла, словно лица...
Метафизика уходит, без нее иссохнет воля.
Эго мирно растворится в кислоте желудка тролля...
Черный призрак Архимеда, белый призрак Джона Ди,
Алый призрак Азатота. Мало ли теней у тьмы...

«Гретхен» (1995 г.)

Гретхен во сне, в котором горит хрусталь.
И солнечный луч блуждает по граням кристалла,
И в комнате много цветов, уже ничего не жаль.
Что может быть проще? - есть, что начать сначала.

Гретхен во сне, в котором она не спит.
И бежит босиком по огромному мокрому лугу.
И солнце только встает, как много еще впереди.
И кто-то так нежно целует ее неподвижную руку.

Гретхен во сне, ее осторожно несут
Какие-то добрые люди холодного лунного света,
В глазах вспыхнет яшма, в душе зазвучит изумруд.
А в городе полночь. А на планете лето.

Она видит сон, про город, которого нет,
Там легкие эльфы ласкают ей нежную кожу,
И Мерлин так добр к ней, а Мерлину тысячи лет.

Его прикосновенья нежны, словно легкий весенний дождик,
Она видит сон, а за замерзшим стеклом
Бесцветные стены ослепли от серого снега,
И слезы мне режут лицо разбитой души стеклом.
И эхо похоже на крик.

«Дальше» (2000 г.)

У пьяницы Рабле туман в душе,
Он думает о боге, а Панург о ноже.
Змеится в камышах богиня Судьба,
Одного ждет больница, а другого тюрьма.

А что же дальше?.. А дальше – зима,
Для тех, кто пишет стихи и тех, кто сходит с ума
И тех, кто жаждет, подобно мумии - в склеп.
Из этой жизни, к сожалению, выхода нет.

Нас любят лишь наши дети. И они нас простят,
Как мы простили принца датского, всучив ему яд,
Но он восстал из мертвых и до сих пор среди нас,
Похотлив его разум и остер его глаз.

А что же дальше?.. А дальше - туман,
Мы поплывем, словно рыбы, к волшебству дальних стран,
Рассвет меняя на ночь. И снова ночь на рассвет.
Из этой жизни, к сожалению, выхода нет.

И пьяницу Рабле терзает страх,
Он тратит деньги на женщин, он по горло в долгах.
Летят над морем термиты и суккубы не спят.
Могила смотрит сквозь нас, невыносим ее взгляд.

А что же дальше?.. А дальше - зима
Для тех, кто пишет стихи и тех, кто сходит с ума
И тех, кто жаждет, подобно мумии - в склеп.
Из этой жизни, к сожалению, выхода нет.

«Зигфрид» (1991 г.)

Долгие улицы, душные годы
В кармической власти дождливой погоды.
Ночь - лютый зверь.
Где ты, мой император, теперь...
Тень приоткрое чугунную дверь,
Наверх, по ступенькам, лани быстрее...
В гиблом месте останься со мной,
Слышишь, как ветер запел неземной...

А ночь - монолит
И в ней вера в мертвого бога шалит,
Швыряет звезды в хрустальные дали,
Эти дальние дали в гробу мы видали!
А черные карлики молча страдают,
Ведь на рассвете их всех расстреляют,
А ночь - как магнит
Тянет тех, кто от страха чудит,
А вечером наш Арлекино убит -
Зигфрид!
Глаза мухоморов во тьме ищут Одина,
Мы скоро дойдем до Неведомой Родины...

«Не было и нет» (1999 г.)

Только их не было и нет,
Лишь промелькнули тени по книгам
Гофман был пьян, когда писал этот бред
Утром тени исчезнут, забрав его силы.
Остались ноты на холодном столе,
Остались пастельных тонов картины,

Тени растворились в легком эгейском вине,
 Души проросли коноплей на могилах.
 Вечер растворил сущность гордых стихов,
 Ветер разметал одинокие звуки,
 Мы с тобой пойдем в направлении снов,
 Серебром оправит нам мистика руки.
 На санскрите книги о живущих богах,
 В Греции канистры с оливковым маслом,
 Маргиналы водкой заливают свой страх,
 Признаки арабов проступают сквозь краску,
 Камуфляж нацистов на рынках в цене,
 Черные рубашки, ботинки и флаги,
 Космос захочет в своей глубине,
 Жирные крестьяне тихо вымрут от браги.

А над нашим домом есть в небе дыра,
 Сквозь нее в нас падают смерти кристаллы,
 Выпустим наружу наши души без дна,
 Где-то в океане их облепят кораллы,
 Вурдалаки выпьют всю нашу любовь,
 А кроме нее нам ничего не осталось,
 В незнакомом месте нам не встретиться вновь,
 Не жалейте нас, нам ни к чему ваша жалость.
 В беспощадность слов нас наша лень уведет,
 В красоту слогов и в бесконечность лишений,
 Мертвых гарпий в небе так яростен полет,
 Они как наши песни после смерти в движении.

Только их не было и нет,
 Лишь промелькнули тени по книгам
 Гофман был пьян, когда писал этот бред
 Утром тени вернутся обратно в могилы...

«Добро пожаловать в реальный мир» (2005 г.)

Мы проявимся ночью,
 Между шавкой и волком,
 Разбросав по гостинной
 Элементов осколки.
 А вода все прозрачней,
 Тают звезды-снежинки,
 Я играл в психосферы,

Ты играла на скрипке.
 Звуки плыли и плыли,
 Заплетались в орнамент,
 Не спеша разрушая,
 Монолитный фундамент.
 Он придуман жрецами
 На рассвете похмельном.
 Сквозь глаза проступали
 Мысли о запредельном.
 Гелий смрадно захлюпал
 В алхимическом чреве.
 Благодарны крестьяне
 Пышногрудой Минерве.
 Благодарны Аллаху,
 Азатоту и Бrame
 Одноглазое небо
 Зашкворчало в кармане.
 А из ящика череп
 Зенки трупно таращит.
 Поджидает Вергилий,
 Грустный, в призрачной чаше.

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

То как зверь он завоет,
 То заплачет куницей,
 Видно жаждет жениться
 На угрюмой девице.
 Кто ты, где ты, зачем ты,
 Облака порыжели.
 Разве так незаметно,
 Что тебя уже съели?
 Чувствуешь нашу песню —
 Тянет жмура оркестрик.
 Месса проходит пресно,
 В местной церквушке тесно.
 Просят корыто денег,
 Алчут здоровья ящик
 Жаждут впечатать в вечность
 Свой лошадиный праздник.
 Ищут зрелищ и хлеба,
 Мяса, гурий, винища,
 Свежей крови младенцев —

Чем не райская пища?
 Бочку вареной плоти,
 Кружку вонючей браги,
 Мало для счастья нужно,
 Радуйтесь, копрофаги!
 Бог равнодушно смотрит
 В мир, безрассудно юный
 Дергая черным когтем
 Арфы тугие струны.
 Музыки не случилось,
 Вышел туман и слякоть
 Ровно пройти по кругу —
 Не на цимбалах звякать.
 В полночь, когда все тихо,
 Кто-то скребет под сердцем
 Может его разрезать,
 Красным посыпать перцем?
 Старый горбатый карлик
 Выйдет, пугливо визгнув.
 Тьма разрывает болью
 Анус моей отчизны.
 Громкие, словно джинны,
 Грязные, точно души,
 Влейся в толпу Гогеном,
 Режь их свиные уши.
 Жестко штормит природу,
 Тень моя, дай мне силы,
 Перешагнуть достойно
 Разум своей могилы.

Жаль, никто не услышит
 Гаммы немого горла
 Я прошел почти все ступени,
 Но так и не встретил Гора.
 Только клочки тумана,
 Робкая белая гордость
 Кружат в последнем танце,
 Испаряясь в иную плоскость.
 Там, за зеркальным слоем
 Нежно поют сирены,
 Там оживают сказки,

Предки встают из тлена
 В нечеловеческом кашле
 Мертвые Черные Дыры
 Вывернут наизнанку
 То, что казалось миром.
 Там, где живут кошмары,
 Флейты цинично свищут,
 Гулко бьют барабаны,
 Будто кто-то кого-то ищет.
 Там, как и здесь – обычно,
 Не меняется суть от взгляда,
 Лампу ретиво прячет
 Алхимический мир Багдада.
 Резво стрижет барашков
 Розовый мир Нью-Йорка
 По левому борту – чурки,
 Россия – по правому борту.
 А позади Израиль,
 Слезы в реке забвенья.
 Жарит Европа мясо,
 Азия жрет печенье.
 Ползают по орбите
 Злые грибки с Юготта.
 Работай, свиное рыло
 Хоть до седьмого пота
 Нервно плоды детишек,
 Деревья расти, строй сарай
 Не было и не будет
 Тебе никакого рая.
 Так промелькнуло лето.
 Стал я чужим и старым.
 Черное стало белым,
 Гигантское стало малым.
 Нету во мне сомнений,
 Знаний подавно нету.
 Правят мои поэмы,
 Выходцы с того света.

«Кровь стынет в жилах» (1997 г.)

Возьми кинжал и огарок свечи,

Иди туда, где кончается ночь в ночи.
В пятницу в шесть - праздник чертей,
кровь стынет в жилах,
кровь стынет в жилах,
ты будешь моей!

А ночью по улицам города жгут фонари,
И жертвы просят пощады,
но руки мои в крови.
И на утро уже не собрать всех костей,
кровь стынет в жилах,
кровь стынет в жилах,
ты будешь моей!

Здесь останутся те,
над кем не поставят креста,
Над пиршеством нашим восходит звезда,
и в ушах стоит вой ослепших зверей.
Кровь стынет в жилах,
кровь стынет в жилах,
кровь стынет в жилах,
ты будешь моей!
Ты будешь моей!

«Проклятие» (1993 г.)

А над Россией облака
Прозрачны, как слюда в окне.
Меня ты ждешь, но только я
Давно сгорел в святом огне.
Как едкий газ из длинных труб,
Я вниз туманом полечу.
Поставь свечу,
Чтоб легче было палачу!

И боль слетает с облаков,
От плоти очищая мозг,
И он течет с зеленых елей,
Словно майский липкий воск.
А тишину пронзает звук -
То заывают сырых в рай -
Гори огнем, родной мой край!

Свобода кроется во тьме,
Ведь мертвых в плен не заберут.
Свобода - это тот кусок,
Что за решеткой не дают.
Свобода - это по весне,
Хладна церковная земля -
Так награди проклятием меня!

Здесь тишина, лишь по субботам
Пьяный рокот голосов
Бессмысленность всего живого,
что пронзила ларчик снов.
А по утрам все тот же сон,
Ночных кошмаров древний ад,
И не вернуть меня назад.

Да будет свет, промолвил вождь
И зад свой фосфором натер,
И распустил господь по городам
Великий черный мор.
Сверкают празднично майданы,
В церкви мрачно пьют кагор.
Сбрось мое тело в море с древних гор!

Не написал я фолиант
В шестьсот с копейками страниц,
Не бросил жертву на алтарь
И в колдовство я не проник.
Большое кладбище вокруг,
Жадна церковная земля -
Так награди проклятием меня!

«Встречные огни» (2000 г.)

На вокзале, как в райских садах древних греков,
Каждый встречный мечтает вложить свои деньги
В то, чтоб сесть незаметно, в сорвавшийся поезд
И, хоть к черту, но лишь бы подальше уехать
Из мест, где он так долго жил
Из этих мест, где он так долго жил.
Из этих мест, где он.

Здесь много заводов, но мало жилья,
Пыльный город надолго закрыл коммуналки,
И ночь вползает медленным гноем,
Желтой луной милицейских мигалок,
И срывает с места, как лист календарный,
И демоны воют в унисон сиренам,
И ты песком заполняешь пустые карманы,
И завидуешь буржуйам, у которых есть деньги.
А встречные огни ждут, когда ты полетишь под откос,
А встречные огни бросают блики на нервную дрожь колес.
Здесь каждый получает не больше, чем начальник,
А каждый начальник получает пулю в спину,

Сырое белье балконной печатью
Корчит в желтом свете ехидную мину.
И ты хочешь быть героем, ты мечтаешь быть первым,
Ты рад бы весь мир подергать за нервы,
Рюмка коньяка и мягкое кресло
И вот ты медленно служишь свою Черную Мессу
А встречные огни ждут, когда ты полетишь под откос,
А встречные огни бросают блики на нервную дрожь колес.
У местных комендантов завтрак на могилах
Попавших под колеса социальной чистки,
А ты уже вот, сколько лет, как находишься в коме,
Так приди ко мне и запишись в сатанисты,
Ведь ты хочешь быть героем, ты мечтаешь быть первым,
Я даю тебе возможность щекотать миру нервы,
Рюмка коньяка и мягкое кресло,
Содрогается жизнь, мы служим Черную Мессу
А встречные огни ждут, когда ты полетишь под откос,
А встречные огни бросают блики на нервную дрожь колес.

«Карнавал» (1989 г.)

Но это всего лишь сон спускается с низких туч,
И в окна стучится. Бог нам сегодня послал
Лёгких прозрачных ангелов, оседлавших весенний луч.
Много на свете цветов, которые я не сорвал.
Много на свете жуков, которых я не убил.
Много на свете тьмы. Как кружатся наши сны!
Многие не дошли в пятницу на карнавал.

Много на свете вещей, которые мне не нужны:
Одна из них - это любовь твоя,
Господи!

«Дым» (2013 г.)

Мыплыли, как нибелунги, сквозь мертвенно-бледный озон,
В глазницах мерцали угли, было имя мне Легион.
Имя было и нету, окутано сердце мглой,
Истерзаны амулеты, пришло и ушло с зарей, как дым...
Как ритуальный оккультный дым.

Какая славная осень, какой зыбучий песок,
Какие живые птицы... они от смерти на волосок.
С краю вращаются стены, абсурдно искрятся сны,
Спиритуальным тленом я пропаду в глубине этой мглы, как дым...
Как ядовитый оккультный дым.

Отрывки из книги Сета, хоть четверть - хоть целый век,
Бродят дурные ветры по пеплу библиотек,
Ропщут и алчут пищи, подходит любой предмет
В общих делах и в личных, имя было и нет, как дым...
Как последний оккультный дым.

Дым! Я - последний оккультный дым.

«Вальс Ч.» (1997 г.)

Не спи, тебя могут убить на рассвете
Чёрные карлики, злобные дети,
И погребальные танцы на суше
Освобождают погибшие души
Для вечного плаванья в красных морях
Крови, где будет топить их наш страх.
Какие тяжелые стены в потусторонних мирах!

Мумии в склепах, стекло в мавзолеях,
Зомби в могилах и кости ни реях,
Синие всадники реют над нами,
Серые мыши прядут головами,
Семь светлых камней в недоступных горах.

Ладан сгустился туманом у плах.
Какие тяжелые шторы п. призрачных городах!

Приди ко мне ночью, закроешь все двери,
Накинешь веревку на тонкую шею
И, через минуту, ни крика, ни стога,
Смерть медленно входит в упругое лоно
Вечных мечтаний о красных морях,
Высоких горах и волшебных камнях
Какие тяжелые стены в потусторонних мирах!

«Ведьма» (2002 г.)

На закате завоюет ведьма, на рассвете умрет ребенок.
Наблюдает за миром смертных череп луны голодной,
Меднокрылый осенний ветер в мыслях светел и голосом звонок,
Просквозит мое гордое сердце еще одной траурной одой...

Томный звон серебра слезинок оплетает лицо цепочкой.
Я на верность иному миру обменяю реальность счастья,
Черной Магией обвенчаюсь с рано умершей ведьминой дочкой,
Наш союз заблестит на пальцах в лунном свете Кольцами Власти.

Рассыпается на снежинки желтизна, что нас окружает,
Мухи ненависти порхают в густоте янтарной квартиры.
О создании проклятых песен никогда и нигде не узнают,
Наша тайна - великая сила, нам нет дела до этого мира...

Проходя по холмам могильным соберем ненужные души,
Нас шипами пронзает вечность, в которую мы играем...
Опечатана дверь пентаклем, нам уже не пробраться наружу...
Я придумаю новую сказку, и Тебя в ней не потеряю...

«Мираж» (1997 г.)

За окнами ночь, стужа и лед,
Но от времени мы убежали вперед.
Ты помнишь те квартиры, в которых мы были вдвоем?
Но сегодня начало тоскливых дней,
Мрачной эры зимы в паутине теней.
Наверное, есть бог, которому мы будем нужней...

Когда все понастроят себе гробов,
Насушат грибов, напекут блинов,
Кто-то первый откроет дверь в мой серебряный сон.
Но, пока все ништяк, вся ночь впереди,
Мрачный город во тьме включает огни,
Не смотри на часы, они могут прожечь твои дни.

Мы уходим в мираж, как ушли все до нас,
Мы уходим в мираж, что нам дело до вас,
Мы уходим, забыв сосчитать эти дни,
Мы уходим, оставив лишь снег позади,
Мы уходим, оставив вам небо весны,
Мы уходим, оставив вам светлые сны,
Мы уходим в мираж, как ушли все до нас,
Мы уходим в мираж.
Что нам дело, до вас?

Все птицы уйдут в направлении дня,
Так возьми эту кровь, что живила меня,
Она будет тебя греть в лунном свете зимы.
Ведь сегодня начало тоскливый дней,
Мрачной эры снегов в паутине теней,
Наверное, есть бог, которому мы будем нужней...

«Скорей бы...» / «Грустная песня» (1989 г.)

И развалились в голове железные мозги,
Глаза на лоб полезли как майские жуки.
Воткнулись грабли в череп и намертво вросли -
Наверно, развалюсь я на мелкие куски.

Скорей бы грустный доктор мышьяк мне прописал,
Скорей бы, поднатужась, мной плюнул вдаль вокзал.
Скорее бы, скорее, неумогу мне ждать –
Железный крест на шею.

Бесценную награду я в тайне сохраняю,
Поднакопивши баксов я гроб себе куплю.
Хороший гроб дубовый - о чем еще мечтать?
Неструганые доски - как мягкая кровать.

«Оттого что» (1996 г.)

Наше время не ответит, где тот корень мандрагоры,
Что старухи Брокэн Хэксэ закопали на рассвете,
Лишь от яда рассыпаются кладбищенские воры,
Их пурпурным лёгким пеплом днём в снежки играют дети.

А небесное светило освещает чудный камень,
В этот камень в прошлом веке поселился дух Венеры,
Только камень этот древний я делить ни с кем не стану.
Позабудь, не то, милейший, в кандалы да на галеры.

Чёрным чаем вечереет. И по кухням, как по норам
Разбредаются вампиры, насосавшись крови за день
Нарисованный святоша рожу им кривит с иконы,
Значит день прошёл неплохо, значит всё, на месте камень...

Закопай моё тело в песке,
Освящённом дождём среди таинства ночи,
Забирай мою душу себе,
Чтобы вечность казалась короче...

Магистерская диссертация Магистерская диссертация Магистерская диссертация

Свет и мир тебе, прохожий, что зарезал свою лошадь.
Оттого, что надоела, оттого, что путь неблизкий,
Оттого, что ты - татарин, оттого, что бог - художник,
Оттого, что плоть парная так давно закисло в миске.

Оттого, что ветер юга не приносит больше свежесть,
Оттого, что мной сегодня в кабаке пропита нежность,
Оттого, что пьяный боцман пробуравил в днище дыры,
Значит рано или поздно мы с тобой пойдём по миру...

«Тишина» (1995 г.)

В этом городе пусто, в этом доме живет тишина,
Но тишина никогда не приходит одна.
Её верный оруженосец - ранний рассвет
Ты слышишь, сколько протявкало лет?

Так непривычно отделяется тень от стены.
Стены с рожденья враждебно желают войны.
А за тусклыми окнами снег продолжает расти,
И завтра будет так трудно идти.

А на перекрестках молча торгуют чумой,
Не забудь ее взять, возвращаясь с работы домой.
И свой хворост не успеет разжечь заря,
Не стреляй, на дороге, ведущей меня.