

ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Ройтберг Наталья Владимировна

УДК 821.161.1

«Диалогическая природа рок-произведения»

Специальность 10.01.06 – теория литературы

диссертация на соискание степени кандидата филологических наук

Научный руководитель: д. филол. н., профессор

Кораблев Александр Александрович

Донецк

2007

СОДЕРЖАНИЕ

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. КОНЦЕПЦИЯ ДИАЛОГА В XX-XXI ВВ.	9
1.1. О диалогичности слова.....	12
1.2. К уточнению понятия «диалог».....	20
1.3. «Философия диалога» как «антропологический переворот»	27
<i>1.3.1. Экзистенциальный характер «диалогии» Мартина Бубера</i>	32
<i>1.3.2. М.М. Бахтин: диалог как универсалия</i>	41
<i>1.3.3. Эммануэль Левинас: мета-этика как основа диалога</i>	48
Глава 2. ПОЭТИКА ДИАЛОГА РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЯ	60
2.1. Специфика рок-жанра.....	66
<i>2.1.1. Троиединство вербального, музыкального и пластического</i> <i>начал</i>	71
<i>2.1.2. Роль ритма</i>	82
2.2. Субъектная организация рок-произведения	
<i>2.2.1. Особенности статуса автора</i>	93
<i>2.2.2. Специфика образа рок-героя</i>	107
<i>2.2.3. Виды и характер рецепции рок-произведения</i>	115
2.3. Рок-произведение в аспекте диалога культур	
<i>2.3.1. Рок-произведение как явление постфольклора и неосинкретизма</i>	133
<i>2.3.2. Преемственность и новаторство рок-поэзии</i>	138

2.3.3. Концертная и студийная работа как формы существования рок-произведения в «малом» и «большом времени»	141
---	-----

Глава 3. РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГИЧНОСТИ....146

3.1. Антроподицея А.Н. Башлачева: слово как поступок.....	147
3.2. «Монологичность» диалога в творчестве Я.С. Дягилевой.....	159
3.3. «Песня, молитва да меч» – концепция слова в произведениях К.Е. Кинчева (группа «Алиса»)	173

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....187

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....194

ВВЕДЕНИЕ

Современное состояние изученности рок-произведений можно охарактеризовать как находящееся на начальном этапе своего развития. Исследования, посвященные рассмотрению рок-культуры, можно условно разделить на две группы: социально-психологические и исследования культурологически-философского плана. В работах первой группы рок представлен как феномен, отражающий умонастроения и мировоззрение определенной части общества, в аспекте «молодежного культурного восстания» II половины XX века. Представители второй группы связывают явление рок-культуры с общими контркультурными тенденциями и рассматривают его как имеющее собственные установки и принципы мировосприятия. Следует отметить среди авторов фундаментальных работ, посвященных року, американских теоретиков рок-культуры: Н. Брауна, Ч. Рейча и Т. Роззака. Наиболее концептуальные и содержательные отечественные исследования рок-поэзии представлены в тематических сборниках Тверского Государственного университета «Рок-поэзия: текст и контекст» (1998-2007 гг.).

Изучение рок-поэзии как одной из составляющих современной поэзии и одного из важнейших проявлений молодежной маргинальной субкультуры второй половины XX века – достаточно актуальная проблема современного литературоведения. Рок-жанр как особый лирический жанр песенного слова, принадлежащий «авторскому фольклору» и «массовой словесности» (С.Н. Зенкин) является ярким примером действия «канонизации младших жанров» (В.Б. Шкловский) в современном литературном процессе. Рок-культура представляет собой значительное образование, соотносимое по многим параметрам и оценкам с фольклором, поэтому изучение ее произведений может во многом объяснить генезис культурных инноваций, внутрикультурные процессы; русский рок имеет особое значение в общем контркультурном движении, анализ его произведений принципиально важен для осмысления нынешних характеристик отечественной культуры и литературы и прогнозирования их последую-

щей динамики. Синтетичность рок-произведения (текст + музыка + исполнение) позволяет относить его к сфере культурологии, однако опыт и практика изучения показывают приоритетность литературоведческого подхода, что подтверждает идею о ведущем значении текста в русском роке. Следовательно, мы будем рассматривать рок-произведения с учетом данной особенности.

Как один из составляющих элементов контркультуры рок фундирован в наибольшей степени теоретико-философскими положениями Франкфуртской школы, «философии жизни», экзистенциализма, а также «философии диалога» с их критикой искусства, актуализацией антропологического вопроса и проблемы взаимоотношения я-ты (Ты). В качестве своих поэтических основ рок утверждает принцип жизнотворчества, ориентацию на христологию, отождествление слова (песни) и поступка, попытку реализации персонального поэтического мифа, ярко выраженную актуализацию диалогических отношений.

На наш взгляд, возможна экстраполяция и сопоставление основных положений и принципов диалогической философии (от диалогизма слова до признания онтологического статуса диалога как бытия-общения) со сферой рок-произведения.

Как представляется, в начале XX века возникает общая для сфер философии и культуры тенденция открыть измерение нового сознания и мировосприятия, направленное против спекулятивно-умозрительного и сугубо теоретического подхода к действительности. Данная тенденция нашла свое выражение как в определенных философских направлениях, так и в художественной области – в частности, в роке как явлении маргинальной культуры, что подтверждается наличием общего для них проблемно-тематического поля.

Актуальность диссертационной работы обусловлена тем, что исследование диалогической природы рок-произведения позволяет приблизиться к осмыслению рок-поэзии как имманентного современному мировосприятию явления, соотносимого с традицией отечественного поэтического слова, а также делает возможным указать связи между феноменом рока и феноменом «философии встречи» как результатом стремления создать новый, немонологичный тип мышления. Исследование рок-поэзии как вербального компонента при несомненном признании приоритета слова в

роке открывает возможности рассмотрения и анализа тенденций современного жанрообразования, динамики литературной эволюции, разрешения проблемы переосмысления поэтического наследия и взаимодействия маргинальной культуры (контркультуры) с самой культурой.

Работа выполнялась в рамках кафедральной научной темы 06_1 ВВ 60 «Художественная целостность и природа филологического знания: Разнообразие теоретико-литературных дискурсов».

Объект исследования – тексты песен и стихотворений, интервью и письма А.Н. Башлачева, Я.С. Дягилевой и К.Е. Кинчева (группа «Алиса»).

Предметом исследования являются способы и «механизмы» проявления и передачи диалогического принципа в рок-текстах и – шире – в рок-действе как форме непосредственной реализации рок-произведений названных исполнителей, которые раскрывают суть диалогической природы рок-произведения.

Цель работы – путем рассмотрения рок-произведений в свете концепций «философии диалога» М. Бубера, М.М. Бахтина и Э. Левинаса на примере творчества А. Башлачева, Я. Дягилевой и К. Кинчева прояснить основные черты диалогичности рок-произведения.

Автор ставит следующие задачи: 1. очертить главные аспекты диалогичности слова и прояснить понятие «диалог» в контексте общегуманитарной концепции диалога XX-XXI века; 2. выявить основные положения философии диалога на примере отдельных мыслителей-диалогистов (М. Бубера, М.М. Бахтина, Э. Левинаса); 3. проанализировать особенности поэтики диалога рок-произведения, в частности, теоретически обосновать специфику рок-жанра и субъектной организации рок-произведений; 4. определить место рок-поэзии в истории развития отечественного поэтического слова, ее преемственные и новаторские черты, связь с предшествующими этапами развития литературно-художественного сознания; 5. очертить влияние базовых аспектов диалогической философии на творчество определенных рокеров (А.Н. Башлачева, Я.Н. Дягилеву, К.Е. Кинчева); 6. опираясь на главные принципы «философии общения», выявить своеобразие проявления диалогичности в произведениях конкретных рокеров на разных уровнях.

Методы исследования обусловлены междисциплинарным статусом объекта исследования и теми научными вопросами, которые решаются в работе. Основные методы: герменевтический, культурно-типологический, метод рецептивной эстетики и метод целостного анализа; вспомогательные методы: сравнительный и описательный (который включает приемы обобщения, наблюдения, интерпретации, классификации и систематизации).

Новизна диссертационного исследования. В работе впервые проводится системный анализ типологических особенностей диалога и обосновывается целесообразность научной разработки диалогического аспекта рассмотрения рок-произведений как произведений, которые принадлежат практически неисследованной сфере художественного творчества. При этом предлагаются новые подходы к пониманию рок-жанра как особого лирического жанра песенного слова, к выяснению природы диалогических отношений во время реализации рок-произведений, к трактовке понятий «рок-автор», «рок-герой», к осмыслению связи между рок-поэзией и основными положениями «философии общения». Кроме того, впервые предметом исследования становится рок-произведение, которое рассматривается в контексте диалога с опорой на диалогическую философию.

Теоретическое значение работы состоит в следующем: автор обобщил и проанализировал основные аспекты диалогичности слова, представил развернутую типологию понятия «диалог» и его понимание конкретными мыслителями-диалогистами, проследил отражение главных идей и принципов диалогичности в рок-произведении на разных уровнях; обосновал идею о том, что рок в наибольшей степени тяготеет к таким этапам литературно-художественного сознания и миропонимания как мифологический синкретизм и фольклор, соприроден явлениям карнавально-праздничной культуры и религиозно-обрядовой практики; показал преемственность рок-поэзии и ее принадлежность традиции русского поэтического слова.

Практическое значение диссертационного исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы в практике вузовского преподавания курсов введения в литературоведение, теории литературы, культурологии, истории русской литературы, а также в спецкурсах по изучению современной рок-поэзии.

На уроках литературы и мировой художественной культуры в школе предметом изучения могла бы стать наряду с авторской песней и рок-поэзия (иллюстрация художественных произведений, изучение которых предусмотрено школьной программой; отражение образов классической литературы в рок-поэзии).

Основные положения диссертационного исследования прошли обсуждение на заседании кафедры теории литературы филологического факультета Донецкого национального университета, были изложены на V Международной научно-практической конференции «Человек, наука, техника в новом тысячелетии» Национального аэрокосмического университета им. М.Е. Жуковского «ХАИ» (г. Харьков, 2004), на ежегодной преподавательской конференции Донецкого национального университета (г. Донецк, 2005 г.), на международной научной конференции «Коды русской классики. Проблемы обнаружения, считывания и актуализации» Самарского государственного университета (г. Самара, 2005 г.), на Десятой и Одиннадцатой Международных Молодежных конференциях по иудаике (г. Москва, 2005 г., 2006 г.), Тринадцатой Междисциплинарной конференции по иудаике (г. Москва, 2006 г.), на Третьей и Четвертой международных научно-практических конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых Киевского национального университета им. Т. Шевченко «Шевченковская весна» (г. Киев, 2005 г., 2006 г.), на XV Международной научной конференции им. проф. Сергея Бураго «Язык и культура» (г. Киев, 2006 г.), на Всероссийской научной конференции с международным участием «Традиционная культура сегодня: теория и практика» Челябинского государственного университета (г. Челябинск, 2006 г.).

Основные положения и результаты исследования изложены в 8 публикациях, из которых 4 опубликованы в специализированных изданиях, которые содержатся в перечне ВАК Украины.

Диссертация состоит из вступления, трех разделов, заключения, списка использованных источников (288 позиций) и дополнений. Общий объем работы – 215 страниц, основной текст – 193 страницы.

ГЛАВА 1

КОНЦЕПЦИЯ ДИАЛОГА В XX-XXI ВВ

Развитие мировой культуры во второй половине XX века было ознаменовано возникновением массового молодежного контркультурного движения, которое нашло свое художественное воплощение, помимо прочего, в жанре «рок». Рок-движение, составляющее одну из сил молодежного «всемирного восстания», в качестве предпосылок возникновения имело определенные общеизвестные факторы социально-политического и национально-исторического характера (изобретение и использование атомной бомбы, Вторая мировая война, агрессия США во Вьетнаме, расовая сегрегация, «сексуальная» и «культурная» революции, борьба за гражданские права, феминистская политика и эмансипация, научно-техническая революция и т.д.). Рок возник как протест против технократии и милитаризма, как попытка создания нового типа мировосприятия.

С одной стороны, главным стимулом «молодежного восстания» являлось стремление актуализировать вопрос о конкретном человеческом существовании, взаимодействии людей друг с другом и с окружающим миром.

С другой стороны, в гуманитарной сфере уже И. Кантом была обозначена проблема приоритета «антропологического вопроса». В работах «посткантовских» мыслителей этот вопрос наряду с проблемами отстраненности от жизни конкретного человека, противопоставления жизни и разума, получил выражение в актуализации проблематики субъект-объектных и субъект-субъектных отношений, взаимосвязи сознания и реальности («жизненный мир» и интенциональность сознания у Э. Гуссерля, «переживание» и субъект-объектная нерасчлененность у В. Дильтея, «философия жизни» Ф. Ницше, «философская антропология» Л. Фейербаха). В начале XX века необходимость создания модели нового, немонологического, необъективистского типа мышления обусловила возникновение «философии диалога». После Первой и Второй мировых войн «философия диалога» наряду с экзистенциализмом и

«философией жизни» становятся одними из наиболее популярных философских направлений. Так, они содержали концепции и построения, которые несознательно были восприняты идеологами контркультуры как теоретическая база контркультурного движения, в частности, рок-культуры. На постсоветском пространстве последняя переняла на себя роль и функции не только культурной, но и социополитической жизни.

При ближайшем рассмотрении феномена русского рока возникает вопрос об особом статусе слова в произведениях данного жанра. Исследование рок-произведений примечательно тем, что, с одной стороны, вполне можно довольствоваться методикой анализа, применимой к поэзии вообще, и традиционными литературоведческими формами рассмотрения лирического произведения, но, с другой стороны, совершенно очевидна недостаточность анализа одного лишь вербального начала.

Это обусловлено не столько синтетическим характером рок-произведений (текст + музыка + пластика), сколько жанровой ориентированностью рока в современном культурном и литературном пространстве, стремлением преодолеть жанровые рамки и выйти в самую действительность. Наиболее отчетливо данная позиция может быть прояснена в аспекте соотношения рока, ориентированного на пение и публичное действо, с традицией синкретизма архаической лирики, где слово было неразделимо с действием и вещью. Можно сказать, что в плане отношения к слову рок «экзистенциален» и «онтологичен». В отличие от других видов искусства, рок прибегает к таким формам и средствам воздействия на реципиента, которые позволяют сделать максимально близким контакт исполнителя с аудиторией, а произведение переводят в событийный ракурс, в то же время сообщая ему характер чрезвычайно сильного экзистенциального напряжения и трагичности мироощущения.

В этом контексте поэзия рока смыкается с воззрениями и основными положениями философов диалогического направления, для которых слово, язык, речь являются не только средством и медиатором, но и свидетельством бытийного единства человека с другими людьми, с миром и с Богом. Говоря о диалогической природе рок-произведений, мы будем понимать под диалогом, прежде всего, коммуникативное взаимодействие онтологической глубины (диалог как бытие-общение) и экзистенци-

ального характера (незавершенное, становящееся, здесь и сейчас происходящее интерактивное действие, ориентированное на прорыв наличного и данного).

В контексте литературного процесса, в частности, парадигмы развития русского поэтического сознания, рок-поэзию можно соотнести в плане «диахронии» с такими направлениями как романтизм (аспекты двоемирия, интереса к фольклору и этнографии, свободы от классической условности, признания поэзии как самостоятельной сферы жизни) и символизм (аспекты аутомессианизма, главенства «реальнейшего над реальным»); в плане «синхронии» – с авторской песней (как жанром лирического песенного слова и синтетическим видом искусства) и метареализмом (как реализмом не физической данности, а сверхфизической природы вещей, метафорическим реализмом, переходящим от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности), как направлениями, означившими конец второго тысячелетия.

Отметим, что поэзия с пометкой «рок» принадлежит к тем жанрам, которые инспирированы философией т. н. «рубежного сознания», в частности, представляется плодотворным сопоставление основных направлений русской поэзии, представляющих 80-90-е гг. XX в., к которым относится и рок-поэзия, с главными направлениями начала XX в., особенно с символизмом и авангардизмом. «Рубежность» наложила свой отпечаток на стилистику и поэтику рок-произведений, в т.ч. и на особенности проявления диалогического принципа.

Принимая во внимание принципиальную диалогичность слова и любого художественного произведения, а также то, что русская рок-культура является «культурой слова «par excellence»» [1, с. 31], исследование диалогической природы рок-произведения целесообразно начать с рассмотрения диалогической природы слова, а затем посредством уточнения понятия «диалог», выделения основных положений и принципов «философии диалога» и специфики их выражения у конкретных философов-диалогистов (М. Бубера, М.М. Бахтина, Э. Левинаса) перейти к анализу диалогизма непосредственно в рок-произведении.

1.1. О диалогичности слова

Вопрос о диалогичности слова, несомненно, связан с вопросом о сущности слова как такового. В диалогичности имплицитно содержится масса словесных потенций, которые позволяют говорить о специфике роли и места слова не только в организации мышления и самосознания отдельного человека, народа, но и в устройении целого мира, всего мироздания. Вышесказанное во многом объясняет основные тенденции рассмотрения проблемы диалогической природы слова, развитие и изменение этих взглядов. Так, для эпохи синкретизма важна нераздельность слова с действием и вещью, нерасчлененность адресат/адресант/над-адресат (субъектный синкретизм); древние мыслители западной и восточной культур актуализируют идею о гармонии и единстве слова и мира; христианство приносит понимание слова как воплощения Сына Божьего и начала бытия; для современных исследований характерно соотношение слова как знака (лингвистический аспект) и как бытийной значимости (онтологический аспект).

Мы будем отталкиваться в своем исследовании от предположения, согласно которому сущность слова во многом фундирована его способностью к диалогу и в возможности одаривания данной способностью. Последняя, на наш взгляд, делает слово универсальным средством осуществления диалога: начиная с языкового уровня диалога как знаковой коммуникации, т.е. обмена информацией, и завершая уровнем глубинного «бытия-общения», «онто-коммуникации» (В.И. Тюпа) [2, с. 121], «сбывающегося бытия-события» (В.В. Бибихин) [3, с. 223], как воссоздания пред-заданной целостности и единства человека с человеком, с языком, с миром и с Богом. При ближайшем подступе к прояснению диалогической природы слова становится очевидной необходимость рассмотрения последнего в следующих аспектах: 1. языковом (слово как знак); 2. онтологическом (слово как со-бытие и событие) и 3. религиозном (слово как «Слово», которое есть Бог и любовь).

Языковой аспект. Между человеком и осмысливаемым им миром стоит слово и язык. Среди наиболее значимых исследований, посвященных преимущественно языковому аспекту слова (а именно: проблемам специфики поэтического языка и внутренней формы слова) можно отметить работы как отечественных (А.Н. Веселовского,

В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, В.П. Григорьева, А.А. Потебню, Ф. де Соссюра, Г.Г. Шпета), так и зарубежных (В. фон Гумбольдта, Н. Хомского) ученых [4-12]. Апофеоз лингвистического аспекта ярко продемонстрирован в работах структуралистов и постструктуралистов: восприятие мира как текста и текста как мира [13-17].

Кардинально иную точку зрения на слово представляют ученые и мыслители «онтологической ориентации». Слово как реальную форму бытия всего человечества, «относительно которой все известные нам конкретные способы существования есть его иноформы» [18, с. 3], как «сверхзаконное», «благодатное», где «языки-народы суть произведенное от Слова-человечества» рассматривает В.В. Федоров [19, с. 129]. Мы оказываемся перед дилеммой: с одной стороны, язык есть «образ мира» и языком определяется мироотношение человека (что, в частности, нашло выражение в теории «лингвистической относительности» Сепира-Уорфа); с другой стороны, авторитет языка не абсолютен. Тексту противостоит «слово-событие»: «нового слова жадно ждут», т.к. «все прежние оказались текстами», но «когда все превратилось в текст, можно ли еще вернуться к слову-событию?» – спрашивает В.В. Биbihин [20, с. 10].

Только при условии принятия идеи о том, что язык превышает свой лингвистический статус и может рассматриваться в рамках онтологии, бытия-общения и религии, он выступает как одно из условий существования всего человечества, всего мироздания, каждого конкретного человека и гарантом гармоничного взаимоотношения между ними. «Язык и личность находятся в отношениях диалогической сопричастности» [21, с. 30]: они «прорастают» друг в друга, утверждая духовную связь человека с миром и единство бытия. То самое «первоначальное единство бытия», которое «есть» и которое должно быть «основой подлинно «первой философии»» [22, с. 447]; то самое единство бытия, которое поставлено во главу угла многими мыслителями-диалогистами.

Взаимосвязь между человеком и языком осуществляется по всем законам и правилам диалога: равноправие Я и Другого, их взаимная нужда друг в друге, признание в Другом Другого именно как Другого: «личность не подчиняет себе полностью язык, не командует им, но и язык не подчиняет себе полностью творческую личность, не использует ее только как «передатчика» своих содержаний. Язык и лич-

ность находятся в отношениях диалогической сопричастности, если каждый человек безусловно нуждается в языке как духовной почве своего самоосуществления, то язык не меньше нуждается в каждом говорящем человеке, усилиями которого язык живет, реализуя свою творческую сущность» [22, с. 70].

Каковы бы ни были величие и мощь языка, его задача сводится лишь к «отсылающему ускользанию» (В.В. Бибихин). Очень важна способность языка означивать, маркировать, указывать, но еще в большей степени ценно его свойство теряться и исчезать в означиваемом, маркируемом, указываемом. Именно в таком качестве оправдана жизнь языка. Здесь – переход от слова как знака к слову как «онтологической значимости» (Э.М. Свенцицкая). Этот переход эксплицирован, на наш взгляд, в т.н. «внутренней форме» слова, которая актуализирует проблему взаимосвязи надиндивидуального и общезначимого с индивидуальным, личностным. Проблема внутренней формы слова наиболее глубоко и детально изучена в работах В. Гумбольдта, Г.Г. Шпета и А.А. Потебни [8; 10; 11; 12]. Подобно знаку, имеющему «означающее» и «означающее», слово имеет «содержание» и «внешнюю форму». Мы делаем акцент на том, что именно благодаря наличию «внутренней формы» в слове, последнее есть нечто большее, чем знак. Идею понимания внутренней формы слова как одного из условий единства человека и мира обосновывает в своих работах В.В. Федоров [18-19].

К бытийному и над-знаковому характеру слова апеллируют мыслители религиозного толка. В первую очередь, здесь надо отметить философов русского религиозного Ренессанса: С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского (традиция имяславия); таких ученых как А.Ф. Лосев, Н.А. Бердяев; философов-диалогистов: Г.С. Батищева, М.М. Бахтина, М. Бубера, Э. Левинаса, О. Розенштока-Хюсси. В современной науке данный аспект затронут в работах В.В. Бибихина, И. Зизиулеса, Э.М. Свенцицкой.

Согласно П.А. Флоренскому, слово – это «явление смысла», «посредник между внутренним и внешним миром», «конденсатор воли» и «онтологическая изотропа» [23, с. 292]. Более того, – посредством слова, по С.Н. Булгакову, через человека «говорит» космос: «Слово космично в своем естестве, ибо принадлежит не сознанию только, где оно вспыхивает, но бытию, и человек есть мировая арена, микрокосм, ибо

в нем и через него звучит мир, потому слово антропокосмично, или, скажем точнее, антропологично» [24, с. 255].

А.Ф. Лосев, исследуя философию имени, пишет, что если бы предметная сущность вещи, т.е. ее понимание, было выражено только в себе и для себя, то «никакое человеческое слово не могло бы и коснуться этой сущности, <...> но сущность является *не только себе, но и иному*» [25, с. 174] (курсив наш – Н.Р.). Таким образом, «слово – сама вещь, но в аспекте ее уразуменной явленности. Слово – не звук, но постигнутая вещь, вещь, с которой осмысленно общается человек» [25, с. 177]. Отметим, что в «сенсуально-ноэтическом» характере слова, который описывает философ, выражена его сугубо человеческая природа: слово есть членораздельное осмысленное говорение – это выше уровня животного мира, но ниже уровня духовных сущностей. Слово произносимо, слышимо и наделено смыслом. Если бы оно было чисто ноэтическим, считает А.Ф. Лосев, ему не было бы нужды в озвученности, поскольку оно попадало бы в сферу чистого смысла. Таким образом, проблема слова оказывается тесно связанной с проблемой голоса или устной речи, в отличие от письменной, и с проблемой молчания (о чем мы скажем в дальнейшем).

Для М. Бубера связь Я с миром очевидна при явленном «сущном слове» и утрачена, если слово становится лишь «обозначающим» [26, с. 111].

О. Розеншток-Хюсси совершает в грамматике «коперниковский переворот», потому что изучение языка с помощью повествовательных утверждений типа «Идет дождь», на его взгляд, подобно «дважды два равно четыре» как холодному непрекаемому чисто спекулятивному положению, своего рода квинтэссенции всей греческой философии, философии досуга и школы [27, с. 267], тогда как иудейско-христианская философия видит в этом положении «каменную стену» (Л. Шестов) [см. подробнее: 28], олицетворение тех умозрительных отвлеченных истин, которым необходимо противопоставить веру и живую реальность. «Говорение» есть не только и не столько грамматические операции над языком, но «превращение действия в истину и действительность», «мы говорим для того, чтобы собрать воедино расщепленный, разделяющий нас, отрывающий нас друг от друга мир» [27, с. 85].

Онтологический аспект. То, насколько глубоко тот или иной мыслитель видит укорененными слово и язык в действительности, в бытии, является одним из показателей глубины его философского учения, понимания родного языка и языка вообще, но и силы чувства своего времени и проникнутости общим «пульсом Вселенной». Интересно, что практически невозможно рассматривать слово изолированно в онтологическом и религиозном аспектах. Затрагивая один из них, мы неизбежно затрагиваем и другой, и таким образом постоянно оказываемся в точке пересечения сразу нескольких смысловых векторов: слово «орудийно-онтологично» (С.В. Свиридов), т.е. действенно и бытийно, но «бытие есть общение» и «быть – значит общаться» (М.М. Бахтин), где общение в своем высшем и абсолютном значении религиозно и, следовательно, скрепляющим стержнем всех трех аспектов становится библейское «Слово», которое было «в начале».

Рассмотрев положения некоторых мыслителей и ученых о природе слова, мы увидели следующее: слово обладает внутренней формой, что делает его больше чем просто «звукосмыслом» (А.А. Потебня), и потому грамматика бессильна полностью истолковать язык и слово; оно слагается из нескольких «энергем» – от низшей, физической, до высшей, ноэтической, в частности, на «человеческом» уровне слово «сенсуально-ноэтично» (А.Ф. Лосев); П.А. Флоренский и С.Н. Булгаков понимают слово в духе имяславческой традиции – как принадлежащее сознанию и бытию. Примечательно, что Бахтин эксплицировал проблему соотношения лингвистического аспекта слова с диалогическим, введя понятие «мета-лингвистика»: «Диалогические отношения – предмет металингвистики <...> диалогические отношения внелингвистичны. Диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка» [29, с. 312].

Пытаясь ответить на вопрос о бытийном начале слова, мы будем отталкиваться от предположения, что возникновение слова связано с сознанием¹.

¹ «С появлением сознания в мире (бытии) мир (бытие) радикально меняется <...> появилось *надбытие* (свидетель и судия). Самосознание в человеке <...> свидетель и судия всего человека <...> уже не человек, не я, а другой. Отражение в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к я-для-себя. Абсолютная свобода этого я. Эта свобода свидетеля и судии выражается в слове» [30, с. 341].

До-словесный мир – это мир до-человеческий. Когда же появляется сознание, рефлексия человеком самого себя и окружающего мира, тогда появляется и слово, которое, как мы выше отметили, стоит между человеком и миром. Человек не может существовать без слова.

Появление человека обуславливает необходимость возникновения слова, точнее, эти два процесса должны быть одновременным событием. Последнее более значимо, чем творение всего бессловесного мира и твари: не случайно апостол Иоанн все дни творения Божьего заменяет одной лишь фразой – «в начале было Слово». Здесь кроется загадка всего мироустройства.

Если перефразировать Н.А. Бердяева, который утверждал, что «седьмой день творения», «антропологическое», «третье» откровение – это «религиозная эпоха творчества», раскрытие христологии, с нетерпением ожидаемое Богом от человека [31, с. 329], то можно сказать, что «продолжающимся творением» в дольном мире является речь, говорение, общение. Человек призван посредством способности к общению совершенствовать этот мир и преображать его.

Естественно, слово существует не только в сознании человека, оно повсюду в мире, подобно эфиру, воздуху, «пневме» (Ф. Эбнер). Но способностью «улавливать» его тончайшие вибрации и фибры одарен именно человек. В разговорах о «кризисе слова», его упадке и т.п. просвечивает констатация факта разрыва и дисгармонии между человеком и миром.

Связь между бытием и словом эксплицирована, например, в его т.н. онтологически-орудийном и «событийном» характере. Так, в одной из своих работ В.В. Биbihин говорит о слове как о «событии», т.е. как о чем-то сбывающемся [См.: 20]; О.Э. Мандельштам усматривает эллинистическую природу русского языка в его способности быть отождествленным с «бытийностью»: «Слово в эллинском понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык <...> есть воплощающееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти» [32, с. 59-63].

Мы находим в истории культур и цивилизаций – от архаики до современности – множество подтверждений влиятельности слова, имени, имени Бога как имени имен. Эта влиятельность зиждется на признании внутренней силы слова. Достаточно упомянуть практику древних ритуалов, обрядов, заклинаний, в которых слово играло колоссальную роль и могло в буквальном смысле как излечить, так и погубить. Связь слова со «сбывающимся» в редуцированной форме отражена в фольклоре и современных суевериях. В религиозном (иудейско-христианском) аспекте словом Господь творит мир. С помощью слова Иисус Навин останавливает солнце. Ни на йоту не отступает Господь в своих обещаниях и пророчествах – Его слово и дело (осуществление, «сбывание» слова) едины. Изменение всего лишь одной буквы в имени человека отражает радикальные изменения в его судьбе (ср. напр.: Аврам становится Авраамом [33, 17: 5]; Сара – Саррой [33, 17: 15]).

Религиозный аспект. Филология не может не быть в определенном смысле «религиозной». Однако «если слово филологическое, безусловно, причастно к тому, что было в начале, то в той мере, как к нему были причастны и математическое слово, и философское слово, и слово лирическое. Они причастны к первоначальному единству бытия, сознания и слова, их необходимому саморазвивающемуся обособлению и требующей усилий для своего проявления их глубинной неделимости» [21, с. 14].

Религиозный аспект диалогичности слова проявлен, прежде всего, в «зове» и ответе человека на этот «зов» как принципиальной ответственности. О «зове» как одной из основных особенностей «культуры глубинного общения» писал Г.С. Батищев: ««Я» пробирается к своему подлинному собственному «Я» через других и посредством «Высшего Начала», «только по зову, только в ответ на Высший Зов. И в этом смысле – сугубо и всецело ответственно!» [2, с. 108]. Для М.М. Бахтина ответственность всякого понимания порождает ответственность субъекта высказывания и поступания, «не-алиби в бытии» [См.: 34]. Сон «двойного зова» радикально изменил отношение Бубера к собственной философии [26, с. 122]. Философия Левинаса фундирована приматом этического начала и ответственности, невозможность отменить которую «более невозможна, чем невозможность вылезти из собственной кожи» [35, с. 595]. По Розенштоку-Хюсси, базисом для полноценного общения человека с Господом яв-

ляется грамматика «Меня, Тебя», в отличие от грамматики «Я, Ты»; грамматика «призыва» как императива, повеления, и «ответа» как действия, исполнения, послушания: «Бог заставляет нас говорить» [27]. И. Зизиулас связывает зарождение «онтологии личности» и преобразование «маски» в «личность» с переходом человека «из биологического статуса в экзистенциальный» [36]. «Зов» – это не только библейское «Адам, где ты?» и «Вот он я, Господи» как ответ пророков на призыв Бога. «Ответом» в абсолютном смысле является участь Иисуса Христа. Признать свою ответственность, свое «не-алиби» в этом мире – значит, принять на себя качественно иной статус. Этому посвящена одна из самых популярных работ известного мыслителя-диалогиста М.М. Бахтина – «К философии поступка», – где он пишет: «Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где его никогда не было, он принципиально иной» [34, с. 94]. Таким образом, становится совершенно очевидным, что «знаковость», «бытийственность» и «религиозность» слова пронизаны диалогичностью.

Общеизвестное «слово есть орудие общения» проясняется в полной мере при правильном понимании слов «диалог» и «общение»: *raison d'être* слова заключено в общении как некой изначальной установке, «предшествующей самому событию встречи общающихся» (М.М. Гиршман).

Речь идет о том, что слово всегда уже налично в мире как потенциальное общение. Бытие потенциально диалогично и существование каждого конкретного человека имеет связь с «бытийственной пред-общностью» (Г.С. Батищев); и его задача – извлечь ее, «актуально воссоздать», «претворить в бытие», «со-творить» и «установить заново» [2, с. 121]. В данном контексте человек предстает как «мировая арена» (С.Н. Булгаков), в котором и через которого «звучит мир» [24, с. 23]. Утверждение П.А. Флоренского, что «слово есть сама реальность в своей подлинности» [23, с. 252] не метафора, а лишь выражение онтологической природы слова. Общение первично по отношению к бытию: «говорить по направлению к Другому предшествует любой онтологии», – уверен Э. Левинас [37, с. 88].

Понятие «диалог» не менее важно для литературоведения и всей сферы гуманитарного мышления, чем понятие «слово», поскольку последнее по природе своей диалогично: «слово <...> всегда ищет ответного понимания и не останавливается на

ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно). Для слова (а значит, и для человека) нет ничего страшнее безответственности. Услышанность как таковая – уже диалогическое отношение. Слово хочет быть услышанным, иметь ответ и снова отвечать на ответ, и так *ad finitum*» [30, с. 421].

Мы попытались обосновать диалогичность слова в контексте онтологического и религиозного взгляда на его природу, показав, что сущность диалогичности заключена не только в языке и речи, но и в металингвистической сфере. Следующим этапом должно стать прояснение самого понятия «диалог» и рассмотрение его специфики и отличия от других проявлений интерактивного взаимодействия.

1.2. К уточнению понятия «диалог»

В свете рассмотренной нами выше проблемы диалогичности слова как соотношения сугубо языкового аспекта (знакового) с «метаязыковыми» (онтологическим, религиозным) можно объяснить, почему понятие «диалог» имеет ряд близких, но не тождественных ему обозначений того или иного типа взаимодействия: дискурс, общение, коммуникация.

Диалог интерпретируют либо в приближении, условно говоря, к «лингвистическому» контексту, что соответствует пониманию слова как знака, либо к «онтологическому», что соответствует взгляду на слово как на бытийную значимость («диалог», «общение», «бытие-общение»), либо в соотношении с обоими, что применительно к слову можно принять как совмещение знаковой и онтологической природы слова («коммуникация»). И если для философской сферы размежевание «языковой» и «бытийной» сторон диалога не принципиально, что выражено, к примеру, в типичном определении диалога как «взаимодействия (информативного либо экзистенциального характера) между двумя сторонами коммуникации, благодаря которому происходит понимание» [38, с. 317], то для сферы литературоведческой необходимость разграничения этих сторон обязательна.

В отличие от дискурса и бытия-общения, используемых в определенной сфере исследования слова, коммуникация как более широкое и «универсальное» в этом

плане понятие может быть охарактеризована по отношению к ним как родовое понятие к видовым. Это определило логику последовательности нашего рассмотрения диалога от прояснения понятий «дискурс» и «общение» к понятию «коммуникация». При этом во главу угла поставлена задача уточнения понятия «диалог».

Двумя основными формами «реализации» слова выступают язык и речь, где «кодовая система языка является основой для построения всех видов речи» [39, с. 267]. Однако в науке возникла и была реализована потребность дополнить классическую оппозицию «язык-речь» третьим членом – дискурсом, как понятием, актуализирующим динамику и процессуальность речи. Следовательно, для уточнения понятия «диалог» нам необходимо иметь в виду, во-первых, противопоставление языка речи и дискурсу, и, во-вторых, соотношение «знаковости», «бытийности», «коммуникативности». Так, например, в концепции слова В.В. Федорова, если обозначать «отношения жизненно актуальных людей между собой горизонтальной линией, а их отношение к Космосу как к первичному человеку – вертикальной», то «языковая форма в вертикальном типе отношений является онтологической, в горизонтальном – коммуникативной» [40, с. 261-266].

Диалог в этом контексте может быть представлен, по меньшей мере, тремя типами: диалог как дискурс; диалог как собственно диалог и общение, восходящее к бытию-общению; диалог как коммуникация.

Дискурс можно интерпретировать как «специфический способ или специфические правила организации письменной либо устной речевой деятельности» [41, с. 232]; как речь, которая погружена в самую действительность и «вписана» в определенную коммуникативную ситуацию. «Предтечами» исследования дискурса в определенной мере являются Ш. Балли, В. фон Гумбольдт, В. Матезиус, А.А. Потебня, В.Я. Пропп [42; 43]. Первоначально введенный учеными-лингвистами как дополнение к бинарной паре «язык-речь» (Э. Бюиссанс) или вместо понятия «речь» (Э. Бенвенист), дискурс популяризируется в работах структуралистов и постструктуралистов (Р. Барт, Ж. Деррида, А. Греймас, Ю. Кристева, М. Пеше, М. Фуко), становясь родовым обозначением любого вида языкового общения. В русистике пробле-

мой дискурса занимались Н.Д. Арутюнова, Е.А. Земская, Б.М. Гаспаров, О.А. Лаптева, О.Б. Сиротинина, Ю.С. Степанов [См. например: 44].

Под дискурсом понимают, во-первых, «внешнюю речь» (в отличие от «внутренней»), во-вторых, дискурс есть коммуникативное событие, которое представляет собой точку пересечения социально-языковой и ментально-речевой структур (для современной филологии все более актуальна триада «язык-речь-дискурс»).

В дискурсе осуществляется «самовыговаривание языка, вещей, мира». Исследуя «археологию» гуманитарных наук, М. Фуко связывает возникновение «дискурсии» со статусом классического языка как языка «представляющего»: классический язык «представляет мысль так, как мысль представляет себя сама», в нем все дано «через представление». Когда же язык «разворачивается внутри представления», «исходный Текст стусшевывается», «остается только представление, развертываясь в словесных знаках, являющихся его представлением» и «становясь дискурсией». Последняя есть «само представление, представленное словесными знаками» [45, с. 135].

Интересно, что в качестве понятий, «близких» дискурсу, А.А. Кибрик называет «коммуникацию», «текст», «речь», «диалог», где коммуникация – это «процесс языковой деятельности», текст – «результат языковой деятельности», а дискурс – их синтез (динамический процесс языкового общения, происходящего в определенном социальном контексте и фиксированный результат этого процесса) [См.: 46]. По отношению к речи дискурс выступает как явление с более четко выраженным социальным содержанием (ср. с исследованием дискурса в работах Ю. Хабермаса [47-48]). По отношению к диалогу – как некая модель, структура (ср. с практиками «дискурсивного анализа» как одним из основных методик исследования дискурса (Ф. Боас, Т. ван Дейк, В. Дресслер, З. Харрис и др.)).

Обратим внимание, что в поле дискурсивных исследований важна конкретная отнесенность, принадлежность дискурса определенной сфере, личности (к примеру: политический дискурс, рок-дискурс, дискурс папы Римского).

Итак, дискурс, как и диалог, представляет собой коммуникативный акт, однако, в отличие от диалога, для него более важен тип, структура речевого взаимодействия, чем характер и сущность его наполнения. Дискурс в большей мере акценти-

рует внимание на контексте и характере протекания общения. Таким образом, диалог в качестве дискурса можно интерпретировать как актуализацию социального аспекта и вариант интеракции, тяготеющий к «знаковости». Оговоримся, что в поле нашего рассмотрения попадает диалог не как «форма речи» и не как определенный «жанр словесности», который восходит к Античности, но диалог как «онтологически первичное отношение одного человека к другому» [49, с. 55].

Проблема *диалога как собственно диалога*, общения и бытия-общения получила глубокую разработку в работах как отечественных, так и западных преимущественно религиозно ориентированных мыслителей и философов-диалогистов, для которых сама человеческая жизнь – это диалог, онтологически значимая характеристика и свойство человека. Здесь человеческая личность «размыкается» множеству таких же личностей. «Я» и «ты» выступают как равноправные субъекты диалога.

Характеристика участников диалога, которую дал Бахтин в своей работе «Проблема текста. Опыт философского анализа», эксплицирует взаимообращенность адресанта и адресата – главную отличительную сторону диалога: «Понимающий сам становится участником диалога. У наблюдающего нет позиции вне наблюдаемого мира, и его наблюдение входит как составная часть в наблюдаемый предмет. Слушающий, воспринимая и понимая значение (языковое) речи, одновременно занимает по отношению к ней активную позицию <...> всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно ответный характер <...> всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает: слушающий становится говорящим» [50, с. 149]. Взаимообращенность выступает одной из предпосылок понимания и взаимопонимания как основных диалогических ориентиров.

Работы философов-диалогистов направлены главным образом на то, чтобы разрешить проблемы взаимоотношения между теми, кто вступает в диалог, обозначить сферу их взаимодействия. Так, ставится вопрос об отношении к другому (иному) как к конкретному «ты», как к безликому «он», как к вещи («оно»), как к наивысшей инстанции – Богу («Ты»); ведутся споры по поводу «первичности» «я» и «ты» (какое из них конституирует другое); открытой остается проблема трактовки диалога в контексте религиозного миропонимания (начиная от «пионеров» диалогической мысли –

Ф. Розенцвейга, Ф. Эбнера, М. Бубера, О. Розенштока-Хюсси – и завершая современными мыслителями – И. Зизиуласом, В. Малаховым и др.). Главная особенность диалога состоит в том, что он имеет дело с равноправными личностными мирами, которые в ходе взаимодействия обмениваются всем своим «я» друг с другом.

В отличие от диалога в собственном смысле, который «есть жизнь», *диалог как общение* «есть бытие». Представители данной концепции призывают понимать диалог не только как «выраженное вовне рассуждение, но и как сущностное основание человеческого бытия» [2, с. 225], т.е., по словам Г.С. Батищева, как движение «к логике глубинного общения, междусубъектной со-причастности, полифонированию» [2, с. 216]. Это определение наделяет особыми характеристиками речь и язык: слово определяется как «медиум» социального общения; коммуниканты сообщаются помимо друг друга еще с неким заданным «третьим», «абсолютным судьей» (М.М. Бахтин); словесная среда предстает как разлитый в мире эфир, «пневма» (Ф. Эбнер), столь же необходимая для человека, как дыхание. Кроме того, общение предстает как этически окрашенное взаимодействие, важность которого подчеркивали и мыслители-классики (по П. Флоренскому, оно «предшествует и знанию, и вере, и эстетическому творчеству» [51, с. 11]), и современные ученые про-диалогической направленности (апеллирование к «ответственности общения» (М.М. Гиршман) как выражению «научного и человеческого пафоса» (Н.Д. Тамарченко)).

Главной целью диалога и общения является понимание. Если «при объяснении одно сознание» то, «при понимании – два сознания, два субъекта <...> понимание всегда в определенной степени диалогично» [30, с. 419]. Другими словами, понимание – прерогатива немоналогического мышления, которое стремится понять действительность. Следовательно, диалог сопряжен с диалектикой, на что указывал Бахтин: «диалектика – это абстрактный продукт диалога» [30, с. 318], «диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу личностей)» [30, с. 364]). Впоследствии на диалектический характер диалога будут ссылаться мыслители диалогической ориентации (это «касание действительности», «непрерывный опыт над действительностью» [52, с. 131]; «диалектика есть умение спрашивать

и отвечать. Этот ритм вопросов и ответов драматически символизируется в виде диалога» [52, с. 145]).

Итак, общение представляет собой более широкое понятие, чем диалог. Тяготея к «бытийственному», а не «знаковому» аспекту, оно потенциально способно разукрупняться до общения со «знаком» онтологии – до *бытия-общения*.

В литературоведческой трактовке это понятие употребляется применительно к обозначению статуса произведения и методики его рассмотрения: литературное произведение надо анализировать и интерпретировать как «эстетическое бытие-общение» (М.М. Гиршман), которым конкретизируется онтологическая природа произведения. Бытие-общение и бытие-диалог в рамках гуманитарно-философской проблематики можно понимать как «личностное бытие» в противовес «бытию сущего», как соотношение христианского Слова с античным Логосом – постепенное движение к личности [См.: 53]. Бытие-общение представляет собой диалог в его наиболее «развернутом» виде, в «космическом» ракурсе. Не общаться – значит вовсе не быть, не присутствовать в этом мире. Главную цель бытия-общения можно обозначить как постижение: постижение общающимися друг друга, постижение всего окружающего мира и бытия в целом. Несколько иной тип интеракции представлен в *коммуникации*.

По своей структуре коммуникация является «взаимоналожением и взаимокорректировкой семиотических механизмов языка и речи» [40, с. 4]. В современной гуманитарной сфере диалог трактуется как некий гарант для установления и возможности коммуникации и достижения понимания на ее основе. В узком смысле слова под коммуникацией понимают процесс кодирования и передачи информации сообщения от источника информации к получателю. Коммуникативный аспект актуализирует такие понятия как «адресант», «адресат», «контекст», «сообщение», «контакт», «код».

Любопытно, что К. Ясперс, который одним из первых ввел в научный обиход понятие «коммуникация», наделял его экзистенциальным содержанием – «...Мы суть то, что мы суть, только благодаря общности взаимного сознательного понимания. Не может существовать человек, который был бы человеком сам по себе, просто как отдельный индивид» [Цит. по: 54, с. 110], что свидетельствует об «универсальном», многоаспектном употреблении данного понятия. Так, попытка классифи-

кации различных подходов к осмыслению коммуникативных процессов разными исследователями демонстрирует «полидисциплинарный» характер этого типа интеракции: к семиотической модели коммуникации можно отнести концепции Р. Якобсона, Ю. Лотмана, У. Эко; К. Леви-Стросс и К.-Г. Юнг представляют мифологическую модель; М.М. Бахтин – культурологическую; В. Пропп – фольклорную; А. Пятигорский – семиотическую; Ц. Тодоров – нарративную; Ю. Хабермас – социологическую; В. Шкловский – литературную; Г. Шпет – герменевтическую [См.: 55].

При всей близости значений понятия «коммуникация» и «общение» принципиально различны. Общение отличается от коммуникации установкой на отношение как априорный факт диалогического бытия: как некую первоначальную реальность. По убеждению М.М. Гиршмана, общение есть «нечто, принципиально не сводимое на коммуникацию»: «Я как раз из тех, для кого первое слово, которое возникает при слове «язык», это слово «коммуникация» <...> Точнее, «общение». Для меня вопрос об основаниях языка связан с общением <...> Я понимаю общение как нечто, во-первых, принципиально не сводимое на коммуникацию. Коммуникация – это, действительно, передача информации разделенных от одного к другому; общение – это то, что является онтологически первичным и предшествует разделению общающихся» [Цит. по: 56, с. 125].

Коммуникация может быть интерпретирована как информационный обмен в обществе, осуществляемый и вербальными, и невербальными средствами, а общение – как межличностное взаимодействие, реализуемое вербальными средствами коммуникации [См.: 57]. Основной функцией первой является передача готовой информации, второй свойственно формирование нового смысла.

Существует подход к трактовке понятия «коммуникация», где актуализировано особое коммуникативное пространство общения, позволяющее говорить об «онтологии коммуникации» (В.И. Тюпа) как «сердцевине мировой жизни», которая опирается на «загадку вечности мира и тайну его личности» [58, с. 5] или как об «онтокоммуникации», «глубинном общении» (Г.С. Батищев).

Все выше рассмотренные аспекты диалога можно обозначить как различные типы достижения понимания и согласия, по-разному соотносимые со «знаковостью», «бытийностью» и «коммуникативностью» и акцентирующие те или иные стороны взаимодействия. Дискурс обращен к социальному и событийному аспектам; диалог, общение и бытие-общение – к личностному и онтологическому; коммуникация играет роль посредника, «медиатора», представляя поле «универсального» понимания диалогичности. В этом плане, возражая Ж. Деррида, для которого «бытие и коммуникация исчезают в динамике различения», вполне обосновано предположение о том, что бытие – это «становление-бытие коммуникативности», а коммуникация – это «становление-коммуникативность бытия» [59, с. 10] .

1.3. «Философия диалога» как «антропологический переворот»

В словосочетании «философия диалога» понятие «диалог» употребляется, очевидно, в значении, которое мы описали выше применительно к таким типам взаимодействия как собственно диалог, общение и бытие-общение.

С диалогом отчасти связано зарождение философии как искусства нахождения истины посредством спора. Проблема диалога очень актуальна в гуманитарных науках (герменевтика), в современных теологических концепциях. О внутренней необходимости создания цельной диалогической парадигмы мышления имманентной общекультурному процессу развития общества свидетельствует тот факт, что практически в одно и то же время независимо друг от друга разные мыслители приходят к обоснованию диалога как центрального и смыслообразующего начала выстроенной каждым из них философской концепции. Так возникли «новое мышление» Ф. Розенцвейга, «пневматология» Ф. Эбнера, «диалогика» М. Бубера и несколько позднее – «диалогический принцип» М. Бахтина. С другой стороны, эти новые философские концепции, объединенные общей идеей установки на диалогичность, возникли на основе ранее высказанных сходных умонастроений и идей, которые, однако, не имели характера оформленности в целостную систему или учение. Так, диалогичность как одна из основных концепций творчества Бахтина не в последнюю очередь обусловлена про-

диалогическими идеями повлиявших на него А.А. Мейера, М.М. Пришвина, А.А. Ухтомского.

В контексте культуры конца XX века «бытие человеческих личностей в их отношении друг к другу» становится сущностной проблемой и единственный перспективный путь преодоления этой проблемы – «в целостном отношении одного человека к иному индивидууму как к «Другому», «в деятельном соучастии с мирами иных «я»» [60, с. 23-24].

В конце XIX - начале XX в. по-новому возникает философская проблематизация «я» не как сознания вообще, а как реального конкретного сознания. Классический субъект Нового времени подвергается диалогистами «децентрации» по двум направлениям: по горизонтали, в «антропологической реальности», и по вертикали, в направлении к вечности Бога. Общее и социальное диалогизм понимает в конкретном различии «Я» и «Другого», следовательно, исходя из себя как из единственного, Я открывает Другого как единственного, как «Я».

Таким образом, в первой половине XX века в философии складывается направление, обозначенное как «диалогизм». Главная его задача – создание нового типа рефлексии на основе диалога, где Другой воспринимается как Ты. «Диалогическое» мышление в современном мире понимается как определенное философское направление, которое диалогически преодолевает классическую рациональность Нового времени. По мнению К. Гарднера, «философия диалога есть самая последовательная и решительная апология человеческой культуры и призвана способствовать осознанию людьми полноты человеческой бытийственности. Она должна стать залогом бесконечности человека» [61, с. 4].

Основной пафос этого направления заключается в критике монологического языка предшествовавшей классической философии, ее теоретизма и объективизма. Если для монологической парадигмы мышления были характерны направленность на объекты как на «Оно» либо сконцентрированность мыслящего субъекта на самое себя, то для «нового мышления» (Ф. Розенцвейг) основополагающими понятиями становятся «отношение» (в противовес познанию), «поступок» (в противовес чистому теоретическому созерцанию).

Среди других философских направлений, которые предшествовали диалогизму и также возникли как реакция на засилье субъектно-центристского монологичного мышления, можно назвать «философию жизни», философскую антропологию Л. Фейербаха, в определенной степени – феноменологию Э. Гуссерля и философию И. Канта (сведение главных этических вопросов к «антропологическому»: «Что есть человек?»), неокантианство (Марбургская школа, идеи Г. Когена и М. Кагана) и философские воззрения раннего М. Хайдеггера¹. Диалогизм развивался также в тесном взаимодействии с герменевтикой (Г.-Г. Гадамер, П. Рикер) и экзистенциализмом (Ж.-П. Сартр, Г. Марсель).

«Антропологическую революцию» И. Кант определил как «конец метафизики» и «завершение всей культуры человеческого разума» [См.: 63]; В. Дильтей – как необходимость разграничения «наук о природе» и «наук о духе» [См.: 64]; М. Фуко – как радикальное преобразование «эпистемы», «некий разрыв в порядке вещей», связанный с «изобретением человека» [45, с. 41].

Оказав определенное влияние на эти направления, диалогизм сам подвергся влиянию их концепций. Поэтому понятия «диалог», «другой», «Я», «Ты» у разных диалогистов получили, условно говоря, либо «феноменологическую» (Г. Марсель, Э. Левинас), либо «экзистенциальную» (М. Бубер), либо «герменевтическую» (М. Бахтин, В. Библер²) окраску.

¹ «Позитивистская и сциентистская парадигма далеко не ограничивает сегодня всего поля познания», необходим новый метод – метод «расположенного общения и участного мышления, т. е. формирование диалогической парадигмы для гуманитарного исследования – парадигмы, в которой воплощалась бы до полноты и предела диалогическая тенденция, уже заложенная в классической герменевтике Дильтея (установка понимающей психологии) и Гадамера (установка взаимопонимания в герменевтическом разговоре)» [62, с. 189]. Действительно, именно у герменевтики и феноменологии философия диалога позаимствовала часть терминологического аппарата и методики (толкование, понимание, интенция, интерпретация).

² По Библеру, логика должна стать «диалогикой». Он рассматривает становление логики мысленного диалога, начиная с «ученого незнания» Николая Кузанского через «беседы» и «майевтический эксперимент» Галилея, отступление Гегеля перед необходимостью выходить из теории в диалогизму («Феноменология духа») к «философии будущего» Людвига Фейербаха, в которой ис-

Об имманентности диалогических идей духовной атмосфере современности свидетельствует их широкий резонанс в гуманитарном научном пространстве: «Происходит большой антропологический переворот, растет тяга к новой антропологии, холистической и диалогической, к новому образу человека. В секулярной философии заметный знак этого движения – интенсивный интерес к диалогической мысли (круг Бахтина, круг Бубера)» [62, с. 26]. Несмотря на постоянное стремление философии к монистическим системам (например, холизм) при создании философских систем постоянно проявляется тенденция к диалогичности (например, дуализм). Особая актуальность проблематики диалога в гуманитарных науках может быть объяснена влиянием литературоведения и герменевтики: по словам Г.-Г. Гадамера, «в истории философского мышления феномен разговора в особенности выдающаяся форма его, разговор с глазу на глаз, именуемый диалогом, сыграл свою определенную роль в качестве всеобщего культурного феномена. Прежде всего, эпоха романтизма, а затем ее повторение в XX веке отвели феномену разговора критическую роль, противопоставив его роковой монологизации философского мышления» [66, с. 5].

Диалогическая философия вызвала широкий резонанс в работах как зарубежных, так и отечественных мыслителей конца XIX- начала XXI вв., не принадлежащих непосредственно направлению «философии Другого». Так, необходимость «коммуникативного существования» и стратегия «воскрешения субъекта» в западной философии нашли свое выражение в «любящем бытии-друг-с-другом» терапевтической антропологии Л. Бинсвангера; в преодолении экзистенциализма и восстановлении «несущей оболочки для реальности вне человека» посредством «новой укрытости» как «данности Ты» у О.Ф. Больнова; в «со-бытии с Другим» у Ж.-П. Сартра; в «кайросе» как акте воплощения Слова Божьего, восстановившего «единство сущности и существования» у П. Тиллиха; в «бытии-с» у М. Хайдеггера. В отечественной философии эта традиция представлена в сопоставлении «Я» (как трансцендирование себя и выход к «другому») и «мира объектов» у Н.А. Бердяева; отношении «я-ты» как

тинной диалектикой признается не монолог одинокого мыслителя с самим собою, а «диалог между Я и Ты» [см. подробнее: 65].

«единства раздельности и взаимопроникновения» у С.Л. Франка; обосновании основных универсалий «культуры глубинного общения» у Г.С. Батищева; описании отношения Я и Ты как «ноуменального отношения» у Я.С. Друскина; попытке разрешения проблемы общения в «постсекулярной философии» у В.А. Малахова [См.: 67-73].

Кроме того, нельзя не упомянуть тех зарубежных исследований, которые появились как критика и попытка осмысления творческого наследия мыслителей-диалогистов: работы А.Л. Бёма; Ю. Кристевой, Дж. Морсон и К. Эмерсон, К. Томсона и др. [См.: 74; 288].

«Диалогизм» чрезвычайно актуален сегодня, потому что в его компетенции ответить на те вопросы, которые стоят перед современным гуманитарным сознанием и культурой в целом. По П. Рикеру, эти вопросы сводятся к следующим: «Кто говорит?», «Кто действует?», «Кто рассказывает?» и «Кто является моральным субъектом обвинения?» [75, с. 25]. По нашему убеждению, последний вопрос является наиболее важным, задающим тон всей философии диалога в целом, как актуализация этических проблем – ответственности, долга. Нельзя не отметить значения идей диалога для современной теологии: Бог раскрывается как абсолютное «Ты», а сама религия рождается не только в движении личности к абсолюту, но и в движении самого Бога к человеку¹. Находясь преимущественно в сфере пересечения религии и философии, «диалогизм» тем самым выказывает свою ангажированность вопросами о единичном и Едином, об ответственности, о правомерности зла и возможности добра и т.д.

Диалогичность как несомненно важное и фундаментальное «свойство» бытийно-антропологических отношений нашла глубокую интерпретацию в работах диало-

¹ По мнению митрополита Антония, центральной темой богословия является встреча – встреча с Богом, который настигает человека даже тогда, когда человек его не ждет: «о Боге ничего нельзя сказать на словах, Его бытие нельзя доказать, но Его можно встретить – и в этом величайшее чудо христианства». Это – первый род встречи. Антоний выделяет еще два рода: встреча человека с самим собою и встреча человека с человеком. Несомненно, все эти встречи связаны: «только исходя, «выходя» из себя человек способен воспринять другого как принципиально другого, а другой в абсолютном смысле, как вечное «Ты» это и есть Бог» [76, с. 182-184].

гистов-«классиков» и их последователей – в настоящее время можно говорить о диалогистах «первого» и «второго» поколений. Это, в свою очередь, обусловило появление огромного пласта критических работ, посвященных изучению наследия представителей «философии диалога». Однако мало затронута и недостаточно изучена, на наш взгляд, тема отражения идей и концепций «философии диалога» в сфере художественного творчества, в наибольшей степени – именно в этико-аксиологическом и экзистенциальном аспектах. Речь идет о проблемах соотношения творчества и реальной действительности (критика произведений искусства); статусе автора и его ответственности; особенностях рецепции и ориентации художественного произведения в мире; взаимодействии произведения с другими родами, жанрами, стилями.

Таким образом, «философия диалога» предстает как необходимое, обусловленное развитием гуманитарного мышления и сознания направление, призванное ответить на вопросы принципиально неразрешимые для классической мысли и обратившееся к проблемам современного мировосприятия. «Точкой отсчета» в разрешении поставленных задач для «диалогистов» является «я» в его отношении к «другому» и «Другому». Сферой реализации этих отношений является, прежде всего, язык, слово.

Рассмотрим, каким образом эксплицированы выше приведенные положения о диалогической природе слова и диалоге в концепциях М. Бубера, М.М. Бахтина и Э. Левинаса.

1.3.1. Экзистенциальный характер «диалогии» М. Бубера. В основе буберовского подхода к диалогу лежит убеждение, что он порождает истинную сущность человека и вводит его в аутентичное бытие. Бубер является наиболее популярным из всех диалогистов, что объясняется самобытным характером его научно-творческой деятельности и «прикладным» характером его философских воззрений. Следует учесть, что диалогизм Бубера складывался под влиянием следующих факторов: (а) религиозно-мистической средневековой традиции (Майстер Экхарт, Ангелиус Силезиус), хасидизма (Исаак Лурия, Баал Шем Тов (Израиль Бешт)), поздней Каббалы; (б) предшествующей европейской философии, в частности, «философии жизни» (Ф. Ницше), герменевтики (В. Дильтей), экзистенциализма (М. Хайдеггер,

С. Кьеркегор), философии Я. Бёме и Н. Кузанского, Л. Фейербаха и И. Канта [См.: 38, с. 133]. Совокупность этих факторов обусловила внутренний стержень буберовской философии, который зиждется на максимальной актуализации жизни как таковой, на обосновании органического всеединства и необходимости утверждения диалога как ведущего принципа гармоничного человеческого существования.

Г. Вер правомерно разделяет все творчество Бубера на три составляющих: (1) толкование хасидских преданий; (2) учение о Я-Ты-отношении; (3) перевод и толкование Писания [См.: 77]. Вероятно, именно обращение Бубера к инаучной – религиозной сфере – в виде хасидских преданий обусловило специфику развития всего буберовского мышления. По мнению Т.Г. Лифинцевой, мистику хасидов можно рассматривать как источник «диалогической теологии» М. Бубера, поскольку сущность истинного диалога всегда религиозна [77]. Творческое наследие автора «Я и ты» пронизано религиозностью как альтернативой религии, – начиная с его диссертации «К истории проблемы индивидуальности», где дилемма диалектики единства и множества разрешается посредством принятия универсальной имманентности Бога, и, завершая одними из последних его работ – «Царство Божие», «Два разговора» и др. По замечанию Л. Шестова, все сочинения Бубера «являются в последнем счете только комментариями и истолкованиями» Библии [26, с. 542].

Примечательно, что программное произведение Бубера «Я и ты» имело первоначальное название «Религия как современность». Исходной установкой буберовского диалогизма является взаимообращенность человека и Бога, «я» и «Ты». И если в переводе Писания и хасидских преданиях эта установка овеяна мистицизмом и не лишена фантастического начала, то в основных работах Бубера хасидизм и Библия присутствуют незримо, подтверждая возможность «быть убежденным хасидом, не обрекая себя на *sacrificium intellectus*» [26, с. 544]. В религиозном аспекте взаимоотношения единичного и Единого неминуемо наделяются личностным характером и осуществляются как живой опыт. Место субъекта и объекта, характерных для философии, в религии занимают «я» и «ты»; место абстракции – жизненная конкретность. Только в ней, только из нее, по Буберу, может быть постигнуто благо. Личностное, реальное взаимоотношение, любовь, – необходимые условия «общения» с Богом как

единством трансцендентного и имманентного (в противном случае Бог трансформируется в представление о Нем, становится идеей о Боге, но «Бог как идея – это не Бог» [26, с. 204]).

Данные положения созвучны поздней (лурианской) Каббале и хасидским представлениям о Боге и характере Его взаимоотношений с человеком¹. Очевидна экстраполяция положений хасидизма на диалогизм Бубера: книга «Я и Ты» в определенном смысле является философской интерпретацией хасидской идеи об органическом единстве. Для раннего Бубера, отмечает В. Махлин, характерна монологически-экстатическая религиозность с налетом мистицизма, период «экстатике», который впоследствии преобразится в религиозный экзистенциализм и «диалогическую теологию», «диалогику» [78, с. 17]. Хасидизм важен для Бубера как демократизация практического учения Каббалы, как осуществление психологической реформы и возможное преодоление кризиса современного мира вообще, мира отчуждения, как альтернатива рационалистической европейской культуре и яркий пример экстатической мудрости. Бубер предпринял «сильное прочтение хасидизма» (Рорти), т.е. подошел к текстам с позиции своих насущных целей и задач: не как объективный исследователь и историк, а как «просвещающий философ»: игнорируя теологические трактаты хасидов и их теоретические работы (например, «Библейские комментарии»), он рассматривает и использует исключительно сказки и легенды.

Подобно тому, как хасидизм явился противостоянием официальному раввинизму в качестве религиозно-мистического течения иудаизма, течения обновления и более живого исполнения Закона, так и «философия диалога», в частности, диалогика Бубера, стала противостоянием предшествующей монологической философии. И если главная цель хасидизма – «тиккун», воссоединение искр божественного света, то

¹ Как и неоплатоники, каббалисты считали Верховное Божество непостижимым, раскрыть суть которого можно только через «устранение всех его осознаваемых атрибутов в определенном порядке», т. е. преобразовав его в Эн Соф – «бесконечность, беспредельность, вечное состояние бытия» [см. подробнее: 77]. Это предполагает органическое единство всего наполняющего мир и, в свою очередь, всеобщего взаимоотношения всего со всем, его органической связи.

цель «философии диалога» – восстановление истинной коммуникации, преодоление отчуждения посредством я-ты-связи.

В контексте созданной Бубером «диалогической теологии»¹ вполне объяснимо парадоксальное определение Г. Померанца – Бубер был «иудеем среди христиан и еретиком среди иудеев» [80]. Становление диалогии Бубера приходится на рубеж 19-20 веков – время кризиса классической рациональности, «кризиса человека» и утверждения приоритета самой действительности и жизни как обоснования единства мира. Одну из своих задач философ видит в обосновании «философской антропологии», необходимость которой обусловлена, помимо прочего, «космической бездомностью» и «отчуждением»².

Отметим ключевые моменты философских положений тех философов, без которых становление диалогии Бубера было бы невозможно (В. Дильтей, И. Кант, С. Кьеркегор, М. Хайдеггер, Л. Фейербах).

Непосредственное влияние на философию Бубера оказал один из крупнейших представителей «философии жизни» – В. Дильтей. «Вечно обновляющаяся тотальность становящейся жизни, раскрывающейся для меня изнутри моего же становления» [78, с. 9]. Дильтей представляет как переживание. Бубер, в отличие от Дильтея, ставит вопрос о продуктивности этого переживания и его активном характере: оно

¹ Бубер отмечал: «Я должен еще раз повторить: у меня нет учения. Я только указываю на нечто. Я указываю на реальность. Я указываю на то в этой реальности, что до сих пор не было замечено или было замечено очень мало. Я беру за руку того, кто слушает или читает меня, и веду его к окну. Я открываю окно и показываю ему то, что за этим окном. Я говорю тем, кто слушает меня: это ваш опыт. Пересмотрите его, а то, что вы можете пересмотреть, рассматривайте опять как опыт» [Цит. по: 79].

² «Антропологический вопрос обостряется в эпохи незащитности, бездомности, когда человек чувствует, что он в этом мире пришелец и одиночка... после открытия бесконечной Вселенной построение нового мирового дома становится уже невозможным. Более того, становится невозможным и построение нового образа мира. Человек оказался перед лицом новой страшной реальности, когда даже творения рук человеческих предстают перед ним независимыми от него и порой враждебными ему» [См.: 80].

открывает, конституирует мир вне меня, и этот мир, эта действительность зависит от активного отношения к ней. Активное отношение к действительности требует выбора и действия – Бубер ставит, таким образом, проблему поступка и оправдания моего выбора себя.

В. Махлин считает, что буберовский поворот от «экстатике» к «диалогике» опирается на философию И. Канта, а именно – на объективный опыт, запрет на «вещь в себе» [78, с. 59]. Тематизируя опыт, Бубер совершает тематизацию, т.е. «другость» Другого. Если теоретически эта «другость» может быть элиминирована, то в опыте перед нами всегда предстоит «Другой в себе». Так становится возможна децентрация гносеологического субъекта. С другой стороны, Бубер подвергает критическому переосмыслению кантовскую «вещь в себе», не замыкая восприятие вещи и представление о вещи в рамках опыта, но простирая их в пространство отношения и встречи, т.е. общения. Вещь как объект опыта – это пресловутое буберовское «оно», вещь как соучастник диалога – это уже «Ты».

Л. Фейербаха Бубер критикует за недостаточную разработанность диалектики Я-Ты и узость фейербаховского антропологического подхода, согласно которому человек предстает как «беспроблемный». Очевидно также некоторое расхождение Бубера с экзистенциализмом и с «философией жизни»¹. Г. Вер считает, что Буберу удалось создать «нечто единое из атеистической позиции Л. Фейербаха, признававшей связи человека с человеком сущностными, родовыми, и – религиозной позиции С. Кьеркегора, признававшей сущностным лишь отношение «единичного индивида» к Абсолюту: «Он (Бубер) разрешил альтернативу тем, что создал некий синтез, синтез из внешне религиозной позиции Кьеркегора и внешне атеистической позиции Фейербаха. В этом, без сомнения, заключается большая философская заслуга Бубера» [См.:

¹ «Поскольку те, с кем меня любят сравнивать (Кьеркегор, Хайдеггер), поставили само человеческое существование в центр рационалистических построений, то меня можно назвать экзистенциалистом. Но только обычно забывают об одной вещи: все, что угодно можно обсуждать и определять спекулятивно, но только не человеческое существование. Истинный экзистенциалист сам должен «существовать». Экзистенциализм, который воплощает себя в теорию, – есть противоречие. «Существование» не есть философская тема среди других тем» [Цит. по: 79].

80]¹. Можно сказать, здесь «иудейский пафос обращенности к Божественному Ты прорастает на почве европейского философского логоса» [81, с. 332].

Главная тема программного произведения Бубера «Я и Ты» – мысль о существовании и разграничении двух сфер: «Я-Ты» и «Я-Оно»². Основное слово Я-Ты может быть сказано только «всем существом». Сфера Оно – это сфера господства потребления, где Я имеет нечто своим объектом. Основное отличие двух этих сфер – глубина и степень взаимодействия, причастности Я к миру: в сфере Я-Оно мы имеем мир как опыт, в сфере Я-Ты – мир как отношение. Нетрудно увидеть, что тенденция к абсолютизации сферы Я-Оно связана с общим техническим прогрессом, развитием цивилизации, с одной стороны, и духовным кризисом общества, упадком религиозной морали, с другой стороны. «В нездоровые времена случается так, что мир Оно, более не пронизанный и не оплодотворенный как живыми потоками приливами мира Ты, – изолированный и застаивающийся <...> подавляет человека. Довольствуясь миром объектов, которые не становятся для него более настоящим, человек уступает этому миру. И тогда обычная причинность вырастает в гнетущий, подавляющий рок» [81, с. 62].

По всей видимости, аналог таких «нездоровых времен» приходится на конец XX века – на период небывалой технократии и отчуждения человека от человека.

¹ Ср. с высказыванием Бубера, подтверждающим его признание вклада Фейербаха в развитие проблемы соотношения субъект-объект, по сравнению, например, с трактовкой этого соотношения у Маркса: «Видя в человеке высший предмет философии, Фейербах понимает его не как человеческую индивидуальность, а как связь человека с человеком, связь между Я и Ты... Маркс же исключил из своего социального учения элемент реального отношения между реально различными Я и Ты и именно по этой причине все время противопоставлял безжизненному идеализму равно далекий от жизни чистый коллективизм. Фейербах, взяв в этом смысле «выше» Маркса, положил начало тому открытию «Ты», которое называют «коперниковским свершением» современной мысли» [82; с. 421].

² «Мир двойственен для человека в силу двойственности его соотнесения с ним. Соотнесенность человека двойственна в силу двойственности основных слов, которые он может сказать. Одно основное слово – это сочетание Я-Ты, другое основное слово – это сочетание Я-Оно» [26, с. 24].

Проблема засилья «Оно» нашла глубокое отражение и в философских (Г. Маркузе «Эрос и цивилизация»), и в литературных произведениях (Дж. Оруэлл «1984», Р. Брэдли «451° по Фаренгейту» и др.). Одним из явлений, возникших как реакция на эти нездоровые процессы в обществе, стала рок-культура. «Если культура не имеет более своим центром живой, непрестанно обновляющийся процесс-отношение, то она застывает, образуя мир Оно» [26, с. 24], – очевидно, что рок, как составляющая контркультуры, одной из своих задач полагал противостояние миру Оно. Не-свобода современного человека, по Буберу, обусловлена наличием множества «законов» Оно. Все вместе они формируют догму неотвратимости происходящего и таким образом закрывают путь к возвращению, изолируют, замыкают в себе.

Бубер указывает на сферу «между» как на своего рода «золотую середину», находя ее в ситуации со-бытия «Я» и «Другого»: понятие «между» выражает радикальную дружость иного человека, по отношению к которому Я, с одной стороны, является обращающимся (активная позиция), но, с другой стороны, остается отданным этой дружости, т.к. она есть не что иное как «вечный Ты», как Бог (пассивная позиция) [38, с. 134]. Для прояснения сущности человеческих взаимоотношений, по мнению Бубера, ошибочна как «индивидуалистическая антропология», так и «коллективистская социология»: необходимо некое третье, как обозначение сферы, которая простирается за пределы и одного, и другого собеседника, как «особое виденье мира». Это сфера «между», «истинное место и носитель межчеловеческого события», та величина, которая, по Буберу, «делает человека человеком» и коренится в том, что «существо мыслит другое как другое, как именно это, определенное, иное существо» [26, с. 297].

Настоящий диалог, полагает Бубер, принадлежит сфере «между» как некоему измерению, доступному обоим участникам диалога. Сама диалогическая ситуация может быть истолкована в онтологическом аспекте, который исходит не из «онтического характера личной экзистенции», а из «трансцендентного им сущего между ними», «стержень происходящего – не индивидуальное и не социальное, а нечто Третье» [26, с. 299].

В призыве к другому, к каждому отдельному «Ты», проглядывает призыв к тому Ты, которое единственно не может стать Оно, которое не ограничивается другими

«ты» и является вечным, т.е. к Богу. Отношение (Я-Ты), в отличие от опыта (Я-Оно), может состояться лишь при условии, что осуществляется отказ «от того ложного инстинкта самоутверждения, который побуждает человека бежать от мира отношения в сферу обладания вещами», поэтому отношение имеет двойственный характер: «это и выбирать, и быть избранным. Страдание и действие» [26, с. 79].

Совершенное отношение (Я – Вечное Ты) означает «весь мир охватить в Ты». С одной стороны, Бог является радикально и абсолютно другим. С другой стороны, Он – «абсолютно присутствующее»¹.

«Диалогика» Бубера имеет своей целью обновление и восстановление веры. Это объясняет и критическое отношение Бубера к традиционным религиям (они превращают Бога в Оно), и обращение к хасидизму и его переосмысление, своеобразный «эмпирически-экзистенциальный» характер его философии: «В событии «вечного Ты» я весь предстаю абсолюту, в своей единственности. Это отношение внутримирно» [78, с. 66]. Вот почему совершенное отношение, по Буберу, это религиозное отношение, а вечное Ты – это Бог.

Категории «лицо» и «ответственность» характеризуют диалог и встречу высшего порядка: ответственность, полагает Бубер, принадлежит сфере жизни, а не этики – как ответ на «каждый конкретный час с его содержанием мира и судьбы» [26, с. 137]. Помимо ответственности, «человек отношения» обретает тяжесть бремени, «ручательство смысла» и встреча с Богом даются человеку ради того, чтобы он «подтвердил смысл в мире» [26, с. 108]. Отсюда же – понятия «ответственность», «смысл». Тот, кто

¹ Прекрасным образом это проиллюстрировано в следующей притче. Один гой сказал мальчику Гилелю: «Я дам тебе золотой, если ты мне покажешь, где Бог». На что Гилель ответил: «Я дам тебе два золотых, если ты мне покажешь, где его нет». Ср. также: «Бог объемлет все сущее, и Он не есть все сущее; также объемлет Бог и мою самость и Он не есть эта самость. Ради этого неизреченного я могу на своем языке, как каждый на своем, сказать «Ты», ради этого «Ты» есть Я и Ты, есть диалог, есть речь, есть дух (речь же – наипервейшее деяние духа), есть в вечности Слово» [26, с. 92]. Язык служит для сферы «между» знаком и средством общения. Диалог, дух, речь как «наипервейшее деяние духа» существуют ради возможности сказать «Ты», Слово есть «индикатор» характера связи Я с миром: есть времена, в которые «явлено сущное слово», и времена «распада слова» [26, с. 110].

предстал перед Лицом, тот, по Буберу, не свободен от ответственности¹. Ниже мы увидим, как категории «Лицо», «ответственность», «Другой» переосмыслены в «метаэтике диалога» Э. Левинаса. «Диалог» Бубера повествует о всеобщей обращенности мира к человеку и необходимости последнего давать ответ, быть ответственным. Примечательно, что в контексте личной биографии философа слова «человек ответственен за каждое мгновение» приобрели буквальное значение². Хасидизм для Бубера – это «Каббала, ставшая этосом» и способ «опустить небеса на землю» [84, с. 5].

Таким образом, «диалогика» Бубера может быть определена как «эмпирически-экзистенциальная», которая актуализирует вопросы о «забвении бытия» и «антропологической бездомности» и посредством разграничения мира «я-ты» и «я-оно», введением понятия «между» пытается определить пути разрешения таких проблем современности как отчуждение человека от человека, технократия, объективация. При этом Бубер акцентирует внимание на значимости живой конкретной действительности, ее несомненном приоритете над спекулятивно-теоретической сферой.

¹ «Он вознесся над повинностью и долгом, но не потому, что удалился от мира, а в силу того, что истинно приблизился к нему, вместо боли конечной ответственности, идущей по следам действий, он обрел мощь бесконечной ответственности» [26, с. 102].

² Во-первых, его сон «двойного зова», где философ во сне зовет и слышит ответ на свой зов, констатируя это как «событие свершения» («как только ответ замолчал, во мне возникла уверенность – свершилось, это значило, что событие, вызванное моим зовом, только теперь, после ответа, действительно и, несомненно, произошло» [83, с. 123]) и ощущения того, что ответ априори был «разлит» в мире и всегда в нем находился. Во-вторых, самоубийство юноши, который приходил беседовать с Бубером. Философ считает, что вследствие своего представления об отделении «религиозного экстаза» от мира повседневности, он стал косвенным виновником суицида («с тех пор я отказался от такой религиозности, которая есть лишь исключение, изымание, выход из повседневности, экстаз. Теперь у меня есть только повседневность, из которой я никогда не выхожу. Я не знаю больше иной полноты, кроме полноты каждого смертного часа с его притязанием и ответственностью» [83, с.135]).

1.3.2. М.М. Бахтин: диалог как универсалия. В широком социально-историческом контексте «диалогизм» Бахтина, подобно диалогическим изысканиям других «философов общения», возник в общей связке с «поворотом к бытию» в философии 20-х годов XX-го века, с переносом понятия «причастность» из «сферы официальной культуры в сферу неофициального сознания, в план «житейской идеологии» как «абсолютно реальной зримо-невидимой церкви» [85, с. 3]. Формирование диалогического мышления саранского ученого связано с развитием западноевропейской философии – от Канта до Хайдеггера¹ – и, несомненно, с идеями других мыслителей диалогического направления².

Работу раннего периода творчества Бахтина «К философии поступка» можно рассматривать как «попытку разрешить этические трудности кантовской дихотомии «дух»/ «материя»» [82, с. 122], которой на языке Бахтина соответствуют дихотомии: «мир культуры»/ «мир жизни», «малый опыт»/ «большой опыт». Главной причиной, по которой Бахтин критикует неокантианство, является попытка создания последним «нормы и ценности для наших реальных жизненных поступков изнутри абстрактно-теоретической сферы культуры, безотносительно к конкретному историческому кон-

¹ В отличие от Бахтина, для Хайдеггера первостепенным в решении поставленной Кантом проблемы является «установить базовые условия и категории «бытия как такового» – до всякого исследования какого-либо конкретного бытия или способа существования», таким образом, разделяя «истинное онтологическое «я»» от его «падшего эмпирического состояния в фактичности»; тогда как для русского ученого, напротив, «акт-поступок «понимания» феноменального мира ведет не внутрь, не вглубь к прозрению собственной онтологической структуры, а скорее принципиально *вовне*, ибо я в «ответственном» поступке познания «приобщаюсь» к бытию» [82, с. 123]. Бахтин видит залогом истинной человеческой экзистенции не бытие «вообще», а бытие как акт-поступок конкретного, здесь и сейчас живущего человека, через который он как раз и становится причастен «общему» бытию.

² Так, например, бахтинская идея о «вещи» и «личности» как радикально разных «пределах познания» коррелирует с буберовским разделением сфер «оно» и «ты»: познание вещи есть «предмет практической заинтересованности», а познание личности есть «мысль о Боге в присутствии Бога, диалог, вопрошание, молитва. Необходимость свободного самооткровения личности» [86, с. 227].

тексту, в котором эти акты совершаются», забывая о том, что «все попытки изнутри теоретического мира пробиться в действительное бытие-событие безнадежны» [34, с. 91]. В диалоге, понимаемом как «мировой симпозиум», человек – ответственный актант: «само бытие человека (и внешнее, и внутреннее) есть глубочайшее общение. Быть – значит общаться <...>. Жить – значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, отвечать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь <...> Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни» [30, с. 318].

Центральные понятия Бахтина – «ответственность», «долженствование», «я» и «ты», «поступок» – связаны с неокантианской традицией Г. Когена и с деятельностью Невельской школы, к которой принадлежал русский философ. Эти понятия можно найти в работах неокантианца М. Кагана, датированных 1915-1919 гг. Как считает В.Л. Махлин, Бахтин возобновляет вслед за Кантом и Когеном «семантический подход к историческому миру жизни, культуры и творчества» [87, с. 199]. Диалог для Бахтина – это своего рода кантовский категорический императив, который следует считать «целью в себе, а не средством навязать свою волю другому» (К. Гардинер) [Цит. по: 87, с. 317].

Таким образом, специфику диалогической мысли Бахтина обусловил синтез «германского духа» и традиции русской философии, обозначенный как русский тип «ученого незнания» – [88, с. 15], «феноменология русского юродства»¹. Но «мир культуры» и «мир жизни», по Бахтину, сопрягаются в сфере не просто ответственно-

¹ Показательно, что К.Г. Исупов, ведущий критик-бахтинист, в рамках одной статьи говорит о Бахтине и как о «русском христианском философе», и как о «трикстере», ярком примере апофатического мыслителя, «юродивого» в философии. Так, на фоне представителей русского православного Ренессанса и философов Серебряного века Бахтин выглядит персоналистом: «на смену универсализму, стремлению к соборности, к всепроникающему духовно-смысловому синтезу <...> Бахтин выводит начала четкой субъективной определенности, множественности субъектов, из которых каждый обладает собственным решающим голосом; утверждает представление о межсубъектной и межкультурной границе как неизбежной предпосылке всякого диалога и взаимопонимания» [89, с. 332].

го поступка, а в «универсалии поступка как деятельностно-речевой структурной основе существования «я» в мире «других»» [89, с. 27]. Здесь очевидно «наложение» русской духовной традиции (приоритет целостного нравственного поступания) на европейскую философскую (акцент на субъекте, совершающем поступок). Проблема диалога у Бахтина связана непосредственно с проблемой сознания. «Другим» устанавливается некое особое отношение – небезразличное различие (отличие). Реальность, интерпретирующая это отношение, есть реальность вопрошания и ответственности, что подобно самосознанию человека – «принципиальная ответственность всякого понимания», «Другой архитектурно-имманентен структуре сознания, фактически конституирует сознание как таковое» [88, с.71]. В контексте культурной ситуации конца XX века «Другой», помимо прочего, становится в отношении к «Я» «ценностным представлением» самого этого «я», его «подлинным оправданием», «точкой опоры для духовного преображения» [85, с. 23].

Диалогический принцип и философская антропология Бахтина оказываются фундированы идеями его «новой этики». Главная цель последней – «помочь человеку выстоять духовно и нравственно в расчеловеченных условиях» [90, с. 4]. Цель эта может быть достигнута, по мнению Бахтина, во многом через диалогизм: «Высший архитектурный принцип мира поступка есть конкретное архитектурно-значимое противопоставление Я и Другого. Этим не нарушается смысловое единство мира, но возводится до степени событийной единственности» [34, с. 137]. Отношения «я-другой» у Бахтина рассматриваются также в православно-христианском контексте, где важен аспект как внутрочеловеческого, так и богочеловеческого общения¹. Характер взаимоотношений между «я» и «другим» также инспирирован православным контекстом: «Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня» [30, с. 52]. Для Бахтина «другой» – это не Бог, а ближний. Если «диалогика» Бубера сводит все свои смысловые и ценностные нити к абсолютному Ты, то для Бахтина «ценностный мир организуется вокруг Я» [30, с. 334], для которого Ты есть другой человек «как

¹ «Бог – это Абсолютный Другой, ему предстоит в своей надежде на спасение «я» и всякая тварь. Отношения Лиц в рамках Троицы – исходная модель христианской этики; богообщение и богопознание – источник основных диалогических структур» [88, с. 16].

предмет эстетической симпатии» [30, с. 335]: «Я не могу обойтись без другого не могу стать самим собою без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе» [30, с. 312]. Прекрасным образом показывает нужду в Другом бахтинское эссе «Человек у зеркала (К вопросам самосознания)»¹, где актуализирована идея о разграничении между «точкой зрения извне» и «точкой зрения изнутри», порождающая вечную тяжбу в процессе самосознания «я» и «другого» [30, с. 153], т.к. «одно сознание – это *contradictio in adjectum*» [30, с. 313].

В отличие от Бубера, для Бахтина диалог являлся не самой главной темой среди других тем. На это указывает, например, особый характер становления его диалогического принципа: от «феноменологии поступания» через «обнаружение ценностного поля эстетического бытия» и «формулирование позиции вневходимости» субъекта относительно данного «самозавершенного бытия» к диалогу в словесном творчестве и, наконец, в человеческой жизни и культуре [83, с. 335]. Так, автор «Вопросов литературы и эстетики» разграничивает мир искусства (эстетики) и мир познания и поступка, где художник занимает «эстетическую позицию» по отношению к «внеэстетической действительности познания и поступка»².

По Яуссу, бахтинская эстетика дружности убедительно продемонстрировала «существенность диалогического принципа для понимания эстетического слова» [87, с. 193]. Именно в речи и в диалоге Яусс видит выражение «живого триединства», диалогичности, присущей христианской религии. Диалог сам по себе предполагает наличие «наадресата», некоей более высокой инстанции, «третьего», обладающего «абсолютным справедливым ответным пониманием <...> в метафизической дали, либо в

¹ «Я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза... Простая формула: я гляжу на себя глазами другого, оцениваю себя с точки зрения другого» и еще точнее: «Мир весь передо мною, а другой целиком в нем. Для меня он – кругозор, для другого – окружение» [91, с. 156].

² «Эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную, смысловую направленность жизни. Непосредственно этично лишь смол событие поступка <...> в его живом свершении изнутри самого поступающего сознания» [92, с. 36].

далеком историческом времени». По Бахтину, «указанный «третий» вовсе не является чем-то мистическим или метафизическим <...> – это конститутивный момент целого высказывания, что вытекает из диалогической природы слова» [50, с. 149] .

В этой необходимости «третьего» и в принципиальном диалогизме сознания и самой жизни (т.е. «незавершимости») – еще одна причина разграничения «мира культуры» и «мира жизни»: культура уступает место онтологии, культурфилософия склоняется перед «философией духа»: «Перед лицом Бога, перед лицом другого человека <...> перед лицом смерти человек освобождается от своих культурных оболочек. И последней реальностью для Бахтина является <...> не человек культуры, но это самое, культурой неокачествованное «голое «я»», в диалоге с таким же центром экзистенциальной активности – «ты». Ведь «я», «дух» <...> принадлежит не времени, не истории соотносимой с социумом и культурой, но вечности, названной «абсолютным будущим» [87, с. 300] (ср. с записями Бахтина из черновой тетради: «Поиски новой плоскости для встречи я с другим, новой плоскости для построения образа человека. Вера в адекватное отражение себя в высшем другом, Бог одновременно во мне и вне меня» [91, с. 155]. На наш взгляд, именно рок-культура предприняла попытку реализовать данный тип отношений, ориентируясь не столько на «человека культуры», сколько на голое «я», неокачественное культурой, вступающее в диалог с другим как с таким же центром экзистенциальной активности и с Богом как вечным Ты. В плане поэтики нашу мысль подтверждает рассуждение о пении как «персонологическом двуголосии», где «говорит *и* автор, *и* герой сразу» [93, с. 156].

От другого как «диалогической спецификации «ближнего»» у неокантианцев, Бахтин приходит к другому как «субъекту/объекту» эстетического общения и «внутренней иконе «я»» [88, с. 35]. Последнее положение его диалогического принципа созвучно отечественной традиции философии Другого как одной из основных составляющих «минимума соборности» – «я и Другого в присутствии Третьего», – где его идеальной нормой является «Иисус как Абсолютный Другой» [88, с. 36].

Отношение Я-Другой проявляется также в ничем не обусловленной, свободной зоне фамиллярного контакта карнавала, где «подлинная человечность отношений» «реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контак-

те», образуя «особый тип общения, невозможный в обычной жизни» [94, с. 15]. В бахтинском исследовании средневековой народно-смеховой культуры для нас важно, во-первых, что карнавал как театрално-зрелищное действо находится на границах искусства и жизни, и, во-вторых, что смеховая культура имеет свои формы и жанры фамильярно-площадной речи. Эти положения во многом сопричастны исследованию феномена рок-культуры¹.

Существует непосредственная взаимосвязь между карнавалом и особой языковой средой, диалогизмом и диалогическим словом. А именно – прозаическое двуголосие, исследуемое Бахтиным, – это продукт разложения двутелого карнавального образа, «полифония же задумывалась как преодоление монологического в основе своей двуголосия, т.е. как путь к восстановлению распавшегося архетипа карнавала на новых исторических основаниях» [82, с. 398]. Точка, объединяющая карнавал и полифонию, – амбивалентность: для карнавала – смех/серьезность, для полифонии – «извне»/«изнутри», как «обобщенно редуцированное выражение соотношений «Я» и «Ты», «Я» и «Другой» [82, с. 398]. Главное в карнавале, с «диалогической» точки зрения, – его принципиальный не-монологизм. Карнавал как праздничное явление предполагает вовлеченность всех и вся в свою стихию: «празднование в одиночку» невозможно. Атмосфера единения, всеобщности, отстраненности от повседневного хода жизни – главные характеристики карнавального действия.

¹ Так, например, Нерлих-Слатева, исследуя творчество Гофмана в контексте бахтинской карнавализации, использует термин, сходный по значению с «внеаходимостью», – это оборот, обозначающий выход за пределы повседневности посредством карнавала: «Das Leben great aus dem Gleis» (буквально переводится с немецкого как «Жизнь выскальзывает из своей колеи») [Цит. по: 82, с. 467]. В отличие от Бахтина, для которого «внеаходимость» есть поступок проецирования себя на место другого в процессе идентификации с другим и с последующим возвратом на свое первоначальное место, все это время, не забывая о собственном я, для Нерлих-Слатевой одним из главных аспектов такой хронотопической «внеаходимости» является мистический экстаз или экстаз, возникающий под действием наркотиков (ср. с практикой жизни и творчества в рок-среде). Согласно вышеуказанному неологизму Нерлих-Слатевой, карнавальная «внеаходимость» – это «переход» с исхоженного жизненного пути, «выход из протоптанной колеи» и вхождение в другой – даже невыразимый с точки зрения повседневного языка – мир» [82, с. 468].

Карнавал – это «исторически-культурологическая» иллюстрация самого диалогического принципа. И, возможно, карнавализация – это не что иное, как веселое, неподпольное, «площадное» признание и оправдание того «избытка виденья», которым обладает сама жизнь, «народ», по сравнению с теми совершенно неизбежными, «официальными» масками, которые жизнь носит, и, шире – по сравнению с какими-то завершенными, уже «отпавшими в бытие» формами, смыслами, «мы-переживаниями» и «я-переживаниями» <...> Это – «веселая смерть» [78, с. 79]. Ведь диалог предполагает понимание и отношение, и только посредством диалога становится возможным взаимодействие даже тех абсолютно непримиримых сфер, которые ранний Бахтин обозначил как «мир культуры» и «мир жизни».

Обратим еще раз внимание на определение карнавала как «коллективной субъективности». Это одновременно и живая соборность, общность, и множество отдельных разноликих «я»: «Я» прячется в Другом и других, хочет быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой, сбросить с себя бремя единственного в мире Я (я-для-себя). Процесс овещствления и процесс персонализации. Но персонализация не есть субъективизация. Предел здесь не Я, а Я во взаимоотношении с другими личностями, т.е. Я и Другой, Я и Ты» [30, с. 370]: я-для-себя «отступает» перед я-для-другого и другим-для-меня (эти рассуждения понадобятся нам позднее при анализе субъектной организации рок-произведений в контексте диалога).

Итак, «диалогический принцип» Бахтина носит эстетико-культурологический характер. Выдвигая оппозиции «мир культуры»/«мир жизни», официальная культура/смеховая культура, автор «Эстетики словесного творчества» рассматривает диалог в эстетическом бытии, в культуре (средневековый карнавал как особый тип бытия-общения) и в самой жизни (проблема разграничения и взаимодействия я-для-себя, другого-для-меня и я-для-другого) сквозь призму «причастной вненаходимости» (как предпосылки и условия всякого понимания) и принципиальной незавершенности диалога. Для философствования Бахтина характерна скрытая религиозность¹. Особое значение имеет обоснование Бахтиным универсального характера диалога и поступка.

¹ «Мое вненаходимое видение – гарант существования другого человека, но гарант моего существования – избыточное видение Бога по отношению ко мне. Догмат о бессмертии души осмысливается ученым

1.3.3. Эммануэль Левинас: мета-этика как основа диалога. В начале 1960-х годов в философских и религиозных кругах вызвала ажиотаж дискуссия М. Бубера и Э. Левинаса. Она началась после публикации левинасовской статьи «М. Бубер и теория познания» (1963 г.), содержащей критические замечания в адрес Бубера. Тем не менее, Левинас считается одним из наиболее ярких последователей Бубера. Собственная философская концепция Левинаса возникает, с одной стороны, как оппозиция некоторым положениям философии М. Хайдеггера и других экзистенциалистов, с другой стороны, под влиянием характерного стиля философствования Э. Гуссерля и диалогичности Ф. Розенцвейга [38, с. 540].

Трактовка сознания как интенционального и диалогического станет для Левинаса отправной точкой в становлении его концепции диалога. В пределах интенциональной модели сознания мир предстает как тотальность (позднее Левинас представит последнюю как одну из двух составляющих фундаментальной оппозиции своей философии – Тотальность/Бесконечное). Условия тотальности не позволяют понять смысл объекта, на который направлено сознание. Чтобы раскрыть «смысл трансцендентности объектов», надо «понять интенции мышления и декодировать способ конструирования ими трансцендентного объекта» [38, с. 1087].

Расхождение Левинаса с Гуссерлем и Хайдеггером проявляются во взгляде на трансценденцию. Левинас дает три ее формулировки: отрицание возможности выхода («транса») за пределы видимого мира; признание возможности как выхода за пределы бытия («первый транс»), так и восхождение к Абсолютному («второй транс»); промежуточная трансцендентальная точка зрения, признающая первый транс и отрицающая второй («феноменологическая редукция» Гуссерля). Левинас принимает вторую точку зрения, акцентируя внимание на «радикальной дистанцированности», «другости» как сущности бытия [38, с. 1087]. Поэтому он оппонирует Гуссерлю, отвергая понятие Другого как другого, который разрушает абсолютную знаковость, и таким образом, что именно другой, милуя данность моих души и тела, делает их бессмертными, и, наоборот, я беру на себя грех завершения другого и ответственность за его бессмертие. Однако механизм «я-для-другого» и «бог-для-меня» различен: первый оправдывает мою *данность*, второй – *заданность*» [95, с. 317].

Хайдеггеру, отрицая онтологическую свободу Dasein как источник насилия: «Неспособные уважать иного в его собственном бытии и в его собственном смысле, феноменология и онтология являются философиями насилия. Через них вся философская традиция предстает тесно связанной с угнетением и тоталитаризмом» [38, с. 380]. В качестве альтернативы Левинас провозглашает необходимость «реставрации» метафизики. Его философия диалога фундирована идеями этического плана и рассмотрением метафизического уровня человеческого бытия.

Фундаментальной работой Левинаса, в которой он обосновывает «метафизику диалога», является докторская диссертация «Тотальность и Бесконечность. Эссе на тему экстерности». Главный пафос этой работы – критика философского фундаментализма, логоцентрического, объективистского типа мышления и классического рационализма – атрибутов Тотальности – в связи с осмыслением субъект-объектных отношений и познания. Левинас актуализирует обращение к «другому» как показателю деконструкции классической системы логики и метафизики: «Можно перейти от опыта тотальности к ситуации, в которой тотальность рушится. Такого рода ситуация – молниеносная вспышка экстерности, или трансценденции, в лице другого. Это понятие трансценденции, если его предельно развернуть, выражается словом «бесконечность»» [37, с. 69].

Главная идея диалогической концепции Левинаса – убежденность в том, что основой человеческого существования является коммуникативно-языковое пространство, где заявлены не только субъективная («бытие-в-мире»), но и интерсубъективная сфера («бытие-для-других»). «Я» для Левинаса – это непреложная константа («Я» остается всегда идентично само себе, при любых изменениях) и своего рода «этический императив» («быть» для «я» значит «быть самим собою»). «Я» – это «невозможность избавиться от самого себя, это тот, кто не может самоустраниться» [96, с. 741]. «Я» характеризуется интериорностью. Интериорность («внутреннее») как замкнутость, сосредоточенность на собственной самости, сравнивается Левинасом с мифологическим Гегезом: он имел волшебный перстень, который делал его невидимым для других, но позволял ему видеть всех вокруг себя.

«Я» обладает константной самоидентификацией: даже претерпевая определенные изменения, «Я» осмысливает их и таким образом делает имманентными себе. Помимо интериорности, Левинас вводит понятие «отделение» как такую идентификацию Самотождественного, индивидуацию, при которой «существо само определяется, исходя не из своего положения в системе, а из самого себя» [35, с. 281].

В противовес «трансцендентальному «я»» Гуссерля, автор «Тотальности и Бесконечности» отстаивает концепцию о трансцендентальности Другого, которая послужит основанием для всей его теории диалога. Он подвергает критике авторитет и признанность «когитального» сознания (ср. с критикой философии Декарта и Парменида «диалогистом» Л. Фейербахом), которое не признает пути через опыт Другого и поэтому замкнуто в себе самом (претензия тотальности на постижение мира в его целостности).

Философ понимает, что именно Другой позволяет этой «самостности» осмыслить самое себя и постичь мир с позиции Бесконечности. Другой приходит из сферы экстериорности, он гетерогенен по отношению к самостному миру Личности: «Другой не может стать содержанием для меня, он то, что нельзя помыслить, он бесконечность. Это признание его возникает не как мышление, но как моральность» [96, с. 734]. Отношения «Я-Другой» в философии Левинаса нашли выражение не только в понятиях «Я», «Другой», но и в понятиях «Лик», «Метафизическое Желание», «этическое», «отношение лицом-к-лицу», «ответственность», «высь», «след». Если мы попытаемся проанализировать специфику и суть отношений «я» – «Другой» в диалогике Левинаса через призму означивающих эти отношения понятий и философом, то увидим, что «экстериорность человеческого бытия – это и есть моральность» [35, с. 283]

Другой в качестве подлинно Другого для Левинаса является как Лик, Лицо: «То, как нам предстает Другой, превосходя идею Другого во мне, называется Лицом» [37, с. 88]. В этой явленности Другого просвечивает Божественное («Все лики Его; вот почему Он не имеет Лица?» (Э. Жабес)), эта явленность заставляет сознание «Я» усомниться в себе самом: «Лик Другого предстает передо мною как то, что оценивает меня. Лик обязывает меня. Лик ставит сознание под вопрос. Явление лика состоит в опровержении самого эгоизма Я. Я утрачивает суверенное совпадение с собой» [37,

с. 300]. Левинас связывает эту категорию со сферой этики: «богоявленность Лица – это этика» [37, с. 205]¹.

Через категорию «Лица» мы подходим к обоснованию Трансцендентного (Бесконечного) как условия «этичности» диалога. Трансцендентность Другого у Левинаса соотносится с идеей Бесконечного, а через нее – с этосом Добра. Таким образом, «этичность» его диалогичности напрямую связана с заменой трансцендентального Абсолюта коммуникационной парой «Я» – «Другой».

Осмысление соотнесенности трансцендентности Другого с идеей Бесконечного осуществляется также через понятие «Метафизическое Желание» – «желание без удовлетворения, желание, которое буквально своей кожей ощущает удаленность Другого, его инаковость, пребывание вовне. Для Желания эта инаковость, ее неадекватность идее имеют особый смысл. Она понимается им как инаковость Другого и как инаковость Всевышнего» [37, с. 74]. Так как метафизическое желание есть «стремление к Бесконечному в лице Другого», то полагать «метафизику как желание, значит, понимать осуществление бытия как бытия для других» [37, с. 285]. Поскольку желание метафизично, а метафизика в понимании Левинаса есть отношение к Другому, то принимать бытие как желание, значит, отвергать «и онтологию изолированной субъективности, и онтологию безличного <...> разума» [37, с. 286].

Этическое, по Левинасу, принадлежит не сфере синхронии, а сфере диахронии – только «диахрония времени» как «выход за пределы собственного трансцендентального существования» проявляется в «богоявленности лица ближнего» [38, с. 1079]. Между Я и Другим устанавливается особое «этическое» взаимодействие – «взаимоотношение противодействия без всякого противодействия» [38, с. 1099]. Это взаимодействие обусловлено асимметрией интерперсональных отношений как основной идеи диалогической концепции Левинаса: «Принятие Другого – осознание моей несправедливости. Высота на которой находится Другой – первое искривление бытия как факт привилегий Другого» [37, с. 117]. Другой не может быть симметричен в трансцендентном взаимодействии, Другой не может быть сведен, редуцирован к то-

¹ Ср. эту идею Левинаса с бахтинским рассуждением о появлении сознания в мире как «свидетеля и судии», как «другого» (см. п. 1.3.2).

му, что есть «Я», свобода Другого обусловлена его трансцендентным положением по отношению ко мне (все «другое» является «чужим» – постоянно «ускользает» от «Я»). Ситуация неоднозначности отношений в паре «я» – «Другой» и внешнее проявление, «проекция» на осмысление бытия осуществляется у Левинаса через понятие «лицом-к-лицу».

Французский философ пишет, что экстериторность истинна только в позиции лицом-к-лицу, т.к. истина бытия – это бытие, находящееся в сфере субъективного, которое деформирует видение, но дает тем самым возможность повелевающей властной экстериторности заявить о себе, о своем полном превосходстве» [37, с. 273]. Происходит т. н. «искривление интересубъективного пространства». В ситуации лицом-к-лицу «Я» не является ни привилегированным субъектом, ни вещью в системе, «Я» – это «дискурс оправдания себя перед Другим», а Другой – первый, кто «способен подтвердить мою свободу» [37, с. 276]. Двойственность отношений лицом к лицу заключается в том, что перед Другим человек становится несвободен, т.к. свобода предполагает бесконечную требовательность к себе и «преодоление самоуспокоенности» [37, с. 285].

Рассмотрим «внешнюю» сторону интеракции «Я» – «Другой». Она проявляется, прежде всего, в сфере «этического»: «Оспаривание моей самоидентичности совершается Другим. Это оспаривание моей спонтанности самим фактом присутствия Другого зовется этикой» [37, с. 81]. По Левинасу, существует направленность на Другого или интенциональность, которая осуществляется как встреча. При этом «Я» непременно испытывает ответственность за Другого как сострадательное к нему отношение, ничем не обязанное собственной свободе «Я». Принять Другого, значит поставить под вопрос не только свое сознание, но и свою свободу. «Первой философией» для автора «Тотальности и Бесконечного», таким образом, является этика¹.

Ответственность – центральное понятие в философии диалога Левинаса. По большому счету, оно является тем первоисточком, из которого выходят все левинасовские оппозиции: будь то тотальность/бесконечность или трансценденталь-

¹ В необходимости фундирования «первой философии» этическим началом был убежден также Бахтин (См.: «Искусство и ответственность», «К философии поступка») и другие философы-диалогисты или мыслители, руководствующиеся диалогическим принципом.

ное/трансцендентное, Гегез/Мессия или желание/Метафизическое желание. «Диалогизм» Левинаса можно охарактеризовать как «метафизическую этику». Невозможность отменить ответственность за другого – это «предшествующая свободе чистая пассивность <...> Там, где я мог бы остаться зрителем, я ответственен, т. е. беру слово. Ничто больше не театр, драма больше не игра. Все серьезно» [97, с. 642]. Данное положение эксплицировано в роке: зритель здесь выходит за рамки своего сугубо зрительского статуса, так сказать «берет слово». «Серьезность игры» отличает рок от театра и других видов художественного творчества.

Другой фундирует призыв к ответу и желание, провоцирует «Я» забыть о себе самом в жертву «Другому»: «уязвимость – это одержимость другим или приближение другого»; «<...> разрыв между мной и собой. Никто не в силах оставаться внутри самого себя: человечность человека, его субъективность – это ответственность за других, человек соткан из ответственностей, и они раздирают его сущность» [98, с. 65].

Другой задает субъекту ориентир «этически-бытийственного» характера, называемый Левинасом «высью», – это то, что «устраивает бытие». Сущее равняется на высь, вышнее означает не уничтожение бытия, но то, что «больше бытия», ощущение выси зарождается благодаря Метафизическому Желанию. Левинас утверждает, что, принимая Другого, я принимаю Всевышнего: «Другой является местом нахождения метафизической истины, необходимой для моего отношения к Богу. Его лицо являет нам высоту, где открывается Бог» [37, с. 111]. Левинас в этом смысле является представителем «постсекулярной философии» (термин Ф. Блонда), которая ищет «иные, новые пути» к Богу [83, с. 345]. «След» это то, что «означивает потусторонне бытие, откуда приходит Лик», «пристанище Другого», это «третье Лицо», не вовлеченное в «биполярную игру имманентного и трансцендентного», это «пропуск в прошлое Другого», это «тойность как вся Бесконечность ускользающего от онтологии абсолютно Другого», как «начало знаковости бытия» [37, с. 743]. Только через след показывается «явленный Бог иудео-христианской традиции» [99, с. 318]. Благодаря «следу» осуществляется связь «Я» с трансцендентным: «быть по образу божьему не значит быть иконой Бога, но пребывать в его следе. Бог являет себя только через след, однако ид-

ти к Богу не значит идти по этому следу, но идти к другим, которые удерживаются в следе тойности» [Цит. по: 96, с. 743].

«Теологизм» диалогии Левинаса заявлен как «христология» «Я». «Жертвенность» и абсолютная ответственность последнего перед Другим позволяет говорить о философии Левинаса как альтернативе монологическому сознанию Гегеза, и эту альтернативу Левинас видит в Мессии. Тот, кто не замыкается в круге трансцендентального «Я», тот становится Мессией, это одна из особенностей диалогии Левинаса, условие ответственности. Статус мессианства требует «увидеть в обращении ближнего богоявленность лица» [38, с. 1097], требует умения «входить» в сферу Другого, способность воспринимать Другого как наставника, учителя. Отсюда – и принцип асимметричности интерперсональных отношений, и метафизическое желание, и своеобразная «триада»: Бесконечное – Трансцендентное – Добро.

Дискурс¹ есть «дискурс с Богом, а не с равными», – утверждает Левинас: «Бог иной, чем Другой, предшествует этической границе с другим и отличается от каждого ближнего соседа» [38, с. 1037]. Дискурс – конъюнктура трансцендентности, место, где осуществляется встреча «Я» и «Другого». Дискурс весь пронизан трансцендентными отношениями между «Я» и «Другим», возникающими в диалогическом пространстве. Суть дискурса – вопросно-ответная ситуация, «приводящая к установлению асимметричного коммуницирования между «Я» и «Другим».

Требование познать и постичь Другого осуществляется посредством интерпелляции – обращения с вопросом, призывом. При этом обращение измеряется избытком разговорного языка по отношению к языку письменному. По Левинасу, письменность вторична, как «прошлое разговорного слова», поскольку «присутствие говорящего доказывает направленность движения от письменного к произносимому слову. Фонетическая сторона вносит в диалог личностный момент, сотворяемый в плоскости *ipso facto* (сам делаю), учреждает разную степень «означенности артикуляции», опреде-

¹ В мета-этике Левинаса понятие «дискурс» интерпретируется не в социально-лингвистическом плане, а в философическом контексте «метафизики диалога». Таким образом, в свете вышерассмотренной нами аспектологии понятия «диалог» (см. п. 1.2) он коррелирует не столько с понятием «дискурс», сколько с понятием «бытие-общение».

ляющую нереверсивность отношений» [Цит. по: 38, с. 1098]. Язык – это «средостение» Я и Ты: «Способ разрушить форму, адекватную Самоидентификационному, чтобы предстать Другим, значит иметь смысл, означать. Представить себя, означив, значит говорить» [37, с. 100]. Самоидентификационное Я в речи выходит за собственные пределы и становится причастным трансцендентному Другому: «Язык является открытием Другого, он устанавливает отношение, не сводимое к субъективно-объективному отношению. Именно в этом раскрытии язык как система знаков, только и может конституироваться» [37, с. 106]. Следовательно, мы имеем дело с особым рода отношением («Говорить по направлению к Другому предшествует любой онтологии. Оно – наивысшая форма отношения, существующего в бытии. Отношение по ту сторону вещей есть отношение речи» [37, с. 85]).

Само общение Левинас называет «этикой», а задачу деятельности языка усматривает во взаимодействии с тем, что «в своей наготе лишено всякой формы, но имеет смысл само по себе», т.е. с лицом [37, с. 107]. Говорение – это «принятие Другого прямо, в лицо, осуществленное «я»», а отношение лицом-к-лицу – наивысшее отношение именно в силу влияния «высоты Лица». Словесное общение связывает нас с трансцендентным, с богопричастностью лица Другого: «этическая неприкосновенность», «святость» Другого призывает к ответственности («Я предстаю перед вопрошанием Другого, и неотложность ответа делает меня способным на ответственность; становясь ответственным, я обретаю высшую реальность» [37, с. 191]). В роке данный тип отношений (лицом-к-лицу) ярко эксплицирован и возможен во многом благодаря ориентации на пропевание и непосредственный контакт слушателей с исполнителем, особому статусу последнего как обладающего харизмой и авторитетом в глазах публики (ср. с наиболее типичным обозначением культовых фигур рока: «звезда», «легенда», «герой»).

Другой «имманентен» слову, языку: «смысл – это лицо Другого, и любое обращение к слову происходит уже внутри свойственного языку изначального отношения лицом-к-лицу», только Лицо «дает начало подлинному словесному общению, и первым словом является обязательство» [37, с. 204]. Эмос словесного общения фундирован богоявленностью Лица, а, значит, и образом мышления Мессии: «Богоявление

Лица в полной мере – язык» [99, с. 301], «язык есть справедливость», «слово зарождается в мире, в котором надлежит помогать и давать» [37, с. 218]. Данный принцип также находит свое отражение в роке: рок-жанр репрезентирует такой тип общения, при котором слово может быть непосредственно обращено к своему слушателю, и это слово причастно установке на Божественность Лица, на обязательство. Исполнитель «ведет» аудиторию за собой.

Можно сделать вывод, что у Левинаса «самотождественность» «я» подвергается «разрыву» со стороны трансцендентального «Другого» как «божественности Лица», проявляющего себя через след. Асимметричность отношений «я»-«ты» является гарантом преодоления Тотальности и выхода к Бесконечному как к пространству метафизической этики. Данные положения эксплицируются в словесном общении, в речи, которой имманентен Другой. Мыслитель выдвигает в качестве главного концепта своей диалогической философии метафору Мессии в противовес метафоре Гегеза как олицетворению монологизма.

Таким образом, несомненной «константой» учения диалогистов является этическая константа, принцип долженствования, ответственности: будь то буберовская «мощь бесконечной ответственности» («Я не знаю больше иной полноты, кроме полноты каждого смертного часа с его притязанием и ответственностью» [83, с. 135]) или левинасовская про-Мессианская «жертвенность» перед Лицом; розенцвейговское представление о человеке вообще как «мета-этическом существе» или бахтинское «не-алиби в событии бытия», а конституирующими понятиями диалога являются понятия «я», «ты» («другой»), «отношение», «встреча».

Отметим, что в диалогической концепции философов-диалогистов так или иначе проявлена ориентация диалога на трансгрессивность как абсолютизацию состояния переходности: у Бубера это мистическое «исхождение из себя» («экстаз»), апеллирование к понятию «между» (т.е. к своего рода «границе»), феномену «зова» (как приходящей извне силе, открывающей выход в иное измерение реальности); у Бахтина – необходимость преодоления «малого времени», «малого опыта», понятие «вне-находимости», взаимодействие «своих» и «чужих» слов, обоснование разнонаправ-

ленности двуголосого слова, карнавал как временное преодоление мира официальной культуры ради культуры смеховой; у Левинаса – признание «второго транс», понятия «экстериорность» и «бесконечное», «след», «высь» как экспликанты находящегося по ту сторону реальности, метафора Мессии как духовного прорыва и устремленности вовне.

Итак, мы наметили основные положения концепции диалога XX-XXI столетий, исходя из общей ситуации в культурной и гуманитарной сфере рубежа веков и приняв за ориентир идеи и установки «философии диалога». Мы рассмотрели особенности диалогичности слова, проанализировав языковой, онтологический и религиозный аспекты последнего; прояснили понятие «диалог» посредством конкретизации таких форм интеракции как «коммуникация», «дискурс», «бытие-общение»; проследили главные черты самобытности мышления конкретных философов-диалогистов.

Отраженная в бытийном статусе языка онтологически-религиозная природа диалогичности слова обуславливает и соответствующее понимание диалога не только как коммуникационной интеракции, дискурсивного взаимодействия и диалогического общения, но и как фундирующего начала человеческого сознания, мышления и самой жизни не только человека, но и всего мироздания. Так понятое слово неминуемо и необходимо обуславливает взаимосвязь языкового, онтологического и религиозного аспектов, подчиняя их диалогическому «вектору» – установке на «бытие-общение» как некую сверхзадачу. В отношении теории литературы это проявляется в установке на понимание литературного произведения как «эстетического бытия-общения», конкретизирующего онтологическую природу произведения.

Понятие «диалог» отличает от смежных с ним понятий «коммуникация» и «дискурс» (а также «общение», «наррация» и др.) направленность на понимание, постижение, использование вербальных средств и «онтологичность». Последним можно объяснить описание сущности диалога посредством использования близких ему обозначений интеракции, но с добавлением слов, указывающих на примат бытийственности в диалоге: не «коммуникация», а «онто-коммуникация» (В.И. Тюпа), не «общение», а «бытие-общение» (М.М. Гиршман). Естественно, в своих рассуждениях мы

опирались на те литературоведческие школы, традиции и тех исследователей, которые ставят во главу угла примат бытийного начала.

Обращение философов-диалогистов к проблемам слова и языка, религии и веры, этики и бытия, к антропологическому вопросу можно объяснить стремлением выявить глубинную диалогичность человеческой жизни. Спецификацию буберовского видения диалогического измерения можно охарактеризовать как мистически-экзистенциальную, но с опорой на конкретность эмпирики: все в мире органически связано и за восстановление мировой гармонии ответственен каждый человек каждым своим прожитым днем, ситуация «космической бездомности» и «проблема человека» могут быть разрешены в контексте ориентации на приоритет сферы отношения я-ты (Ты); бахтинского – как эстетически-этическую: это поле взаимодействия автора художественного произведения и его субъектов, человека («я») с человеком («другой») и трансцендентным началом («над-адресат»), одного смысла и культуры («малое время») со множеством других («большое время»), где оппозиции квазидиалогического и подлинно диалогического («мир культуры»/«мир жизни») снимаются в свете универсалии поступка и диалога; левиновскую – как мета-этическую, про-Мессианскую, фундированную приматом метафизики над онтологией и феноменологией, где во главу угла поставлен этос моей ответственности за другого, который есть одновременно и самый ничтожный среди всех («пришелец и сирота»), и тот, через которого может быть явлено лицо Всевышнего. Отметим, что в данной работе рассмотрены представители как западной (Бубер, Левинас), так и восточной (Бахтин) диалогической традиции, представляющие и «первое» (начало XX в.) (Бубер) и «второе» (конец XX в.) (Левинас) поколения диалогистов.

Далее мы проанализируем, каким образом выше рассмотренные основные моменты диалогичности слова, соотношения его языкового, религиозного и онтологического аспектов, понятия «диалог» в соотношении с «дискурсом», «коммуникацией», «бытием-общением», теоретические положения диалогической философии находят выражение в поэтике диалога рок-произведения.

ГЛАВА 2

ПОЭТИКА ДИАЛОГА РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Как мы уже отметили, среди теоретико-литературных исследований рок-поэзии видное место принадлежит работам тематических сборников ТвГУ «Рок-поэзия: текст и контекст», но проблемы поэтики диалога рок-произведения здесь прояснены очень мало. Результат обзора этих работ в сжатом, реферативном виде можно представить следующим образом.

Прежде всего, это работы, посвященные вопросу самоопределения рок-поэзии, ее места в рок-культуре, литературе и художественном творчестве, литературного и социокультурного ее значения. В частности, рассмотрены проблемы мета-текста, выражения урбанистического сознания в рок-поэзии, особой роли рока в СССР и пр. Также анализируются вопросы соотношения музыки и текста, логоцентрической тенденции, проблемы целостности, «бумагизации» (Ю.В. Доманский) и издательской практики, предложены методики анализа произведений с пометкой «рок» как синтетических. Для работ данной группы характерны прибегание к культурологическим, психологическим, этнографическим методам исследования, что, с точки зрения литературоведческого анализа, можно принять за недостаток. Однако, учитывая специфику рок-поэзии и рок-текста как предмета изучения, наличие данных работ представляется не только оправданным, но и совершенно необходимым, поскольку последние «вводят в тему» и позволяют прояснить особенности вербальной составляющей на фоне общего контекста рок-произведения как произведения синтетического.

Более объемный корпус статей посвящен исследованию поэтики собственно рок-текстов и акцентирует внимание на следующих вопросах: рок-лингвистика, слово в русском роке, статус автора и лирического героя, проблема анализа стиха рок-произведений как особого типа текста, циклизация и пр. Важное место в этих работах занимает также вопрос о преемственности и новаторстве рок-поэзии: ее взаимоотношении с другими этапами литературно-художественного сознания (в частности, ис-

ледователи отмечают связь поэтики рок-произведений с мифологизмом, романтизмом и Серебряным веком), с представителями не только классики и современности, но и механизмы взаимодействия рок-поэтов раннего (1970-е гг.) и более позднего периода (1980-1990-е гг.) развития рока (цитирование, автоцитирование, иронизация и т.д.) (например, работа Е.В. Урубьшевой «Творчество А. Башлачева в циклизации «Русского альбома» Б. Гребенщикова», Я. Садовски «Две воды познания: о переключке текстов В. Шахрина и Б. Гребенщикова и др.), проблема переосмысления и интерпретации традиционных мотивов (смерти, игры, сна), христианских мотивов (откровения, антроподицеи, христологии, танатологии и пр.), образов, текстов («пушкинского», «петербургского», «провинциального», московского»).

В качестве анализа рок-текстов наиболее распространенными являются метод анализа одного произведения отдельно взятого рок-поэта; анализа альбома как аналога лирического цикла стихотворений; рассмотрение тех или иных аспектов поэтики творчества группы или исполнителя (язык произведений, специфика образной системы, тематики, хронотопа, субъектно-объектной организации, рецепция традиционных культурных мотивов и пр.).

Примечательно, что исследователи отмечают создание рок-поэтами и собственного «текста» – «железнодорожного» (Ступников Д.О. «Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов», Князев С.Н. «Неизбежность бегства. Идея пути в творческом сознании Ю. Наумова», Я. Садовски «Железная дорога в русской рок-поэзии перестройки и послесоветского периода и «Мимо» В. Шахрина в контексте «железнодорожного» текста русского рока», Т.О. Галичева «Мотив дороги в песенном творчестве Д. Арбениной»).

Можно сказать, что косвенно проблема диалогичности затронута в статьях и первой, и второй группы, поскольку они рассматривают диалог в самом произведении (взаимодействие собственно текста с музыкальным и пластическим элементами, взаимодействие с предшествующей традицией, с современными литературными направлениями, полижанровость рок-произведений и пр.). Есть несколько работ, в которых проблема диалогичности эксплицирована более явно (Е.В. Павлова «Субъект-объектные отношения в альбоме Майка Науменко LV», О.Э. Никитина «Субъект-

объектные отношения как структурообразующее начало альбома М. Борзыкина «Двое», Г.С. Прохорова «Эволюция системы «певец-слушатель» в альбомах группы «Новый Иерусалим»). Однако и здесь затронуты лишь аспекты субъект-объектной организации произведения и схемы отношений «автор-реципиент». Вопрос же философского и культурологического понимания диалога в отношении поэтики рок-произведений практически не затрагивается.

Диалогизм рока обусловлен спецификой ряда процессов культурологического; социально-политического; общемировоззренческого характера, способствовавших его возникновению и развитию как жанра. Рок-культура – одно из наиболее ярких проявлений заявившей о себе в начале XX века потребности перехода к «новому мышлению» на уровне периферийного, нонконформистского мировосприятия: «в XX веке идет формирование нового качества человечности, осмысление которого может происходить пока лишь в периферийной зоне, ибо существующие доминантные ориентации для этого не подходят, нужны новые. И маргинальная сфера <...> готовит этот результат, отражая напряженность и болезненность самого пути» [100, с. 61]. Помимо прочего, этот переход нашел выражение в диалогическом мышлении, основные положения и задачи которого были выражены в концепциях представителей «философии диалога».

Так, благодаря маргинальным явлениям, культура имеет возможность заглянуть не только внутрь самой себя («Любое маргинальное явление – это форма обращения к себе, своего рода исповедь культуры, момент ее экзальтации, откровения»), но и увидеть Другого («[краевые процессы – Н.Р.] дифференцируют [культуру], провоцируют разрывы, заторы, тупики и преграды, словом, экстремальные ситуации, постоянно поддерживая ее напряжение и заставляя культуру видеть Другого внутри себя, стремиться узнать самое себя на каждом витке своего движения») [100, с. 59]. В XX веке контркультурные и маргинальные тенденции нашли свое выражение в роке. Как представляется, подобные процессы довлеют феномену трансгрессии как «преодолению непреодолимого предела» (М. Бланшо), одним из главных условий которого является абсолютизация переходности, инспирированной приближением к запредельному, трансцендентному, выходящему за пределы наличного, данного.

Мы придерживаемся той точки зрения, что в контексте развития мировой культуры рок (по крайней мере, на начальных этапах своего развития) тяготеет к контркультуре как культуре низовой, народной, маргинальной, в противовес культуре официальной, т.е. общепринятым нормам, установкам и ценностям истеблишмента¹ [см. подробнее: 101].

Рок выдвигает собственные аксиологические приоритеты, связанные в первую очередь с независимостью, освобождением от «одномерного мира» (Г. Маркузе). В этом смысле контркультурными явлениями можно признать и раннее христианство, и древнерусское юродство, и городскую «третью культуру» XIX века. Н.К. Нежданова в статье, посвященной русской рок-поэзии, отмечает, апеллируя к русской диалогической философии: «Русская философия диалогизма не в последнюю очередь стремится найти диалогическое общение, на основе которого возникает понимание, согласие – единственная реальность, которую можно противопоставить катастрофическим устремлениям и сущностям столетия. Лишь на «территории» первоединства, которое пронизано энергией диалогического общения, материализующейся в онтологической первичной сфере встречи-общения-языка, речи – может осуществиться всеединство: утраченное единство мира человека и общества, человека и человека (Я и Ты), человека с самим собой. Поиск этой всеобщей кромки межобщения и энергии, которая сможет и должна оживить мир диалогом, энергетика идеи «слушания-понимания» создали мощную культуру конвергентного типа сознания, породившего тот тип художественного сознания, который можно определить как «диалогический»» [102, с. 12].

Поставангардистская и «анти-культурная» направленность, близкая контркультурным установкам, характерная для художественного творчества второй половины

¹ «Кризис культуры противостояния имеет очень глубокие корни <...> во всех случаях на протяжении веков этот старый строй мыслей и чувств предполагал выход за пределы действительности <...>. Рок возник из сознания невыносимой отчужденности всех традиционных форм общности, науки, религии, искусства от жизни, от повседневного существования обычного простого человека» [101, с. 50].

XX века в целом: для театра¹, кинематографии², литературы: после Второй мировой войны возникает целая плеяда «сердитых» писателей (Дж. Брейн, К. Оэ, Д. Осборн, Дж. Уэйн, Т. Хадйн, Б. Хопкинс, К. Эмис и др.), обращенных к проблеме «потерянного поколения» и в каком-то смысле продолжающих традиции Т. Вулфа, Э.-М. Ремарка, С. Фитцджеральда и Э. Хемингуэя. Широкий резонанс среди молодежи получают художественные произведения экзистенциалистской направленности (С. Бовуар, А. Камю, Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр), «поэзия битников» (А. Гинзберг, Г. Корсо и др.). «Настольной книгой» каждого молодого европейца становятся «В дороге» Джека Керуака и «Двери восприятия» Олдоса Хаксли.

¹ В 1961г. Мартин Эсслин вводит термин «театр абсурда» для обозначения общей направленности театра своего времени на создание «анти-театра», «анти-драмы». В значительной степени возникновение «театра абсурда» было связано с общей социально-политической атмосферой, в частности, майскими событиями 1968 года в Париже (например, работа Э. Ионеско «Этот потрясающий бордель!»). Ориентированный вначале на актуализацию внимания к жизни отдельного конкретного человека (1960-е гг.), а позднее на выражение общего движения протеста («политизированный театр» 1970-х), новый стиль стремился к развенчанию классики (постановка Реже Планшона «Осмеяние и растерзание самой знаменитой из французских трагедий, «Сида» Пьера Корнеля, сопровождающееся «жестоким» казнью драматурга и бесплатной раздачей консервированной литературы» (1968 г.)) [См. подробнее: 103]. Однако к концу века он постепенно интегрировался в историю искусства и литературы, став, по замечанию Эдварда Олби, «реалистическим театром нашего времени» [Цит. по: 104, с. 172].

² В киноискусстве возникает новое направление, обозначенное как «экспериментальное», «авангардное», «независимое», «анти-традиционалистское» кино, «видео-арт» (такие фильмы как: «Американские граффити» (Дж. Лукас), «Беспечный ездук», «Бонни и Клайд», «Злые улицы» (М. Скорсезе), «Полуночный ковбой», «Приветствия», «Ресторан Алисы»), основные черты которого – «отказ от линейного повествования и логоцентризма», доминанта игрового и музыкального начал, «сильный мифологический и религиозный подтекст», «отказ от жанра в традиционном смысле» – связаны с типичной для художественного творчества ориентацией выражения симптомов наркотического опьянения (синестезия, дереализация, деперсонализация) [См.: 105]. Законодатели и классики этого направления: М. Антониони, А. Кайята, М. Карне, С.Кубрик, С. Пекинп, Ф.Ф. Феллини и др.

Рок-культура возникла, по преимуществу, как культура протеста. Особенность «бунтарства» в роке заключается в том, что это бунтарство имеет характер метафизический и потому выходит за рамки определенного социально-политического континуума в онтологическую сферу¹. Здесь очевидна связь феномена рока с понятием трансгрессии² как установки на преодоление табу, норм и правил. Стремление рока к внесоциальному аспекту человеческого существования, к переходу из конкретно-исторических общественных форм в метафизическое измерение человеческой природы обусловило самобытный статус феномена рока в художественной культуре.

Исследователи рока соотносят его с такими явлениями как архаический ритуал, древнегреческие дионисийские празднества, древнеримские сатурналии, средневековый карнавал, древнерусское скоморошество и юродство. В современной культуре феноменами аналогичными року по особенности воздействия на аудиторию, можно считать бразильский карнавал, международные футбольные матчи и т.д. Одна из основных функций рок-действия – попытка восстановления целостного сознания совре-

¹ «У [контркультуры] над-политический характер, постоянное стремление к внесоциальному аспекту человеческого существования, «трансцендируя» общество и его конкретные исторические формы, чтобы вырваться к метафизическому измерению человеческой природы <...> прорыв социологического измерения человеческого существования и движения к «человеческой онтологии»» [106, с.25]. Следовательно, «левацкий экстремизм» ошибочно связывают с молодежными неформальными течениями вообще, и с рок-культурой в частности: «Подобно тому, как идеология «новых левых» осуществила «отрицание» неформальных умонастроений битников и хиппи, перелив антибуржуазное содержание их миросозерцательных исканий в свои политизированные мехи, контркультура проводила уже «второе отрицание», извлекая из этого сосуда вино хиппистски-метафизического бунта, противопоставленного политическому» [107, с. 117]. В целом контркультура фундирована понятием негации и ориентирована на выдвинутую Т. Адорно идею «негативной диалектики» и приоритета «нетождественного» над целым [См. подробнее: 108]. Делая ставку на метафизику, культура протеста означает свой трансгрессивный характер.

² Применительно к диалогическому характеру рок-культуры мы будем понимать под трансгрессией переход от социально-исторического в сферу метафизики и трансценденции, где трансгрессивное преодоление табу, норм и правил имеет метафизический характер.

менного человека: не находя в окружающей раздробленной действительности какого бы то ни было прочного устойчивого основания для цельного мировоззрения, в роке он обнаруживает, по крайней мере, обращение к «устойчивым культурным моделям – мифу, традиционной культуре» [109, с. 18]. Кроме того, рок апеллирует к созданию некоего единства и общности, что отражено в специфике «диалогизма» рока, проявляющейся в разных аспектах: как фатическая функция, контакт между исполнителем/группой и аудиторией; как обращенность рока на другие виды искусства, другие тексты и жанры; как ориентация исполнителя и аудитории на «трансцендентного» слушателя, абсолютное Ты – Бога; как диалог культур и приобщение к контексту «большого времени» (М.М. Бахтин).

В отличие от Запада и Америки, где «всплеск религиозности» («Движение Иисуса», увлечение дзен-буддизмом, мистикой, массовые паломничества на Восток и т.д.) был связан с интеграцией и адаптацией неформальной молодежи к истеблишменту, а «Иисус-революция» носила квази-религиозный характер (фигура Сына Божьего стала популярной для массового сознания аналогично фигурам Супермена и Микки Мауса), русский рок тяготел к открытой полемике с атеистическим мышлением по поводу религии и веры, являясь в этом плане более традиционным. Хотя, несомненно, русский рок тяготел к квази-религиозности и православной мистике больше, чем к догматическому православию: так, завсегда и рок-«тусовок» посещали «Академию» – находящуюся недалеко от Сайгона домовую церковь Ленинградских Духовных Академии и Семинарии зачастую «ради помпы».

Обозначенные нами проявления диалогизма в роке связаны с кризисом общения и тем, что Г.-Г. Гадамер назвал «неспособностью к разговору» [См.: 110]. Их можно свести к трем аспектам: эмпирический аспект интеракции рок-действия соотносится с потребностью преодоления разобщенности, отчуждения, объективистского отношения к другим и к миру; аспект эстетический касается проблематики искусства второй половины XX века – его полижанровости, гибридности, полистилистики, критики произведений искусства как «тени реальности» (Э. Левинас); этический аспект актуализирует вопрос о смерти Бога, об утрате абсолютного начала, первоединства, чувства ответственности и «не-алиби в бытии» (М.М. Бахтин).

Мы обратимся к рассмотрению поэтики диалога в рок-произведении, последовательно анализируя специфику рок-жанра, субъектную организацию рок-произведения (автор-герой-реципиент) и его бытование в контексте диалога культур.

2.1. Специфика рок-жанра

Всемирное «молодежное восстание» явилось реакцией на засилье технократии и сциентизма в современном мире, на научно-рациональный тип сознания новоевропейского человека. Эта реакция была выражена, помимо прочего, на уровне художественного опыта¹. Твердой формой для «отливки» последнего, как известно, выступает жанр. Процесс формирования, развития и исчезновения определенных жанров является отображением пульсации и движения самой действительности, индикатором общей картины соотношения между этой действительностью и аудиторией, ее осмысливающей. Жанр указывает на родство и «генетические» связи, высвечивает границы взаимодействия данного художественного явления с современными ему, намечает перспективу роста и дальнейшего развития искусства. Одной из форм проявления молодежного протеста на художественном уровне стал рок-жанр.

Особая позиция по отношению к современному типу цивилизации выразилась в провозглашении «революции сознания», главная цель которой – «мистика нового сознания» (Т. Роззак), восходящая к архаике и мифологии, свободная от рационализма и теоретизма. В этом плане справедливо утверждение о том, что рок-жанр предлагает свою модель поведения, принцип существования, образа жизни. Это один из немногих жанров, для которого не метафорически, а буквально возможно слияние творчества и жизни. Именно в этом смысле, перефразируя хрестоматийно известное выражение М.М. Бахтина о карнавале, можно сказать: рок не созерцают – в нем живут.

Перед современной теорией жанра стоят две основные проблемы: первая – соотношение между теоретическим и историческим пониманием жанра, вторая – прояснение «причины и следствия смены канонических жанров неканоническими» [112,

¹ «Молодежь вкладывает свое <...> мироощущение обязательно в новый для своего времени жанр» [111, с. 152].

с. 361]. В этом контексте определенное значение имеет исследование рок-жанра как принципиально незавершенного, гибридного, синтетического, «открытого» жанрового образования, которое исторически «зафиксировано», однако теоретически совершенно не изучено. Среди наиболее влиятельных исследований, посвященных проблеме жанра, следует отметить работы М.М. Бахтина, С.Н. Бройтмана, А.Н. Веселовского, Ж. Женетта, О.В. Зырянова, В.В. Кожина, Н.Д. Тмарченко, Ю.Н. Тынянова, О. Фрейденберг и др., в которых жанр освещен с культурологической, историко-поэтической, теоретико-литературной, феноменологической позиций. Феномену собственно рок-жанра посвящены исследования таких филологов, как В.А. Зайцев, В.А. Карпов, Т.Е. Логачева.

Выявление жанровой природы рок-произведений может в какой-то мере прояснить тенденции современного жанрообразования.

Наше понимание жанра фундировано бахтинской концепцией отношения к слову и жанру как обобщению этого отношения, т.е. под жанром мы будем понимать «отшлифованный в практике речевого общения тип диалогической ориентации» [113, с. 76], «определенный тип единства слова и внесловесной реальности» [21, с. 42]. Рассматривая рок-жанр, мы будем придерживаться положения о том, что культура русского рока – это культура слова по преимуществу, а явление русского рока – явление поэтической культуры: «Это ставка на слово. Я убежден, что дорога нашего рока особая, самобытная во всем – это дорога литературы, поющей в стиле рок. Ведь вообще в основе русского эстетического изъяснения традиционно лежит слово. Поэтому и ленинградская школа нашего рока пропитана Хармсом, Олейниковым, Введенским, Зощенко <...> Рок наш самой судьбой ориентирован на слово, на истинную поэзию» [111, с. 146]. Добавим также, что рокеры являются авторами не только песен, но и стихотворений и обращаются к поэтическому наследию как зарубежных, так и отечественных поэтов, нередко делая их основой своих альбомов («Жилец вершин» группы «АукцЫон» на стихи Велимира Хлебникова (1995 г.), «Besonders» Л.Федорова и В.Волкова на стихи Александра Введенского (2005 г.), «Детский лепет» «Ночных снайперов» на стихи Э.-М. Рильке (1989-1995 гг.) и т.д.)

В схематическом описании современной литературной ситуации и функционирования литературных текстов, представленном Ю.М. Лотманом [См.: 114, с. 211], есть три «этажа». «Нижний» этаж – это фольклор, «средний» – «массовая письменная литература» и «верхний» – «вершинная письменная литература». Руководствуясь этой схемой, мы придерживаемся той точки зрения, что рок следует относить именно к среднему «этажу» – массовой литературе, которая представляет собой «фольклор письменности и письменность фольклора» и выполняет, таким образом, «роль резервуара, в котором обе группы текстов обмениваются культурными ценностями» [115, с. 25]. По С.Н. Зенкину, упадок жанрового мышления наиболее ярко проявился в двух процессах: (1) «романизации» литературы (доминирующая позиция романа как сверхжанрового образования) и (2) формировании массовой словесности как области «нового жанрового сознания» [116, с. 33]. По этим признакам рок причастен «массовой словесности», поскольку к последней относятся жанры «общие для литературы и аудиовизуального искусства» [116, с. 33].

Ряд исследователей (Д.М. Давыдов, А.С. Мутина, П.С. Шакулина и др.) склоняются к мысли, что следует изучать рок-тексты как явления «типологически» близкие фольклору, однако лишенные анонимности, т.е. как «авторский фольклор» [117, с. 17]: для рок-поэзии характерна частая цитация и стилизация фольклорных произведений; основными признаками рок-произведений, подобно произведениям устного народного творчества, являются словесно-музыкально-танцевальный синкретизм, установка на исполнение и важность фатической функции (контакт с аудиторией). В этом плане можно говорить о роке как явлении неосинкретизма и постфольклора – попытке современного искусства вернуться к той цельности, характер которой носило первобытное творчество. Эту мысль подтверждает тот факт, что в рок-жанре эксплицирована, «обнажена» и актуализирована присущая лирике дистинкция вербального и мелодического («музыкального») начал. Кардинальное отличие рок-поэзии от других лирических жанров заключается в его «триединстве» (текст + музыка + исполнение) и синтетической природе. Данная особенность обуславливает специфику бытования и способов реализации рок-произведений. По этой же причине методика изучения и анализа рок-произведений требует приемов, отличных от сугубо литературоведческих.

Рок представляет собой реконструкцию особого типа мироощущения той части поколения, выразителем которой является: «Рок – «живой» жанр, ориентированный на максимально острое перевыражение наиболее актуальных для представителей своей аудитории реалий с их критической оценкой на основе системы ценностей данной аудитории» [118, с. 72]. Рок «экзистенциален»: он «обязывает жить в жанре <...> нас выбирает и с нас спрашивает» [111, с. 111].

Русская рок-поэзия явилась одной из тех форм, в которой могла быть отражена действительность 70-90-х гг. В возникновении этого жанра отразилось изменение мировоззренческой установки, жанровая трансформация и общекультурное смещение акцентов: «В наше время роль, традиционно принадлежавшая литературе, узурпирована видео и телевидением, на смену поэту приходит киноактер, в случае молодежной культуры – рок-музыка» [119, с. 320].

Можно сказать, что рок-жанр как жанр массовый, маргинальный, «живой» сопоставим с романом. М.М. Бахтин, как известно, выделял две ветви культуры: «линию серьезных жанров» и «серьезно-смеховую», пронизанную карнавальным мироощущением, снимающим риторическую серьезность, рассудочность и догматизм. Поэтому даже в наше время «те жанры, которые имеют хотя бы самую отдаленную связь с традицией серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску, резко выделяющую их из сферы других жанров» [29, с. 123], в нашем случае – это рок.

И роман, и рок-жанр порождены социальным и диалогизированным, осознанным разноречием низких жанров, для которых не существует единого языкового центра; у них особый статус в литературе (ср. с рассуждениями Бахтина о романе: роман ведет «неофициальное существование за порогом большой литературы»; «роман, в сущности, не жанр; он должен имитировать (разыгрывать) какие-либо внехудожественные жанры: бытовой рассказ, письма, дневники и т.п.» [30, с. 336]) и сходные поэтические признаки и свойства (полижанровость, принципиальная незавершенность, пародирование и обыгрывание традиций и норм, а также других жанров и стилей). В роке необычайно актуализирована память о других жанрах (баллада, былина, молитва, молитвенный стих, народная песня, плач, причитание, романс, частушка и пр.). Жанровую специфику рок-поэзии составляет гипернасыщенность «па-

мью» о других текстах, полистилистика и синтетичность. Наследуя традицию, рок ее переосмысливает, предлагая «спектр адаптированных к рок-мировосприятию идеологий-воззрений, неких аналогов уже существующих эстетических систем», при этом превращаясь в некую «художественную надсистему, сверхъединство, конгломерат диалогически взаимодействующих субъязыков и субкультур, в совокупности описывающих отношения мира и человека во всей их сложности» [120, с. 170]. С другой стороны, рок «эпичен» в смысле рефлексии по поводу масштабных событий национальной жизни и обращения к объективному взгляду на них.

Такие явления художественной культуры и литературы как рок-опера («Волосы», «Иисус Христос – суперзвезда», «Орфей и Эвридика», «Юнона и Авось» и др.), опыты «рок-прозы» и «рок-драматургии» (посвященные памяти Я. Дягилевой рассказы, повести и пьесы; «сказка-картинка» Я. Дягилевой, эпистолярные А. Башлачева, прозаические опыты Б. Гребенщикова, В. Кайзера и др.), «рок-театр» («Звуки Му») указывают на литературную и музыкальную полижанровость рока.

Итак, мы выяснили, что жанровая специфика рока заключается в его синтетизме, т.н. «триединстве». Рок-поэзия – особый лирический жанр, жанр песенного слова, что требует определенного методологического подхода, учитывающего деформацию слова в песне, – это «жанр особого рода, определяемый характером отношений музыки и слова» [121, с. 15], «песенная лирика». Рок-жанр генетически и типологически наиболее близок русской народной и бардовской (или авторской) песне, системе жанров «блатного фольклора» и бытовому романсу. По некоторым параметрам его можно соотнести с романом. В рамках литературного процесса данный жанр стал одним из показательных примеров действия канонизации младших жанров. Несомненна «вписанность» рок-жанра в культурологический контекст второй половины XX века и его значимость в общем литературно-эволюционном процессе, особенно в свете «полидиалогичности» и принципиальной «открытости» произведений с пометкой «рок».

2.1.1 Триединство вербального, музыкального и исполнительского компонентов. Рок-произведение можно определить как семиотическую систему со своими особыми знаками, средствами передачи сообщения, состоящего из

этих знаков, определенными законами и правилами, в соответствии с которыми это сообщение передается и реализуется в т.н. «рок-действе».

Произведения, относящиеся к жанру рок-культуры, представляют собой целостный «текст» с единым планом содержания, где в качестве «знака» предстают единицы разноплановых «субтекстов» – вербального, музыкального и исполнительского, – которые «работают» на создание этого единого плана содержания. «Поэтическое поле корреляций» этих трех слоев рок-композиции основано, по С.В. Свиридову, на ритме, звуке и композиции; «поле семиотической корреляции – весь текст» [121, с. 25]. Степень устойчивости референции знаков того или иного слоя, правила и условия раскодирования связаны с особенностями взаимодействия отправителя и получателя сообщения.

Анализ рок-произведений должен осуществляться методами, которые учитывают полистилистику рока и его многокомпонентность. Если рассматривается сугубо вербальный аспект рок-произведения, мы имеем дело с т.н. «редукционистским» методом, если вербальный аспект в сочетании со всеми остальными – «общий» подход [122, с. 104]. Мы будем придерживаться второго подхода, отдавая предпочтение рассмотрению вербального субтекста как наиболее референтно устойчивого.

Текст, музыка и исполнение – это наиболее характерные составляющие рок-композиции. Одна из главнейших проблем изучения поэтики рок-произведения – необходимость принимать в качестве объекта исследования не только вербальный текст как одну из составляющих рок-композиции, но и другие составляющие: исполнительское и музыкальное начала.

В посттрадиционалистскую эпоху «самые большие трудности были связаны с жанрами, именуемыми сейчас лирическими, т.е. с многочисленными исторически изменяющимися жанрами, которые были частично связаны с музыкой, частично – с декламацией (что затрудняло объединение их в одно понятие)» [123, с. 169]. В «триединстве» рока отражена его ориентированность на естественность и простоту: так, по Г.Э. Лессингу, сочетание поэзии, музыки и хореографии является «наиболее совершенным сочетанием произвольных и естественных знаков во временной последовательности, дающим наиболее близкое подражание природе» [Цит. по: 124, с. 92].

В роке данная особенность находит наиболее яркое выражение: танец, исполняемый на сцене лидером рок-группы, придает песне совершенно иной колорит и, так сказать, «переводит» ее в иное художественное измерение, заряжая энергетическим импульсом аудиторию и самого исполнителя.

Вербальный субтекст. Рок-текст как текст, связанный с пропеванием, по мнению М.А. Солодовой, соотносится с «правополушарным, нерасчлененно-образным мышлением» – «ритм, мелодия расчленяют, трансформируют и иным образом группируют в особые синтагмы «естественный» текст» [125, с. 10]. Отсюда такие черты как деформирование поверхностного синтаксиса, нарушение или отсутствие логических и грамматических связей; незавершенность, отсутствие целостности высказываний, «сверхподчеркнутая актуализация замысла высказывания» – иными словами, «формальная асистемность» рок-текста порождает новую «сюрреальность» [125, с. 30]. Про-синкретическая ориентация рока проявляется в «магической ментальности» и «оборотнической логике» (А.Ф. Лосев): стремление основываться на ассоциативных связях и умозаключениях по аналогии, «признавать мистифицированную действительность более реальной, чем эмпирический мир», и руководствоваться «коннотативно-когерентным мышлением» является приоритетными установками рок-восприятия [125, с. 53].

Мы не вполне согласны с данной концепцией. Во-первых, неправомерно соотносить рок-текст только с «нерасчленимым образным мышлением», – при восприятии рок-произведения не менее важно и мышление логическое, которое не позволяет однозначно отождествлять рок-действие с мистериями или ритуальными празднествами. Во-вторых, на наш взгляд, для рок-мироощущения эмпирический мир является более значимым, чем «мистифицированная действительность». Обращенность к мифологии, архаическому синкретизму и фольклору, гротеску и фантасмагории отражают обратную сторону попытки разрешить существующие в наличной повседневности проблемы и противоречия, выраженные в «бытописательной», «биографической» манере. Магическое выступает средством указать на возможность перехода от эмпирики и наличного вовне его – в зону вверения себя некоему Абсолюту, будь то Бог

или Благо, или Вечность, т.е. ориентирует на трансгрессию. Последняя реализуется и в требовании к языку преодолеть самое себя.

Русский рок первоначально не имел собственных текстов – только калькированные с английского, т.е. тексты «чужого языка», которые для многих представляли как «бессмысленные слова». Кроме того, морфологические особенности русского слова совершенно не соответствовали ритмике и музыкальной фразе рока: «К русским стихам западный рок с его западными музыкальными ходами не очень подходит. Обычно в западном рок-варианте русское стихотворение, будучи завалено электричеством, выглядит рыбой, выброшенной на берег, – оно задыхается. Для русского стиха электрическое звучание – проблема. Русская фраза протяжна, русские слова длительны в отличие от английских, которые при спряжении, при склонении становятся односложными, и ими легко манипулировать внутри нервического графика музыкальной рок-фразы. На каждый малейший извив рок-фразы английское односложное слово, которое несет в себе понятие целого слова <...> реагирует мгновенно. Русские же слова, по статистике, в основном двух-трехсложные, это «славянские шкафы». Следовательно, нужно либо рубить шкаф <...> либо надо менять мелодическую основу <...> поиск синтеза русского стиха с рок-музыкальной формой – дело тонкое» [111, с. 76]. Таким образом, правомерно говорить о том, что в русскоязычном роке, в отличие от англоязычного, вербальный субтекст в целом испытал более сильную деформацию.

Нельзя проецировать методы анализа обычной поэзии на рок-тексты, не учитывая инверсии статуса слова в песне, которая обусловлена изначальной ориентированностью текста на про-певание. Статус слова в песне вообще аналогичен статусу «поэтических элементов» в стихотворении (метр, ритм и т.д.): «Текст песни в целом должен рассматриваться как чисто поэтическое, добавленное/дополненное образование. В отличие от обыденной поэзии, в рок-поэзии языковое сообщение перестает быть основой, на которую накладываются поэтические структуры. Вместо этого слово в роке само зависит от музыкальной структуры. Можно сказать, что текст песни функционирует как метафора даже в том случае, если он не содержит ни одного тропа, и звучит как рифма даже тогда, когда не имеет никаких созвучий» [126, с. 6]. Дан-

ное положение может быть подтверждено характерным для европейской эстетики представлением о враждебности музыки слову¹. В любом случае перед нами – «особый тип текста, жестко коррелирующего с музыкой» [128, с. 123].

Деформация слова под влиянием музыкального и исполнительского субтекстов проявляется в «реализации рефренно-припевной структуры, в увеличении-уменьшении длины вербального ряда, в мелодической переакцентуации слов и выражений», которая вызвана «несовпадением музыкальной, исполнительской и стиховой акцентуации» [129, с. 93]. В современном роке нередки случаи нарочитой неверной расстановки ударения в словах, инверсий, «переносов» с целью сохранить единство ритмико-интонационного характера, «подогнать» стиховой текст под музыку. Сюда же следует отнести видоизменение текста, обусловленное его принадлежностью единому синтетическому целому наряду с другими (невербальными) составляющими: «припев, столь значимый в песне, выполняющий ту же роль задержки внимания, что и рифма, выглядит ненужным довеском к самому себе, напечатанному несколько выше. Разрушенный синтаксис, совершенно не мешающий песне, кажется вопиюще непрофессиональным с поэтической точки зрения» [130, с. 32].

В частности, это находит выражение в напечатанном «голом» тексте рок-произведения, оторванном от музыки и исполнения. У рок-текста своя орфография и пунктуация: отсутствуют знаки препинания и заглавные буквы. Письменная фиксация текстов рок-произведений связана со стремлением представлять не только аудиальную (устную) форму культуры, но и письменную².

¹ «Слова есть и остаются для музыки чужеродным придатком второстепенной ценности» (А. Шопенгауэр), «Когда слово и песня соединяются в песне, музыка поглощает слова; не только отдельные слова и предложения, но саму литературно-словесную структуру, саму поэзию. Песня не компромисс между поэзией и музыкой, хотя бы текст ее сам по себе и был великой поэзией; песня – это музыка» (С. Лангер) [Цит. по: 127, с. 104].

² Вполне можно предположить, что данные положения сопоставимы с концепцией письма и голоса у одного из исследователей творческого наследия Левинаса – Ж. Деррида, который убедительно доказывает в своих работах, что письмо есть свидетельство потери «теологической уверенности», иными словами, следствие богоутраты современным человечеством: «Необходимо, дабы у нас исчезла надобность в писании, чтобы наша жизнь оказалась столь чистой, что благодать духа

Для рок-поэзии характерна тенденция «преодоления», трансгрессии языка либо путем сознательного «нагнетания» и максимальной концентрации семантического, синтаксического, фонетического, фонического уровней, «выжимания всех соков» из языка, что перекликается с поэтическими опытами символистов (многие тексты А.Н. Башлачева, Б.Б. Гребенщикова, Ю.Ю. Шевчука и др.): «Но не слепишь крест, если клином клин. / Если месть – как место на звон мечом, / Если все вершины на свой аршин. / Если в том, что есть, видишь – что почем. / Но серпы в ребре, да серебро в ведре / Я узрел не зря. Я – боль яблока» (А. Башлачев); либо путем нарочито примитивного, упрощенного или заведомо лишённого смысла употребления слов, звуков, своего рода «языковое сумасшествие», что созвучно поэтическим исканиям авангардистов и футуристов начала XX века, а, с другой стороны, соотносимо с импровизационным характером «песен-игр», в которых текст выполнял служебную роль, а приоритет принадлежал ритмико-мелодическому началу (например, тексты А. Хвостенко, Д. Гуницкого, П. Мамонова и др.): «Грустит сапог под желтым небом, / Но впереди его печаль. / Зеленых конвергенций жаль, / Как жаль червей, помытых хлебом. / С морского дна кричит охотник / О безвозвратности воды. / Камней унылые гряды / Давно срубил жестокий плотник» (Д. Гуницкий, гр. «Аквариум») или: «Стою в будке, весь мокрый. Слишком жарко. / Стою мокрый, весь в будке, слишком жарко.

заменяла бы в нашей душе книги и записалась бы в наших сердцах <...> Письмо изначально герметично и вторично. Прерванный голос и скрытое лицо Бога» [131, с. 109]. Устами Эдмона Жабе философ говорит: «Я придаю большую цену тому, что сказано, большую <...> чем тому, что написано; ведь в написанном недостает голоса, а я в него верю» [131, с. 116]. Проблема письма и голоса является, на наш взгляд, одной из ключевых в философии диалога.

В частности, мы видим ее как противопоставление еврейской («Голос») и христианской (эллинской – «Логос») культурных традиций, а также как противопоставление благодатного первичного слова вторичному письму. Отсюда – трактовка диалога и общения как речи, говорения, как разлитого в эфире Слова, как «пневмы» – Духа и воздуха (Ф. Эбнер, О. Розеншток-Хюсси). Как представляется, это одна из причин ориентации рока на устность и коллективный характер творчества, обуславливающие непосредственность восприятия рок-произведений.

/ Жарко я, весь в будке. Стою мокрый. / Крым, ырм, кырм. Ырм, кырм. / Денег, вышли мне денег!» (П. Мамонов, гр. «Звуки Му»).

Рок-поэзия – это направление, возникшее в ту эпоху, когда, если говорить языком Бахтина, нет «сколько-нибудь авторитетной и отстоявшейся среды преломления для слова», поэтому в ней будет господствовать «разнонаправленное двуголосое слово», т.е. «пародийное слово во всех его разновидностях или особый тип полуусловного, полуиронического слова» [29, с. 347].

В какой-то степени рок-поэзия является преемницей «громкой», «эстрадной» поэзии 60-х гг., собиравшей десятки тысяч молодых людей на стадионах. Эту связь подтверждает практика публичной декламации стихотворений на рок-концертах («Суббота», «Уровни», «Когда один» Ю. Шевчука; «Как жить» Я. Дягилевой; «Я слушаю Тома Йорка» Д. Арбениной и др.; поэтические «отступления», исполняющие роль «прелюдий» к песням, – например, в песнях «Я остановил время», «Родина», «Ты не один» Ю.Ю. Шевчука; «Чую гибель» К. Кинчева; «Придет вода» Я. Дягилевой и др.). Иногда стихотворения наряду с песнями представляют одну из композиций альбома («Молитва» А. Васильева, «Как жить» Я. Дягилевой). Более того, нередко рок-поэты составляют свои альбомы целиком либо преимущественно из стихотворений, создавая таким образом аналог лирического цикла¹ (например, стихотворный цикл К. Арбенина в альбоме «Конец цитаты» (группа «Зимовье зверей»); чередование сонетов с песенными композициями в альбоме С. Калугина «Negredo» (1994), «литературный» альбом П. Мамонова «Шоколадный Пушкин» (2002)). Показательна в этом плане композиция некоторых рок-опер: «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (Аракс; 1978) и «Юнона и Авось» (либретто А. Вознесенского, музыка А. Рыбникова; 1980) – как чередование стихотворных (для последнего – и прозаических) текстов разных жанров. Таким образом, рок-опера представляет собой специфическое жанровое образование.

¹ Достаточно детальное и глубокое рассмотрение проблемы микроциклов, способов циклизации в русском роке, в частности, соотношения альбома песен с циклом лирических стихотворений, представлено в работах Ю.В. Доманского [См.: 132-134].

Так, в опере «Юнона и Авось» использованы следующие жанры: эпистолярный (переписка Авосья с государем: «Государь избирает Вас на подвиг, пользу Отечеству обещающий, по исполнению дипломатического поручения вверяются Вам образование и участь русских жителей Америки...»), «Любезный государь, граф Алексей Николаевич, сообщаю о прибытии к берегам Калифорнии. Слава Богу, все позади. Гарнизон крепости встретил нас без приязни, и тут являюсь я, камергер Рязанов, чрезвычайный посол государев...»), прошение («Милостивый государь мой, граф Алексей Николаевич Румянцев, уповая на всемилостивейшее покровительство, вознамереваюсь просить Вас о поддержке моего дерзновенного прожекта»), молитва («Господи, воззвах к Тебе, услышь мя, Господи», «О, пресвятая Дева, услыши мою теплую молитву и принеси ее пред возлюбленного Сына Твоего Господа нашего Иисуса Христа»), молитвенное стихотворение («Создатель! Создатель! Создатель! Создатель! // Стучу по груди пустотелой, как дятел»; «Когда ж взойдет, Господь, что ты посеял? // Нам не постигнуть истину Твою»).

Есть вкрапления дискурса обрядового богослужения («Помолвлены раб Божий Николай с Кончитой Божией рабою», «Упокой, Господи, душу рабы Твоей Кончиты и раба Николая. Аминь»), испанской речи, светского диалога («Ваше сиятельство, вот письмо губернатора <...> да, вот странность: письмо пахнет духами, в него вложен цветок незабудки...»; «Ваша светлость, он говорит – Вы погубили невесту его. – Переведите ему, что он сволочь и пусть собирается ко всем чертям»). Примечательно, что диалогические отношения на текстуальном уровне в опере эксплицированы как не имеющие определенного адресата («Господи, услышь меня <...> Услышь меня, Родина <...> Кто-нибудь, услышь меня») и не зависящие от степени владения языком («Она плачет? – Нет, что Вы! Она говорит... – Не надо переводить, я понял...»).

Как представляется, на приоритет вербального компонента указывает и тенденция рокеров исполнять свои произведения в стиле рэп – достаточно быстрое ритмичное проговаривание текста на фоне однообразной не отвлекающей внимания слушателя музыки («Тоталитарный рэп» (гр. «Алиса»), «Кончится лето» (гр. «Кино»), «Бу-мерангом» (гр. «Ночные снайперы») и др.). Рок-поэты пытаются таким образом сделать вербальный план более независимым. Однако «декламация стихотворений в ро-

ке – минус-прием» [130, с. 32]: отсутствие музыки обычно воспринимается как значащее отсутствие. Отметим также, что многим рокерам присущи такие манера и стиль исполнения песен, которые можно определить как «непрофессиональное пение»: здесь имеют место проговаривание, крик, рассказывание, но редко – искусство преподнесения песни в классическом, традиционном понимании этого слова. Это, на наш взгляд, отражено в манере исполнения рокеров: медитативно-декламационный стиль Б. Гребенщикова; речитативно-разговорный характер исполнения некоторых песен В. Цоем, М. Науменко, В. Бутусовым и др. Данная особенность является одной из причин, позволяющих говорить о русском роке как новом этапе развития именно и по преимуществу словесности, а не музыки.

Вышеуказанные особенности статуса слова в рок-произведениях во многом обусловлены происхождением рока. Генетически русский рок восходит к русской песенной лирике, основными поэтическими чертами которой являются нерегулированность мелодических рядов и речитативный характер исполнения, а также к афроамериканскому спиричуэлз, английской нон-сенс поэзии [См. подробнее: 128].

На наш взгляд, рок-поэзии присуще стремление преодолеть художественный статус слова – в этом может быть скрыто объяснение обращения к вспомогательным средствам (музыке и театральности). Используемые в роке произведения авторов других эпох, жанров и направлений неизбежно трансформируются. Даже если текст и музыка заимствованного произведения не претерпевают никаких изменений, в роковом исполнении оно приобретает совершенно иной статус, характер напряженно-драматического «откровения». В этом плане показательным соотношением между словом и молчанием в роке как экстраполяцией общей художественной направленности и сущности последнего, в частности таких его характеристик, как «экзистенциальность» и исповедальность.

Проблема соотношения слова и молчания напрямую связана с вопросами о сущности слова, о его онтологическом, религиозном и диалогическом аспектах. Тема молчания была ярко заявлена в произведениях немецких мистиков и романтиков, писателей XX века, получила выражение в т.н. «языковом кризисе» (Вена, начало XX в.) (И. Бахман, Г. Бенн, Э. Буркарт) [41, с. 580], будучи рассмотрена в двух аспектах: с

одной стороны, молчание способно расширять выразительные способности языка, с другой – абсолютное молчание, немота есть знак отсутствия, «смерти» слова, языка.

Проблема молчания, помимо прочего, получила развитие в работах диалогически ориентированных мыслителей. По Левинасу, отсутствие слова воспринимается, как правило, в качестве свидетельства разлада, кризиса, поскольку «присутствие мира в сознании заключается в ожидании слова» [35, с. 121]. Но молчание никогда не является «пустым», оно всегда «наполнено»: «Безмолвие не есть просто отсутствие речи, внутри безмолвия живет слово» [35, с. 121]. О слове как возможности самовыговаривания писал Хайдеггер¹. Хрестоматийно известное высказывание Л. Витгенштейна – «О чем нельзя говорить, о том следует молчать» [136, с. 86] – обозначило контуры данной проблемы лишь с одной стороны, поскольку молчание не прерывает разговора и соприродно ему – «молчат о том же, о чем и говорят» [См.: 137; см. также: 138-139]. Иными словами, молчание есть продолжение речи, разговора: «при всей противоположности слова и молчания они рождаются из одного интенционально-смыслового поля и в предельных случаях обратимы» [137].

Возникает вопрос о соотношении слова и молчания как иерархически разноразноуровневых феноменов: во многом через молчание слово может претвориться в Слово. Не случайно обет немоты является одной из основных практик монахов, отшельников, подвижников (например, характерный для восточно-христианской мистики и аскетики исихазм; немота как подвижничество и пр.). М. Эпштейн усматривает в данной традиции проявление «формативной» функции слова, которая, в отличие от «информативной», не сообщает никакой информации, а «молча бытийствует», слово «само являет себя», это т.н. «слово-бытие»: именно для русского слова характерна данного рода «бытийственность» как номинализм, «языкопоклонство» – от рождения старославянского языка как языка перевода Библии через традицию имяславия, опы-

¹ «К разомкнутости присутствия сущностно принадлежит *речь*. Присутствие *выговаривает* себя. Принадлежащую к раскрытию раскрытость находят внутри мира ближайшим образом в *выговоренном* <...> Присутствие, т.е. бытие человека, очерчено как живущее, чье бытие сущностно определяется способностью *говорить*» [135, с. 257].

ты символистов до абсолютизации языка современными авторами (например, И.А. Бродским).

С другой стороны, по Эпштейну, для русских болтливость и пустословие так же характерны, как и молчаливость, что выражает особый статус слова в отношении к бытийственности. Существуют «три уровня» слова («святословие», «смыслословие», «пустословие»), и для русских характерно «проскакание между высшим и низшим уровнями». Пренебрегая «человеческой», информативной функцией и «пытаясь взять на себя сразу «божественную» функцию», слово «превращается в магическое или идеологическое заклинание и, в конце концов, – в чистую фикцию, в набор ничего не говорящих звуков» [137].

Обратимся к плодотворной, на наш взгляд, концепции Малахова об особом характере преодоления молчания посредством «бытийно заряженного слова». Согласно данной концепции, молчание как «экситенциал» преодолевается словом, но так, что в этом преодолении заложено возвращение к молчанию: «слово вызывается к жизни напряженностью открытого контакта человека с Объемлющим – напряженностью, взрывающей смысловую незамутненность молчаливого вхождения в бытие. Но, представляя собой своеобразный фактор бытия, слово в намеченном его понимании тяготеет к бытийственному же разрешению; таким образом, преодоление молчания чревато новым возвращением к нему» [81, с. 199].

В качестве жанров так понятого слова Малахов рассматривает свидетельство («онтолого-диалогический аспект любой человеческой реализации» – «это я, Господи!»); отвечание («определенная апеллирующая к слову жизненная настроенность личности») и исповедь («экзистенциальное отталкивание от бытия»). Обратим особое внимание на последнее как предельно актуальное для нынешней ситуации «смерти Бога»: «для современного сознания, утратившего определённую божественного присутствия, но не умеющего найти опору в собственном «я», исповедь – эта *confessio* вне всяких конфессий – оказывается трагическим парадоксом, сродни надежде и любви. В отчуждении от канонической церковной ситуации (возвратиться к которой слишком легко) все семиотическое поведение современного человека способно приобретать оттенок исповеди, не приносящей удовлетворения, но неизбежной. Ис-

поведабельность разлита по поверхности нашей культуры, по стенам великого платоновского котлована, зачастую оставаясь единственным, хотя и невероятным способом преодолеть молчание» [140, с. 17].

На наш взгляд, эта концепция является одной из основополагающих установок русской рок-поэзии, имеющей сложные отношения с христианской культурой. Несправедливо обвиняемый в антиправославии и «сатанизме», непристойном поведении и нарушении христианских норм и правил поведения (пьянство, распутство и пр.), русский рок во многом отражает в тематике и проблематике своих произведений противостояние языческого и христианского начал, сложный путь человека к вере или ужас Богооставленности. В этом контексте свидетельство и исповедь представляют собой жанры, имманентные рок-мироощущению.

Молчание и слово представляют таинство покаяния и литературную исповедь соответственно: «исповедь церковная и литературная противоположны по своему внутреннему смыслу. Можно обозначить это противостояние как стремление к двум пределам речи: «полноте слова (в литературной исповеди) и полноте молчания (в таинстве покаяния)» [141, с. 11].

Таким образом, молчание является одним из условий возможности слова «бытийствовать» и пресуществиться в Слово. Вероятно, для русской культуры более характерно стремление использовать слово в его «формативной» функции, как «слово-бытие», что нередко оборачивается пустой словесной игрой.

Жанры преодоления молчания (свидетельство, ответание, исповедь) находят выражение как в самой человеческой жизни, приобретая характер антроподицеи, так и самое широкое выражение в искусстве и творчестве. В частности, отметим, что данные жанры эксплицированы в рок-культуре и общей установке рок-творчества на «исповедабельность» и «ответственность». Любопытно, что обосновывая идею о принципиальной исповедабельности русской культуры, обращаются к музыке как «модели

исповедального дискурса», приводя в качестве примеров, помимо прочего, рок-музыку¹ [142].

Молчание семантически соотносится со смертью. Если говорение, слово есть жизнь, то не-говорение, молчание – это смерть. В русском роке проблема молчания, соотнесенная напрямую с говорением и пением, является одной из наиболее актуальных. Кризис, распад слова – это разлад мировой гармонии: «Сначала было Слово, но кончились слова» (В.С. Высоцкий); «Мало слов для стихов, мало веры для слов» (Я.С. Дягилева); «Все буквы съедены мышами в букварях» (А. Васильев).

Однако возникает парадокс: рок – это сфера звучащего, песенного слова, следовательно, для молчания здесь вовсе не должно быть места. Феномен отсутствия слова, звучания в роке тем более значим, что обладает потенциально глубоким семантическим значением, создавая контраст в общем восприятии рок-произведения. «Молчание» в роке можно разделить на несколько т.н. «видов».

Во-первых, молчание, эксплицированное на содержательно-текстуальном уровне произведения. В роке многочисленны и вариативны сюжетно-тематические обыгрывания молчания, немоты, утраты дара речи и поэтического дара, а также насильственного лишения способности говорить как сближение со смертью, неприятие окружающей действительности или сознательная установка на не-говорение: «Ты молчи, что мы гуляли по трамвайным рельсам» (Я. Дягилева), «А сидели тихо – так разбудили Лихо» (А. Башлачев), «Мне в эту ночь не писалось, // Я привыкал быть великим немым» (К. Арбенин) и др.).

Во-вторых, молчание, проявляемое на уровне связи вербального, музыкального и пластического начал. Молчание солиста компенсируется солирующими партиями музыкальных проигрышей других участников группы; отсутствие аккомпанемента, «молчание» инструментов воспринимается слушателями как «минус-присутствие», поскольку аудитория изначально ориентирована на восприятие музыки; в качестве

¹ «Ведь и творчество крупнейших рок-музыкантов есть не что иное, как сотворенная в звуках исповедь поколения, которое явилось современником, допустим, творчества «Beatles» или «Аквариума»» [142].

«молчания» («иноговорения») можно расценивать протяжное пропевание гласных или крик вместо слов, характерные для творчества, например, А. Башлачева, Я. Дягилевой. Вариантом «молчания» можно считать, на наш взгляд, и нарочитое косноязычие (творчество таких групп, как: «Звуки Му», «АукцЫон», «Аквариум» и др.).

В-третьих, молчание проявляется в особенностях интеракции автор-реципиент. Своего рода «молчанием» может выступать творческое затишье рок-автора, а также его принципиальное нежелание общаться с представителями прессы и вообще давать интервью (яркий пример – Я. Дягилева). Интересно, что «молчанием», «тишиной» в роке может быть обозначена временная отлучка из светского мира для активной реализации своих творческих поисков (ср. с названием одного из альбомов З. Рамазановой после сравнительно долгого отсутствия на публике – «Четырнадцать недель тишины»).

Музыкальный субтекст. У рок-жанра свой «музыкальный язык»: «повышенная ритмическая эмоциональность¹, повторяемость музыкальных фраз, цикличность формы, а также определенная драматизация образов» [111, с. 17].

Отметим такую особенность в специфике восприятия рок-произведений как наличие запредельной громкости, что вызывает определенный психологический и эмоциональный эффект, создает чувство единства и сопричастности присутствующих. В роке возможны ситуации, когда по аналогии с блюзом и жанром афро-американского госпел, фонетическое значение слов преобладает над лексическим, а голос выполняет роль отдельного музыкального инструмента. Текст не является главным элементом рок-композиции: «Слова, так сказать, срываются с понятийной цепи, погружаются в иррациональную безудержность выплескиваемой энергии» [144, с. 10]. Причем музыка в роке также модифицируется, теряя обычный статус: «Рок – синтез целого ряда феноменов (поэзии, моды, пластики, парикмахерского и модельерского дела, физиологии, психологии) и в синтезе этом музыка наличествовала не в своем истинном (субстанционально-эйдетическом), а в *псевдомузыкальном* аспекте» [144, с. 35] (кур-

¹ «Музыка, причем музыка особого строя, усиленного до физиологических пределов звучания и неумолимой, поглощающей ритмической пульсации» [143, с. 143].

сив наш – Н. Р.). Любопытно в этом плане высказывание И.А. Бродского: «Про музыку тут говорить, правда, бессмысленно, потому что это рок» [Цит. по: 145, с. 13].

Запредельная громкость и грохот аппаратуры часто не позволяют расслышать, и, казалось бы, адекватно воспринять слова исполняемой песни. Но это ничуть не мешает процессу рок-коммуникации, поскольку слова уже известны из многократно прослушиваемых записей и часто поются хором в унисон с исполнителем, что способствует созданию ощущения единства и общности, и поскольку собственно слова являются лишь одним из компонентов целого, составляющего рок-произведение (ср.: «Происходящее на сцене – лишь подсказка, обостряющая и усиливающая впечатление от интро- или экстравертного «со-исполнения» и эмоционального припоминания музыки и текста адресантом» [125, с. 59]).

Таким образом, и текст, и музыка в роке трансформируются – в них редуцируется элемент искусства, игры и привносится экзистенциальное начало, которое становится ведущим. Отечественные рокеры, «не будучи музыкантами, стали играть и сочинять музыку, не имея голоса – запели, не будучи поэтами – стали писать стихи» [145, с. 13]. Русская рок-поэзия хронологически принадлежит Бронзовому веку развития культуры поэтического, представляя его «андеграунд»¹. Хотя рок-поэзия представляет маргинальный «низкий» лирический жанр, с точки зрения классических литературоведческих канонов, к тексту рок-композиции могут быть применены те же категории, которые используются при анализе явлений художественной культуры XX в.

Средством осуществления «диалога» и «скрепой» текста, музыки, исполнения являются композиция и ритм. В композиции проявляются взаимоотношение и взаимодействие всех коррелирующих слоев, принципы их совмещения, соположения и скоординированности. Причем наибольшей степенью устойчивости референции обладает вербальный «субтекст», а пластический и музыкальный референтно неустойчивы и могут не совпадать или вступать в открытое противоречие друг с другом. Так создается своего рода «диалектика» восприятия рок-произведения: различные его

¹ «Литература Бронзового века <...> двойственна, что выражается в соединении двух треугольников – представляющих, условно говоря «ангажемент» и «андеграунд»: один – вершиной вверх («метафизика»), другой – вершиной вниз («рок») [146, с. 7].

слои при возможном несовпадении и противоречивости образуют единый цельный «текст», в котором каждый из названных слоев трансформируется в свете установки на «сейшн» и модели особого типа общения, которое является для определенной аудитории не только ритуалом, но и выражением самобытного мироощущения. Ритм является одним из наиболее ярких экспликантов особенностей рок-поэтики.

2.1.2. Роль ритма в роке. Архаико-мифологическая природа рока проявляется в необычайной значимости ритма. Не случайно рок имеет афро-американские корни, а в африканской музыке, как известно, ведущую роль играют ударные инструменты (барабаны, тамтамы и т.д.), что связано с преобладанием чувственного, телесного, материального начала (используя язык М.М. Бахтина, можно сказать, «телесного низа»), которым управляет ритм, над началом духовным, интеллектуальным, которым в музыке управляет мелодия. Отголоски африканских ритмов нашли свое выражение в ритм-энд-блюзе, джазе, регтайме, позднее перейдя в рок-н-ролл и рок.

На чувстве ритма основано общение участников группы на сцене: за каждым из них закреплена определенная роль. В качестве «первой скрипки» может выступать то один, то другой участник рок-команды в зависимости от исполняемой части произведения. Нельзя не отметить и значимость поведения аудитории в этом плане: ритмичное синхронное раскачивание из стороны в сторону, вскидывание рук, колыхание тысяч зажигалок над головами, хлопки, пропевание некоторых строк вместе или вместо самого исполнителя, – все это является важной составляющей рок-представления и общения рок-группы со слушателями и зрителями.

Психобиологические корни ритма (т.н. «групповые пошумелки» и демонстративное, «клубное поведение», характерные для высших приматов) – «древняя, врожденная основа поведения многих неформалов» [147, с. 97], в частности, музыкальных¹. Кроме того, в силу ярко выраженного ритмического акцента, рок-музыка, осо-

¹ «В «групповых пошумелках» – ритмичных звуках, выражающих грохот, выкрики, топот и т.д. – можно узнать прародительскую основу <...> через этот механизм по неосознаваемому каналу до нас доходит ощущение единства и силы», в последующей человеческой истории это находит выражение в разных феноменах – «от гладиаторских боев до современного футбола. Исследования и наблюдения биологов-этологов и зоопсихологов подтверждают, что обезьяны, медведи и неко-

бенно такие ее направления как «металл» и «тяжелый рок», для которых характерна диссонирующая гармония – истеричный вокал, учащенная пульсация барабанов, гитарная техника риффа и «зловещее» звучание бас-гитары» – имеет определенное психофизиологическое воздействие¹. Связанный с новейшими техническими достижениями, которые обусловили музыкальную специфику рока (запредельная громкость, электроинструменты и т.д.) и сферой досуговой деятельности молодежи рок принципиально является феноменом городской культуры.

Как верно отмечает А. Дидуров, ритмика рока – это, прежде всего, ритмика индустриального города: «Музыкальное дыхание города – вот что такое рок. Притом

которые другие животные могут сознательно успокаивать или, наоборот, возбуждать себя с помощью ритмичного постукивания палкой по какому-нибудь предмету или «играя» на расщепленной древесине (бурые медведи). Скорее всего, наидревнейшим механизмом влияния музыки на живые системы является синхронизация и десинхронизация музыкальных ритмов и внутренних биоритмов организма. Не случайно примитивные племена до сих пор используют музыку, которая состоит из одного или нескольких ритмов, которые накладываются один на другой» [147, с. 97]. Кроме того, несомненна аккумуляция этого ритма в «толпе» (на рок-концерте, празднике).

¹ Доказано, что с помощью инфразвуковой аппаратуры можно довести человека до самоубийства. Барабанами, которыми шаманы вызывают дождь, можно на «языческих служениях довести толпу до каталептического состояния». Частотная характеристика барабанного и гитарного исполнения, 120-140 Герц излучения страбоскопа представляют собой такие волновые сигналы, которые способствуют «ускорению пульсации, сужению сосудов головного мозга, изменению режима его работы». Низкочастотные пульсации, которые «входят в интерференцию с волнами мозга, способствуют замедлению рефлексов, исчезновению глубины ориентации в пространстве, нарушение мышечной координации и одновременно с этим эйфорию. Высокие частоты способствуют повышению уровня адреналина в крови, перенапряжению нервной системы. Глухой и резкий звук вызывает чувство опасности, боеготовности, одновременно снижая способность быстро мыслить». Исследователи проводили наблюдения во время концерта – практически все опрошиваемые имели психическую заторможенность. Происходит гипнотизация слушателя. Психопатией по статистике чаще всего заболевают кроме жертв плохой наследственности и тяжелой работы, любители тяжелого рока. У них возникает «полиморфная шизоидность», основные симптомы которой: депрессия, подсознательное сопротивление социальным приказам, фиксирование на собственных отрицательных переживаниях, продолжительная тоска и тревога» [См. подробнее: 148].

города именно индустриального – это индустриальный город дал року ритмику жанра, потому что сам живет по такому жесткому ритму. Иначе остановится все – коммуникации, транспорт, заводы, полиция, – все остановится, если не будет жесткого социального ритма» [111, с. 142]: показательны в этом смысле композиции «Рабочий квартал» (группа «ДДТ», альбом «Единочество-1») и «Хмурое Урбо» (группа «Зимовье зверей», альбом «Конец цитаты»).

Массовость, зрелищность, энергетическая мощь, злободневность и жесткость рока обусловлены в значительной мере этим аспектом. Рок далек от пустой сугубо функциональной и развлекательной танцевальности музыки дискотек, поскольку его ритмика несет в себе не только психофизиологическое, но и социально-экзистенциальное и онтологическое начала.

Так, Е.А. Маковецкий, в рассуждениях об онтологической роли ритма, приходит к выводу, что в топологии ритма (в которую входят «поверхность», «выражение» и «метаморфоза») истинно «выражение» (если на «поверхности» редуцированы «Я» и «Другой» и приоритетны «тело», «объективация», «желание», то в «выражении» приоритетны – наряду со смехом и театральностью – первые и редуцированы вторые), модусами театральности которого выступают карнавал, зрелище и юродство [См.: 149]. Иными словами, по Маковецкому, истинна только сторона топологии ритма, ориентированная на диалог и смеховое начало, которая в современной культуре выражена, помимо прочего, в роке, близком по своей природе карнавально-праздничной культуре и довлеющим феномену юродства (см. подразделы «Герой» и «Автор» настоящей работы).

Психобиологический и социальный аспекты ритма следует учитывать, однако более важен его поэтический аспект, особенно в отношении к рок-поэзии как особому жанру лирики: «Миф ритмизован, а ритм мифологичен, и оба этих начала соединяются в лирике как наиболее архаической форме словесного искусства, как ритмическом выражении мифа» [150, с. 13]. Роль ритма в «синкретизме первобытной поэзии» и в «формировании смысловой интерпретации мира» достаточно убедительно показаны в работах А.Н. Веселовского и О.М. Фрейденберг. Автор «Исторической поэтики» рассматривает ритм как средство последовательности нормирования мелодии и по-

этического текста, составляющих синкретическое сочетание «ритмованных, оркестрических движений с песней-музыкой и элементами слова» [4, с. 200]. Ритм, по Веселовскому, есть средство «экономизировать силу» или «органическое условие» нашего «физиологического и психического строя», связанное с катарсисом.

Оба ученых отмечают преобладание ритмического и хорового начал в древнем синкретизме, что чрезвычайно важно для нашего исследования, поскольку мы настаиваем на сопряженности рока архаической лирике. Отметим, что, в отличие от Веселовского, Фрейденберг говорит не о предметно-словесном синкретизме, а параллелизме ритмико-словесных, действенных, вещных и персонифицированных отношений «одной и той же смысловой интерпретации мира»: «мышление тождеством метафоризирует совершенно одинаково и обряд, и его словесную часть <...> ни обрядовая, ни словесная метафористика не возводимы друг к другу» [151, с. 112].

Концепция Веселовского основана на идее синкретизма первобытной поэзии («поэзия родилась и долгое время существовала совместно с пением, упорядоченным ритмованной пляской» [4, с. 356]), что объясняет частое обращение к ней исследователей рок-культуры. Апеллируя к данной концепции, можно объяснить многие парадоксальные на первый взгляд особенности рок-жанра: его полистилистику; «квазилитературный» характер; статус «авторского фольклора»; близость и массовой, и элитарной культурам. Синтетичность рока позволяет ему взаимодействовать и обращаться к жанрам и стилям не только литературной, но и музыкальной, театральной сфер, быть близким по поэтике произведениям устного народного творчества, но с учетом принципиального для рока авторства; поддерживать традиции и низовой, и «высокой» культурной традиции, т.к. взаимодействие вербальной составляющей с музыкальной и исполнительской значительно расширяет художественную сферу рока.

Некоторыми рок-теоретиками была взята на вооружение также идея русского ученого о незначительности, второстепенности слова в синкретическом целом: «то были восклицания, выражения эмоций, несколько незначащих несодержательных слов, носителей такта и мелодии; слова выступают в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов <...> слова коверкаются в угоду ритма»; «слова вообще не крепки к тексту»

[4, с. 206], – которую можно было связать со спецификой, как становления русского рока, так и особенностей его поэтики (см. ниже).

В эпоху господства «мышления тождества», когда «действие, вещь и слово составляли в семантическом генозисе одно слитное целое», ритмические акты, словесные и действенные, интерпретировали «одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности», т.е. представляли собой «самостоятельные параллельные отложения одного и того же смыслового значения» [4, с. 122]. Поэтому сперва поэзия, по Веселовскому, «поется и пляшется» и постепенно «все словесные акты приобретают <...> развитый музыкальный характер; ритм вырастает в музыку, кинетика и мимика обращаются в танец» [4, с. 28].

Следовательно, слово играет одну из ведущих ролей в интерпретации и смысловом оформлении действительности наряду с ритмом и кинетикой. Причем дело обстоит так, что самоценность слова ступшевывается. «Слово произносится не изолированно, но в сопровождении плача или смеха, жеста <...> в связном виде такие слова образуют формулы, которые поются или пляшутся <...> основное значение имеет не фактическое содержание этих фраз, а семантика их произношения, их существование само по себе, т.к. фактическое содержание только повторяет акт слова как такового» [4, с. 124] или – «содержание слов имеет наименьшую роль, наибольшую – их произнесение; эти слова, даже в литературной форме, нисколько не рассчитаны на чтение: их поют, рецитируют, произносят, декламируют. Но это не потому, что они произошли из обряда, <...> а именно потому, что слово имеет свой, отдельный от обряда, путь развития, в котором все решающие этапы приходится на долю и содержания, но и произношения» [4, с. 133].

Особенности реализации рок-действия свидетельствуют о близости рока архаической культуре. Так, О. Фрейденберг неоднократно писала о космическом характере речи и действия, сценок, разыгрываемых всей общественной группой, изрекаемых слов. В качестве примера она проводит хождение как древнейшую форму ритмико-кинетических действий, с помощью которой человек ритмически «разыгрывает» движение небесных светил и планет, что в редуцированной форме отражено в терминах, связанных с «ритмикой хождения, – терминах стихов и прозаической речи»

[151, с. 114] («стопа», «колон», «период»). В практике рок-культуры имеют место круговые «хождения» исполнителя по сцене (часто – с бубном, определенными повторяемыми телодвижениями и припевками), которые, как правило, придают рок-действию мистически-шаманский характер. Например, «хождение» по сцене Джима Моррисона («Doors») соответствовало шаманскому ритуальному хождению индейцев. Практикуется также выход на публику с босыми ногами, что символизирует простоту, стремление «слиться» с землей, близость природе (группы «Алиса», «ДДТ» и др.). В роке часто можно наблюдать, как композиция «держится» исключительно на ритме: у исполнителя может не быть аккомпанемента, он может не совершать никаких телодвижений, не танцевать, – при исполнении своего произведения ему достаточно с помощью голосовых средств (горло, гортань, губы) имитировать ритмичные звуки, создавая мелодию, и совмещать ее с пропеваемыми/проговариваемыми словами. Возможен вариант, когда декламация стихотворений сопровождается эпизодическим ритмичным аккомпанементом. Рокер, как правило, сопровождает свое исполнение ритмичными жестами и движениями. Кроме того, существует несомненная связь между лирическим и мифологическим «дискурсами», которая зиждется на ритме, и в особенности эта связь очевидна, помимо прочего, в лирике современной, к которой принадлежит и рок-поэзия: «лирическая поэзия XX века характеризуется рядом особенностей, сближающих ее с архаическими ритуально-мифологическими структурами» [150, с. 21].

Ф. Шлегель считал, что ядро, центр поэзии следует искать в мифологии и в древних мистериях» [Цит. по: 152, с. 130]. Отсюда понятно, что сущность народной поэзии составляют не слова как таковые, а «последовательный ряд звуков, нужных для голоса» – поэтому в памяти народа песни удерживаются «музыкальностью звуков, образуемых соединением слов, ритмом стихов и своим мотивом в пении» [152, с. 153, с. 159]. Таким образом, главная роль здесь принадлежит отнюдь не слову¹. Можно сказать, что слово, мелодия и ритм в народной песне составляют одно не-

¹ «В протяжной песне буквально все подчинено распевности. Эстетический смысл этого состоит в том предпочтении, которое отдается в ней музыке как носителю лирического содержания. Именно мелодический аспект создает в песнях ясный эмоциональный образ без навязывания ему

разрывное целое. Все вышеозначенные особенности и характеристики песни народной применимы к рок-песне настолько, насколько рок близок фольклору.

Рассматривая теорию стиха, В. Жирмунский говорит о главенствующей роли ритма в генезисе поэтического слова: «ритм в широком смысле, как форма композиции в музыкальных искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно была связана поэзия первобытных народов» [154, с. 15]. Первичная, организующая роль ритма как «пульса Вселенной», знака единства и общности человеческой и космической жизни, по Жирмунскому, в первую очередь проявляется в характере древнего искусства¹. Впоследствии, освобождаясь от музыки, поэзия приобретает свой особый декламационный ритм, несовершенство которого с «чисто музыкальной точки зрения» оправдывается «смысловым наполнением ритмических строк <...> здесь композиция смысловая заступает место чисто музыкального ритма» [154, с. 18].

Ритм наряду с композицией является основой для словесного, музыкального и танцевального начал в роке, напоминая таким образом о древнейшей связи человека с космосом, что является одной из фундаментальных характеристик человеческой жизни, и сближая рок с синкретизмом и фольклором.

Наиболее явные отличительные характеристики рок-жанра – триединство слова, музыки и исполнения и значимость ритма – задают ему тон специфического художественного образования, которое несмотря на паралитературность и полистилистический характер ориентировано на примат слова с той оговоркой, что язык, вер-

логической определенности. Тем самым он обогащает песенный текст глубоким «подтекстом», давая простор воображению» [153, с. 259].

¹ «Первобытная хоровая песня (хоровод), сопровождаемая мимической игрой, объединяет те элементы, из которых впоследствии обособится слово и музыка, танец и драматическое представление. Отчетливый ритм, связанный с движением хора, подчеркивается простейшими ударными инструментами (барабан, бубен, бамбук, трости) или хлопаньем в ладоши» [154, с. 17].

бальный субтекст в произведениях рок-жанра претерпевают значительную трансформацию. Последняя обусловлена не только композиционно-структурным (корреляция с музыкальным и исполнительским субтекстами и подчиненность ритмике), но и «жизнетворческим» фактором: установкой на тождество слова и поступка, желанием позволить слову превозмочь самое себя. Это отражается, помимо прочего, в особенностях субъектной организации рок-произведения.

2.2. Субъектная организация рок-произведения

Субъектная организация любого художественного произведения как эстетического объекта предполагает наличие субъектной структуры, которую составляют автор, субъекты авторского плана (рассказчик, образ автора, повествователь и др.) и герой. Эта организация специфична для каждого из родов литературы. Поскольку перед нами стоит задача рассмотрения особенностей субъектной организации в рок-поэзии как особом лирическом жанре второй половины XX века, в поле нашего внимания оказывается преимущественно рассмотрение форм выражения авторского сознания в лирике.

Среди наиболее фундаментальных исследований, посвященных проблеме субъектной структуры произведения, можно отметить работы классиков: М.М. Бахтина, С.Н. Бройтмана, Л.Я. Гинзбург, Б.О. Кормана, Б.А. Ларина, Н.А. Степанова, Ю.Н. Тынянова [См.: 36; 86; 155-162; 168]. Интересны также концепции и наблюдения современных исследователей: И.А. Бескровной, Н.А. Богомолова, И.Н. Исаковой, А. Ю. Кузнецова, С.Н. Руссовой, А.С. Яницкого [См.: 150; 163-167].

Примечательно, что разногласия и дискуссии возникают чаще всего в вопросах, касающихся уточнения статуса и роли «лирического я», «лирического субъекта», «лирического героя» и «ролевого героя», а также правомерности их разграничения: Н.Л. Степанов, к примеру, настаивает на том, что следует разделять только лирического героя и лирического персонажа [161]; Б.О. Корман придерживается позиции противопоставления лирического и ролевого героя [159]. Вопрос же о разграничении биографического автора от всех остальных субъектов организации лирического про-

изведения не вызывает разногласий, выражая аксиому – «носитель сознания» противопоставлен «носителю речи» (Б.О. Корман) как особой форме выражения авторского сознания. Отметим также, что для исследований последних лет существенны вопросы об ослаблении треугольника «автор-текст-реципиент» (проблема «метапоэтики» – смешения теоретической и авторефлексии) (Ильинская Н.И.) и «смерти героя» (проблема автокоммуникации, сознательное создание автором иллюзии отказа от героя и принятие на себя функций последнего) [164].

Изучением субъектной организации непосредственно самих рок-произведений занимались такие исследователи как Е.А. Козицкая, О.Э. Никитина и др. [См.: 169-173]. Отметим наиболее характерные особенности структуры субъектов в рок-произведении, в отличие от произведений лирики. Эти особенности касаются, прежде всего, определения статуса автора и соотношений биографический автор – автор-повествователь, автор – герой, автор – реципиент, герой – реципиент.

2.2.1. Особенности статуса автора. О статусе автора в отношении к лирике можно говорить, прибегая к понятиям «биографический автор», лирическое «я» и «лирический герой». «Биографического автора» можно отождествить с автором как конкретным историческим лицом. Под «лирическим «я» понимается «не биографическое «я» поэта, а та форма или тот художественный образ, который он создает из своей эмпирической личности» [174, с. 256] как двуединство автора-творца и героя, «я» и «другого» – некая «межсубъектная целостность», «изначально нерасчленимая интерсубъектная природа» (С.Н. Бройтман). «Лирический герой» – одновременно субъект и объект произведения, носитель сознания и изображенное лицо.

Определением «рок-поэт» мы будем обозначать фигуру автора рок-произведений, поскольку последние стали сферой исследования преимущественно литературоведов и определения типа «рок-музыкант» или «рок-исполнитель» вызывают ассоциации обращения непосредственно к музыке или исполнению, тогда как сема «поэт» в ее архаико-синкретическом смысле имеет более широкое значение, отсылая к сфере синтеза слова, музыки и исполнения. Взаимодействие субъектов про-

изведения можно прояснить посредством сопоставления рок-поэта с архаическим лириком, а также уточнения статуса и этики имиджа рок-поэта.

Выше мы отметили близость рока синкретической архаике. Данное положение во многом определяет статус автора в роке, в частности, позволяет говорить о некоторых его чертах, общих с лириком древнейшей поэзии, и может быть прояснено при ссылках, с одной стороны, на субъектный синкретизм, и, с другой стороны, на лирику как род, в котором «субъекты художественного события более, чем в других родах, сохраняют синкретизм» [174, с. 91]. Проблема соотношения «автор-герой» решалась по-разному: для А.Н. Веселовского главным в синкретизме было разделение начала личного и хорового, для О.М. Фрейденберг – отношение субъекта к объекту, для М.М. Бахтина – взаимодействие «я»-«другой» [174, с. 23].

По О. Фрейденберг, бог в рассказе-мифе – это тот, кто затем становится «автором» и одновременно тот, кто в пассивной своей функции (претерпевания, умирания) является «героем» (иными словами, жрец и жертва совпадают). Таким образом, культурная память связывает «автора» с «богом», а «героя» – со «смертью»: «эстетическое отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть» [30, с. 165]. Сам лирик, по мнению исследовательницы, являлся чем-то «долитературным», «живым», однако, «оставаясь реальным, лирический автор не переставал быть маской» и потому в греческой литературе «за каждым автором стоит субъектно-объектный «я», то есть нерасчлененный автор-герой-рассказчик» [175, с. 290].

Для Бахтина двуединство «я-другой» предстает в форме двуединства «автор-герой», что наиболее очевидно в лирике: «Лирика – это видение и слышанье себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других <...> Я нахожу себя в эмоционально взволнованном чужом голосе <...> Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя хоровую поддержку» [30, с. 149].

Таким образом, статус архаического автора в лирике рассматривается как фундаментальное начало ее диалогичности. Данная особенность проявлена в пении как порождении субъектного синкретизма.

По Бройтману, из трех исторических форм высказывания, к которым он причисляет «пение», «речь» и «наррацию», первая является наиболее архаичной: «Пение в своем генезисе – одна из сакральных форм речеведения: оно построено на «инверсии», перемене голоса. Перед нами своего рода «несобственная прямая речь», разыгрывающая голос не только поющего, но и «другого» – первоначального божества-духа, к которому обращена речь <...> *пение по своей природе является «персоналогическим двуголосием»*» [156, с. 35] (курсив наш – Н.Р.) и далее: «голос поющего неотделим от голоса бога-духа <...> именно лирика, как и ее «первообраз» – пение, наиболее синкретична в субъективном плане: в ней автор и герой «нераздельны и неслиянны»» [156, с. 95]. Таким образом, для пения характерно единство автора и героя, субъективный синкретизм, который впоследствии отразится в лирике. Очевидно, для рок-поэзии как жанра «поющего слова» эта особенность закономерна, естественна и проявляется более ярко, чем в других современных лирических жанрах.

Несколько иные рассуждения встречаем у О. Фрейденберг: «Этот автор странный: он не один, их множество <...> этот автор состоит из определенного числа лиц <...>. В стихах, которые поет и пляшет этот *множественный автор*, он называет себя единичным и *говорит о себе не «мы», а «я»*; но то, что он рассказывает, относится не к нему самому, а к Богу <...> «себя самого» – такого персонажа греческая лирика не знает <...> лирик имеет партнера <...> одна сторона поет, другая слушает» [151, с. 41] (курсив наш – Н.Р.). Примечательно, что оба автора «поэтик» отмечают один и тот же «парадокс» – поэт-лирик «единичен» и «множествен» одновременно, по крайней мере, «двойственен»: это и сам поющий, и «бог-дух».

В лирике, следовательно, двусубъектность не внешняя, а внутренняя: «Вторым субъектом, героем, первоначально был бог-дух, являющийся и одушевленной природой (к нему была обращена песня), и звучащим в ней через певца голосом, и участником исполнения <...> И входил он в песню *не только как голос, но и как образ-тема, ставший лирическим персонажем*» [174, с. 95].

Рок-творчество представляет в современном искусстве прецедент попытки максимального приближения к эстетике и поэтике синкретического единства пения-пляски и воссоздания этого единства (лирика более «тематична», более тяготеет к

«внесловесным ситуациям высказывания» [174, с. 94]), где лидер рок-группы не только «разыгрывает» жизнь героя (точнее – «антигероя» близкого трикстеру), но и «проживает» эту жизнь. Причем, по аналогии с романским героем, он имеет в качестве архетипа трикстера и его «позднейшие вариации» (шут, дурак), которые «представляют в этом мире точку зрения другого мира», являясь «метаморфозой царя и бога, находящихся в преисподней, в фазе смерти» [156, с. 152].

В отличие от «обычного» лирического автора, автор рок-поэзии выступает и в роли создателя текстов, и как аккомпанирующий себе на музыкальном инструменте (в случае акустического сольного выступления и в случае группового исполнения), и как разыгрывающий некое представление перед публикой. Иными словами, синтетичность произведения (вербальный текст-музыка-исполнение) обуславливает необходимость «синтетичности» автора (поэт-музыкант-лицедей). В историко-культурологическом контексте здесь можно апеллировать к характерному и для Античности, и для Средневековья, и для Нового времени явлению бродячего актёра-музыканта, который именовался по-разному – бард, мим, вагант, менестрель, трубадур, жонглер, скоморох – однако независимо от страны и эпохи выполнял сходные функции. Так, историческим предшественникам бродячего автора-исполнителя – барду (поэт-исполнитель, певец, хранитель устной эпической традиции в Древней Ирландии) и миму (античный лицедей, исполнявший сценки на непристойную тему, допускающие чередование стихов с прозой, вокального исполнения – с танцем; в 691 г. их выступления были запрещены Трульским собором как греховное зрелище) позднее наследовали ваганты/голиарды (бродячие поэты, исполнявшие помимо лирических произведений пародии на все формы литургического богослужения), менестрели (профессиональные певцы при феодальном сеньоре), трубадуры/труверы (средневековые поэты, основатели куртуазной лирики), жонглеры/хуглары/шпильманы (средневековые странствующие исполнители) [См. подробнее: 43].

Таким образом, практика совмещения автора, музыканта и исполнителя в одном лице имеет достаточно прочную традицию в истории культуры и литературы. Обратим внимание на такие основные черты вышеописанных «прототипов» рок-исполнителя как кочевой образ жизни, выступление перед многолюдной аудиторией,

антиклерикальный пафос, нередко – шуточно-развлекательный характер творчества (в частности, это отражено в этимологии самих названий: «вагант» – «бродячий», «шпильман» – «шутник» и др.). Некоторые из этих черт в несколько трансформированном виде предстают как основные свойства и особенности творчества и жизни современного рок-исполнителя (гастроли, относительно маргинальный статус, юрориво-скоморошеское амплуа и пр.), о чем мы скажем ниже.

Определить статус «авторства» в роке непросто. Обычно автором текста, музыки и исполнителем одновременно является одно и то же лицо, как правило, лидер группы. Это, так сказать, «классический вариант» рок-автора. Часто автор текстов (или музыки) – это человек, вовсе не являющийся членом группы (например, И. Кормильцев – автор многих текстов «Наутилуса Помпилиуса», М. Пушкина – «Арии»). «Рок-автор» может работать и в соавторстве с кем-то из своей или чужой команды (типичный пример – соавторство Джона Леннона и Пола Маккартни в «Beatles»). По большому счету, в создании рок-произведения принимает участие каждый из членов рок-группы (мировая известность таких групп как «Beatles» и «Queen» во многом была обусловлена тем, что каждый из участников группы был яркой творческой индивидуальностью).

В отличие от бардовской песни, где автор стихотворного текста является, как правило, в то же время его композитором и исполнителем, в роке автор текста и музыки нередко – это разные лица либо в написании и сочинительстве принимают участие сразу несколько членов рок-команды. Так называемое со-авторство или поли-авторство принципиально для рока, поскольку каждый участник рок-группы выполняет свою функцию и играет определенную роль в создании конечного продукта творчества¹.

¹ Все возможные случаи авторства в роке подробно представлены в статье Е.А. Козицкой [172]. Кроме того, нельзя не учитывать значения «промежуточной» работы (аранжировка, «сведение», «мастеринг») при обработке и совершенствовании звукозаписи рок-композиции, а также работы, связанной непосредственно с процессом реализации рок-произведения (звукорежиссура, имиджмейкерство, светотехника, дизайн сцены и пр.).

Коллективность, присущая року как типу творчества, сближает его с фольклором и приводит к напряженному соотношению между принципиальной коллективностью и стремлением к личностному характеру самовыражения. Несомненно одно – среди других участников команды лидер играет, как правило, главную роль. Это должен быть человек, наделенный определенными качествами, в частности, т.н. «харизмой» как способностью увлекать и вести за собой слушателя, координировать творческий процесс внутри группы. «Размыкание» статуса авторства в пределах творческого коллектива обусловлено синтетической природой рока и его технизированным характером. Между рок-лидером и другими членами команды, а также между самими музыкантами происходит диалог не только на музыкальном уровне. Техническая сыгранность, несомненно, важна в плане композиции и репрезентации произведения перед публикой¹.

Однако еще более важен фактор «духовной созвучности», наличия схожего для всех участников команды мироощущения и принципов отношения к жизни. В жизни рок-группы очень большое значение имеет ее состав: уход (или гибель) кого-либо из участников, переход из одной команды в другую, приход нового музыканта часто кардинально меняют не только музыку, но и тематику, амплуа и имидж группы (часто музыкант покидает группу и создает свой собственный проект: например, в группах «Океан Эльзы», «Ночные Снайперы»). Такие радикальные изменения как смена лидера («Алиса»), смена состава группы («Земфира», «Наутилус Помпилиус», частично – «Аквариум» и др.) или ее роспуск (это коснулось почти всех российских рок-групп в начале 1990-х) влияют на саму судьбу группы и ставят вопрос о возможности ее дальнейшего существования.

¹ «Быть может, ярче всего структура диалога моделируется музыкой, когда она использует не форму обмена монологами-ариями, а форму дуэта, трио, квартета, представляющего собой предельный случай диалогичности <...> музыкальная модель выявляет возможность быть не только диалогом в буквальном смысле этого слова, т.е. собеседованием двоих, но и полилогом, взаимодействием многих партнеров, соучастников единого практического, идеологического, художественного или игрового действия» (С.Р. Вартазарян) [Цит. по: 176, с. 153-154].

Автор-творец («первичный автор», «биографический автор») в роке часто совпадает со своими «сотворенными обликами» (С.Н. Бройтман), например, с героем. Жизнетворчество как буквальное отождествление проживаемой жизни с собственными произведениями находит воплощение в создании персонального поэтического мифа, в образе героя поэтического мифа как синтезе «основных черт творчества поэта» и «соответствующих им особенностей его творческого поведения» [173, с. 142]. Иными словами, в основе биографического мифа рок-поэта лежит определенный образ рок-героя. С другой стороны, с рок-героем как образом, «гомогенным» рок-поэту, стремится себя идентифицировать реципиент: для него герой рок-произведений предстает как пример для подражания. Следовательно, возникает поле сложных взаимоотношений: автор-герой / герой-реципиент: рок-герой способен олицетворять не только образ типичного представителя своего поколения, близкого реципиенту, но и фигуру героя, который стремится преодолеть повседневность, прорваться за рамки обыденности, что воплощено в фигуре автора как харизматичного лидера (ср. с обозначением наиболее известных рокеров: «доктор Кинчев», «великий БГ», – а также с попыткой «канонизировать» безвременно ушедших из жизни рокеров: например, мода на изображение погибшего Башлачева в ореоле креста или распятия).

Практика исполнения и реализации рок-произведений, сама атмосфера рок-концертов и образ жизни представителей рок-среды во многом «карнавальны», эксцентричны, эпатажны. Чаще всего, это воплощено в дурачливо-шутовском или мрачно-безумном амплуа групп («АукцЫон», «Звуки Му» и др.; на Западе – «Queen», «Marilyn Manson» и пр.), в скандальном сценическом и бытовом имидже рок-лидеров (З. Рамазанова, К. Кинчев; Сид Вишес, Оззи Осборн).

Для Оззи Осборна привычным делом было поглощение летучих мышей и птиц на собственных концертах и пресс-конференциях. Известна также его попытка испраться на памятник первым американским колонистам. Мэрилин Мэнсон прославился пристрастием к агрессии, направленной на самого себя, – публичному кромсанию кистей рук, груди. Для рокеров типична практика разгрома аппаратуры на сцене во время концерта, провокация аудитории определенными словами или действиями, причудливые грим, костюмы и атрибутика. Последние обычно становятся визит-

ной карточкой группы: красно-черный цвет у «Алисы», цилиндр и котурны у «Пикника», мертвецки-белый грим и разноцветные линзы у «Мэрилина Мэнсона» и пр.

Известно своей антиморальной установкой такое направление в роке как панк (англ. punk – «грязный», «неопрятный»), которое противопоставило себя миролюбивому лояльному поколению хиппи, «детей цветов», и основывалось на голом протесте, брутальном натурализме, попрании всех норм морали. Здесь – очевидные отсылки к шутовству, скоморошеству, дурачеству (такие группы как: «Автоматические удовлетворители», «Вопли Видоплясова», «Путти»; «Sex Pistols», «Velvet Underground»), выраженному в сценическом поведении, подчеркнуто эпатажном исполнении, скандальном имидже.

Однако в России не менее сильное влияние, чем панк, имел пост-панк – экзистенциально окрашенный и глубоко рефлексивный вариант панка, «упадничество наивысшей пробы, упадничество агрессивное и завлекающее» [177, с. 545]. «Если панк состоит из действительно животных инстинктов, то пост-панк – это люди, которые поняли, что не могут жить здесь и сейчас <...> пост-панк – это музыка очень больная» [178, с. 87]. Иными словами, в пост-панке актуализирован выход рока за пределы развлекательной сферы (скоморошество, балагурство) и близость трагически окрашенной формы смехового. В русской культуре выражением последнего является феномен юродства. Таким образом, есть некоторые основания говорить о близости русского рока юродству.

Рок-исполнитель ориентирован, во-первых, непосредственно на свою аудиторию, и, во-вторых, на своего «абсолютного» реципиента, т.е. Бога как вневременного слушателя. В роке нередки случаи прямого обращения ко Всевышнему: «Боже, сколько лет я иду, но не сделал и шаг...// Боже, сколько лет я ищу то, что вечно со мной...» (Ю. Шевчук), «Вот он я, посмотри, Господи, // И ересь моя вся со мной» (К. Кинчев), «Засучи мне, Господи, рукава, // Подари мне посох на верный путь...» (А. Башлачев).

Если попытаться классифицировать все возможные варианты отношений *исполнитель/реципиент/абсолютный Реципиент* в свете религии и мистики, то получим следующую картину: а) отношение *исполнитель/реципиент*: учитывая историю

происхождения рока (связь с древними обрядовыми, культовыми ритуалами и т.д.) рок-исполнитель воспринимается как своего рода Мессия, жертвенное лицо (ср. с «христологией» поэтов, их претензией на богоизбранность), что восходит к роли жреца, шамана, знахаря; б) *реципиент/абсолютный Реципиент*: на рок-концерте актуализируется религиозное самосознание реципиентов (ср.: сопоставление театрализованного рок-шоу с мессианскими богослужениями и церковной службой), рокер выступает «посредником» между аудиторией и трансцендентальным началом, т.е. Богом; в) *исполнитель/абсолютный Реципиент*: помимо Мессии и посредника, рок-исполнитель является также своего рода «послушником». Совершая на концерте нечто вроде публичного покаяния, исповеди, молитвы, обладая харизмой, он таким образом выражает общее настроение аудитории и предстает как посредник, но в то же время в силу «сценического эффекта» – дистанцированности от аудитории – он становится идентичен Мессии, избраннику. В этом – секрет необычайной популярности некоторых рок-исполнителей. Для многих тысяч людей они становятся не только кумирами, но и духовными лидерами, наставниками.

Показательна в этом плане статья Г.С. Прохорова «Эволюция системы «певец-слушатель» в альбомах группы «Новый Иерусалим»». Автор показывает трансформацию схемы общения «я – ты/Ты», где певец («я») «разговаривает на «ты» одновременно и с Богом, и со слушателями», через разграничение «я» (певец), «ты» (слушатель), «Он» (Бог), где «певец превращается в медиума, который связывает «их» с Богом: образ автора почти совпадает с библейским пророком, выступающим в роли посредника, который объявляет волю Бога», к схеме, когда «я» и «ты» – одно и то же, а Бог, который видится как Собеседник, духовно воздействует на всю Церковь («мы»)» [См.: 179]. При этом рокер тяготеет трикстеру и таким близким ему вариантам как скоморох, шут, юродивый, а также неосознанно соотносит себя с образом жертвенного Мессии.

Русский рок, как и западный, представляет рок-действие как «рудимент» шутовства, балагурства, что наиболее ярко выражено в направлениях «панк» и «пост-панк», однако заимствованная с Запада практика сценического шутовства в русском роке «утяжелена» морально-аскетическим православным аспектом.

Развлекательно-смеховая сторона в русском роке, как правило, имеет глубокий подтекст: церковно-пародийный элемент (камлание и глумление) парадоксальным образом сочетается с попыткой представить рок-действие как своего рода «христианскую мистерию», про-литургическую службу по церковному образцу. На шутовство и скоморошество как бы «наложена» печать христианско-православной традиции. Естественно, ни один рокер не может быть назван «юродивым» в полном смысле этого слова – речь идет лишь о некоторых чертах, сближающих фигуру подвижника, безумствующего «Христа ради», и рок-исполнителя.

Если наиболее приближенной к подвигу юродства можно считать Я. Дягилеву, то относительно других рок-персоналий, а именно, относительно таких значимых фигур русского рока как А. Башлачев, К. Кинчев и др., можно говорить, скорее, о шутовстве, а не о скоморошестве. Дело в том, что скоморох – это, прежде всего, артист, лицедей. Иначе с шутотом: его паясничанье, игра и артистизм являются не самоцелью, а лишь средством. Шутовская средневековая европейская традиция восходит к шутоту архаическому, где шут, добровольно принимая на себя рабство и статус глупца, умирал, переодетый в царя под брань и побои толпы, что можно соотнести со сценой распятия Иисуса Христа, которого иронично называли «царем Иудейским» [см. подробнее об этом: 151]. Иными словами, архаический шут – трагическая и жертвенная фигура, которая оказала определенное влияние на становление феномена юродства.

К этой проблеме можно подойти с другой стороны: по мнению А. Кураева, поскольку на Западе обыватель ассоциировался с либеральным христианином, рок в качестве протеста начал выдвигать антихристианские ценности, вплоть до сатанизма (многие западные рок-группы); в России, напротив, общество было открыто атеистичным, и рокеры начали искать в качестве альтернативы какие-то ценности, помимо прочего, и в вере [180, с. 102]. Таким образом, рок-исполнитель является скоморохом постольку, поскольку он причастен умению развлекать, веселить и искусно владеть ремеслом музыканта, певца, плясуна; является шутотом в той степени, в какой ему удастся быть «мудрым клоуном» и не разделять «свое бытие со своей ролью»

(М.М. Бахтин); может быть юродивым в той мере, в какой готов к самоизвольному мученичеству, аскезе, иномирности, парадоксии подвига [См. подробнее: 181-184].

Рок заявил о себе не столько как новое культурное течение, сколько как новый образ жизни, особый тип мироощущения. Подтверждение тому – отождествление жизни и творчества, попытка создать неразрывное единство бытия и творческой сферы в роке. К сожалению, такой синтез невозможен. Поскольку «за то, что я понял и пережил в искусстве, я должен отвечать своей жизнью» [185, с. 3], в роке столь популярны суицидальная эстетика и ранний уход из жизни. Стирание границ между творческой и личной биографией породило также «христологию» – претензию рок-поэта на исполнение роли «Мессии» с жертвенной гибелью во благо других. В роке эта позиция воплощена посредством балагурной, карнавальной атмосферы в скоморошестве, дурачестве и сценическом юродстве, которое нередко простирается и за пределы сцены, становясь нормой жизни.

Рокер как «глашатай истины» и духовный лидер, наставник для многих тысяч поклонников представляет древнее единство образов воина-героя, поэта и бога, уподобляясь пророку и «первому предку»: «Сфера религиозных представлений русского рока могла бы стать темой отдельного исследования. Интересно и автометаописание русских рокеров себя как пророков, уподобление Христу, Люциферу, Бодхисаттве, Зороастру и др., и эволюция отдельных групп от сатанизма к православию <...> Из уподобления поэта Христу в русской культуре вырастает потребность сократить время жизни служителя муз <...> восхождение русских рокеров к фигуре страдающего, распятого Христа» [186, с. 229]. Данные положения приобрели статус неопровержимых основ поэтики и этики рок-творчества, сделав приоритетными аспекты жизне-творчества и суицидальной эстетики: «Звезда рок-н-ролла должна умереть – аксиома <...> Три трети пройдя, удалиться в четвертую треть» (А. Васильев).

Нередко этот образ имиджа синтезируется с традиционным для европейской культуры образом шизофреника. Обратим внимание, что в 60-е годы написан целый ряд литературных и драматургических произведений, обращенных к теме безумства, в частности шизофрении, как попытке «бегства» от реальности: К. Кизи «Пролетая над гнездом кукушки»; Д. Мерсер «Раздвоение личности», «Удачный случай для

психиатра», «Убьем Вивальди»; Д. Стори «Вознесение Арнольда Мидлтона»; Дж. Уэйн «Меньшее небо»; А. Хейли «Аэропорт». Эти произведения в немалой степени повлияли на умы и настроения маргинальной молодежи 60-х годов.

Кроме того, он синтезируется и с распространенным в мировой и русской литературе и поэзии образом алкоголика – достаточно устойчивым образом в художественной литературе, получившим актуализацию в творчестве поэтов различных направлений: романтизма (А. Рембо), символизма (А. Блок), русской крестьянской поэзии (С. Есенин), а также – у «предтечи» русского рока В. Высоцкого. В прозе ярким примером может послужить хрестоматийно известное произведение Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». (Ср.: «Иисус русских рокеров – пьяница и воин» [186, с. 230]). Вследствие этого биография рок-поэта трансформируется в персональный миф, а во взаимоотношении с аудиторией происходит, если говорить на языке Бахтина, «наложение» статуса «я-для-другого» на «бог-для-меня»: для реципиента рок-автор – больше, чем простой смертный. Это проявляется в этической установке рока, в частности, в соотношении слова и действия (поступка) как некой «универсалии» (М.М. Бахтин), что позволяет говорить о внутренне присущей року «этической доминанте» – приоритете «духовного поступка» над искусством.

Поступать – значит не только действовать, но и говорить, и мыслить. Действенность и сила всякого слова как онтологически-орудийного – аксиома гуманитарной сферы мышления и познания. Аксиома настолько универсальная, что допускает возможность определения филологии как «внутренней формы всех наук» (В.В. Федоров). Среди исследователей, занимавшихся проблемой соотношения «слово-поступок», нельзя не отметить М.М. Бахтина, особенно такие из его ранних работ как «Искусство и ответственность» и «К философии поступка», а также тех философов-диалогистов, которые косвенно либо непосредственно обращались к данной проблеме (М. Бубер, Э. Левинас, О. Розеншток-Хюсси, Ф. Эбнер), и других отечественных и зарубежных мыслителей (В.В. Бибихин, В.А. Малахов, П. Рикер). Можно сказать, что ответственный поступок – этическая доминанта всей «философии диалога».

Слово как поступок – это ответственное действие и поведение человека в отношении «строительства мира» (М.М. Пришвин). Каждый смертный участвует в этом

мировом «строительстве», однако поэту здесь принадлежит особая роль. Если «философия диалога» возникла как реакция на необходимость смены парадигмы монологического и объективистского типа мышления, то в сферах культуры и искусства схожие тенденции нашли свое выражение в феномене рок-культуры как составляющей мирового молодежного контркультурного движения второй половины XX века. Рок был отмечен «тем стилем эмоционального удовольствия, которое трудно было уложить в прокрустово ложе критериев профессиональной техники развлечений» [187, с. 129], т.е. поп-музыки.

Рок-этика требует от исполнителя соответствия между исполняемыми произведениями и его стилем жизни. В роке за текстом и словами песни всегда стоит определенная позиция, мировоззренческая установка, поступок. Симптоматично, что слово «рок» в русскоязычной семантике имеет, в отличие от английского, такие значения как «доля», «участь», «судьба». Быть рок-поэтом – значит выбрать особый жребий.

Если поп-культура ориентируется на низкопробные эрзац-стандарты, нивелировку ценностей, облачение их в форму «китча», легко усваиваемую продукцию с развлекательной целью, то рок, несмотря на свое пограничное положение между массовой, элитарной, фолк- и поп-культурами, следует рассматривать как самостоятельный жанр, который зиждется, если использовать бахтинские выражения, на «ответственном единстве» мышления и поступка, на «поступающем» и «ответственном» мышлении. Показательны в этом плане т.н. «переходные явления» между авторской песней и роком, с одной стороны (творческая судьба И. Талькова), роком и поп-культурой, с другой стороны (современный «рокопопс»).

На наш взгляд, специфика разрешения проблемы «слово-поступок» в роке и в популярной культуре может быть проиллюстрирована следующим высказыванием М.М. Бахтина о соотношении «мира культуры» и «мира жизни»: «Современный человек чувствует себя уверенно, богато и ясно там, где его принципиально нет в автономном мире культурной области и его имманентного закона творчества, но неуверенно, скудно и неясно там, где он имеет с собою дело, где он центр исхождения поступка, в действительной единственной жизни» [36, с. 97]. Если экстраполировать это высказывание на проблему соотношения слова и поступка в роке, то можно сказать,

что именно в роке человек становится «центром исхождения поступка». В этом тезисе «просвечивает» не только М.М. Бахтин – здесь прямая отсылка к Ф.М. Достоевскому, к актуализированной в его творчестве дилемме: идея – поступок реального воплощения идеи («Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы»), что обосновывает правомерность определять русский рок в качестве «третьего издания русского экзистенциализма после Достоевского и философов Серебряного века» [177, с. 207].

Итак, рок-поэт как одновременный автор и исполнитель своих произведений, тяготеет к поэту архаической лирики. Для рока характерно «со-авторство» и «поли-авторство». Категория авторства простирается и «по ту сторону сцены». Со-автором может выступать также зритель и слушатель, подпевая или пропевая текст песни вместо самого исполнителя и становясь таким образом со-исполнителем. В практике рок-выступлений нередки ситуации такого типа «диалога» между исполнителем и аудиторией, когда исполнитель поворачивает микрофон в сторону зала и аудитория поет вместо него (как правило, это припев или рефрен). Со-авторство аудитории обусловлено фольклорной природой рока и его близостью архаическим и древним обрядовым практикам.

Можно сказать, что в роке лирическое «я» максимально приближено к эмпирической личности и биографическому «я». Кроме того, лирическое «я» интерпретируется как воплощение двуединства «я» и «другого», автора-творца и героя, и в этом плане применительно к року правомерно говорить о возможности непосредственного отождествления лирического героя и лирического «я» с биографическим автором. Гибель лирического героя есть предугадание реальной гибели автора.

2.2.2. Специфика образа рок-героя. Выше мы показали, опираясь на исследования ряда ученых, что лирический герой субъектного синкретизма соотносится с умирающим божеством: это отразилось в культурной традиции эстетического отношения к герою как к «имеющему умереть» (М.М. Бахтин). Герой рок-произведения в этом плане показателен, с одной стороны, своей соотнесенностью с рок-поэтом в его ориентации на христологию, суицидальную эстетику, неосознанное

«мессианство», и, с другой стороны, своим авторитетом бунтующего одиночки и ореолом трагичности в восприятии реципиента.

Интересно, что тяготение рока к тематике и проблематике кризисных, предельных ситуаций и состояний (обозначим ее как «экзистенциальность» рока), отражено в преобладании военных мотивов в творчестве, по сути, невоенного поколения. Точнее, в ситуации внешне мирного спокойствия, но при постоянном ощущении и осознании локальных войн, происходящих относительно рядом (Афганистан, Чечня, сербохорватский, арабо-израильский и др. военные конфликты и столкновения). Это свидетельствует о том, что рокеры обращаются к теме войны из-за необходимости показать человека в крайних, пограничных ситуациях, между жизнью и смертью (ср. с названиями самих рок-групп: «Арсенал», «Инструкция по выживанию», «Гражданская оборона», «Ночные снайперы» и др.; ср. также – обилие произведений на военную тематику в творчестве Высоцкого, который ни разу не был на войне).

Рок-герой изначально идентифицируется как «боец», «Солдат Вселенной» в «Мировой войне Добра и Зла» (А. Романов); «рядовой» на «второй Мировой поэзии» (А. Башлачев); «ночной снайпер» – «мои пули слова» (Д. Арбенина); «оловянный солдат» – «Я несу это время в себе оловянным солдатом» (А. Васильев). Состояние окружающего мира в поэтике рок-произведений – это состояние непрекращающейся войны («И где бы ты не был, // Что бы ни делал, – // Между Землей и Небом – война», «Я чувствую, закрывая глаза, // – Весь мир идет на меня войной» (В. Цой), «Каждый день – это меткий выстрел» (М. Науменко) и др.). Как представляется, данный аспект рок-поэзии напрямую соотносим с философией диалога, которая создавалась буквально на поле сражения, в окопах во время Первой мировой войны (ср.: «Звезда Спасения» Ф. Розенцвейга представляет собой отредактированный вариант писем и заметок, которые он делал, сидя во фронтовых окопах). Если мыслители-диалогисты обращаются к этически-религиозным и философским параметрам данной проблемы, актуализируя вопрос необходимости диалогического приоритета в мышлении «после Освенцима», то рок-поэты ставят во главу угла проблему инспирированности сознания и отношения с окружающим миром военными мотивами, что создает колоссаль-

ное «хроническое» внутреннее напряжение экзистенциального плана (ср.: «Я не участвую в войне – она участвует во мне» (Ю. Левитанский)).

Состояние мирного спокойствия для рок-поэта воспринимается отрицательно – либо как недопустимое бездействие, либо как утопия, либо как камуфляж, маскировка, скрывающие войну («А мне приснилось – миром правит любовь, / А мне приснилось – миром правит мечта, / И над этим прекрасно горит звезда... / Я проснулся и понял – беда» (В. Цой), «Полчаса, отведенные на войну, / Я проспал. Ты любила меня во сне. / После многие ставили мне в вину / Поражения, раны, кровавый снег» (Д. Арбенина)), либо иронично («Ночью хорошо вдвоем в постели // Пить Третьей мировой войны коктейли» (А. Васильев)). В роке также актуальна тема героики, подвига как подлинного, так и иронично обыгранного, например, «Подвиг разведчика» А. Башлачева, «Особый резон» Я. Дягилевой, «Последний герой» В. Цоя, «Коктейли третьей мировой» А. Васильева и др. «Поступком», согласно законам рок-этики, может быть и «пассивное» действие, например, эскапизм, уход от окружающей действительности (в этом плане примечательны особенности творчества и собственно названия одних из первых отечественных рок-групп: «Аквариум», «Джунгли», «Зоопарк», «Телевизор», – в которых по-разному актуализированы те или иные формы отстранения от реальности).

Главный персонаж рок-композиций – это, как правило, «последний герой». При чем «вследствие идентичности исполнителя и аудитории «биография и личность художника воспринимаются не как единичные явления, но как некий инвариант, квинт-эссенция опыта всей культурной общности, зеркало, где каждый член этой общности узнает себя», а аудитория в ответ стремится «идентифицировать себя с героем» [146, с. 50]. По О. Никитиной, характерная для русского рока типологическая модель актуализации авторского сознания в поэтическом тексте и соответствующая ей модель поведения складываются преимущественно из элементов моделей таких предшествующих направлений как романтизм, Серебряный век и западная рок-культура, где доминантами образа героя являются искренность, саморазрушение, нонконформизм, одиночество, аскетизм [См.: 173]. При этом герой рок-произведения типичен, он выступает неким инвариантом, собирательным образом целого поколения. В умении

прочувствовать настроение своего времени, отобразить самые острые проблемы и вопросы, волнующие современников, содержится тайна массового признания творчества того или иного рок-поэта.

Для рок-поэтов характерно «образное определение своего лирического субъекта, чья судьба и определяется судьбой поколения» [188, с. 34]: «Я из тех, кто каждый день уходит прочь из дома около семи утра», «Ребенок, воспитанный жизнью за шкафом», «бездельник», «неоромантик» (В. Цой); «Я инженер со стрессом в груди, Вершу НТР с девяти до пяти», «Он живет на Петроградской, / В коммунальном коридоре, / Между кухней и уборной» (Б. Гребенщиков); «В моем углу засохший хлеб и тараканы» (Я. Дягилева) и др. Симптоматично, что, выстраивая совокупный портрет поколения посредством образа героя, рок-автор неизбежно переходит с единичного «я» на собирательное «мы», выражая таким образом рефлекссию целого поколения и создавая ситуацию единства: «Мы – выродки крыс. Мы – пасынки птиц. / И каждый на треть – патрон» (А. Башлачев), «Мы вскормлены пеплом великих побед, / Нас крестили звездой, / Нас растили в режиме нуля» (К. Кинчев), «Мы жили так странно две тысячи лет <...> И мы живем – это Вавилон», «Под страхом лишения рук или ног / Мы все будем слушать один только рок» (Б. Гребенщиков), «Нас убьют за то, / Что мы гуляли по трамвайным рельсам» (Я. Дягилева).

С точки зрения поэтики, в данном случае можно говорить о «мы» как редуцированном варианте субъективной модели «Я»-«Я» [163, с. 90]. Здесь также очевидно сходство, нерасторжимая связь между образом лирического героя, биографическим автором и реципиентом: биография автора сопряжена с судьбой героя поэтического мифа, но в то же время для реципиента биография автора и судьба героя являются развернутой иллюстрацией его собственной жизни, так сказать, «стенограммой» его быта и эмпирического аспекта существования. В судьбе героя рок-произведений реципиент нередко находит ответ и прямое руководство к действию относительно своей собственной реальной жизни и способа ориентации в мире.

Иными словами, поскольку рок обращен к ежедневным проблемам и потребностям обычного подростка, последний находит в рок-песнях самого же себя. В песне отражены реальные проблемы, надежды и устремления молодых людей, и, с другой

стороны, песня является импульсом, руководством к действию для многих тысяч слушателей.

На вербальном уровне, если проследить частотность используемых вокативов и востребованность используемых местоимений, очевидно преобладание местоимений «я», «ты», «мы». Если первое и второе характерно для литературно-поэтических и песенных жанров вообще, то последнее – «мы» – в роке является преобладающим как экстраполяция ощущения сопричастности. Все прочие способы воздействия также ориентированы на усиление и актуализацию данного чувства.

Так, исследуя лингвистическую сторону рок-произведений, а именно, частотность употребления местоимений и глаголов определенного лица и их семантику, И.В. Нефедов приходит к выводу, что в роке наиболее актуализированы следующие группы: «абсолютная определенность» («я»); «относительная неопределенность» («ты»); побудительные, определенно-личные глаголы («публицистический» тип); экспликация обращения к Высшему началу («Он», «Ты»); «абсолютная неопределенность» («некто») [См. подробнее: 189]. Отсюда следует, что для представителей рок-культуры наиболее значимым является самоутверждение и самоидентификация («я»), установление контакта с подобными себе («ты»); религиозные отношения; рефлексия об окружающем мире и активность, стремление что-то изменить в нем. Специфические черты вербальной составляющей в рок-творчестве – сходство с лозунгом, агитацией, призывом, особая ритмика и т.п. – наряду с актуализацией местоимения «мы» предопределены поэтикой рока. Интересны наблюдения относительно субъект-субъектных отношений в роке: «Для рок-поэтов «Мы» есть соборность, живая духовная связь. Актуальным и развитым «я» становится лишь в связях и общении с другими. Это общение может стать основой корпоративного единства. Здесь мое «Я» узнает, встречает себя уже в Другом, в своем втором «я» и возникает в процессе этой встречи с Другим, через контраст с Другим «Я» приобретает ясность. Суверенность «Я» представляет не внутренний признак последнего, а вплетение его в связь с «Ты»» [190, с. 19]. Здесь очевидно соотношение с буберовской сферой «я-ты», противопоставленной сфере «я-оно». Глубинным основанием, позволяющим связывать буберовскую концепцию диалога с принципиальным диалогизмом рока как социокуль-

турного феномена – это противостояние объектному миру, миру опыта, миру Оно (Es) и утверждение отношения, основанного на отношении, на обращении к Ты как к Я. Если в рок-поэзии встречается обращение к «Оно», то последнее высвечивается как ложное, неестественное, враждебное («Соковыжиматель» («Алиса»), «Алюминиевые огурцы» («Кино»), «Электрический пес» («Аквариум») и др.).

Рок-культура проповедует маргинальный статус в обществе, «аутсайдерство», отвергает социально-правовые нормы, протестует против коммерциализации в самом широком смысле слова, т.к. социальные институты – это сфера Оно, где человеческая сила отношения ослаблена, а значит, возможно, развитие «функциональной способности к приобретению опыта и к использованию» [28, с. 53]. Институты, как полагает Бубер, не образуют общественной жизни, поскольку для нее необходимо «воспринятое в настоящем центральное Ты» [28, с. 66].

Наиболее действенный и популярный способ преодоления данности и переход к «заданному» в роке – апофеоз героической смерти, гибели, сумасшествия и чудачества. Восприятие героя как умирающего и воскресающего бога, характерное для мифологии и архаической поэтики, в рок-произведениях находит выражение в «антигеройном» статусе рок-героя: последний имеет в качестве своих прототипов трикстера, мима, скомороха, шута и – с некоторыми оговорками – юродивого.

В русском роке достаточно много попыток самоопределения рок-поэтов в контексте народно-карнавальной и смеховой культуры. Так, эпоха русской рок-поэзии обозначена как «Время колокольчиков», где колокольчик, помимо прочего, является атрибутом шута; многочисленны отсылки к образу шута, сумасшедшего («Похороны шута», «Палата №6» А.Башлачева; «Ария мистера Х» В.Цоя («Да, я шут, я циркач...»); «Инок, воин и шут» К.Кинчева, «Ходит дурачок по лесу» Е.Летова и др.), либо его секуляризованному варианту – Ивану-дураку, Емеле («Дурак и Солнце», «Чую гибель» К.Кинчева, его же альбом «Дурень»). Можно отметить также названия самих групп: «Скоморохи», «Маскарад», «Объект насмешек», «Король и Шут». Как видим, по частотности употребления в рок-творчестве лидирует понятие «шут». Методологически соотнесенность сфер рок-культура/антикультура актуализирует соотнесенность фигур рок-герой/антигерой, где в качестве прототипа послед-

него выступает трикстер как «демонически-комический дублер», «отрицательный вариант» культурного героя (Е.М. Мелетинский).

И зарубежные (П. Радин, К. Кереньи, К.-Г. Юнг, К. Леви-Стросс, М. Элиаде, Й. Хейзинга), и отечественные (Е.М. Мелетинский, Ю.И. Манин, В.Н. Топоров, а также Ю.И. Березкин, П.И. Черносвитов) [См.: 191-199] ученые, которые обращались к проблеме образа трикстера в мировой культуре, интерпретируют его как универсальную пра-модель антагониста. Мифологема трикстера является очень стойкой и жизнеспособной: помимо своих воплощений в мифологиях различных народов и народно-смеховой культуре, она находит свое выражение также и в XX веке (по П. Ю. Черносвитову, это Вини Пух, Карлсон [См.: 199]), в частности, в лице рок-героя. Последний является «социализированным» вариантом трикстера, он пытается показать условность и необязательность всех социальных норм, изнанку и фальшь мира официальной культуры и предлагает выход за ее пределы.

С одной стороны, трикстер предстает как «тенева фигура, действующая антагонистически по отношению к личностному сознанию», как «коллективный теневой образ, воплощение всех низших черт индивидуальных характеров» [200, с. 277], с другой же стороны, в силу статуса аутсайдера, маргинала, трикстер предстает как фигура трагическая, жертвенная: «Вакджункага странствовал по этому миру и всех любил. Он всех называл своими братьями, но его в ответ оскорбляли. Он никого не мог одолеть. Каждый норовил подшутить над ним» [201, с. 211]. Сатира и насмешки трикстера над сакральным связаны с т.н. «кризисом божественного» – трикстер посредством осмеяния (обращенная этикетность богохульственных праздников, вербальное святотатство) обновляет «износившихся богов». Суть трикстера, по Е.М. Мелетинскому, составляет «некий универсальный комизм, распространяющийся и на одураченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута. Этот универсальный комизм сродни той карнавальной стихии, которая проявляется в элементах самопародии и распущенности, имевших место в австралийских культовых ритуалах, римских сатурналиях, средневековой масленичной обрядности, «праздниках дураков» и др.» [202, с. 27].

В лице трикстера мы видим некую пра-модель антагониста, имеющего демонически-комическую природу «в чистом виде». Все дальнейшие его реализации (в культуре – мим, шут, арлекин, паяц, вагант, скоморох, дурень и др.; в сфере мировой литературы – Рейнеке-Лис, Тиль Уленшпигель, Ганс-Колбасник и пр.)¹ оказываются так или иначе «отягощены» осознанием противопоставленности смехового мира и серьезного: отсюда демонстративная злободневность, социально-политическая окрашенность, элементы дидактизма и морализаторства под маской мнимого безумия, жертвенное и аскетическое начала. С течением времени у «последователей» трикстера мы наблюдаем всю большую противоречивость в сочетании черт богохульника и самоизвольного мученика, насмешника и осмеиваемого в одном лице, их заострение до предельной степени.

¹ В русской литературе образ антигероя встречается в фольклоре («иронические удачники»: Емеля, Иван-Дурак, третий младший сын), в древнерусской литературе (бражник, посрамивший всех святых («Слово о бражнике, како вниде в рай»); в некоторой степени Савва Грудцын («Повесть о Савве Грудцыне») и молодец из «Повести о Горе-Злосчастии» как образы «блудного сына»; «шут» Иван Грозный (переписка с Курбским, Грязным и пр.), герои житий юродивых), в романтизме («Сильфида» Одоевского, лермонтовский Демон и пр.), реализме (герои Достоевского: Митя Карамзов, «смешной человек», «человек из подполья»; Остап Бендер («Двенадцать стульев», «Золотой теленок» Ильфа и Петрова)), литературе второй половины XX века (Макар («Усомнившийся Макар» Платонова); старуха Матрена («Матренин двор» Солженицына); Витя Зилов («Утиная охота» Вампилова); «чудики» Шукшина; Веничка, «психопат» и «эксцентрик» Вен. Ерофеева («Москва-Петушки», «Записки психопата», «Василий Розанов глазами эксцентрика») и др.).

«Преемниками» трикстера являются шут¹, скоморох², юродивый [См.: 204]. Если шут и скоморох – это явления светской культуры, то юродивый – фигура, которая находится по ту сторону власти и государства и принадлежит культуре церковной³. Шут разоблачает пороки «земного царства», выступая двойником короля, а русское шутовство отмечено, кроме того, печатью неприятия института церкви и его установлений; скоморошество в принципе носит антицерковный характер, тогда как юродство – это девиация, имманентная церковной культуре [205, с. 163].

В роке наличествует откровенная анти-этика: эпатаж, асоциальное поведение и т.д. – мы объясняем ее тем, что прототипами рокера (это обозначение мы употребляем как синонимичное понятию «рок-поэт») выступают мифологический трикстер и другие «анти-герои». Исключение лишь подтверждает правило: и трикстер, и

¹ «Шут» – «закрепленный в повседневной жизни носитель карнавального начала» [94, с. 13], который служил прославлению Глупости и Безумия. По нашему убеждению, особенность русского шутовства связана с обращением к фигуре шута не только в его средневековом европейском варианте («придворный клоун»), но и в архаическом, где шут – это добровольная жертва и мученик; фигура, которая имеет онтологические корни. Так, по О. Фрейденберг, на римских сатурналиях отыгрывалась оппозиция шут-царь, где шут заменял царя в фазе смерти и рабства, а царь на время облачался в шутовскую одежду. Финалом представления являлось реальное умерщвление шута и «воскресение» царя, его возврат на престол [См.: 151].

² Скоморох представляет собой «пережиток» язычества: устраивая специальные «покойничьи» и «бесовские» игры, творя «глум» и «блуд», он напоминал народу об архаическом единстве жизни и смерти и нивелировал сакраментально-мистическое отношение к обряду [См. подробнее: 203].

³ Так, к примеру, иеромонах Алексей (Кузнецов) отмечает, что в самих повествованиях «св. юродивые монахи именуются преподобными, мирские именуются праведными и блаженными» – это делалось «св. церковью» для того, чтобы «кроме прославления их» «возбудить в сердцах всех членов церкви благочестивую ревность к достижению той славы, какую заслужили пред Богом св. юродивые» [182, с. 55]. Примечательно, что этимологически слово «юрод» означает «нечто такое выросшее, поднявшееся, но что слишком малоценно, чтобы на него обращать внимание» (отсюда – его связь со словом «выродок» – «человек, выкинутый, выброшенный из рода, отверженный родом»), т.е. церковь «оттеняет свойство их благочестия, состоящее в отвержении их миром, в презрении их обществом, смотревшим на них не как на своих членов, а как на каких-то выродков, отщепенцев» [182, с. 60].

юродивый, это, без сомнения, «субъекты ответственного поступания» (М.М. Бахтин). Первый – в бессознательной форме (поскольку принадлежит миру синкретического мифологического единства, где добро и зло, равно как и культура и жизнь, еще не разделены), второй – в перевернутом виде (под маской мнимого безумия скрыта потаенная мудрость от Бога, а под видом безнравственных, богохульственных деяний – попытка показать несоответствие реальной жизни христианским нормам и обновить церковные догматы).

Таким образом, являясь маргиналом, довлеющим по своим характеристикам трикстеру, рок-герой продолжает традицию антикультуры. Отличие рок-героя состоит в том, что он апеллирует к соотнесению себя с фигурой жертвенного, трагически гибнущего бога и выступает как субъект трансгрессии (игнорирует какие бы то ни было нормы и правила и стремится к сфере запредельного) при этом соотносясь как с автором, так и с героем.

2.2.3. Виды и характер рецепции рок-произведения. На наш взгляд, целесообразно рассматривать структуру субъектной организации рок-произведения посредством использования терминов рецептивной эстетики, поскольку последняя делает акцент на воспринимающем сознании, что очень важно для рока. В связи с этим мы будем употреблять по отношению к лицу, воспринимающему рок-сообщение, понятие «реципиент».

Существует, по меньшей мере, четыре вида восприятия рок-произведения. Каждый из них соответствует той или иной форме реализации и способу бытования последнего. Так, произведение рок-жанра может быть представлено в виде (1) напечатанного текста (текст – чтение), (2) аудиозаписи (текст + музыка – аудирование), (3) видеозаписи (текст + музыка + изображение – аудирование + просмотр), (4) рок-концерта/«квартирника» («домашнего концерта»¹) («хэппенинг», непосредственное участие в происходящем).

¹ Отметим, что на ранних этапах развития русского рока концертные выступления по ряду причин были невозможны. Первые «рок-сейшены» на постсоветском пространстве в силу отсутствия качественной записывающей и музыкальной аппаратуры и господствовавшей идеологической

(1) Процесс «бумагизации» (Ю.В. Доманский) рока начался относительно недавно, с начала 1990-х годов. Очевидна заведомая «неполноценность» и «погрешность» напечатанного текста по сравнению со звучащей песней. Даже однократное прослушивание композиции обуславливает невозможность «чистой» читательской рецепции: прочитанный текст бессознательно будет дополняться услышанными темпом, мелодикой, тембром голоса исполнителя и т.п. Тем не менее, фиксация текстов песен позволяет «расшифровать» непонятые или неверно расслышанные слова исполняемого произведения и переводит реципиента в другой «временной регистр»: чтение, в отличие от аудирования, более располагает к дискретному восприятию. Публикация сборников текстов песен и антологий отечественного рока свидетельствует о несомненной значительности роли слова и «вписанности» русской рок-поэзии в литературно-поэтическую традицию, стремлении рок-поэтов утвердить свое творчество как одну из составляющих поэзии т.н. Бронзового века.

(2) Аудиозапись является наиболее традиционным, самым доступным видом рецепции: появление самых примитивных магнитофонов и перезаписывающих устройств создало возможность быстрого распространения аудиозаписей и широкого доступа к рок-музыке. В силу своего устного характера, предполагающего массовое восприятие, аудирование имеет более масштабный характер, чем чтение, поскольку обладает способностью быть воспринятым одновременно множеством реципиентов и не требует сознательного волевого действия со стороны последних, являясь в этом смысле «случайным»: песни приходится слышать просто на улице, в транспорте, в любом общественном заведении даже поневоле. Для тех, кто сознательно приобретает музыкальные записи, прослушивание носит характер «сопровождающей интен-

атмосферы носили характер достаточно замкнутых и ограниченных количественно собраний на чердаках, в подвалах (отсюда – «андеграунд», «подполье»), а чаще всего – на квартирах (т.н. «квартирники»). Произведения исполнялись в акустике под гитару. Количество зрителей и слушателей колебалось от нескольких человек до сотни. В данном случае контакт носил более локальный и личностный характер, чем при рок-концерте стадионного масштаба, где выступал не один человек, а целая команда, рок-группа, а аудитория насчитывала несколько тысяч человек.

ции»: подросток постоянно слушает любимую музыку дома и на улице (плеер), один или в компании своих сверстников, «вырастая» на этих песнях и подспудно получая установку на определенный тип поведения и мышления – т.н. «интенцию» на окружающий мир и других людей. В этом смысле песня представляет собой ежедневный «опыт инициации».

(3) Видеозапись дает более широкое представление об исполняемых рок-произведениях, поскольку несет также зрительную информацию о концерте и может быть интерпретирована как «дистантное» участие в рок-действе – энергетику последнего можно прочувствовать даже через экран и монитор. К разновидности данного типа рецепции можно отнести не только записи концертных выступлений, но и те видеоклипы, сюжет которых построен на документальной съемке действий, предваряющих концерт (дорога, приезд на место гастролей, подготовка к концерту, репетиция, общение музыкантов между собой и т.п.), самого концерта, послеконцертной обстановки (например, «Почему» (гр. «Земфира»), «Звезда по имени Солнце» (гр. «Кино») и др.). С некоторыми оговорками сюда можно отнести те видеоклипы, сюжет которых представляет собой самостоятельное завершенное произведение, практически не связанное с песней сюжетно («Прогулки по воде» (гр. «Наутилус Помпилиус»), «31-я весна» (гр. «Ночные Снайперы») и др.), поскольку видеоклип следует рассматривать как принципиально отдельный жанр (особенно при использовании мультипликации и спецэффектов). Часто в клипе синтезированы линия документальной съемки и отдельного художественного сюжета (к примеру, «Show must go on» (гр. «Queen») и др.).

(4) Наконец, модель рок-концерт/«квартирник» является максимально «контактным», активным и «насыщенным» видом рецепции: современное развитие свето- и видео-техники, музыкальной аппаратуры позволяет включать в рок-действие наряду с выступлением группы показ слайдов, клипов, разного рода технические эффекты.

Реципиент воспринимает синхронно три т.н. «слоя» рок-композиции – слой вербальный, музыкальный и пластический, являясь соучастником формы музыкаль-

ного хэппенинга¹. Особенностью их восприятия является протяженность во времени звучащего текста и предлагаемого вниманию реципиента представления – последовательность здесь сопряжена с моментом неожиданности, неизвестности. Здесь наиболее подходит жаргонизм, обозначающий все происходящее на сцене и в зале одним словом – «тусовка» (или «сейшн»). «Сейшн», в отличие от предыдущих типов рецепции, направленных на восприятие и осмысление рок-произведения, носит характер редкого, долгожданного и важного события. Главное отличие рок-действия от посещения, например кино, цирка, состоит в более тесном контакте друг с другом и в ярко выраженной чувственно-соматической, эмоционально-психологической его подоснове. Специфику концерту придают момент импровизации и момент непосредственного присутствия группы во главе с лидером. Представляя «живое» выступление (не под фонограмму), исполнитель и музыканты свободны в выборе той или иной формы преподнесения произведения реципиенту. Осознание присутствия группы и лидера в значительной степени актуализирует рецепцию, дополняя ее фактором «живого общения».

«Образ» реципиента. Если пользоваться терминологией рецептивной эстетики, то «для интерпретации рок-текстов <...> крайне необходимо очертить транссубъективный горизонт понимания рок-композиций реципиентом, обозначить тот социальный контекст, в котором осуществляется рецепция произведения», где в качестве «реципиента» рок-произведений выступает определенная социально-возрастная группа², для которой рок есть не что иное как «инструмент «поколенческой само-

¹ Восприятие музыки условно можно разделить на музыкальное и не-музыкальное. Музыкальному восприятию присуща диалогичность – т.е. активное обращение слушателя к мелодии в разных внешних и внутренних проявлениях. Не-музыкальное восприятие – это то, которое возникает не от звукового источника (зрительное, тактильное, двигательное раздражение и результат мыслительного анализа: цветовые изображения, шоу-программа, «тусовочная» атмосфера зрителей). Существуют еще т.н. подвиды смешанного – фонического, звукопредметного, тематического, музыкально-действенного, персонального – восприятия.

² Нельзя не учитывать социально-психологические особенности тинейджеров как наиболее активных и потенциальных участников неформальных течений, в т.ч. и музыкальных (в нашем случае – рока). Психологические проблемы подросткового возраста (организация собственного

идентификации»» [144, с. 4]. Персонифицированным прототипом субкультурного реципиента является Орфей как антагонист Прометея (т.е. некий антигерой): «мы сталкиваемся с тем, что преобладающим культурным героем является плут и (страдающий) богоборец, который создает культуру ценой вечной муки <...> фигуры, представляющие совершенно иную действительность, мы видим в Орфее и Нарциссе (которые родственны Дионису, антагонисту бога, санкционирующего логику господства и царства разума) <...> орфический и нарциссический опыт мира отрицает опыт, на котором зиждется мир принципа производительности. В нем преодолевается противоположность между человеком и природой, субъектом и объектом» [208, с. 172, с. 177].

В социуме молодежные субкультуры выполняют роль символично-игрового протеста против «культуры взрослых», впоследствии интегрируясь с ней.

Помимо этого, поскольку «закрепленная в культуре инициация как расставание с детской жизнью в современном обществе, особенно в секуляризованном, превращается просто в расставание с жизнью», «смысл русского рока» состоит в «сопровождении подростка во время инициационного перехода» [186, с. 209]. В частности, эта функция закреплена за восприятием аудиозаписей.

Реципиент – это, с одной стороны, прототип героев многих песен, с другой стороны – лицо, стремящееся подражать тому или иному герою, а также своему кумиру, «рок-звезде». Рок-аудиторию на выступлении определенной группы составляют по преимуществу фанаты (т.е. горячие поклонники), которые принадлежат одной субкультурной прослойке.

психологического пространства, языка, субкультуры, стремление приобщиться к миру взрослых) обуславливают девиантность и маргинальность поведения – «бунтующее отрочество», сопоставимое с периодом Романтизма в мировой культуре [206, с. 341]. Попадая под влияние «идентификационной диффузности» и «психосоциального моратория» (Эрик Эриксон) [207, с. 63], подросток особенно нуждается в общении сверстников и ощущении единства с помощью приобщения к какой-либо из молодежных субкультур, противостояние которым истеблишменту носит символично-игровой характер. Таким образом, персонифицированным прототипом субкультуры является Орфей как антагонист Прометея (т.е. некий антигерой).

Если для рок-поэта парадигма соотношения жизни и творчества может быть обозначена как «песня-поступок-судьба», для рок-реципиента она соотносится с принципом «что пою /слушаю, так и живу». Представители молодежных субкультурных течений, с одной стороны, сознательно отграничиваются от общества институтов и общественной жизни, воспринимая их как атрибуты конформизма и истеблишмента, но, с другой стороны, в субкультурных группировках мы видим попытки создания собственных «общин», «братств», основанных не на опыте и использовании, а на отношении. Подтверждением может служить факт создания т.н. «коммун» хиппи и неформальной молодежи.

Наиболее известными и популярными из них были Гринвич-Виллидж, Ист-Виллидж (Нью-Йорк), Норт-Бич, Сансет-Стрип (Лос-Анжелес), Хейт-Эшбери (Сан-Франциско) и др. Более того, существовали целые «вольные города», «альтернативные общества», «коммуны» со своим «уставом» и «правом», население которых состояло исключительно из нонконформистов (например, Христиания в Копенгагене). Отметим также, что многие рок-фестивали проводились на огромной по протяженности площади в течение двух и более дней и были рассчитаны на многотысячную аудиторию, представляя собой таким образом феномен локального «муниципального устройства»¹.

Особенности взаимодействия автор-реципиент. Самобытность общения исполнителя и аудитории связана с «экзистенциальным фактором» реализации рок-произведения: сейшн, рок-действие значимы для обеих сторон диалога, прежде всего, как ситуация переживания общей причастности единому мироощущению. Доминанта рока лежит «не в сфере музыки, а в сфере культурно-исторической экзистенции» [102, с. 49]. При передаче сообщения происходит непосредственное влияние друг на друга автора и реципиента как принадлежащих одному социокультурному пространству. Определенный тип сознания порождает соответствующую модель актуализации

¹ Всемирно известный первый рок-фестиваль проходил в Вудстоке («Вудстокская ярмарка музыки и искусств») 15-17 августа 1969 года и собрал 459 тысяч (!) зрителей. В декабре этого же года в Альтамонте (Сан-Франциско) состоялся подобный фестиваль, собравший более 300 тысяч (!) человек.

авторского сознания, и обратно – рок-произведения порождают определенный тип сознания реципиента. Реакция последнего на ту или иную композицию, тот или иной альбом во многом определяют динамику развития дальнейшего творчества группы.

Исследователи рока усматривают в его природе архаическое первобытное начало, т.к. непосредственное отношение, первичное событие-отношение наиболее близко «дикарям», людям, не ведающим познания¹. Буберовское «псевдо-отношение» как «чувство зависимости» либо «погружение в самость» («растворение» Я в Боге или самоустранение Я), где Я либо «аннулируется», либо считается слишком слабым для роли носителя отношения, можно соотнести с «коллективным трансом» в роке, который носит временный характер. Чистое же отношение как «переходное» между «погружением» и «сосредоточенностью» коррелирует с общей установкой рок-реципиента на приоритет экзистенции.

М. Бубер отмечает: «Коллективность не есть связь. Она – связанность» [83, с. 153]. Это справедливо по отношению к рок-аудитории в той мере, в какой она разобщена и не представляет собой сплоченное единство. Однако, с другой стороны, философ говорит о «сущностном Мы» – истинной общности, существующей как альтернатива толпе: «Под «мы» я разумею соединение многих независимых, достигших самости и самоответственных личностей, утверждающееся именно на почве этой самости и самоответственности и благодаря ним существующее. Главная особенность Мы в том, что между его сочленами имеется (или временно возникает) сущностное отно-

¹ «В познавательной деятельности «дикаря» не найти никакого *cognasce ergo sum*, стихийные, будоражащие ум впечатления и раздражения «естественного человека» берут начало в процессах-отношениях, в переживании пред-стоящего и в состояниях-отношениях, в жизни с этим пред-стоящим» Бубер говорит о познании явлений как «пронизывающих все тело образах-стимулах, о Маннами и Оренде» [26, с. 36]. Достаточно вспомнить, что одно из наиболее влиятельных неформальных направлений – хиппи – возникло и существовало в тесной связи и под влиянием восточных эзотерических практик и ориенталистской философии. Рок-культура в целом на начальных этапах своего развития отождествлялась с направлением, обращенным на мистический, иррациональный восток как альтернативу рационалистической западной цивилизации. Тем не менее, современный рок-фанат – это «цивилизованный дикарь».

шение» [28, с. 207]. Если во время рок-концерта возникает такое «сущностное отношение» между автором и реципиентом и в самой аудитории – есть все основания говорить не о «коллективности», но о «мы».

В рок-коммуникации «исходя из себя», «я» впервые открывает не только Другого, но и «Мы», происходит «тройное преодоление границ»: 1. «я» вообще преодолевается «моим я»; 2. «мое я» преодолевает свое особенное в понимании Другого; 3. «мое я» трансформируется в «мы», объемлемое «пространством события, *архитектоникой диалогического события*» [78, с. 45].

Рок-исполнитель, обращаясь ко всем, обращается к каждому отдельному «я». Вопросно-ответная ситуация, о которой пишет Левинас («причастность по отношению к Другому», скрытое присутствие вопросов и ответов, использование интерпелляции, обращение к невербальным формам языка, первичность устной речи [38, с. 1098]) может быть применена к ситуации общения в роке. «Причастность» по отношению к Другому очевидна: рок-исполнитель выполняет роль «всемирного избранника», становится «голосом поколения» именно потому, что обладает сильнейшей эмпатией, умением жить и видеть глазами тех, для кого, собственно, и предназначено его творчество. «Скрытое» присутствие вопросов и ответов (они только подразумеваются и не высказываются напрямую, след автора есть «умолчание Другого») в роке проявляется в «асимметричности» коммуникации: «говорит» преимущественно исполнитель со сцены, аудитория слушает, но «молчание, сопровождающее присутствие собеседника, не исключает возможности трансцендентного отношения с другими». Вопросы не формулируются самими участниками, т.к. они «пред-заданы» («отвечающий и отвечаемое совпадают» [38, с. 1098]). Молодежь приходит на концерт, чтобы получить ответ на наиболее интересующие ее вопросы. Отсюда – особое ощущение братства, единения, солидарности.

Такие характеристики как использование интерпелляции и первичность устной речи служат подтверждением наличия вопросов и ответов «a priori». Если со сцены и задаются вопросы, они, как правило, носят риторический характер. Чтобы понять «принцип первичности устной речи», можно вспомнить устное народное творчество, классическую риторику и ораторство. А поскольку рок тяготеет к

контркультуре – и народно-площадное смеховое слово, рожденное в толпе, а позднее породившее феномен романа, как жанра наиболее тесно связанного с живой незавершенной действительностью.

Одна из основных черт прямого, непосредственного рок-диалога – это слияние многих «я» во всеобщее «мы», взаимодействующее с рок-группой. При этом, однако, диалог носит двойственный характер: восприятие может быть настолько же индивидуальным и личным, насколько и групповым, всеобщим. «Коммуникация» рок-действия может быть охарактеризована как сущностное взаимодействие личностного характера.

Философским обоснованием модели такого типа общения могут послужить идеи диалогистов. Так, подобно Буберу, Бахтин утверждает неразстворимость друг в друге субъектов общения. Хрестоматийно известное выражение Бахтина о том, что человек участвует в диалоге весь, целиком¹, по отношению к року может в несколько утрированной форме прочитываться буквально: реципиент рок-действия – это одновременно и его активный участник. «Архитектонически значимое противопоставление Я и Другого» в роке выражено в соотнесенности своего восприятия и своей воли со множеством других. Можно провести параллель с бахтинским рассуждением о том, что «я-для-себя» отступает перед «я-для-других» и «другим-для-меня», но это не означает его растворения в других: ««Я» прячется в другом и других, хочет быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой, сбросить с себя бремя единственного в мире Я (я-для-себя). Процесс овеществления и процесс персонализации. Но персонализация не есть субъективация. Предел здесь не Я, а Я во взаимоотношении с другими личностями, т.е. Я и Другой, Я и Ты» [32, с. 370].

¹ «Диалогическая природа сознания. Диалогическая природа самой человеческой жизни. Жизнь по природе своей диалогична. Жить – значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответственствовать, соглашаться и т.п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [32, с. 318].

В свете вышесказанного мы приходим к выводу, что к рок-аудитории более применимо понятие общности, а не коллективности (в буберовском понимании этих слов), т.к. первая основана на органическом ослаблении личностного, тогда как вторая – «на его росте и подтверждении в стремлении друг к другу» [28, с. 154]. В терминах бахтинской и буберовской диалогии общение в роке может интерпретироваться как «общность», сфера «я-ты», где происходит растворение самости во всеобщем «мы».

Принятие и раскодирование «сообщения» в роке зависит от особенностей среды реципиента. Примечательно, что посылаемое и воспринимаемое «сообщение» имеет универсальный код и способно иметь интер- и над-национальный характер: ориентация на синкретическое восприятие позволяет соотносить его с «молодежным эсперанто» и «сакральным криптоязыком» (Т.Е. Логачева). Он прочитывается за счет «прямой апелляции к эмоциям» и особого ритмического рисунка, раскрепощающего подсознание, что сближает рок-композицию с формами пра-искусства и «вне контекста «магического сознания» целостного мифологического способа мышления, к которому апеллирует рок-композиция, невозможны ее правильное понимание и анализ»¹ [144, с. 171]. В этом плане следует рассмотреть основные черты эстетики рок-зрелища – реализации рок-произведения в виде некоего действия, шоу.

Эстетика рок-зрелища. Рок-действие как зрелище следует рассматривать в аспекте эстетики и истории зрелищной культуры, в частности – особенностей форм зрелищного искусства городской культуры XX столетия. Современное художественное зрелище и зрелищные виды искусства генетически связаны с такими традиционными зрелищными формами как спортивные состязания, массовые празднества, олимпиады, театрализованные игры, фестивали, праздники смеха, триумфальные шествия и пр. Кроме того, в городской культуре рубежа XIX-XX столетий возникают

¹ Ср. также: «Ритм в рок-культуре приобретает почти религиозное значение. Это связано с тем, что метафизика контркультуры по духу и смыслу своему ближе всего к энергетическому варианту теории эманации» [209, с. 385].

новые виды зрелища – «технические» (например, кино) – как выражение стремления к созданию стабильных форм общения взамен распавшихся прежних форм регуляции поведения [См. подробнее об этом: 210-211]. По мнению Н.А. Хренова, принципиальное различие между традиционными зрелищными формами и массовой коммуникацией заключается в том, что для первых характерно сосредоточение в одном пространстве и социальная однородность, а также такие закономерности общения как подражание, внушение, заражение. Таким образом, «какие-то проблемы культуры, не решаемые СМК, решаются традиционными зрелищными формами, обладающими особыми коммуникационными свойствами» [210, с. 75]. В этом контексте специфика рок-зрелища состоит в его тяготении к традиционным зрелищным формам при несомненном оперировании средствами современной массовой коммуникации, что проявляется в особом статусе рок-произведения, карнавально-праздничном характере рок-действия, особенностях рок-дискурса.

Прежде всего, отметим амбивалентность бытования и реализации рок-произведения как эстетического объекта: с одной стороны, рок-произведение есть конкретное, так сказать однократное, неповторимое, здесь и сейчас происходящее действие (хэппенинг, «сейшн»), в которое непосредственно вовлечен сам реципиент; с другой стороны, благодаря звуко- и видео-записывающей аппаратуре, книгопечатанию и пр. возможны репродуцируемость и тираж, которые разрушают «ауру» произведения, делая его «массовым», «многократным». Очевиден квази-художественный характер рок-творчества¹. Анализ произведений искусства как средств преодоления искусства выражен в идеях представителей т.н. Франкфуртской школы (Т. Адорно, Г. Маркузе, Ю. Хабермас, М. Хоркхаймер и др.), идеи которой несознательно для самих франкфуртцев во многом составили основу рок-эстетики.

¹ «В мировой истории искусства рок-музыка – первый музыкальный жанр, имеющий множество задач, помимо музыкальных. Дело даже не в том, что этот жанр в момент своего воплощения совмещает в себе другие – театр, кино, живопись, скульптуру, архитектуру, танец и т.д. – в конце концов, это все слагаемые рок-эстетики, а поважнее ее как раз то, что рок выходит за рамки искусства как такового и выводит на высшее искусство – искусство жить: на новую этику, философию, на образ жизни, поведения, мышления» [111, с. 110].

В роке техника причастна самому процессу создания произведения и обуславливает особую модель его восприятия¹. Эстетика рок-действия основана на синтезе сложной «технической» (электроинструменты, усилители, световые эффекты, сценическая архитектура и пр.) и «примитивной» (использование «этнических» музыкальных инструментов или любых подручных средств, атмосфера предельной раскованности) сторон. Такая двойственность соотносится с противопоставлением экзистенциального и художественного переживаний, «мира жизни» и «мира культуры» в роке (М.М. Бахтин). С одной стороны, рок-произведение является эстетическим объектом и рассчитано на художественное восприятие (такие типы рецепции как чтение, слушание, просмотр), с другой же стороны, рок «событиен» и предполагает редуцирование либо аннулирование принципа «внеаходимости» (непосредственное участие на концерте – хэппенинг) и иной, отличный от художественного тип восприятия. «Событийность» рока может проявляться и при типах рецепции, характерных для художественного восприятия: аудио- и видеозаписи концертов обычно передают энергетику и атмосферу происходящего на сцене настолько сильно, что у реципиента возникает ощущение непосредственного присутствия на концерте.

Данный аспект находит выражение в эстетике рок-зрелища как явления, близкого по природе карнавально-праздничной культуре и «магическому сознанию», а также в особенностях рок-дискурса.

¹ «В итоге создается принципиально отличная от традиционной модель художественного творчества <...> Коллективный «средовой» характер эстетического переживания – важный элемент рок-культуры. И, тем не менее, восприятие и переживание музыки <...> носит совершенно индивидуальный характер. Интимная связь с репродуцированием и другими видами техники в процессе создания рок-произведения, его предъявления и восприятия бесспорно выражает его противоречие с многовековой художественной традицией, но та же связь с техникой означает и создание некоторого нового самоценного типа эстетического переживания, причем обе эти стороны присутствуют только в неразрывном единстве» [102, с. 45].

Феномен рок-концерта в контексте карнавально-праздничной культуры соотносится, на наш взгляд, с феноменом праздника в розенцвейговской трактовке¹. В отношении к року возможно говорить не просто о празднике, но о празднике-откровении.

Здесь не просто искусство избавляется от своей изоляции и становится причастно жизни, здесь каждый индивид получает «прирост» в осмыслении бытия, «откровение» о себе самом и о мире. Мир рок-концерта вовлекает индивида в себя полностью, без остатка и выходит за рамки сцены в саму действительность.

С другой стороны, реальность, создаваемая во время рок-концерта, принципиально отлична от обыденной. В роке концертная аура, транс и аффектация создают для индивида иллюзию псевдореальности, которую он затем пытается воссоздать в реальной действительности, пробуждаясь от дионисийского сна\опьянения. Атмосфера на рок-концерте уникальна тем, что «втягивает» реципиента, предлагая на определенное время погружение в иной мир, альтернативный миру повседневности. Главная отличительная черта рок-концерта – снятие запретов, карнавальное развенчание всех авторитетов, «перевертыши»: трагическое и смешное, обыденное и сакральное меняются местами. Благодаря особой «концертной ауре» (С. Гурьев) происходит своеобразный психологический эффект. Подсветка, дым, инкантация ритма, сверхпредельная громкость, ощущение единой групповой воли и наличие харизматического лидера (рок-исполнителя) вызывают транс, аффектацию. Это подобно переживаниям древнего эллина, который погружался в восторженное состояние дионисий, отстранялся от обыденного мира, а потом снова возвращался к восприятию реальной действительности, осветленную логикой и чистым «дневным» сознанием Аполлона [См.: 212, с. 57-147]. Временное погружение в инобытие, иллюзорное со-

¹ По Розенцвейгу, бытие вообще – это бытие-между, т.е. взаимоотношение между тобою и мною. В этой связи Розенцвейг рассматривает феномен праздника как «освящение» принципа искусства, его выход вовне. Если диалог, разговор становятся возможны благодаря тому, что человек откликается на зов Бога (ср. значение «зова» как предчувствия, предрешения в личной биографии М. Бубера), исходит из себя для Другого, принимая этого Другого, то праздник – это «исхождение искусства из себя» для жизни. Искусство «размыкается в открытую реальность» и «знаком» этого раскрытия является праздник [78, с. 47]. Подробнее об этом сказано выше (см. I главу).

стояние абсолютной свободы, перерастает в устойчивое желание продлить испытанный эффект. Возникает потребность экстраполировать законы и нормы мира рок-концерта на мир повседневности.

Такое отношение Бубер считает ложным диалогом. Иллюзорная убежденность в экстатическом единении многих «я» в одно приводит к расколотости сознания после прекращения транса¹. Нежелание принимать действительность такой, какая она есть, порождает в роке феномен «вечной юности» (термин Дж. Мейера – *perpetual adolescent*), «вечного детства»: рок является прерогативой молодежи, где последняя идентифицируется не только по возрастному, но и по психологическому признаку. Коллективный транс как «достаточно устойчивая коллективная мистификация» [109, с. 17] отличен от мистического экстаза, т.к. в основе коллективного транса лежит переживание экзистенциального характера.

Однако здесь кроется опасность ложного эстетизма – это «отбрасывание материального, реального мира ради перехода в сферу чистой эстетической игры, карнавала, праздника» [213, с. 228]. Рассмотрим особенности диалогичности рок-действия как эстетического явления, типологически сходного с карнавалом.

В сфере искусства проблема восприятия художественного произведения и соотношенности сознания художника с сознанием реципиента получает выражение в трактовке всей эстетической деятельности как организации отношения². Отношение

¹ «Когда же человек, преображенный и обессиленный, возвращается в юдоль земных забот <...> разве не покажется ему бытие расколотым надвое? Что пользы во всех божественных уладах, когда жизнь разорвана надвое? И если тот безмерно щедрый небесный миг никак не связан с моим скудным земным мгновением, что мне в нем, как скоро я еще должен здесь жить, во многих скорбях жить на земле? Вот почему можно понять тех учителей, которые отрицают блаженство экстатического «единения»» [28, с. 86]. Но специфика рока состоит в стремлении соединить мир экстаза и экзальтации с повседневностью – этим объясняется создание «коммун хиппи», «митьковского сообщества», различного рода объединений неформальной творчески ориентированной молодежи.

² Отношение с самим собою как осознание сознания; отношение к другому; отношение другого к себе; отношение формирования другого (художник создает свою аудиторию, «ведет» ее за собой); отношение к объекту; отношение другого к другому (функция связи поколений).

я-другой в ничем не обусловленной, свободной зоне фамиллярного контакта проявляется в карнавале. Карнавал – это «стихийный» диалог, наиболее вольная и непринужденная его форма, где соотношение я-ты пронизано осознанием всеобщности. Связывать рок-действие с карнавалом нам позволяет, с одной стороны, их общая принадлежность формам «коллективной субъективности» (Энтони Уолл) (древние празднества, архаические ритуалы и обряды, сатурналии, ипотезы, дионисии, праздничная культура в самом широком смысле слова), а, с другой стороны, как следствие, – специфика отношения я-другой.

Для рока чрезвычайно важен исполнительский, «театральный» субтекст, «знаками» которого являются жест, мимика, пластика и т.п. Многие группы сознательно ориентированы на шоу и театр, где «сценично все: инструментал, вокал, мизансцены» [111, с. 151] (к примеру, «Алиса», «АукцЫон», «Звуки Му», «Несчастный случай», «Пикник»). В роке распространена практика создания масштабного театрализованного действия, яркой артистичной шоу-программы, выдержанной в едином концептуальном ключе, которые обычно представляют новый альбом или посвящены юбилею выступающей группы. Концерты и выступления играют немаловажную роль в интеракции между исполнителем и аудиторией (процесс преподнесения произведения, его представления публике), сближая рок-концерт с театральной постановкой (это относится и к «бардовскому» исполнению (здесь можно говорить о «театре одного актера», «камерном театре»), и к концертам рок-групп (здесь часто имеет место шоу, хэппенинг)). Отметим, что близкие карнавалу «праздник ослов» и «праздник дураков» являются «перевертышами», «пародиями» на сакральные религиозные обряды. Это определенным образом отразилось на рок-эстетике: исповедально-«богослужebные», про-литургические мотивы могут в ней соседствовать со святотатством и камланием.

Являясь по природе близким архаико-мифологическому и фольклорному типу мышления, рок актуализирует соответствующие им формы реализации, которые воссоздают посредством синтеза, суггестии, синестезии древний синкретизм, и в которых зрителя принципиально нет – все являются соучастниками. В этом плане рок-произведение принадлежит контексту «магического сознания». Состояние реципиен-

та можно обозначить как возврат к переживанию родоплеменной общности. Мистериальность первобытнообщинного искусства как «способ объективации мифологии, магии, ритуалов, прямого воздействия на людей» посредством экстаза, эйфории, транса, сомнамбулизма, в современном искусстве одно из своих воплощений нашла в феномене рока в качестве «вторичного синтеза». Некий «синкретический акт волеизъявления, нерасчленимый на слова, музыку, танец, игру, слушанье» влияет на сознание и подсознание реципиента, представляя отголоски древних мистерий и ритуальных танцев» [144, с. 56]. Однако, на наш взгляд, неосинкретизм рока воспринимается современным реципиентом как «цивилизованным дикарем»: вербальный элемент доминирует над музыкальным и исполнительским.

Особенности рок-дискурса. Если принять предложенное М.А. Солодовой обозначение синтетического целого рок-композиции как «дискурса», сочетающего в себе вербальное и невербальное начала, то можно сказать, что дискурс рок-композиции реализуется посредством следующих основных каналов: аудиального невербального (низкие частоты, ритм), аудиального вербального (рваный синтаксис, алогизмы рок-текста), визуального (сценическое освещение, макияж и костюмы, оформление сцены), ментально-психологического (наркотики, алкоголь) [см. подробнее: 125, с. 38].

Дискурс рок-культуры негомогенен, поскольку в нем присутствуют элементы различных систем: речи, музыки, пения, театрального действия, визуально воплощенной символики и др. Поликомпонентность и сложный семиотический характер рок-дискурса сближают его с первобытным искусством, где целью является не создание произведения, а определенное экзистенциальное переживание, к которому «приобщен весь коллектив». Реципиент (адресат) является со-участником рок-представления, выражая свою активность посредством т.н. «обстановочного» (М.А. Солодова) общения (рев, топот, ритмичные телодвижения, аплодисменты, синхронное зажигание спичек, зажигалок; одновременное вскидывание рук и т.д.).

Экстралингвистический (коммуникативно-ситуативный аспект) актуализирует такие свойства рок-текста, как: социальная адресованность, одновременная включенность в систему культуры и процесс социальной коммуникации. Отношение реципиен-

та к исполняемому тексту в роке носит активный характер. Текст «разыгрывается» с помощью таких невербальных форм общения как «обстановочные» (непосредственно-личностные: рев, топот, ритмические телодвижения, аплодисменты) и «ореольные» (нематериальные, существующие во внутреннем мире адресата и сопутствующие другим типам сообщений, накладываясь суперсегментным образом») [125, с. 60].

В процессе передачи сообщения от адресанта к адресату собственно сообщением может выступать одежда, определенная атрибутика группы, сценическая квази-архитектура, грим и стиль самих исполнителей, световые и цветоэффекты при оформлении сцены, звукорежиссерская работа, импровизация исполнителя (как нарушение рецептивного ожидания).

Для рока «новой генерации» (группы, возникшие в начале 90-х годов) надо учитывать изменившиеся условия влияния информационного потока: его мобильность и динамику. Всю сферу печатной, телевизионной, рекламной и интернет-продукции, связанной с рок-культурой, мы условно обозначим понятием «метатекст». Последний позволяет реципиенту быть участником рок-общения независимо от времени и места его пребывания. Основными средствами мета-текстового общения являются различного рода музыкальные журналы, газеты, издания; телевизионные каналы и передачи, музыкальная реклама, видеоклипы и транслирование концертов и фестивалей по телевизору. Метатекст, таким образом, – это альтернативный способ общения в роке. Развитие технологий и СМК внесло свои коррективы в процесс рок-коммуникации: оно сделало более массовым опосредованное участие в рок-сейшене благодаря мета-тексту.

Рок-дискурс обладает одним качеством, позволяющим ему преодолевать и аннулировать недосказанность, дискретность, закодированность рок-сообщения и делать его смысл доступным для всех членов рок-аудитории. Это «себеподобность» на уровне «автор-исполнитель» и «исполнитель-аудитория»¹. Главная задача фатической

¹ «Адекватное понимание рок-текста отсутствие в его восприятии коммуникативных сбоев и провалов обусловлено себеподобностью порождающего его дискурса рок-культуры, общностью социально-апперцепционной и коллективной когнитивной базы, воплощенных в корпусе социумно-прецедентных феноменов, малоизвестных/неизвестных вне пределов рок-культуры» [125, с. 52].

функции (функции контакта) сводится к установлению единства не информативного, а эмоционального и экзистенциального плана. Она приводит в соприкосновение внутренние миры людей, создавая не собственно диалогический вид коммуникации, но «психологический унисон» коммуникантов. Здесь существенную роль играет «фактор адресата», предполагающий заинтересованность в установлении определенных связей, объединяющих в социально-групповую общность – (мир рок-культуры) – сегодня «квартирники» так же популярны, как стадионные концерты или общение в интернет-чате.

Среди четырех основных типов рецепции (чтение, аудирование, просмотр, участие в концерте) последний является наиболее контактным и переводит восприятие рок-произведения с художественного на экзистенциальный уровень – уровень «причастной находимости» и «событийности». К рок-аудитории применимо буберовское понятие «общности», которое основано на органическом ослаблении личностного начала. В терминах бахтинской и буберовской диалогии общение в роке может интерпретироваться как сфера «я-ты», где происходит растворение самости во всеобщем «мы». Эстетика рок-зрелища основывается на особенностях форм зрелищного искусства городской культуры XX века и карнавально-праздничном аспекте. Рок-дискурс поликомпонентен, имеет сложную семиотическую структуру, «себеподобен», его приоритетной функцией является фатическая функция – установление единства не только информативного, но и эмоционального и экзистенциального планов. Современный рок-дискурс широко использует средства мета-текста.

В роке актуализированы «смерть», «безумие», «экстаз», «преодоление» языка, находящие выражение как в эмпирике рока, так и в эстетике рок-зрелищ (близость рок-действия карнавалу и празднику как временному преодолению искусства), и в этике имиджа исполнителя (единство слова (песни) и поступка; приоритет жизнотворчества). Следовательно, принимая общепринятое и обязательное для диалога вообще переступание границ «своего» ради достижения понимания «чужого», рок абсолютизирует сам процесс этого переступания и выхода вовне.

2.3. Рок-произведение в контексте диалога культур

2.3.1 Рок-произведение как явление постфольклора и неосинкретизма. В ряде работ, посвященных изучению рока, указывается, что рок-культура восходит к древним религиозным практикам и зрелищным формам обрядового характера, первобытному синкретизму и фольклору [12; 24 и др.]. Однако рок является и одним из наиболее техноемких видов творчества в современной культуре. Возникает парадокс рока – «насколько прогрессивны его технические средства, настолько же архаичны эстетика и психология восприятия» [27, с. 5]¹. По аналогии с роком, фольклор даже на современном этапе своего развития предельно прост в средствах выражения и тем не менее по своей архитектонике и глубине содержания не уступает «более развитым», технизированным видам искусства – «своеобразная синкретичность художественно-образного мышления обусловлена не развитостью последнего, а природой самого предмета художественного познания, тем, что народные

¹ Существенная проблема – техницизм рока. Рок немислим вне технического аспекта. Если в рок-н-ролле слиты такие музыкальные направления как ритм-энд-блюз (одна из разновидностей негритянской народной музыки), кантри-энд-вестерн (разновидность американской фольклорной музыки) и скиффл (игра на подручных предметах вместо музыкальных инструментов: на стиральных досках, расческах, кастрюлях и т.д.; смесь американского стиля кантри-энд-вестерн и британской фолк-традиции), то собственно рок возникает в результате трансформации скиффл в бит-музыку («Битлз») и преобразованием ритм-энд-блюза из афро-американской редакции в британскую. Главными отличиями рока от его старшего собрата были следующие: во-первых, электрогитара становится самостоятельным членом музыкального коллектива и своеобразным центром сценического действия; во-вторых, рок-музыканты, в отличие от звезд рок-н-ролла, сами сочиняют тексты, пишут музыку, и сами же исполняют свои произведения.

Безусловно, появление электрогитары и дальнейшее возрастание роли музыкальных технических средств, делает рок более массовым искусством. Аппаратура определенной мощности делает возможным собирать десятитысячные стадионы. Как ни парадоксально, «техницизм» рока оказывается напрямую связан с его устностью и фольклорной природой, а соседство мощных динамиков, усилителей, электрогитар и синтезатора с бубном, деревянными ложками, баяном и балалайкой – вполне обычны в практике рока.

массы познают предмет своего искусства прежде всего как эстетически цельное и целостное, в совокупности всех или многих его эстетических качеств, в многогранности и сложности его эстетической природы» [153, с. 348].

Устремленность рока к архаике и архетипам, до-культурной и до-цивилизационной моделям мироощущения, как ни странно, стала возможна не только благодаря применению нарочито примитивной и низко профессиональной практики исполнения (такие направления в рок-музыке, как: скиффл, панк и др.), но во многом благодаря высоким параметрам новой аппаратуры и технологии – звука, подсветки, дыма, огромных плавающих экранов, различного рода спецэффектов. Технические средства, позволяющие влиять на реципиента максимально интенсивно и разнопланово, играют не последнюю роль в создании эффекта про-синкретического действия.

Русский рок уходит корнями в народное творчество, близок фольклору, но в то же время не тождественен ему [См.: 214-215]. Так, для рока характерны частая цитация и стилизация фольклорных произведений («Некому березу заломати», «Ванюша», «Егоркина былина» А. Башлачева; «Древнерусская тоска» и другие тексты «Русского альбома» Б. Гребенщикова; «Нюркина песня», «Сад» Я. Дягилевой, «На небе вороны» Ю. Шевчука, ряд песен Д. Ревякина, К. Кинчева и др.).

Вобравшие в себя признаки и литературы, и фольклора, произведения с пометкой «рок» предстают как новое, гибридное, «открытое» жанровое образование. Отличие рок-жанра от литературных жанров и его близость фольклору обусловлена особым характером реализации рок-произведений.

В реализации рок-произведений эксплицированы: (1) механизм бытования древнейших культовых и обрядово-магических практик с выделением роли жреца, шамана (в случае с фольклором – обособление «запевалы» и его трансформация в певца и «поэта»); (2) проблема диалогических, смыслообразующих отношений и функций внутри рок-группы (лидер – остальные участники; проблема «коллективного авторства») и вне ее (рок-группа – аудитория); (3) взаимосвязь и взаимодействие разных видов искусств, полистилистика и полижанровость в роке, его принципиально синтетический характер.

Для рока характерно вовлечение аудитории в процесс реализации произведения и максимально возможное упразднение границ между сценой и зрителем. Поэтому в роке актуальны установка на исполнение, а не на создание текста; установка на акционность; важность фатической функции («коллективное соавторство»); активизация реципиента; отсутствие профессионализма (если говорить о раннем этапе развития рока или сознательной установке на непрофессиональное исполнение, как, например, в панк-роке); непосредственное выражение чувств.

В контексте концепции М. Кагана о разделении истории развития мировой художественной культуры на три этапа – 1) древнейший художественный синкретизм – 2) постепенная дифференциация древнейшего синкретизма (фольклор) – 3) интеграция разных видов искусств [см. подробнее об этом: 216, с. 175-260] – рок можно соотнести с синкретизмом и фольклором как исторически преемственную форму культуры – как неосинкретизм и постфольклор, где критерием принадлежности является триединство текста, музыки и исполнения; установка на акционность (активное участие зрителе, слушателей); синтез разных видов искусства; востребованность эмотивной и фатической функций (контакт с аудиторией).

Термин «постфольклор» впервые использовал профессор РГГУ С.Ю. Неклюдов в 1995 г. в статье «После фольклора» [217, с. 2]. Постфольклор интерпретируется как «область словесности, тексты которой развиваются по фольклорным схемам, но не подходят под формальное определение фольклора»; постфольклор является объектом изучения третьей культуры, т.е. дистанцирован как от элитарной культуры, так и от патриархальной сельской, «традиционно-фольклорной» [См.: 218].

Принадлежащий контркультуре, рок соотносим с синкретизмом и фольклором – этапами развития культурного творчества – как результат развития и взаимодействия по формуле: культура + антикультура = новая культура. Иначе говоря, провозглашая критику произведений искусства, нивелировку сложившихся устоев, традиций, системы ценностей, рок предлагает собственные критерии художественных ориентиров и мировоззрения, которые зачастую сводятся к переосмыслению и современной интерпретации утвердившихся канонов.

Исследование реализации рок-произведения связано не в последнюю очередь с описанием и анализом синкретической природы первобытных ритуально-обрядовых действий. Возникновение рока во многом связывают с попыткой возвращения к архаическому синкретизму и первобытно-мифологическому мышлению, с обращением к бессознательному и подсознательному в человеке, т.е. к образному «правополушарному» мышлению (не случайно один из теоретиков контркультуры, Ч. Рейч, обозначил желаемое изменение мировосприятия у современников как «сознание-III», а психоанализ по З. Фрейду в середине XX века стал одним из самых модных и ведущих течений среди неформальной молодежи и в кругах представителей контркультуры). Многие исследователи рок-культуры отмечают ее карнавальную характер, соотнося эпатаж рок-музыкантов с праздничной провокацией, «магическим глумлением», «святочным озорничаньем», ранними формами креативной активности (Т. Чередниченко) и определяют рок как «язычество XX века» (М. Тимашева), «освященную игру» (Т.Е. Логачева). Рок актуализирует «заблокированные цивилизацией ранние типы социализации человека», проявляя свое «социально-терапевтическое» значение [125, с. 10].

Синтетический характер рока можно рассматривать в разных ракурсах: как синтез мусического и технического начал; если пользоваться терминологией М.С. Кагана – как конгломеративно-ансамблевый способ сочетания искусств; в контексте морфологии искусства – как принципиально синтетическое искусство (пение) в сравнении с искусствами односоставными (музыка, поэзия и др.)

В роке очевидно стремление воссоздать древнюю, архаическую нераздельность музыки, текста, пластики. В этом плане рок можно рассматривать как феномен неосинкретизма («вторичного синтеза») и постфольклора. Тем не менее, рок-творчество принадлежит эпохе с отрефлексируемым разделением разных видов искусства.

Тенденция искусств к синтезу в современной культуре – это качественно иной, «преобразованный» синкретизм, либо попытка возвращения к нему. Рок является синтезом трех (текст, музыка, пластика) составляющих, однако способен перерастать в сочетание десяти и более компонентов. Принципиальное отличие «неосинкретизма»

в роке от архаического синкретизма состоит в разделении художественной и утилитарной функций. Это разделение роднит рок со вторым этапом – с фольклором.

Однако в силу того, что между фольклором и роком лежит многовековая история развития национальной культуры и литературы, в силу принадлежности фольклора и рока совершенно различным историческим контекстам, рок может быть обозначен как «постфольклор», т.е. как вид творчества, соприродный фольклору с его принципом единства быта и искусства, и в то же время экстраполирующий этот принцип на современное мироощущение, создавая совершенно уникальное художественное образование.

Устный характер рока говорит и о синтезе лежащих в его основе «логосе» и «мелосе»¹ где идея мелоса выражала в античности «высшую степень синтеза музыкального материала и слова», в котором музыка может интерпретироваться как «экзистенциальная транскрипция идеи свободы» [См.: 219].

Устное восприятие всегда может быть коллективным и содержит в себе известный психологический импульс к коллективности: «при слушании произведения контакт с другими желателен, необходим именно в процессе художественного восприятия», кроме того, «звучащее слово – более действенное средство объединения людей» (хотя может воздействовать лишь на ограниченное количество слушателей, способных собраться «в данное время в данном месте») [216, с. 338].

Хоровое начало обусловило особую установку реализации рока и его восприятия. Рок от самых истоков своего развития соотносился с искусством массовым, неформальным, искусством для человека «с улицы», простого обывателя. Рок-музыка, на начальных этапах своего развития, как правило, не требовала для себя никакого

¹ «Звучание позволяет словесным образом воплощать и передавать чувства, переживания и настроения человека непосредственно, интонационно, подобно тому, как это делает музыка – не случайна прямая связь устной литературы с музыкой и в первобытном «мусическом» искусстве, и в фольклоре! – утрата же звуковой формы предельно сокращает эмоциональную нагруженность словесных образов. С этой точки зрения становится понятной глубокая органичность для устной литературы поэтической, стихотворной формы, поскольку она обеспечивала оптимальные возможности реализации эмоционально-выразительных способностей словесного творчества» [216, с. 336].

помещения, аппаратуры, техники, особых инструментов, т.е. была «музыкой улицы». При желании любой из слушателей мог подпевать играющим, сопровождать музыку и песню танцем.

Важную роль здесь сыграло и то, что рок аудиален по своей природе, а устность и исполнение предполагают коллективный характер восприятия. Можно сказать, что в рок-действе принимают участие два «хора»: первый «хор» – рок-коллектив, и второй «хор» – аудитория, где «запевала» и «корифей» находится в первом «хоре» (однако, учитывая полиавторство рока, роль «запевалы» может переходить от лидера рок-группы к одному из участников и от одного участника рок-команды к другому).

Рок-искусство представляет собой одну из наиболее удачных попыток воссоздания первобытного синкретизма в виде «вторичного синтеза», поскольку, в отличие от других форм синтетических искусств (театр, кино и др.), оно максимально приближено в формах своей реализации к архаическим действиям обрядового и религиозного характера. Рок-культура представляет одну из форм обращения к древним архаическим практикам, к первобытному мировосприятию и синкретическому искусству. Присутствие и слияние в ней элементов творческих, жизненно-практических, квазирелигиозных, общественно-социальных не только возможно, но и необходимо как дополнение друг другом и образование единого целого.

2.3.2. Преемственность и новаторство рок-поэзии. Отметим, что для рок-поэзии характерен, прежде всего, диалог с классическими этапами литературно-художественного сознания. Так, в ряде исследовательских работ отмечается ее близость неомифологическому этапу [220-222], романтизму [223-225], барокко [226], модернизму [227], концептуализму [228]. Отдельно следует сказать об отношении отечественной рок-поэзии к традиции культуры русского поэтического слова. «Чужое» слово играет большую роль в рок-тексте: интертекстуальность, цитирование, центонность, коллажность являются его характерными чертами. В русской рок-поэзии «цитатное слово <...> становится средством воссоздания «связи времен», поэтической реализации сложного отношения современного поэта к классической традиции» [229, с. 55].

В литературоведении имеется опыт исследования явлений «пограничного характера», которые относятся не только к литературе, но и к другим сферам человеческой деятельности. В каждом из них очевидна «контаминация эстетической и какой-либо другой функции» [230, с. 22] – рок-композиция также «полифункциональна». В процессе своего развития русский рок все больше тяготеет к приоритету слова. С начала 1990-х рок-поэзия издается в печатном виде, т.е. «собственно текст рок-композиции по аналогии с текстом фольклорным или драматическим может являться объектом самостоятельного изучения» [230, с. 22]. Если апеллировать к Тынянову, Лотману, Шкловскому, возникновение рок-поэзии вполне объяснимо с точки зрения законов литературной эволюции и литературного процесса: «Когда сложившиеся эстетические каноны теряют свой смысл, традиционные формы исчерпали свои возможности», литература должна «выйти за пределы самой себя, втянув в свою орбиту «жизненное сырье», задействовав «неэстетические пласты», при этом «тексты, обслуживающие эстетическую функцию, стремятся как можно менее походить на литературу» (В. Эрлих) [Цит. по: 230, с. 23]. Рок-поэзия оказалась «литературным фактом в ряду других», заняла «свое место в метатексте отечественной и мировой культуры», установила «свою литературную генеалогию» [230, с. 23] – произошла «канонизация младших жанров» (В. Шкловский).

Уже в 1960-х наряду с «поэзией фронтовиков» (В. Твардовский, Б. Окуджава) «философской поэзией» (Н. Заболоцкий, Б. Пастернак), «тихой лирикой» (Н. Рубцов, А. Чухонцев), продолжающей традиции русской классической лирики, заявляет о себе т.н. «громкая поэзия» (В. Вознесенский, Е. Евтушенко). В 1970-1990-е последняя лишается массовой аудитории. После «оттепельного» поэтического «бума» 1960-х наступает затишье, которое, по нашему мнению, было прервано феноменом авторской песни и рок-поэзии как вариантами песенного жанра. Основные особенности поэтики «громкой поэзии» характерны и для рок-поэзии (нестандартность ритмических построений стиха – использование корневой рифмы, сочетание верлибра и ямба, метафоричность).

Песенная лирика отвечала общей тенденции искусства конца XX века к синтезму и органическому сплаву реалистической и модернистской традиций. В ней так-

же нашла свое разрешение «проблема авторского поведения» (С. Гандлевский). Таким образом, можно сказать, что авторская (бардовская) песня, а за ней и рок-поэзия, предстали как «жанр русской музыкально-поэтической лирики» и своим развитием доказали «вписанность» в общую традицию русской литературы и культуры: «от почти полной немоты и языкового бессилия второй половины 1960 – начала 1970-х, когда <...> копировался англоязычный западный рок, через безусловные успехи 1970-х, определившие достойное место русской рок-поэзии среди словесных жанров андеграунда, – к мощной и разнообразной поэтической палитре 1980-1990-х, синтезировавшей с собственно рок-поэтикой самые различные влияния – от русской классики до авторской песни и городского фольклора XX века» [231, с. 386].

В силу выше рассмотренных нами историко-генетических особенностей развития и становления рока в наибольшей мере он тяготеет, с одной стороны, к «ранним формам креативной активности» (Т.Е. Логачева), в частности устному народному творчеству, а, с другой стороны, к литературно-поэтической практике поставангарда и постмодерна к. XX века (ср.: «наша музыка – <...> народная музыка технологического века» (Дж. Пейдж) [Цит. по: 232, с. 98], «рок-гитара – народный инструмент конца XX века» [233, с. 27]). Для рока характерно ироничное переосмысление и обыгрывание как фольклорного наследия, так и наследия последующих историко-литературных эпох, поскольку при всем постоянстве т.н. «архетипов» литературы («готовых способов поэтической сгущенности, неиссякаемых поэтических истоков, которые таятся в духовно-эстетическом наследии каждого народа»), при всей заданности определенных лирических тем, поэзия вынуждена «утверждать новое через изменение общезначимого» [157, с. 14], создавать новые «нервные узлы ассоциаций» (А.Н. Веселовский), т.к. новая эпоха порождает новые идеи, которые «не вмещаются в наличную поэтическую традицию» [158, с. 50].

Речь идет, однако, не о радикальном отрицании традиций, а о способе их переосмысления и «перекодировки» на современный язык. Так, в частности, рок-поэзия интерпретирует и по-своему репрезентирует типичные для русской литературы «пе-

тербургский»¹, «московский» и «провинциальный» «тексты» [См. подробнее: 234-239]; актуализирует проблемы поэтического творчества, слова и судьбы поэта.

2.3.3. Концертная и студийная работа как формы существования рок-произведения в «малом» и «большом времени».

Рок-произведение имеет две формы бытования: концерт как некое действие, непосредственная реализация рок-произведения в определенное время и в определенном месте, «здесь и сейчас», часто реализуемый в форме гастролирования по разным городам или в форме мировых турне, и студийная запись как процесс «замкнутого», «камерного» творчества, не рассчитанный на непосредственное вынесение на широкую публику, результат которого впоследствии становится доступен реципиенту посредством «дистантного» взаимодействия – в виде компакт-диска или другого музыкального носителя, который можно приобрести в магазине.

Выше мы показали, насколько различны виды восприятия рок-произведения реципиентом в зависимости от той или иной формы его (произведения) существования: чтение (текст), прослушивание аудиозаписи (текст+музыка), просмотр видеоклипа или видеозаписи концертного выступления (текст+музыка+изображение) и пребывание на самом концерте (текст+музыка+изображение+акционность). Чтение и прослушивание можно условно отнести к «пассивному», «дистанцированному» восприятию, тогда как просмотр и посещение концерта – к восприятию «активному» и «контактному». Подобные характеристики можно отнести и к специфике отношения самих музыкантов к данным видам восприятия произведения, поскольку «пассивные» и «активные» виды требуют разного качества и разной динамики «степени активности» как от реципиента, так и от автора и исполнителей.

Концертная форма деятельности, несомненно, повышает популярность и авторитет группы, является своего рода апробацией ее сценического, музыкального мастерст-

¹ По словам Т.Е. Логачевой, ««вписанность» в эту традицию либо чуждость ей может служить критерием художественной оценки» рока [144, с. 7]. Наиболее ярко и концептуально парадигма «петербургского текста» заявлена в творчестве таких рок-поэтов, как: А.Н. Башлачев («Абсолютный Вахтер», «Петербургская свадьба») и Ю.Ю. Шевчук («Ленинград», «Черный Пес Петербург»).

ва и помогает сформировать определенный имидж. Гастроли выполняют незаменимую роль в практике общения с публикой: каждый концерт актуализирует ситуацию «прямого» диалога автора с реципиентом. Большое значение здесь имеет момент непосредственного присутствия лидера группы, что имеет колоссальное влияние на многотысячную армию фанатов. Реализация рок-произведений как концертной программы – феерического массового действия – обусловлена желанием сказать нечто как можно большему количеству своих современников (ср. с возникновением «громкой», «эстрадной» поэзии в СССР). В этом плане ее можно отнести к «малому времени».

Студийная запись, напротив, предполагает «уход» от бурной гастрольной деятельности, погружение в «архитектонику» самого произведения безотносительно к его немедленному взаимодействию с реципиентом. Часто студийная работа оказывается непосильной для харизматичных рок-исполнителей, для которых контакт с аудиторией носит характер обязательного условия. Работа в студии связана с «филигранной» проработкой аранжировки, согласованности музыкальных партий, фурнитуры голоса и звука. Студийная работа над произведением готовит его, так сказать, к существованию в контексте «большого времени».

Аудиозаписи многих легендарных рок-групп вошли в сокровищницу мировой культуры и представляют собой образец для более поздних и современных рок-команд. Примечательны в этом плане прецеденты совместного творчества рокеров с оперными певцами и оркестровыми ансамблями. Так, среди наиболее ярких концертных программ зарубежных рок-групп в этом плане можно отметить совместные выступления «Scorpions» и оркестра Берлинской филармонии, «Kiss» и Мельбурнского симфонического оркестра, «Metallica» и Симфонического оркестра Сан-Франциско; нередки прецеденты обращения к оркестровой музыке и отечественных рок-команд: А. Макаревич и Оркестр креольского танго, выступление «Океана Эльзы» со струнным квартетом (т.н. «Тихий Океан»), С. Сурганова и Оркестр Живой.

Подведем некоторые итоги относительно поэтики диалога рок-произведения.

Особенность диалога рок-произведений, обусловлена, в первую очередь спецификой рок-жанра как «живого», синтетичного, паралитературного образования, основные черты которого – триединство вербального, музыкального, исполнительского компонентов («субтекстов») на основе объединяющего их ритма. При этом рок-жанр во многом благодаря этому триединству способен ориентироваться на разрешение не только художественных, но и квази-художественных (религиозных, гендерно-возрастных, социально-психологических и т.п.) задач.

Основопологающим для исследования рок-произведений в этом контексте является изучение характера соотношений музыки и слова, роли ритма, влияния фольклорного начала, принципиальной музыкальной и литературной полижанровости, сложного взаимоотношения с предшествующей культурной традицией и самобытности функционирования, реализации произведения с пометкой «рок» как эстетического объекта. Такие особенности поэтики рок-произведений как деформация синтаксиса, нарушение грамматических, логических связей, отсутствие завершенности и целостности и пр. обусловлены различием пре-текста и текста напечатанного, ориентацией на пропевание. Проблема соотношения слова и молчания, актуальная для рока, выражает его экзистенциально-исповедальный характер. Поэтика диалога рок-произведений во многом обусловлена общими принципами «философии общения» и спецификой рок-жанра как жанра, в котором эти принципы нашли свое выражение: особое отношение к слову и языку; выход к онто-коммуникации и бытию-общению посредством диалога, дискурса, коммуникации и общения; ответственность, исповедальность и ориентация на экзистенциальное начало.

Специфика субъектной организации рок-произведения состоит в «гомогенности» ее членов, «триединстве» автор-герой-реципиент. Автор рок-произведений, в отличие от «обычного» лирического автора, – это одновременно и сочинитель, и исполнитель своих произведений. В этом плане он близок историческому типу бродячего поэта-музыканта (бард, вагант, менестрель, скоморох, трубадур, шпильман и др.). Автор-творец («первичный автор», «биографический автор») в роке может быть тождествен своему герою: в основе биографического мифа рок-поэта всегда лежит определенный образ рок-героя. Последний типичен, он выступает неким инвариантом, со-

бирательным образом целого поколения. Восприятие героя как умирающего и воскресающего бога, характерное для мифологической и архаической поэтики, находит в роке свое выражение: герой рок-произведений представляет анти-героя, продолжая культурную (взаимообращенность «раб-царь»; трикстер, шут, мим) и литературную (Емеля, Иван-дурак, Ганс-Колбасник и др.) традиции. При этом тяготеющий к анти-герою автор бессознательно стремится к воссозданию древнего единства образов воина-героя, поэта и бога, а также образа жертвенного Мессии, обуславливая «жизнетворчество», «христологию» и «антроподицею» как ведущие принципы этики имиджа рок-поэта.

Присущие року мотивы Богоискательства, Богооставленности, этики жертвенности и добровольной гибели, несомненно, указывают на связь рок-поэзии с классической русской словесностью и поэзией Серебряного века, для которой религиозно-христианские мотивы, тематика и проблематика имели первостепенное значение. Особенности взаимодействия автор-реципиент заключаются в том, что общение базируется на едином для всех переживании квази-художественного плана. Последнее обусловлено эстетикой рок-зрелища как одним из наиболее массовых и распространенных способов реализации рок-произведения, носящем карнавально-праздничный характер и довлеющем обрядово-ритуальному сознанию. Реципиент соотносится как с автором, так и с героем, выступая их прототипом или, наоборот, видя в них пример для подражания. Возникает поле сложных взаимоотношений: автор-герой / герой-реципиент / автор-реципиент. Среди четырех типов рецепции рок-произведения (чтение; аудирование; просмотр; непосредственное участие в рок-концерте) последний является наиболее «контактным» и активным видом взаимодействия.

«Сообщение» в роке над-информативно, т.к., по сути, сводится к определенному экзистенциальному переживанию, к которому приобщены все участники рок-сейшена. По характеру оно восходит к мистериальным действиям пра-искусства, поэтому вербальная и невербальные составляющие в нем тесно взаимосвязаны. Посредством пара- (интонация, жесты) и экстра-лингвистических (музыка, одежда, оформление сцены) средств создается некое нерасчленимое единство. В этом плане сообщение в роке полисемиотично и имеет несколько «кодовых систем» на разных уров-

нях. Вполне правомерно идентифицировать рок-произведение как явление пост-фольклора и неосинкретизма. В современной культуре рок представляет яркое выражение тенденции к синтезу искусств, парадоксальным образом сочетая близость таким этапам литературно-художественного сознания как, с одной стороны, неомифологизм и фольклор, а, с другой стороны, – Серебряный век, авангард и метареализм.

Рок переосмысливает предшествующую литературно-поэтическую традицию и «перекодирует» ее на современный язык. Так, в частности, рок-поэзия интерпретирует и по-своему репрезентирует «петербургский», «московский» и «провинциальный» тексты, продолжает на новый лад темы смерти поэта, ответственности искусства, соотношения слова и поступка. Рок-произведения вступают в диалогическое отношение с предыдущими эпохами развития поэтического слова, иронично их переосмысливая. В наибольшей степени рок тяготеет к фольклору, романтизму и Серебряному веку. Концертное гастролирование и студийная работа могут рассматриваться как формы существования рок-произведения в «малом» и «большом времени» (М.М. Бахтин) соответственно.

ГЛАВА 3

РОК-ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА

Чтобы проиллюстрировать действие диалогического принципа непосредственно в творчестве конкретных исполнителей, мы остановились в выборе на Александре Башлачеве и Яне Дягилевой как «короле и королеве русского андеграунда» [177, с. 544]. Дягилева и Башлачев – наиболее яркие и значимые фигуры русского рока. Башлачев признается рок-критиками и литературоведами самым талантливым и трагичным рок-поэтом¹ (так, его творческий и жизненный путь идентифицируют с семьей «поэт» в том классическом понимании этого слова, которое применимо к творчеству А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и др. [См.: 241]). Творческий и жизненный путь Башлачева – яркое подтверждение того, что одной из основных целей подлинного рок-творчества является трансгрессия как попытка прорыва в высшее бытие. Дягилева – «бабья песня Башлачева», одна из первых представительниц русского т.н. «женского рока» (наряду с западными Дженис Джоплин, Патти Смит, Ниной Хаген и пр., и советскими – Анной Герасимовой (Умкой), Инной Желанной, Настей Полевой и др.), оказавшая значительное влияние на русский пост-панк и рок т.н. «позднего периода» – конца 80-х. Обращение к творчеству Константина Кинчева (гр. «Алиса») обусловлено амбивалентностью языческого и христианского начал в его произведениях, что связано с продолжением башлачевской традиции синтеза языческого дионисийства и христианского смирения. В частности, принятие православия и соответствующее изменение стилистики группы «Алиса» можно рассматривать как свое, отличное от башлачевского, разрешение вопроса о преодолении трансцендентности Всевышнего и специфике «общения» с Ним.

В контексте изучения диалогической природы рок-произведения обращение к данным персоналиям связано также с принципиально различными формами взаимо-

¹ «Башлачев – поэт, который смог выразить весь смысл рока в нашей стране» [240, с. 118].

действия с аудиторией, отношения к слову, специфике диалогичности произведений и взаимодействия с «ты» и «Ты» у каждого из них. Так, Башлачеву присуще бардовское сольное (без группы) исполнение; Дягилева выступала и как бард, и с группой, однако, не являясь лидером последней; наконец, Кинчев – бессменный лидер рок-группы «Алиса».

3.1. Антроподицея Александра Башлачева: слово как поступок

Предельным воплощением единства жизни и творчества, поступка и слова является буквальное проживание своей жизни в собственных произведениях. В русском роке ярким примером реализации данной установки может служить судьба А.Н. Башлачева (1960 г. Череповец – 1988 г. Ленинград), по названию одной из песен которого («Время колокольчиков») стали обозначать рок-поэзию. Последнюю причисляют также к поэзии т.н. «Бронзового века», обозначая этим понятием период развития культуры отечественного поэтического слова, который ограничивается хронологическими рамками от Б.Л. Пастернака до И.А. Бродского (1996).

Поэт – аудитория. Наиболее очевидная особенность творчества Башлачева в свете диалогического аспекта рок-культуры – выступление «один на один» с аудиторией, под аккомпанемент акустической гитары, без сопровождения каких-либо электроинструментов и со-участия других музыкантов. Такой вариант роднит автора «Времени колокольчиков» больше с бардами, чем с рокерами. Иными словами, его можно отнести к року «бардовской», а не «западной» традиции [242].

Этим обусловлен ряд особенностей поэтики его творчества в аспекте взаимоотношения с аудиторией, в отличие, например, от такой схемы отношений автор-реципиент, где автором выступает целый коллектив во главе с рок-лидером (см. выше): «Ты хочешь быть с гитарой или с группой?» – «Я не могу решить сейчас, нужно ли мне создавать группу. Из кого? Я не могу делать это формально, не в туристическую поездку собираемся. Лично у меня нет таких людей, они ко мне как-то не пришли. А если появятся, я скажу – очень хорошо, если придет человек и сыграет так, что я почувствую, что он меня понял душой, у него душа в унисон моей. Если полу-

чится, я буду рад, это будет богаче <...> Если будут друзья и они будут любить то же самое, значит, мы будем сильнее. Но я могу петь с гитарой» [243, с. 204].

Интересно собственное высказывание поэта о специфике взаимоотношений между исполнителем и аудиторией в роке: «Если рок-н-ролл мужского рода, то партнер должен быть женского. Понимаешь? Когда я выступаю, у меня есть некий оппонент – публика, кстати, именно женского рода» [244]. Таким образом, для Башлачева исполнитель и аудитория составляют некое единство не столько структурно-композиционного, сколько «органического», антропоморфного характера.

По воспоминаниям друзей, на т.н. «квартирниках» и «тусовках» Башлачев никогда не афишировал своих песен и исполнял их по крайней просьбе¹. Показательно пренебрежительное отношение к, так сказать, материально-физической стороне своего творчества, к фиксации и сохранению своих произведений. Черновые записи текстов песен и стихотворений редко датировались автором и носят неупорядоченный характер. Студийных, качественных записей профессионального уровня Башлачев также не делал. Единственной его попыткой записать свои произведения в виде некоего гармоничного концептуального целого является им же самим спродюсированные альбомы «Вечный Пост» и «Русские баллады» (1986). Записываться в студии Башлачеву было невероятно тяжело – прежде всего потому, что не было аудитории, и его песни, носящие исповедально-сокровенный характер, словно бы «повисали в пустоте»: «Он не мог петь в обстановке студии <...> СашБаш [прозвище Башлачева – Н.Р.] не мог работать с техникой, у него сразу же складывались какие-то мистические отношения с приборами. Я помню, как он раздевался в студии догола, стоял при записи вокала на коленях, ползал на четвереньках, – словом, пробовал все способы борьбы с микрофоном. Он не мог петь в пустоту, в абстракцию, ему была необходима хотя бы одна девушка в аудитории, хотя бы одна» [246].

Приоритет принципа «здесь и сейчас» в его творчестве обуславливал необходимость только живого общения с аудиторией, не опосредованного никакой техникой

¹ «... как я подметил, он пел в компании неохотно, на десерт. Он трепетно и уважительно относился к собственным песням, видимо, пение для него было неким священнодействием» [245].

и аппаратурой; прямого энергообмена: «Концерт был для него главным и наилучшим событием: только так он давал людям энергию и тут же получал ее обратно» [246].

Схожее отношение к процессу звукозаписи было и у западной рок-легенды, Джима Моррисона, с которым Башлачева роднит мистическое совпадение срока прожитой жизни – 27 лет (Моррисон (1943-1970), Башлачев (1960-1988)); мифопоэтика как основа творчества (универсальные мифологические схемы у первого и обращение к национальной культурной традиции у второго [См.: 247-248]); приоритет жизне-творческой установки, реализовавшейся в изживании биографического мифа обоими [249]¹. Подобно песням Башлачева, песни «Doors» выходили за рамки искусства и творчества в саму жизнь: «Работать в студии, без аудитории, было катастрофически тяжело, деятельность «Doors» носила характер «события»» [247, с. 68]. Иными словами, такой тип творчества, используя терминологию Ричарда Хоггарта, можно обозначить как «живое» искусство, в отличие от искусства «воспроизводимого» [там же] (ср. с суждением Башлачева о разделении «искусства» и «естества»²).

Особенности поэтики. Одно из произведений Башлачева построено сюжетно как общение со слушателем – «Случай в Сибири» – и актуализирует проблему ложной, неверной «раскодировки», истолкования произведений поэта: «Мне было стыдно, что я пел, // За то, что он так понял, // Что смог дорисовать рога, // Что смог дори-

¹ «Творческое молчание последних лет жизни и самоубийство поэта [А. Башлачева – Н. Р.] – результат абсорбации креативной личности антикреативным пространством массовой культуры. Артизация творческого пути художника приводит к конфликту реальной творческой личности и имиджа, формируемого массовой культурой, что, в свою очередь, нередко разрушает творческую личность (самый яркий пример на западе для нас, прежде всего, Джеймс Моррисон)» [249].

² «Если это искусство... хотя «искусство» тоже термин искусственный. Искус <...> Если это естество, скажем так, то это должно быть живым <...> Ты должен прожить песню, проживать ее всякий раз. Ты не должен делить себя на себя и песню, это не искусство, это естество» [243, с. 206]. Ср. также: «Искусство должно умереть, – в том смысле, что его должно заменить нечто обыкновенное, человеческое» (А. Платонов) [Цит. по: 174, с. 380].

совать рога // Он на моей иконе...»¹. Здесь имеет место актуализация прямого обращения исполнителя к слушателю, который одновременно является персонажем произведения.

Две другие башлачевские «вещи» эпического масштаба (каждая длится более 10 минут, и сюжетно, и композиционно их трудно определить как «песни») примечательны тем, что в них «событие» самого «рассказа» и «события рассказывания» совмещены и практически не разграничиваются. В первой автор выступает одновременно рассказчиком-наблюдателем и непосредственным персонажем этих песен:

И мне на ухо шепнули:
– Слышал?
Гулял Ванюха ...
Ходил Ванюша, да весь и вышел.

Без шапки к двери.
– Да что ты, Ванька?
Да я не верю!
Эй, Ванька, встань-ка!
(«Ванюша»).

Во втором – судьба героя «коррелирует» как с сюжетом рассказа (весь дом сгорит от одной шальной искры, и герой погибает), так и с сюжетом события рассказывания (герой прикуривает папиросу и опаливает себе бровь):

Как горят костры у Шексны-реки
Как стоят шатры бойкой ярмарки <...>
Все, как есть, на ней гладко вышито
Гладко вышито мелким крестиком
Как сидит Егор в светлом тереме
В светлом тереме с занавесками <...>

¹ Здесь и далее произведения Башлачева будут цитироваться по одному из наиболее полных собраний его песен и стихотворений «Как по лезвию» [243].

И пропало все. Не горят костры,
 Не стоят шатры у Шексны-реки,
 Нету ярмарки.
 Только черный дым стелет ватую,
 Только мы сидим виноватые.
 И Егорка здесь – он как раз в тот миг
 Папиросочку и прикуривал
 Опалил всю бровь спичкой серною.
 Он, собака, пьет год без месяца,
 Утром мается, к ночи бесится
 Да не впервой ему – оклемается,
 Перемается, перебесится,
 Перебесится и повесится...
 («Егоркина былина»).

Таким образом, в данном случае можно говорить о «сюжете в сюжете»: сказочно-былинное описание ярмарки соотносится с описанием обычных «посиделок», перекура, где фигурой, объединяющей оба сюжета, является фигура Егорушки.

Некоторые песни озаглавлены по названию литературных жанров («Зимняя сказка», «Слыша В.С. Высоцкого» (*Триптих* – в литературном контексте), «Егоркина былина», «Трагикомический роман», «Галактическая комедия») и в принципе соответствуют заявленной жанровой характеристике: так, в «сказке» происходят удивительные, нереальные вещи; «былина» стилизована под былинный стих, содержит гиперболы, стилистические повторы, поэтизирует бытовые приметы; «комедия» повествует о смешном, забавном приключении и т.д. Поэтическая система Башлачева, несомненно, испытала влияние эпического начала на лирическое – во-первых, песни Башлачева «можно рассматривать как звенья одного «метасюжета», строящегося отчасти по законам эпоса», во-вторых, композиционная структура отдельных произведений основана на специфическом «квазисюжете», имеющем «традиционно нелирические компоненты» [250].

Многие критики не без оснований отмечают, что у череповецкого рок-барда ни голоса, ни особого музыкального слуха и дара не было. Не было и особых актерских способностей («Я – не актер. Мое дело – песня» [245]). Действительно, большинство своих песен Башлачев не «поет» в общепринятом значении этого слова, а проговаривает либо выкрикивает; в его композициях гитарных «соло» практически нет – инструмент выполняет лишь роль аккомпанемента; отказ от съемок в фильме выявил актерскую «некомпетентность» Башлачева. Стало быть, он «делал ставку» на слово, на песенный текст.

Рассмотрим некоторые особенности корреляции музыкального субтекста с вербальным и исполнительскими. Возьмем наиболее показательные в плане структуры и композиции произведения – «Грибоедовский вальс» («Он глядел голубыми глазами, // Треуголка упала из рук, // А на нем был залитый слезами // Императорский серый сюртук») и «Абсолютный Вахтер» («Он отлит в ледяную, нейтральную форму, // Он тугая пружина, // Он нем и суров») (в тексте последнего также упоминается вальс). Оба исполняются в ритме вальса: две доли слабые, третья – сильная (_ _ /), что гармонично соотносено со стихотворным размером – анапестом, где стопы составляют два безударных (слабых) и третий ударный (сильный) слог.

«Время колокольчиков» и «Лихо», имеют довольно сложную стихотворно-метрическую характеристику (первое – акцентный стих («Что ж теперь ходим вокруг да около, // На своём поле, как подпольщики. // Если нам не отлили колокол, // Значит здесь время колокольчиков»)); второе – акцентный стих с переходом на шестистопный хорей: «Вот тебе медовая брага, // Ягодка-злойка, отрава. // Вот тебе, приятель, и Прага, // Вот тебе, дружок, и Варшава»), но в музыкальном плане они предельно просты: построены буквально на двух аккордах (EmC и AB соответственно). Тем не менее, при прослушивании никаких «сбоев» и диссонансов нет – слова коррелируют с ритмом: урегулированное число ударений (4 и 3) соответствует однородному музыкальному ритму. Таким образом, «сильные» ударные слоги совпадают с «сильными» в музыкальном отношении долями, т.е. неравномерный междуиктовый интервал «сглаживается» за счет ускоренного проговаривания более длинных слов и растягивания более коротких.

Часто Башлачев прибегает к звукоподражанию и имитации, делая исполняемое произведение более «живым». Так, он сонно и с зевотой исполняет слова о сладкой дремоте и безделье после новогодней ночи («Новый год»), обыгрывает с помощью соответствующих звуков и интонаций комичные фамилии и манеру чтения представителей провинциальных городов («Слет-симпозиум»), открыто использует мелодию группы «Rolling Stones» («примитивные аккорды» («Час прилива»)), кашляет («Мокрый табак. Кашель...» («Осень»)) и т.д.

Особенностям поэтического языка А. Башлачева, рассмотрению специфики его поэтической системы посвящено немало работ таких литературоведов как В.В. Лосев, А.И. Николаев, С.В. Свиридов и др. [251; 253-259]. Несмотря на предельно малый срок творческого пути Башлачева (несколько лет) и количество созданных им произведений (всего около шестидесяти) ценность башлачевского наследия несомненна.

Исследователи творчества, равно как и люди, близко знавшие поэта, сходятся во мнении, что его произведения были обращены не только к аудитории, но и к Высшему Собеседнику: «Ему было важнее, найдут ли его тексты аудиторию ТАМ, на соприкосновении его ПОЭЗИИ, НЕБА, БОГА» [245]. При этом целью общения с Абсолютом было взять знание от «того света», чтобы «исправить» этот мир [245].

Главная художественная задача поэта – осуществить «прорыв в высшее бытие» (С.В. Свиридов). Творческий путь Башлачева – это «путь от рационального предмета и слова к иррациональному (абсолютному) пределу и слову. В семиотическом аспекте – от конвенционального знака, аллегии и метафоры, к символу и мифу», стремление «изменить онтологический статус слова, проникнуть через толщу знака к денотату и <...> к самой сущности» [255, с. 69]. Примечательно, что дипломная работа Башлачева была посвящена творчеству немецкой рок-группы, писавшей тексты на «чистейшем баварском диалекте», т.е. «сверхнациональном немецком» [260, с. 11]. По аналогии с этим можно сказать, что сам он писал на «сверхнациональном русском». Если обратиться к концепциям учения о слове А.А. Потебни и П.А. Флоренского, то башлачевская концепция слова может быть обозначена как «иррациональное потебнианство» (С.В. Свиридов), т.к. с одной стороны, слово ориентировано на «внутреннюю форму» как «ближайшее этимологическое значение», а,

с другой стороны, имеет «ложную этимологию», направлено к «магичности» – «искусство становится <...> радением во имя Имени, словесной ворожкой», слово приобретает онтологически-орудийный статус: «оно не обозначает бытие, а есть бытие» [257, с. 66]. Здесь идет речь не столько об аспекте жизнотворческом («Можно песенку прожить иначе...», «Это путь длиною в строку...»), сколько об аспекте претворения существующей реальности, бдением «нового откровения» (*Вечный Пост*) и новой веры (*Имя Имен*): «Имя Имен – сам Господь верит только в него...».

Христология поэта как Антроподицея. Творчество для Башлачева – эсхатологическое действо, реальная возможность преобразить национальный и всеобщий мир. Поэт своей добровольной жертвенной смертью приближает это общее преображение: «В контексте эсхатологического мышления Александр Башлачев видел свою жизнь как завершенную структуру», т.е. «чувствовал себя не только автором, но и героем жизни-текста», жил, «наполняя бытием предзаданный простор биографии» [256, с. 101].

В отличие от духовной поэзии 1980-1990-х гг. с ее традиционно-религиозным, почти каноническим пониманием места человека и поэта в мире, поэзия андеграунда и рок-культуры в лице Башлачева не принимает трансцендентность Бога («Отбивая поклоны, мне хочется встать на дыбы» («Спроси, звезда»), «Наша правда проста, но нам не хватит креста // Из соломенной веры в «Спаси-сохрани», // Ведь святых на Руси – только знай, выноси... // В этом – высшая мера. Скоси-схорони...» («Посошок»)). Если принять предложенное Н.И. Ильинской разделение религиозно ориентированной поэзии рубежа XX-XXI столетий на «традиционно-догматическую», «парахристианскую» и «внеконфессионально-религиозную», то наиболее правомерным представляется относить рок-поэзию именно ко второй, ведущим принципом которой является «экзистенциальный духовный вектор» [261, с. 170].

Христианство ищет иные, новые пути взаимодействия с человеком конца XX века, который, в свою очередь возвращается к вере, но не через церковь: «Ведя диалог с современностью, христианство находит новые средства для провозглашения евангельской истины. Для разных реципиентов хорал Баха в той же мере, что и рок-музыка, может оказаться эффективной формой пересказывания Евангелия» [Цит. по: 261, с. 122]. В этом плане богоборчество и аутомессианизм, христология и мотивы

Богооставленности, Богоискания, столь характерные для поэзии Башлачева и для рок-поэзии в целом, перекликаются с аналогичными тенденциями поэзии Серебряного века к переводу христианского мифа в миф собственной жизни, к жизнетворчеству и пафосу добровольной жертвы (ср.: «для [XX века] история Христа есть не только (зачастую и не столько) подвиг искупления и милосердия, сколько экзистенциальная трагедия (стихотворение «Гамлет» Б.Л. Пастернака), или знак абсолютной неудачи человеческого промысла (роман «Парфюмер» П. Зюскинда)» [262, с. 72]).

«Философия» и «этика» творчества Башлачева могут быть интерпретированы в понятиях свободы творчества Н.А. Бердяева: человек совершает оправдание себя творчеством, поэтому творчество есть Антроподицея. Осознанное творческое откровение приобщает к «страшной свободе» и «жуткой ответственности», раскрывая «христологию человека»: «Христос становится имманентен человеку, человек на себя возлагает все бремя, всю безмерность свободы» [31, с. 341]. «Вечный Пост» Башлачева – это «свершающееся принятие пред-сказанного решения» (С.С. Шаулов), повторение пути, пройденного Иисусом (так, в песнях альбома «Вечный Пост» происходит последовательное раскрытие персонального мифа поэта как самоизвольной жертвы: «знак решения» – «воплощенное решение» – «свершающееся принятие» – «свершение» – «распятие» – «Тайная Вечеря» – «Рождество» – «бытование поэзии» – «интимное повествование о мифе» [См.: 262]). Таким образом, автор «Времени колокольчиков» создает свой персональный поэтический миф, следуя принципам христологии и аутомессианства и находя особую форму для взаимоотношения я – Ты: «уподобляясь» Христу, поэт стремится стать Высшим «Ты», преодолевая «я».

Песня как поступок и судьба. «Каждую песню надо оправдать жизнью. Каждую песню надо обязательно прожить», – таково творческое кредо Александра Башлачева [243, с. 192], заявленное им в одном из интервью. Для Башлачева песня и поступок тождественны: «Все мои песни, поступки направлены на то, чтоб удерживать свет, и они с каждым днем должны быть все более сильными, чтобы его удерживать» [243, с. 209]. Концепция дара слова как участи, прозрения и страшной ответственности отражена поэтом в единственном из уцелевших произведений позднего периода

творчества (в период с сентября 1986 года до самоубийства 17 февраля 1988 года Башлачев практически ничего не пишет и уничтожает свои последние записи):

И труд нелеп, и бестолкова праздность,
И с плеч долой все та же голова,
Когда приходит бешеная ясность,
Насилуя притихшие слова.
(август, 1987 г.).

Характерное для рок-поэзии отождествление жизни и творчества у Башлачева находит свое разрешение:

Этот путь длиною в строку, да строка коротка <...>
Я проклят собой <...>
Мне пора уходить следом песни, которой ты веришь <...>
(«Когда мы вдвоем»).

В этом отождествлении песни и жизни заключена судьба рок-поэта, событие сбывания:

Да наши песни нам ли выбирать?
Сбылось насквозь...
(«Когда мы вместе»)

Но я разгадан своей тетрадкой
Топором меня в рот рубить...
(«В чистом поле дожди косые»).

В творчестве Башлачева можно выделить несколько центральных тематических и смысловых «узлов», которые позволяют представить все его творческое наследие в качестве развернутой парадигмы *слово (песня) – поступок – судьба*. Такими «узлами» являются мотивы зерна (зерно-колос-каравай) как добровольного самопожертвования; виденья как веденья, прозрения или, наоборот, слепоты и в физическом, и в ду-

ховном смысле; колокольчика как шутовского атрибута, символа православной Руси и дороги¹.

Осознание проклятия одаренности владеть поэтическим словом связано с добровольной самоизвольной жертвой, с т.н. «христологией», которая у Башлачева, помимо прочих мотивов, отражена в мотиве зерна (колоса):

Нить, как волос. Жить, как колос.
Размолотит колос в дух и прах один цепной удар.
Да я все знаю, дай мне голос.
И я любой удар приму, как твой великий дар.
(«Сядем рядом»).

Но все впереди, а пока еще рано,
И сердце в груди не нашло свою рану,
Чтоб в исповеди быть с любовью на равных
И дар русской речи беречь.
Так значит жить и ловить это Слово упрямо,
Душой не кривить перед каждою ямой,
И гнать себя дальше – все прямо да прямо,
Да прямо – в великую печь!
(«Тесто»).

Для произведений Башлачева характерно осознанное духовное нагнетание экзистенциального плана, колоссальное внутреннее напряжение. В этом плане вовсе не случаен тот факт, что «Меккой русского рока» стал Санкт-Петербург – город, который выжимает из Психеи все самое сокровенное, позволяя человеку понять, чего он действительно стоит; город, где слиты хаос и космос: призрачность, ирреальность и предельная видимость, ясность, откровение. «В Москве, может быть, и можно жить, а в Ленинграде *стоит* жить» [244] – писал Башлачев (ср.: «В своем творчестве он [Башлачев – Н.Р.] экзистенциалист. Башлачев – это Достоевский в поэзии» [264]).

¹ О символической значимости колокольчика в русской поэзии и культуре см. подробнее работу В. Кошелева [263].

С Ленинградом связано продолжение традиции не только петербургского текста в произведениях Башлачева, но и традиции мифологемы смерти поэта¹. Многими исследователями отмечается сложное взаимодействие между поэтическими системами Башлачева и Пушкина не только в художественном аспекте, но и в аспекте персонального мифа [См.: 265-271]: у Пушкина Другим является Бог («бытие отвечает поэту и направляет его»), лирический же герой Башлачева «безответно взывает к уже потерянному, умершему Богу», т.е. «трагедия Пушкина катарсична, так как функционирует в информационной системе «Я – Другой», в конечном счете, воздействует на еще не завершённый мир, творит его», лирическому же герою Башлачева остается «только страдание в уже завершённом мире, лишенном динамики и – поэтому – возможностей развития и просветления» с попыткой «новой этизации бытия» [269, с. 86] – Башлачев обращается к христологии и аутомессиианству. Ср. также: «Башлачев воплотил и вывел на новый этап пушкинскую легенду о поэте, редуцированную последователями Пушкина. Тем самым "амбивалентная" биографическая легенда, созданная в русской культуре Пушкиным и реанимированная Башлачевым, обрела новую жизнь в русском роке» [268]. Примечательно в этом плане одно из стихотворений К. Арбенина (гр. «Зимовье зверей»): «До февраля – скучаю, как могу. // Терплю, не слыша отклика кукушки. // И вижу тени – Башлачев и Пушкин // Ждут третьего на меченом снегу».

¹ «Русский поэт всегда умирает (исповедуется) в Петербурге, даже если он исповедуется (умирает) в Париже. Тайна слова не терпит суеты: Петербург как бы специально предназначен, чтобы стать усыпальницей «русских мальчиков», поэтов, – небесных ангелов и земных странников России. Эта метафизическая доминанта, как связующая струна времени, чуть ли не через век после грандиозных пророчеств «Медного всадника» и *первой* смерти Поэта, терзает творящих «слово» и воссоздает одну из главных физио-гномических интенций Петербурга, его поэтический *Текст*. В корпусе русской поэзии века двадцатого символ смертности, обреченности, «мертвости» сопровождает Петербург с постоянством рока. Перемежение идей исповеди (покаяния), памятника (памяти уничтоженной), измены, сна составляет, пожалуй, одну из самых характерных черт стихов, посвященных Петербургу» [142].

Можно сказать, что русский рок стремился создать единство жизни и творчества и в этом стремлении дошел до крайних пределов. Но «по ту сторону самого крайнего слова стоит смерть» [27, с. 114] – следовательно, творческий «произвол» безжизнен. Творчество Башлачева ориентировано на Абсолют, но укоренено в природе самого человека, поэтому, по его убеждению, «из века в век, из года в год, изо дня в день общую мировую идею мы переводим в форму за счет таланта», т.е. таким образом реализуется связь человека с Абсолютом (оправдание человека творчеством). Этому же способствует непосредственное взаимообщение Я и не-Я, Я и мира: «прорвать себя и ощутить <...> частью целого, не то, чтобы слиться, а по формуле Я + все, каждый – центр, совершенно индивидуальный, совершенно неповторимый» [243, с. 211].

Итак, А. Башлачев посредством приданию слову онтологически-орудийного статуса преодолевает язык и восходит от простого слова к сакральному Имени Имен. Нежелание принимать трансцендентность Бога оборачивается стремлением прорваться в высшее бытие с помощью слов. Более того, слово и поступок сливаются воедино. Пересекается граница между творчеством и жизнью. Персональный миф и христология позволяют поэту совместить статус «бунтующего Диониса» с претензией на подвиг добровольного жертвенного подвига. Произведения Башлачева направлены не только непосредственно к аудитории, но и к Высшему Собеседнику – и в этом состоит главный духовный жест, духовный поступок поэта.

Общение с другими видится Башлачеву как преодоление себя и ощущение себя «частью целого». «Вечный пост» поэта – это бдение предвосхищаемого будущего мира. Невозможно услышать «последние слова последнего поэта» (Дж. Моррисон), потому что «Жизнь так прекрасна, жизнь так велика, что ее никогда никто не выговорит» [243, с. 198]. Таким образом, поэт пытается реализовать преодоление нескольких «границ»: языка, жизни и творчества, себя самого в общении с другими, – пытаюсь преодолеть главную границу – трансцендентность Бога.

3.2. «Монологичность» диалога в творчестве Я. Дягилевой

А.Н. Башлачев и Я.С. Дягилева (1966-1991 г. Новосибирск) были знакомы лично, имели взаимное творческое влияние друг на друга, их судьбы роднит буквальное проживание своей судьбы в собственных произведениях и ранний уход из жизни. Творческий стиль и манера, тематика и основной пафос их произведений настолько близки, что дали повод называть Янку (прозвище Я. Дягилевой) «бабьей песней» Башлачева.

Неоднократно отмечались в исследовательских работах общие для обоих фольклорная основа творчества; необычайно сильные в смысловом и эмоциональном отношении тексты на фоне относительно слабой музыки и при отсутствующем «театральном» элементе; прямолинейность, «открытость», искренность, граничащая с откровением и исповедальностью. Хотя сам Башлачев указывал на «вторичность» и преемственность своего творчества по отношению к творчеству Янки. «Когда-то Саша Башлачев объяснял мне, почему не хочет больше петь свои песни. «Они лежали на столе. Их мог взять кто угодно. А взял я. Я украл. У женщины украл...» [177, с. 50]; «один из зрителей спросил у Сашки: «И откуда ты все знаешь?», «А я ничего не знаю. Вон она, – кивнул тот на Янку, сидевшую неподалеку, – все знает» [177, с. 111]. Одно из стихотворений Дягилевой имеет посвящение «А.Б.», она принадлежит к числу рок-поэтов, интерпретировавших «текст смерти» Башлачева, который после самоубийства череповецкого поэта был подвержен, с одной стороны, ироничному переосмыслению, а, с другой стороны, глубокой рефлексии. Памяти Башлачева посвящены целые произведения или встречаются реминисценции, относящиеся к его «тексту смерти», в произведениях К. Арбенина, Б. Гребенщикова, С. Задерия, К. Кинчева, Е. Летова, Ю. Шевчука и самой Я. Дягилевой [См. подробнее: 241].

Если Башлачев был «шутком», то Янка более тяготела к образу «юродивой»¹, но оба восходили к трикстеру как мифологическому прототипу, в частности, в аспекте

¹ «... юродивых на свой манер воспринимали, как человека, который есть обратная связь между государством и Народом, Царем и Народом... вот такая и была Яна <...> она, как женщина,

бездородности¹ [См.: 272]. Это в немалой степени обусловлено культурфилософскими особенностями рока, а именно: довление образу трикстера можно рассматривать как выражение трансгрессивной природы рок-культуры [См.: 273]. Таким образом, очевидна внутренняя взаимосвязь творчества Дягилевой и Башлачева.

Библиография, касающаяся как издания произведений самой Янки, так и анализа ее творчества, очень скудна. Можно отметить лишь несколько литературоведческих работ, наиболее глубоко и концептуально рассматривающих произведения новосибирского рокера [274-277], а также сборник материалов о ее жизни и творчестве [177]. Тексты всех произведений Дягилевой будут цитироваться нами по сборнику «Русское поле экспериментов» [278].

«Я-ты» (*общение с аудиторией*). В диалогическом контексте сценическое поведение Янки можно расценить как «малоинформативное»: выходя на сцену, Янка не примеряла на себя никакой актерской маски («Янка была максимально непрофессиональна на сцене, она не умела артистически скрыть паузы, подать себя <...> она была абсолютно простой» [177, с. 397]). Ее общение с аудиторией в паузах между исполняемыми произведениями состояло из редких вынужденных реплик и ответов на записки из зала. Никакой эпатажной экспрессии не было – только игра и исполнение своих песен. Тем не менее, в критике и воспоминаниях ее выступления описаны как

отчасти интуицией ловила некоторые моменты, которые страшно искривляли жизнь, душу, мир, искусство, понятие – и это все транслировалось, все выходило наружу – в виде песен, в виде жизни, в виде разговоров, в виде стихов <...> человек может быть любим, но если в нем есть вот эта вот черта *абстрактного юродивого*, который возвращает миру то, чего мир боится, чего он стыдится, то, что он не может сделать по малодушию <...> И форма подачи – она уже не значима: у таких людей оно доходит в любой форме» [177, с. 359]; «Янку с непривычки можно было за блаженную принять» [177, с. 389].

¹«Я не знаю, как нужно называть таких людей <...> большинство продолжает род, а одиночки совершают культурные прорывы <...> Она [Янка] не относится к большинству, которое продолжает род. Она относится к тем одиночкам, которые этот род *оправдывают*» [177, с. 315]. Ср. также: «Идеальный рокер лишен шкурного варианта и родового»; «Рок – религия смерти, осуществление принципа «здесь и сейчас», поэтому самые лучшие и истинные рокеры уже мертвы» [177, с. 101].

парадоксальный синтез «живительной и драматичной женственности» и «мужской, почти медвежьей мощи», которая «покрывала зал с головой»; «завораживающее сочетание недамского размаха и эпичности с щемящим лиризмом» [177, с. 33].

Интервью она принципиально не давала¹, за исключением одного, в котором объясняет, почему не общается с репортерами (!): «...Я вообще не понимаю, как можно брать-давать какие-то интервью. Я же могу наврать – скажу одно, а через десять минут – совсем другое. А потом все будут все это читать. Ведь человек настоящий только когда он совсем один, – когда он хоть с кем-то, он уже играет. Вот когда я болтаю со всеми, курю – разве это я? Я настоящая, только когда одна совсем или когда со сцены песни пою – даже это только как если, знаешь, когда самолетик летит, пунктирная линия получается, – от того, что есть на самом деле» [177, с. 12].

Таким образом, Янка руководствуется принципом «антитеатральности»: вместо того, чтобы играть какую-то роль, соответствующую определенному сценическому имиджу, она, напротив, именно на сцене снимает с себя все маски, пытаясь в полной мере стать самой собой. Это иллюстрирует актуализацию «экзистенциальной установки» рока, которая направлена на разрешение «последних вопросов», – на концертных выступлениях, в песнях, обращенных к другим, можно говорить о подступах к истине как Истине в абсолютном смысле, заглянуть в себя и заставить других сделать то же. В немалой степени это стало возможно и было реализовано посредством особой музыкальной формы преподнесения произведений – не «демократичной» акустики, а сверхгромкого, угнетающего, агрессивного, «остервенелого», панковского визжания электрогитар и шума барабанов в тот период времени, когда Дягилева выступала совместно с группой Егора Летова «Гражданская Оборона».

Янка исполняла свои произведения первоначально только в «акустике» (одна, под аккомпанемент шестиструнной гитары, т.е. в так называемом «бардовском варианте»). Такое исполнение не предполагало большой «стадионной» аудитории, кото-

¹ «Я не люблю интервью, не наговариваю и не публикую стихи, только пою их» [177, с. 82].

рая, видимо, и не нужна была автору¹. Кроме того, акустика была рассчитана и на «бардовскую» форму восприятия – «всех сразу предупредили, что «не надо, ребята, здесь скакать, рубиться не нужно, просто садитесь и слушайте» [177, с. 417]. После знакомства на одном из фестивалей с лидером панк-группы «Гражданская Оборона» Егором Летовым Янка играла и в «электричестве», будучи солисткой и бас-гитаристкой рок-группы «Великие Октябри», а позднее – «Гражданской Обороны»). Многие видят в «егорлетовском», «панковском» электро-варианте сочетание несочетаемого: женского вокала с яростной панк-основой: «скрежещущие звуки электрогитар и грохот сбивающихся барабанов мешали добраться до смысла стихов» [177, с. 173]. Однако именно такая музыкальная форма способна была отразить «летающий захватывающий лейтмотив времени» и «плач вселенской женщины по утрате каких бы то ни было ценностей, ориентиров и смыслов» [177, с. 191].

И в музыкальном плане, и по отношению к исполнительской манере Дягилевой можно говорить о простоте и безыскусности: ее голос «звучал идеально, сильно, никогда не допуская ни одной случайной ноты мимо, никаких предвиденных или непредвиденных визгов, неровностей, никаких бессмысленных украшений, хрипов и рыков, никаких клокочущих скачков из нижнего регистра в фальцет. Только прожитое, только содержимое песни. И никакого кривляния и позерства» [177, с. 267]. Здесь можно говорить о сознательном отказе от «игры голосом», использования вокальных модуляций. Можно сказать, что Дягилева символизирует своим творчеством переходный период: от бардовского, «акустического» не-массового рока к «электрическому» року стадионных масштабов и принципиально группового состава.

«Монологичность» как скрытый диалог. Как справедливо отметила О. Никитина, образ рок-героя, который лежит в основе биографического мифа русского рок-поэта, обращен преимущественно к таким моделям актуализации авторско-

¹ «В общем-то, она пела редко – даже в кругу друзей <...> может быть, у нее некий комплекс был, что то, что она делает, – это не для настолько публичного выступления...» [177, с. 306]; «она не могла не понимать, что то, что она делает, не предназначено для слишком большого количества людей <...> она не была массовой» [177, с. 311].

го сознания как Серебряный век, романтизм и западная рок-культура [173, с. 143]. Последнее объясняет и оправдывает такие явления как попытку Майка Науменко «подогнать» себя под «формат» западной рок-звезды; такие сопоставления как: Александр Башлачев – Джим Моррисон, Янка Дягилева – Дженис Джоплин. Тем не менее, Дженис Джоплин и Янка «при сопоставимой силе темперамента <...> являют собой два принципиально разных способа общения с людьми. Дженис – это западная раскованность, эмоциональность, открытость чувств – вплоть до самозабвенной смертельной экзальтации. У Янки, впитавшей славянские традиции, напряжение и боль прорываются сквозь сдержанность, почти строгость исполнения, покой – лишь тогда, когда сдерживать их уже действительно невозможно» [177, с. 35]. Потому ее произведения можно охарактеризовать, только прибегая к оксюморонным сочетаниям – «жесткая искренность», «яростно-откровенные тексты» [177, с. 161]; «искренность за гранью дозволенного, сама боль» [177, с. 544]. «Монологичная», на первый взгляд, манера сибирской рок-исполнительницы таковой не являлась – внешне не эксплицированное общение переводилось на «внутренний» уровень: «все песни текут как один монолог-исповедь, звучащий на разные лады, с разной долей откровенности и внятности <...> это вряд ли сочинено, но сложилось само и захватывает не словами с отдельным смыслом, а магической значимостью целого, как причитание, плач или заклинание» [177, с. 33].

При таких условиях и музыка, и текст, дополненные исполнением и слитые воедино, получают совершенно иной статус – становится очевидным создание т.н. «рок-экзистенции»: откровения о себе самом и об окружающем мире. Невозможно представить ни одной «танцевальной» композиции у Дягилевой или Башлачева¹ – русский рок, при всем своем родстве с рок-н-роллом как ритмичной, танцевальной музыкой, берущей начало в древних архаичных плясках и ритуальных хождениях, обращен не к ногам, а к голове. «Ритмика» песен Янки направлена лишь на выражение динамики

¹ На одном из последних квартирных концертов Башлачев исполнял свои песни крайне вяло и мало. Одна из слушательниц попросила его сыграть еще что-нибудь, на что он злобно ответил поразившей всех фразой: «Ты вот спляши, тогда я спою» [177, с. 523]

ощущений внутреннего мира и носит напряженно-отстраненный характер, никак не располагая к танцу. На первый план здесь выходит создание некоего экзистенциального переживания, которое тяготеет к и над музыкой, и над текстами: «это уже не музыка, это что-то другое» [177, с. 111]; «это нутро на ветер <...> не философская тоска, а живая неизбывная боль» [177, с. 267]; «песни невозможно запомнить: что-то из сказки, из сновидения, из вашего нереализованного «я»» [177, с. 91]; «это не похоже на текст песни – так заговаривают болезни, так кликушествуют, так кричат в любви» [177, с. 138]; «когда она запела – там было нечто типа тихой истерии. Истерия была такая не буйная, а именно тихая: все просто тряслись на своих местах в темноте, всех прошибало, – именно в сердце прошибало» [177, с. 417]. Не случайно в этом плане обращение Янки к мифологеме Петербурга как города, экзистенциально испытывающего человека: «Может, на метлу и до города, // Где мосты из камня и золота. // Помереть ли там, может, с холоду, // Может, с голоду...».

Очевидно органическое единство текстов и музыки в произведениях Дягилевой и Башлачева: так, Башлачев словно бы «слышал» музыку, когда писал тексты: разорванные и дисгармоничные на бумаге в песне они приобретали стройность и гармоничность; «уникальность же Янки – в «единстве интонационной основы мелодии и слов»: ее тексты, читаемые на бумаге, «словно поют», а мелодии – «говорят» [177, с. 230]; «порой в напечатанном виде текст выглядел как нагромождение не связанных контекстом образов и рваных фраз, однако голос и аккомпанемент заставляли их оживать и двигаться» [177, с. 190].

Молчание как невозможность слова. Отметим интерес Дягилевой к проблеме молчания как «испорченности» слова и актуальной для современной гуманитарной мысли проблемы. XX в. находится в преемственной позиции по отношению к предыдущим столетиям: накоплен огромный ценностно-смысловой материал и сказать что-либо новое, оригинальное сложно: «все уже сказано и пересказано» (М. Эпштейн). Возникает проблема слова как такового. Слово, призванное сохранять смысл мира, десакрализуется и саморазрушается: «Рассыпалось слово на иглы и тонкую жесь» («Крестом и нулем»), «Стоптанное слова // Слова – валенки в лужах» («После облома после аборта»). Основная причина кризиса слова – утрата веры: если башлачевское

слово онтологично и орудийно, зиждется на вере в преобразование нынешнего мира, где инструментом Апокалипсиса и является слово, то Дягилева не верит в возможность изменения мира посредством слова: «Мало слов для стихов, мало веры для слов» («Мало слов»), «Теперь ничего не свято» («Порой умирают боги»).

Говорение наделяется негативной оценкой. Данную установку хорошо комментирует и объясняет одно из писем Янки: «А я сижу книжечку читаю, очень нравится мне это занятие, а разговаривать не нравится. Я мало теперь разговариваю, потому что все какое-то вранье, а если не врать, то всех обижать – вот я скоро научусь думать, что вранье – оно как будто и не вранье вовсе, а так и надо, – и опять начну со всеми разговаривать и шутить» [177, с. 13]. Таким образом, молчание представляется как желаемый, но не одобряемый окружающими и потому практически невозможный в полной мере феномен.

Показательны в этом плане стихотворение «Фонетический фон, или Слово про слова», где Дягилева утверждает, что молчание имеет несомненную целебную силу, поскольку речь стала бесполезна:

Учи молчанием
 В слове соль и стекла осколками впиваются в живое
 У «говорить» есть собрат: «воровать» <...>
 Плети рука веревочки из знаков
 Они не помнят, что они хотели
 Свиваясь в петельки из нас изобразить
 И от каких недугов исцелить
 Являясь снадобьем когда-то
 Срок годности давно истек
 А мы в надежде
 На счастье-понимание (на здоровье)
 Глотаем яд в таблетках пожелтевших
 Терзать слова – шаги к шизофрении <...>

(ср. также: «А ты кидай свои слова в мою прорубь <...> Свой горох кидай горстями в мои стены» («Рижская»)) и стихотворение «Чужой дом», где ад представлен как, с

одной стороны, лишение имени, невозможность собственной речи, отсутствие собственного голоса, а, с другой стороны, как зависимость от враждебного существа, говорящего на непонятном языке:

Торопливых шагов суета
 Стерла имя и завтрашний день
 Стерла имя и день <...>

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 <...>

Иными словами, ад – это непонимание и ненужность речи.

Принятие молчания осмысливается как приобщение к качественно иному бытию по формуле: молчание=смерть, другая реальность, где вербальность принципиально отсутствует («я в краю, где молчат» («Ад-край»); где нет «ни стихов, ни слов» («На дворе трава, на траве дрова»); где остановлены «часы и слова» («Чужой дом»)).

Молчание предстает в произведениях Янки либо как добровольный отказ от говорения («Отдыхай, я молчу» («Ад-край»), «Кто молчит, те и знают какой-то ответ» («Мало слов для стихов»), «Сжатые рты – время, вперед» («Стаи летят»)), «Молчащий миллион немислимых фамилий» («Я голову несую на пять корявых кольев»), либо как насильственная немота («Разорвали нову юбку да заткнули ею рот» («Гори-гори ясно!»), «Раздерите нам рот до ушей, замотав красной тряпкой глаза» («Порешите нас твердой рукой»)), «В поту пытаюсь встать, чтоб испытать потомков // Положено молчать, скользя, ползя Нельзя» («Я голову несую на пять корявых кольев») и др.).

Разрешение проблемы слова в творчестве Янки осуществляется на уровне поэтики в обращении к «чужому слову» и в интертекстуальности, в обращении к темам юродства и смерти, которые представляют соответственно феномены смеха (=безумие) и молчания (=смерть). Так, для ее творчества характерен «сквозной» фольклоризм, ироничное переосмысление всех жанров УНТ, где народная мудрость трансформируется в саркастические парадоксы («Без труда не выбьешь зубы», «Телевизор будешь смотреть – козленочком станешь», «Зима да лето – одного цвета» и т.д.); соц-артовское иронизирование; обращение к трагически-экзистенциальным мотивам творчества зарубежных (Г. Маркес («Столетний дождь»), Ф. Кафка («Пауки в банке»)) и отечественных (Л. Андреев («Солнышко смеется громким красным смехом»), М. Гаршин («Нам уже пора обрывать последний стебель красного цветка»)) писателей.

В пространственно-временном континууме произведений Янки только безумие и суицид дают возможность «обжить» враждебное внешнее пространство, трудно-преодолимое и непригодное для жизни, или выйти за пределы внутреннего пространства. Это обуславливает особенности христологии дягилевского творчества и специфике обращения к Высшему собеседнику.

«Я-Ты»: особенности христологии. В отличие от А. Башлачева, Янка не актуализирует перевод христианского мифа в миф собственной жизни, не уподобляет себя Христу, не создает персональный поэтический миф. Ее лирический герой ни разу не вступает в прямой диалог со Всевышним, занимая, скорее, позицию наблюдателя, визионера, который констатирует как факт Богооставленности («Ждем с небес перемен – // Видим петли взамен // Он придет, принесет, Он утешит, спасет // Он поймет, Он простит, ото всех защитит // По заслугам воздаст да за трешку продаст» («Ждем с небес перемен»)), так и безверия («Люди забыли бога, люди плечами жали» («Нарисовали икону – и под дождем забыли»)). В понимании Дягилевой утрата веры и отсутствие поиска Бога оборачивается не только вселенским апокалипсисом и имморализмом как нарушением гармоничного уклада жизни, но – что более страшно по своей сути – совершенным внутренним опустошением и «обесчеловечиванием». Потеря веры страшна нарушением и исчезновением самого главного – общения и диалога как с другими людьми, так и с Богом. По сути, речь идет об абсолютизации и всевластии

того, что Бубер обозначил как сферу «Оно», Левинас назвал «Тотальностью», Бахтин – «роковым теоретизмом»:

Порой умирают боги – и права нет больше верить
 Порой замывает дороги, крестом забивают двери <...>
 И движутся манекены, не ведая больше страха
 Шагают полки по иконам бессмысленным ровным клином <...>
 Терновый венец завянет, всяк будет себе хозяин <...>
 Так иди и твори, что надо, не бойся, никто не накажет
 («Порой умирают боги»);

От этих каменных систем в распухших головах
 Теоретических пророков
 Напечатанных богов <...>
 Домой!
 («Домой!»).

Безличный мир «оно» как источник объективизма, по Дягилевой, господствует в сфере массмедиа (ср. с нежеланием Янки давать интервью). Этот мир отучает человека мыслить и чувствовать, что наиболее ярко показано в ее произведении «Холодильник» (Сказка-картинка) [278, с. 172]. Попытка противостоять засилью «оно» возможна только как выход за пределы строго ограниченного пространства и времени окружающей системы ценой жизни или душевного здоровья. Поэтому и слово трансформируется или в смех (=юрродство) или молчание (=смерть). Иными словами, противостояние возможно только в таких формах как сумасшествие, сон или смерть. Мы рассмотрим сумасшествие и смерть, поскольку они непосредственно связаны с христологией Дягилевой.

Сумасшествие – одна из основных тем произведений Янки – выступает в качестве характеристики и привычного качества окружающей действительности: «От большого ума – лишь сума да тюрьма»; «В безвременном доме за разумом грохнула дверь»; «А чувака жалко – он жрет мепробамат». Примечательно, что Дягилева использует желтый цвет как традиционный со времен Ф.М. Достоевского признак сума-

шедших домов: «Расселите нас в желтых домах»; «Желтый мир, которого все больше». Сумасшествие – это также возможность обжить враждебное пространство или выйти за его пределы: «Нам нужно выжить // Выжить из ума // Как выйти из огня, из окружения // Как выйти из пылающего дома» («Фонетический фон, или Слово про слова»).

Безумие лирического героя носит оттенок жертвенности и «ругания миру» (Д.С. Лихачев). Так, герой Дягилевой наделен основными чертами, характеризующими древнерусского юрода: он голоден, наг («В простыне на ветру по росе поутру»; «Не подходи ко мне – я заразная, грязная»; «Не сохнет сено в моей рыжей башке, // Недохнет тело в моем драном мешке»), безроден, под его мнимой глупостью и нелепыми для окружающих действиями скрывается потаенная мудрость и надежда исправить этот мир и существующий в нем порядок вещей («Как же сделать, // Чтоб всем было хорошо?»; «А я желаю, чтобы все смеялись, // Когда я громко хлопаюсь на пузу. // Ведь «посмеяться» есть «посметь сказать»»). Весьма показательна в этом плане также композиция «Полкоролевства»: «Я оставляю еще полкоролевства, // Восемь метров земель тридевятых // На острове вымерших просторечий // Купола из прошлогодней соломы <...> // Я оставляю еще полкоролевства, // Камни с короны, // Два высохших глаза, // Скользящий хвостик корабельной крысы, // Пятую лапку бродячей дворняжки <...> // Я вернусь, чтоб постучать в ворота, // Протянуть руку за снегом зимой...».

По Ю.Ю. Мезенцевой, «поэтическим двойником автора, его маской» является дурачок, персонаж песни «Выше ноги от земли», как «герой отчаявшийся, беззащитный, ищущий, но не находящий выхода из тупика; «зависание» его над пропастью бытия лишено иронии, на поверхности лишь трагизм мироощущения» [279]. Лирический герой Дягилевой готов принять гибель и пожертвовать жизнью:

Сбивая руки в кровь о камень, край и угол,
Заплаты на лице я скрою под чадрой
Границу перейду страны вороньих пугал
Укрыться упрошу за Лысою горой
(«Я голову несу на пять корявых кольев»);

Мне придется променять
 Осточертевший обряд на смертоносный снаряд <...>
 Венок из спутанных роз на депрессивный психоз
 Мне все кричат – Берегись!
 («Берегись»).

Помимо смерти, сна и безумия, преодоление враждебного пространства и времени, в которых слово несостоятельно, возможно посредством «прорыва» к трансцендентному и с помощью диалога с Высшим Собеседником:

И каждый шаг на месте – звон струны,
 И я хожу по струнке вверх и вниз,
 Помножив Зов Туда на Зов Оттуда
 («Неясный свет через метель и луч»).

Суицидальная эстетика и актуализация осознания жизни как «бытия-к-смерти» (М. Хайдеггер) у Янки не в последнюю очередь продиктована общими установками поэтики не только рока, но и пост-панка как направления, к которому принадлежала Дягилева в музыкальном и общеидейном, смысловом аспектах. «Если панк состоит из действительно естественных животных инстинктов, то пост-панк – это люди, которые поняли, что они не могут жить здесь и сейчас <...> пост-панк – это музыка очень больная» (Е. Летов) [Цит. по: 177, с. 17] – можно сказать, что пост-панк является апогеем рефлексии представителя «низовой культуры».

Именно через него «проходит граница между искусством и не-искусством, именно здесь – зона максимального напряжения для «нижних чинов» культуры» [177, с. 137], демонстрация всех неприемлемых «высокой культурой» форм и содержаний. Пафос пост-панка в творчестве Дягилевой проявился в том, что основной конфликт в ее произведениях «перерастает социальный уровень и переводится на уровень духовности» [177, с. 256]. На этом направлении зиждется и экзистенциальность ее произведений как имеющих пост-панковскую природу: если «первым изданием русского экзистенциализма считать Достоевского, вторым – философов и писателей Серебряного

века (Розанова, Бердяева)», то панк (точнее, пост-панк) – это «третье издание русского экзистенциализма» [177, с. 207].

В этом плане о пост-панке можно говорить как о таком направлении отечественного рока, в котором принципы исповедальности и установки на экзистенциальное мироощущение, характерные для рока в целом, нашли свое наиболее глубокое выражение. Более того – в панке с пометкой «пост» воплощена идея о своих, альтернативных традиционным, способам Богоискательства: «Если «человеческое искусство» утверждает жизнь, продление рода и т.д., то рок утверждает самоуничтожение как некий путь к Богу, высшее познание» [178, с. 6].

Интересно, что одним из критиков отмечен синтез исполнительского, вербального и музыкального начал в протяжном «а-а-а-а...» Дягилевой именно на основе богоискательского начала: ««А» – первый звук, единственный, который дается людям от рождения и который в невыносимую минуту заменяет все остальные <...> звук боли и есть самоопределение человека <...> Аа первая и заглавная буква алфавита. Аа – открытый звук России. Русские песни построены на Аа <...> Это и было Янкино Слово. Бог звучал этим Аааа <...> Она говорила Слово. Слово говорило ею» [177, с. 115, с. 140].

Диалогичность на текстуальном уровне. Если обратиться к проявлению диалогизма непосредственно в самих текстах Дягилевой, можно отметить следующее. Стихотворные тексты, количество которых составляет равную с песнями долю в творческом наследии Янки, представляют собой зарисовки, репортажные заметки, быстро сменяющие друг друга кадры видеоклипа, где, по преимуществу, какие-либо персонажи и действующие лица отсутствуют. Если упоминается «я», то часто оно нивелируется и «растворяется» в общем сюжете, представляющем собой «фактаж» происходящего, «слепок» действительности.

Если использовать модели автокоммуникации поэтического текста, предложенные И.А. Бескровной, то можно сказать, что для произведений Дягилевой наиболее типичны модели «Мы» как редуцированный вариант «Я-Я» (коренное отличие текстов «обычных» стихотворений от текстов рок-песен состоит в том, что в последних актуализируется в большей степени «мы» как отражение рефлексии от лица всего

поколения); «Я-Ты» и высказывания с «минус-адресантом, тогда как модели «Я-Он» и «Я» как образ субъекта внутренней речи представлены значительно меньше [См.: 163]. Так, на модели «Мы» построены 15 текстов из 83; на модели «Я-Ты» – 20; на высказываниях с «минус-адресантом» – 30. В произведениях Дягилевой отчетливо прослеживается тенденция упразднения границы между автором и героем: «они существуют в едином интенциональном поле, т.е. автор создает иллюзию отказа от героя, тем самым принимая на себя его функции» [164, с. 4].

Действительно, многие стихотворения Дягилевой построены композиционно как диалог между «я» и «ты» или как обращение, просьба к «ты». В текстах песен преобладают твердо заявленное «я» и «мы», которое подчеркивает в песне призывный «лозунговый» характер и всеобщность выражаемого автором настроения («Мы по колено», «По трамвайным рельсам», «Рижская» и др.). Кроме того, нередко диалог носит характер «анти-диалога»: засилье мира я – оно над я – ты. Так, в «Рижской» любая форма взаимоотношений (будь то «ты – я», «ты – другие» или «мир – мы») окрашена негативно [См.: 280]. Таким образом, в диалоге на текстуальном уровне преобладает минус-адресатность.

В творчестве Дягилевой актуализированы мотивы как утраты веры, так и Богооставленности. В связи с этим проблема слова разрешается в аспектах молчания (=смерти) и смеха (=юрродство), а отношения к Ты – со стороны визионера, наблюдателя. Внешне фактически отсутствующий диалог в традиционном понимании общения между рок-исполнителем и аудиторией – «живое» непосредственное общение с залом на концерте или общение, опосредованное многочисленными средствами мета-текста, – у Янки воплощался на уровне глубоко интимной проникновенности, обращенной к каждому.

3.3. Концепция слова в поэтике произведений К. Кинчева

(группа «Алиса») как триединство: «песня, молитва да меч»

Творчество К. Кинчева, лидера рок-группы «Алиса», в диалогическом аспекте имеет ряд принципиальных отличий от выше рассмотренной поэтики диалога у

А. Башлачева и Я. Дягилевой. Будучи их современником¹, Кинчев испытал определенное влияние со стороны Башлачева²: лучший, по признанию экспертов, альбом русского рока 80-х – начала 90-х («Шабаш» Кинчева) посвящен памяти череповецкого барда. Одноименной песней этого альбома Кинчев обращается к мифологеме Петербурга, заявленной в произведениях Башлачева и Дягилевой (см. также: «Энергия» и «Трасса Е-95» Кинчева³). Кроме того, «Шабаш» и «Шабаш-2» образуют в данном альбоме микроцикл, что сообщает ему дополнительную концептуальность.

Обратимся к предложенной А. Кузнецовым модели разделения онтологической поэтики русского рока на три основные ветви: для первой характерны звукопись и повышенная метафоричность, довление традициям имажинизма, символизма и футуризма (харизматичный представитель – Башлачев); для второй – напротив, простота образности и языка, восходящие к акмеизму (Майк Науменко и ранний В. Цой); для третьей – «карнавально-цирковое» преподнесение произведений, близкое творчеству обэриутов (П. Мамонов и О. Гаркуша) [См.: 283]. Автор данной концепции причисляет и Башлачева, и Дягилеву, и Кинчева именно к первой, с чем мы вполне согласны с одной оговоркой: по способу подачи своих произведений (особенно имеется в виду ранний период творчества) Кинчев может быть отнесен также и к третьей ветви. Общая тематика и стилистика кинчевских и башлачевских произведений без труда позволяет провести сопоставительный анализ их творческих концепций [См.: 284]. Особенно это очевидно на примере общего подхода к проблемам бездуховности и кризи-

¹ К.Кинчев родился в 1957 г.

² По собственному признанию Кинчева, именно Башлачев дал ему понять, что надо нести в народ «не слова, а именно Слово» как «дар русской речи», «кусочек жизни» [281, с. 217]. Известен прецедент совместного творчества музыкантов «Алисы» с Башлачевым (альбом «Чернобыльские бобыли на краю света» (1986)). По мнению многих исследователей, произведений Кинчева, после 1985 года, т.е. после близкого знакомства с Башлачевым, тексты первого приобретают совершенно иную направленность и стилистику, которые и определяют характер становления его дальнейшего творчества.

³ Ср. с собственным высказыванием Кинчева: «Мне нравится Москва, где я родился и живу. Нравится в Питере, благодаря которому я стал тем, кем стал» [Цит. по: 282].

са веры: «Каждый русский поэт – искатель истины, будь то лирик, сатирик, бард, рок-поэт. В последнем жанре заметную роль подобных искателей сыграли Константин Кинчев и Александр Башлачев. Вера во Всевышнего и незнание дороги к Нему – это и есть, пожалуй, основной мотив поэзии Башлачева и Кинчева, главное сходство их творчества» [284].

Однако способ реализации произведений, сфера их бытования, специфика отношений я-ты и я-Ты как на текстуально-поэтическом, так и на мета-текстуальном уровнях, ставят Кинчева в особую позицию. Отметим наиболее очевидные особенности его творчества в диалогическом аспекте.

Автор – реципиент. Прежде всего, творчеству Кинчева задает тон наличие относительно постоянного состава группы¹ (как Башлачев, так и Дягилева были изначально ориентированы на традицию «бардовского» акустического исполнения и индивидуального выступления перед аудиторией). Практика совместной работы и командного выступления вносят определенные коррективы как в статус адресата и адресанта, так и во взаимодействие между ними. В отношении «авторства» применительно к произведениям «Алисы» следует говорить о принципиально коллективной и соавторской работе, что отражено на обложках дисков и аудиокассет с указанием участия тех или иных членов команды в записи определенной композиции. «Алиса» – единый авторский коллектив при несомненном лидерстве Кинчева.

Наличие рок-команды, как правило, связано с «выходом» на более широкую аудиторию. «География» песен «Алисы» благодаря постоянному гастролированию и выступлениям стадионного масштаба получила довольно масштабное распространение. СМИ (постоянные интервью, ротация в телевизионном и радио-эфире, видеоклипы), Интернет (наличие официального сайта группы, общение в чате и т.п.), коммерчески прочная и стабильная схема проведения концертов (продажа аудио-, видеопродукции группы, одежды, флаеров с ее атрибутикой и т.п.), обусловили, во-первых, наличие многотысячной армии фанатов и поклонников (т.е. «массового адресата») и,

¹ В 1984 году Кинчев сменил лидера группы «Алиса» С. Задерия и до сих пор является ее бессменным лидером. Основной состав «Алисы» практически не изменялся.

во-вторых, довольно значимое влияние мета-текста в интерактивном взаимодействии между «Алисой» и аудиторией.

Специфика «сообщения», т.е. реализации рок-композиций «Алисы», связана с оформлением в альбомы и концертные программы. Каждый альбом представляет собой стилистически и жанрово завершенное целое, объединенное определенной тематикой, названием и настроением. Концерт, как правило, посвящается презентации нового альбома или юбилею группы. Внушительная дискография (более 20) и видеография (более 20 работ) «Алисы», участие Кинчева в съемках документальных и художественных фильмов свидетельствуют о напряженной студийной работе, ориентированной на «большое время». В отличие от проявленной в творчестве Дягилевой «пограничности» между квартирными концертами и выступлениями в концертных залах, у Кинчева превалируют стадионные выступления и концертная деятельность широкого массового характера.

Раннее творчество Кинчева было преимущественно акустическим: «акустика» радикально отличается от «электричества» в плане общения с аудиторией. Немассовый, «локальный» характер акустического концерта обуславливает атмосферу близости, «интимности», и благоприятствует непосредственному общению между исполнительским составом и публикой. Кроме типичных ответов на записки из зала, практикуется прямое обращение к выступающим из зала. Таким образом, возникает тесное индивидуальное интерактивное взаимодействие. В условиях более шумного и массового электрического концерта прямое общение на индивидуальном уровне затруднительно. Его вариантом может выступать схема: вопрос к залу – ответ всей аудитории (здесь аудитория предстает как единое коллективное «я»)¹. Важным моментом в этом плане является субъективное «мы», которое в текстах Кинчева выступает как экспликатор внутреннего и внешнего единства группы с аудиторией. Многие песни «Алисы» построены на вопрошании, призывах и обращении к слушателю и как к конкретному индивидуальному «я», и как к целому поколению («Эй, ты там, на том

¹ «Взвинченная пластичность Кинчева, социальное звучание песен, эмоциональный накал зрителей <...> все мы разные, но на этом концерте мы были едины» [281, с. 191].

берегу», «Ко мне!», «Мое поколение», где имеет место прямое обращение: «Эй, ты там, на том берегу! // Расскажи, чем ты дышишь и чем живешь...»; «Эй, поколение, ответь – // Слышно ли нас, слышно ли нас? // Мы здесь!»). Более того, общение с аудиторией на концертах Кинчева, представляющих альбомы «православного» периода творчества, нередко осуществляется в формах, близких богослужебному типу вербального взаимодействия (ср.: «"Христос Воскрес!" – крикнул трижды Константин. Зал же в свою очередь троекратно ответил: "Воистину Воскрес!"» [282]). Ср.: «Я всегда звал людей за собой. Звал неосознанно, и в результате многие люди заблудились. Теперь я тоже зову, зову в том числе и тех, кого когда-то завел не туда» [285].

Взаимоотношение «я-ты» на текстуальном уровне можно охарактеризовать как взаимодействие неравноправных субъектов: «я» превалирует над «ты», что выражается в частом употреблении повелительной формы глагола. Приоритет «я» выступает в качестве средства и способа утвердить принадлежность «ты» и «я» к «мы», где «я» предстает лишь как «первый среди равных». Данная особенность проявляется, например, в заглавиях песен: «Мы держим путь в сторону леса», «Эй, ты, там», «Мы вместе», «Мое поколение», «Ко мне», «Солнце за нас». В «доправославный» период творчества основой единства и соотнесения себя и другого с «мы» является общемировоззренческая направленность и противопоставление «мы-они», равно как и «мы-Оно» (последнее – в буберовском смысле). Как представляется, сфера отношений «я-Оно» выражена в творчестве «Алисы» в виде бездушной схемы, которая сводит на «нет» любую индивидуальность и личностное начало (такие произведения как: «Экспериментатор», «Карантин», «Соковыжиматель», «Новый метод», «Тоталитарный рэп» и др.).

Тема опасности сферы «я-оно» показана в виде губительного приоритета личного «я» над всем остальным и как проблема отчуждения: «Краснобаи <...> подстрекали превозносить свое «я»» («Моя война»); «В самости по шею <...> Люди-телевизоры, люди-мониторы» («Черный»). Примечательно, что для Кинчева новый этап в творческом развитии связан не только с принятием православия и ознаменован написанием альбома «Солнцеворот», но и расценивается как замена «я-оно» модели

отношения к миру моделью «я-ты» (Ты): «Я ставлю крест на своей прежней жизни, в которой – каюсь! – я считал себя центром Вселенной и "якал", "якал", "якал" ...» [285].

В период после 2003 г. основой единения становится преимущественно религиозный фактор, единство вероисповедания («Православные», «Званные», «Небо славян», «Непокорные», «Крещение» и пр.).

Я - Ты. Специфика диалога с Высшим Собеседником (Ты) у Кинчева проявляется в следующем. Так, его лирический герой, подобно герою Дягилевой, сопоставляет себя не с самим Христом, а, скорее, с наблюдателем, визионером, на что прямо указывается в текстах песен: «Полупаук, полулебедь, я шагнул в ночь, // Чтобы сложить костер в честь Лысой горы» («Танцевать»); «К несчастью, я слаб, как был слаб очевидец // Событий на Лысой горе» («Мое поколение»). Христология, соотношение своей судьбы с участью Мессии, в текстах выражена матово, неярко: в мотивах жертвенного колоса (зерна) («Туда, где ждут снять урожай, // Я ухожу, не провожай» («Плач»)), сгоревшей звезды («По земле песней лететь от окна к окну // И упасть черной звездой к твоим ногам» («Пасынок звезд»)), правдоискателя («В боях за правду и за любовь слетит моя голова») и т.п.

Она также нередко приобретает характер не личного, а общего жребия, участи: «Шаг за шагом, босиком по воде, // Времена, что отпущены нам, // Солнцем в праздник, солью в беде // Души резали напополам» («Красное на черном»), «Миром помазаны лица сорвиголов» («Каждую ночь»), «Со всей земли из гнезд насиженных // От Колымы до моря Черного // Слетались птицы на болото в место гиблое» («Шабаш»), иногда с помощью мотива причастия: «Словом, вином и хлебом благославили пост // Тех, кто на излете паденью выстроил храм» («Камикадзе»).

Обращение к Высшему Собеседнику носит характер исповедальности и покаяния. Кинчев сам себя называет «младшим братом Иисуса Христа» или его учеником («"Кто ваш учитель", – спросили Кинчева в одной из записок. "У меня только один Учитель – Господь Иисус Христос. Никаких других учителей у православных людей нет и не может быть» [285]) и утверждает непосредственную связь ремесла рок-поэта с высшим назначением и спасительным характером евангельского Слова:

«Слово хочется донести, которое через меня идет. Христос слово понес, так вот его несут и несут все после него» [281, с. 32].

Заявив о себе в качестве «мистика» и «язычника», начиная с 1992 г.¹, Кинчев постепенно начинает сопрягать творчество «Алисы» с нормами и правилами православной христианской морали². Тематика песен приобретает характер недогматической религиозности (альбомы позднего периода: «Солнцеворот», «Сейчас позднее, чем ты думаешь», «Изгой», «На пороге неба»)³.

Типичное для ранней «Алисы» двоеверие – замена христианской Троицы пантеоном языческих богов, их эманациями или персонажами праславянской мифологии (Огонь и Солнце, Земля, Ветер); присутствие языческих и христианских мотивов в рамках одного произведения и т.п. – в зрелый и поздний период творчества сменяется ориентацией на православное восприятие мира. В т.н. «доправославный» период творчества (до 2003 г.) в произведениях «Алисы» прямые обращения к Богу чрезвычайно редки и носят исповедальный характер: «Вот он я, посмотри, Господи, // И ересь моя вся со мной» («Сумерки»), «Сохрани и спаси!» («Странные скачки»), «Я поднимаю глаза, я смотрю наверх. // Моя песня – раненый стерх» («Стерх»). Примечательно, что наибольшее количество явных и скрытых цитат приходится на «исповедальный» кинчевский текст «Сумерки»: он содержит аллюзии и цитаты из произве-

¹ «В своем хождении по языческим стихиям огня, воды и воздуха мы зашли так далеко, что я очень крепко подсел на наркотики. И именно в этот момент, Господь чудесным образом привел меня в лоно Матери Церкви. В 1992 году я побывал в Иерусалиме» [285].

² «Первым этапом было создание второго (а не первого, как это ни парадоксально!) альбома "Блокада". Я бы назвал это поворотом в сторону поиска Истинного Бога. Мы примеряли на себя одежды всевозможных религиозных конфессий, искали, то, что необходимо нашей душе. Следующим этапом стал альбом "Шабаш", в котором было уже больше определенности. Хотя мы все еще пребывали в вихре языческих стихий – огня, воды, воздуха. Третий этап нашей деятельности – альбом "Черная метка"» [285].

³ Кинчев радикально изменил свой образ жизни, стиль и общий характер песен. Гастрольный график он выстраивает таким образом, чтобы концертные выступления не совпадали со временем православных постов.

дений Высоцкого, Гребенщикова, Есенина, Маяковского: «Думы мои, сумерки, // Думы, пролет окна. // Душу мою, мутную, вылакали почти до дна... // Купола в России кроют корытами, // Чтобы реже вспоминалось о Нем» (ср.: «"Время колокольчиков" Башлачева и "Сумерки" Кинчева – есть не что иное, как парафраз произведения Владимира Высоцкого "Купола"» [284]), где главная тема – взаимоотношения с Высшим Собеседником).

Таким образом, представляется вполне очевидной связь и преемственность между рок-поэзией и поэзией Серебряного века – в частности, в способах разрешения про-мессианской роли поэта. Интересно, что «Алиса» обращается к цитированию и исполнению тех произведений русской поэзии, которые наиболее показательны именно в аспекте гибели героя, его размышлений по поводу веры: «Странные скачки» В.С. Высоцкого, «Суд» А.К. Толстого; «Я шел, загорался и гас...» (отсылка к Б.Л. Пастернаку) и т.д.

В альбомах т.н. «православного» периода этих обращений значительно больше, но Кинчев выступает не от себя лично, а в роли «посредника» между аудиторией и Господом и «проповедует» перед публикой: «Верую в Грядущего со славою судити нас!» («Дорога в небо»), «Мы православные! // А в небе сила – любовь, // Божья воля – Закон. // Смертью смерти поправ, // Дышит вечность с икон. // Да святится имя Твое // На все просторы Руси!» («Православные»), «Так сквозь столетья звенит Завет: // Там, где кончается мир, начинается свет» («Родина»), «Он свидетель конца, // Имеющий меру Отца» («Всадники»), «И смена тысячелетий – лишь улыбка Творца» («Радости печаль») и пр. Высшей целью творчества для Кинчева является сотрудничество с Богом: «У меня есть робкая надежда, что начиная с альбома "Солнцеворот", мы приближаемся к новому этапу нашей деятельности – сотворчеству со Всевышним. Дай Бог» [285].

Лирический герой Кинчева в этом смысле многопланов. Так, он выступает в роли сумасшедшего: («В нашем сумасшедшем доме день открытых дверей» («День открытых дверей»); «Я пою о сумасшедшем доме, // Не могу петь ни о чем я кроме... // Потому, что я здесь живу <...> Больной Самойлов! Пройдите в палату, получите лекарства!» («Сумасшедший дом»); «Мой адрес – Страна Дураков, Поле Чудес»

(«Плод»)) или дурака (песни «Емеля», «Дурень», «Дурак и Солнце»). Во втором случае анти-героя можно интерпретировать как вариант трикстера: это жертвенная фигура, готовая принять самоизвольную гибель. С одной стороны, дурак близок образам глупца и скомороха, веселящего людей по городам, а, с другой стороны, он наделен многими чертами, характерными для юродивого: способен обличать царя («Жар Бог Шуга»), скрывает за простотой и неразумностью потаенную святость – дорогу к Солнцу, «тропинки-лесенки прямо по земле в небеса», а за балагурством и пустословием – проповедь и наставление: «Где бы он ни сложил песню, // Где бы ни проросло Слово» («Дурак»). Кроме того, в интерпретации Кинчева он тяготеет к первопредку-воину: в данном случае – освобождает «из плена» Солнце, т.е. восстанавливает мировой порядок и гармонию, выступая «космогоническим» героем.

Как представляется, для Кинчева проблема антигероя и проблема слова как Слова тесно связаны. Лидер «Алисы» уделяет в своих песнях внимание слову как некой действенной силе (песни «Родина», «Небо славян», «Слово», «Инок, воин и шут», «Крещение»). Написание – «Слово» – с прописной буквы встречается, как правило, либо в текстах произведений, где фигурирует один из инвариантов трикстера, либо в текстах, имеющих ярко выраженную православно-христианскую направленность: «Слово», которое несет Дурак (см. выше); Слово, которое свято для верующих – «благодарить песней этой Слово!» («Рождество»). Это положение можно подтвердить тем, что Кинчев показывает неразрывное единство веры, войны и игры («Вера родной стороны, // песня, молитва да меч»), которые персонифицированы в образах инока, воина и шута («Инок, воин и шут»). Для Кинчева образ подлинного рок-художника воплощается в триединстве Инок-Воин-Шут – т.е. юродивый, проповедующий истину смехом и мечом слова. В сценическом поведении, имидже группы и тематике песен актуализировано обращение к образам шута, дурака, отщепенца, хулигана (ср. с названиями альбомов: «СТ. 206 Ч.2», «Шабаш», «Для тех, кто свалился с Луны», «Дурень», «Изгой»).

Итогом кинчевских размышлений о роли и значимости слова для человека можно считать песню «Слово», входящую в один из последних альбомов «Алисы». Шут и дурак непосредственно связаны с театром: «На определенной стадии разделе-

ния производства, обряда и быта, оформляются ритуальная пародия и шутовство, ритуальный смех, которые реализуют себя в римских сатурналиях, на карнавально-мистерийной площади, т.е. шут и дурак связаны непосредственно с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской <...> с участком народной площади» [286, с. 309].

«*Театр доктора Кинчева*». Подобно тому, как в Древней Руси смех «был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией» и приводил к созданию действия, в котором постепенно утрачивается само смеховое начало, так и в творчестве «Алисы» смех, не являясь самодовлеющим, трансформируется в явление «театра Кинчева», как к оборотной стороне прилюдного камлания и паясничанья (ср. с идеей о том, что рок-концерты представляют собой «латентную форму антикультуры в общении, форму компенсаторного общения» [286, с. 27]). Близость рок-действия театрализованному представлению объясняется тем, что «наиболее близким религиозно-обрядовой деятельности видом искусства является театр», по этой же причине и христианские богослужения представляют собой «сплошное «сценическое» действие, т.е. своеобразный театр» [286, с. 17]. Многие концертные программы ранней «Алисы» представляли собой театрализованные шоу, поздним также присуща театральность, но в меньшей степени. Массовость и коллективный характер творчества обусловили феномен, получивший определение «театр Кинчева», – лидеру группы присущи актерские навыки и умение преподнести себя со сцены¹. Кинчеву удается создавать перед многотысячной аудиторией камлание, святотатство и исповедь одновременно: с помощью современных технических установок и приборов (декорационных, осветительных, бутафорских и т.д.) возникает феерия, ирреальное представление о происхо-

¹ «Человеческое море колыхалось перед высоко поднятой сценой. Воздетые в едином порыве руки тянулись к человеку, стоявшему перед микрофоном. Все это напоминало службу в храме <...> Алый шарф лег поперек горла певца как кровавый шрам»; «Появление Кинчева вызывает бурю эмоций <...> на нем черные брюки, а обнаженную грудь, будто языки пламени, опоясывает развевающаяся красная лента. Десятки рук в партере поднимаются вверх. В них черные и красные ленты <...> звучит первая песня <...> ее, стоя, поет весь зал. Дух единения охватывает всех собравшихся» [281, с. 191, с. 196].

дящем, где Кинчев для участников концерта предстает, с одной стороны, как шаман, заклинатель, знахарь, «ведун» (отсюда одно из сленговых прозвищ лидера «Алисы» – «доктор Кинчев») и, с другой стороны, как отщепенец, изгой, «неприкасаемый», шут. Все творчество «Алисы» (до начала «православного» периода в его творчестве) зиждется на противопоставлении и сопряжении язычества и христианства (особенно показателен в этом плане альбом «Шабаш»). Интересен стиль преподнесения «автобиографии» группы в выше названном альбоме¹.

Говоря о театральности «Алисы», нужно отметить шутовское амплуа Кинчева, особенно значимое для раннего и зрелого периода творчества. Диакон Андрей Кураев, духовный наставник лидера «Алисы», объясняет это следующим образом: «Кинчев – юродивый не среди христиан. Он юродствует среди рокеров (которые, в свою очередь, юродствуют среди обывателей). Легко протестовать против далекой власти (которая, скорее всего, и не знает о твоём протесте и не снизойдет до мести). Труднее идти против мнений близких людей, выступить против привычек своей компании. Кинчев, отказывающийся от алкоголя и мата, сообразующий свое творчество со своей ортодоксальной верой, оказывается пловцом против течения» [287].

Творческий путь Кинчева можно охарактеризовать как движение от православия к православию же: об этом может ярко свидетельствовать одна из ранних песен, которая стала «визитной карточкой» группы, оказала решающее влияние на становление стиля и колорита «Алисы» и определила тематическую направленность всего ее дальнейшего творчества. Это композиция «Красное на черном», где на фоне явных языческих мотивов проступает мотив жертвенного подвига Сына Божьего: «А на кресте не спекается кровь, // И гвозди так и не смогли заржаветь. // И как эпилог – все та же любовь, // И как пролог – все та же смерть. // Красное на черном, // Красное на черном». В контексте цветовой символики это произведение также имеет глубоко со-

¹ «В год Быка черной ночью на Красных горах приняла крещение огнем от горлопанарасстриги Коськи Кинчева. Энергию облекать в слово училась. Куда ни завернет, везде свистопляс, хоровод-гулянка. Обручилась с ветром, села на помело и понеслась над облаками звезды чехардой слов морочить. Летит над землей, где ни остановится, везде шабаш чинит...» [281, с. 223].

держательную подоснову: красный цвет – пламенность, огонь (очищающий и карающий), кровь Христа», черный – «знак конца, смерти» [286, с. 92].

Православно-христианские мотивы не были чужды раннему и зрелому периодам творчества Кинчева, создавая, тем не менее, амбивалентное сочетание с мотивами языческими – таковы альбомы «БлокАда», «Шестой Лесничий», «Шабаш», «Черная метка».

Итак, поэтика диалога в творчестве Кинчева обусловлена спецификой реализации произведений (наличие рок-группы, широкое использование мета-текста, преобладание «электричества» над «акустикой»).

Кинчев синтезирует образы героя и юрода, «дурака» с образом кающегося неопфита-грешника, создавая триединство «инок-воин-шут», тем самым неосознанно актуализируя смысл юродства как духовного подвига.

Мы рассмотрели различное проявление диалога в творчестве отдельных исполнителей, обращая внимание на поэтику, в частности, отношение к слову. Слово как поступок у Башлачева; «монологичный» диалог-исповедь и проблема молчания в творчестве Дягилевой; единство молитвы и скоморошьего балагурства у Кинчева. Мы также отметили, что все три рассмотренные нами персоналии довлеют таким культурно-историческим вариантам трикстера как «шут», «скоморох» (в большей степени это относится к Башлачеву и Кинчеву) и «юродивый» (Дягилева), что принципиально важно в свете отношения автор-реципиент в контексте рок-культуры. Диалогика Башлачева «исповедальна» как «публичное» высказывание и осуществление «христологии». Обращаясь не только к реципиенту, но и к Высшему Собеседнику, поэт посредством трансгрессии языка и разграничения жизни и искусства стремится осуществить прорыв в высшее бытие: слово становится действенно, а жизне-творческая установка порождает персональный миф и требует его реального воплощения. Башлачев также актуализирует присущую русской ментальности духовно-православную направленность, фундированную идеями ответственности и жертвенности. Спродюсированный самим поэтом альбом «Вечный Пост» может интерпрети-

роваться как постепенное развертывание и воплощение своей творческой судьбы, инспирированной принципами христологии и антропологии. Апеллирование к Петербургскому и провинциальному текстам, мощная интертекстуальная палитра, широкое использование фольклорной и мифологической тематики, образной символики в произведениях поэта указывают на своего рода «диалог» с наследием прошлого, а также на переосмысление и достойное продолжение традиций культуры русского поэтического слова.

Диалогический аспект творчества Дягилевой можно соотнести со «скрытым» неявным взаимодействием, где актерский и исполнительский компоненты редуцированы до т.н. «антитеатральности» как принципа сценической подачи. «Монологичная» на первый взгляд манера исполнения Янки таковой не являлась – внешне не эксплицированное общение переводилось на «внутренний» уровень, в «монологичность» как скрытый диалог. Дягилева символизирует своим творчеством переход от бардовского, «акустического» немассового рока к «электрическому» року стадионных масштабов, который требует, как правило, наличия группового состава. Незначительная роль мета-текста и «малоинформативность» наряду с пост-панковской установкой на выявление экзистенциальных начал и глубокую рефлексивность порождают тот особый тип рок-общения, цель которого – создание единого для всех переживания. Проблема кризиса слова (иными словами, проблема возможности диалога) находит разрешение в трансформации слова либо в молчание (=смерть) либо в смех (=безумие) и является, прежде всего, экспликантом кризиса веры и возможности диалога с Абсолютом.

Особенности диалога произведений Кинчева связаны с расширенной базой мета-текста и наличием группы как коллектива со-авторов и со-исполнителей. Диалог ведется не только в латентном пространстве и времени концерта, но и в значительно более масштабном мета-«хронотопосе». Возможность создания «театра доктора Кинчева» во многом обусловлена коллективным характером творчества и играет существенную роль в презентации и восприятии произведений команды. «Театр» означает стремление к достижению трансцендентного, где умиротворенность «лунного театра» и тревожная мистика «театра теней» находят разрешение в театре как основе со-

бытия Я и другого, жизни и бытия. «Алиса» раннего периода, ориентированная на яркое сценическое площадно-ярмарочное шоу-фееерию, своего рода вариант современного выражения всплеска карнавально-праздничной, смеховой культуры, где языческие и христианские мотивы были тесно сплетены (альбомы «БлокАда», «Шестой Лесничий», «Шабаш») через ирреальность театра («Для тех, Кто свалился с Луны», «Джаз») и социально-идейную злободневность зрелого периода творчества («Черная Метка», «Дурень», «Танцевать») пришла к принятию православия («Солнцеворот» (2003), «Сейчас позднее, чем ты думаешь» (2005), «Изгой» (2006), «На пороге неба» (2007)). Квинтэссенцией всего творческого пути группы может служить триединое «инок-воин-шут» как выражение непосредственной связи веры, героики и «умного незнания».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Необходимость смены «парадигмы гуманитарного мышления», продиктованная рядом процессов общемирового масштаба во второй половине XX века, получила выражение и в художественной культуре, и в философии, и в прочих сферах. В частности, «знаком» свершившейся «смены» стало возникновение «философии диалога» и контркультурное молодежное движение, к которому причастна и рок-культура. По нашему мнению, и «философия диалога», и рок-культура фундированы приматом диалогического отношения как особой жизненной и мировоззренческой установки, что проявляется в феноменах диалогичности слова, статусе диалога.

В работе выполнен обзор основных концепций и аспектов, раскрывающих суть диалогизма слова. В частности, слово рассматривается в *языковом* (слово как знак), *онтологическом* (слово как со-бытие и событие) и *религиозном* (слово как «Слово», которое есть Бог и любовь) аспектах. Опираясь преимущественно на работы мыслителей русского религиозного Ренессанса (Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского), «классиков» философии диалога (М.М. Бахтина, М. Бубера, Э. Левинаса, О. Розенштока-Хюсси) и достижения современных отечественных ученых в сфере изучения и анализа слова и диалога (М.М. Гиршман, В.А. Малахов и др.), мы показали важность и обязательность непосредственной взаимосвязи между «знаковостью», «бытийственностью» и «религиозностью» слова в контексте диалогичности последнего. При этом, по убеждению автора, именно диалогичность является приоритетным аспектом в контексте восхождения слова к библейскому Слову и бытию-общению.

В работе прояснено понятие «диалог» посредством поочередного рассмотрения и сравнения таких его форм как *дискурс*, *диалог как таковой*, *коммуникация* и «*бытие-общение*». Все выше рассмотренные аспекты диалога можно обозначить как различные типы достижения понимания и согласия, по-разному соотносимые со «знако-

востью», «бытийностью» и «коммуникативностью» и акцентирующие те или иные стороны взаимодействия.

«Философия диалога» представлена в работе как «антропологический переворот» – смена парадигмы художественного сознания и радикальное преобразование эпистемы. Рассмотрев основные принципы философского учения некоторых «диалогистов» (М. Бубер, М.М. Бахтин, Э. Левинас), мы попытались соотнести их со спецификой создания, бытования, реализации рок-произведений, а именно – с их эмпирикой, эстетикой, этикой и поэтикой. Прежде всего, автор акцентировал внимание на экзистенциально-онтологическом пафосе «философии общения», в основе которого лежит заинтересованность жизнью конкретного, здесь и сейчас живущего индивида, его эмпирикой и взаимоотношением с окружающим миром, где антропологический вопрос и проблема человека поставлены во главу угла. Данная установка коррелирует с роком как творчеством, ориентированным на «простого человека с улицы» и выявление экзистенции.

Особое внимание уделяется рассмотрению карнавала как зоны свободного общения и празднично-смеховой линии жанров, которым соприродна эстетика рок-зрелищ. В работе также рассматривается аспект критики искусства как «тени реальности» (Э. Левинас) в его противопоставленности «духовному поступку», что созвучно оппозиции «мир культуры» («малое время») – «мир жизни» («большое время») (М.М. Бахтин). Рок-культура разрешает этот вопрос посредством приоритета жизне-творческой установки и отождествления слова (песни) и поступка – таким образом, понимание эстетики оказывается сопряжено с этикой.

Несомненной «константой» учения каждого из рассмотренных диалогистов является этическая константа, принцип долженствования, ответственности: будь то буберовская «мощь бесконечной ответственности», левинасовская про-Мессианская «жертвенность» перед Лицом или бахтинское «не-алиби в событии бытия». Для любого диалогиста основными конституирующими понятиями являются понятия «я», «ты» («другой»), «отношение», «встреча».

Мы выяснили, что жизненно-практические и творческие установки рока фундированы идеями, сходными с идеями диалогической философии: невозможность

существования и возникновения «Я» без предшествующего ему «Другого»; противостояние объективации, техницизму как миру безличного «оно»; примат ответственности и этики; утверждение в качестве высшего вечного Ты – Бога; неприятие искусства как «тени реальности» (Э. Левинас) и упразднение границ между творчеством и жизнью; ориентация на карнавалльно-праздничную эстетику как сферу площадного, фамиллярного контакта.

В работе осмысливается понятие «рок-жанр». Последний понимается как жанр песенного слова, произведения которого, подобно произведениям драматургии и устного народного творчества, будучи синтетичными и включая в себя словесный компонент наряду с другими, стали сферой исследования преимущественно литературоведения. Рок-жанр как жанр массовый, маргинальный, соотносим с «серьезно-смеховой» ветвью культуры (М.М. Бахтин). Генетически и типологически он наиболее близок русской народной и бардовской (авторской) песне, «блатному фольклору» и бытовому романсу. Рок-текст антинормативен. Для рок-поэзии характерна тенденция «преодоления» поэтического языка либо путем сознательного «нагнетания» и максимальной концентрации семантического, синтаксического, фонетического, фонического уровня; либо путем нарочито примитивного, упрощенного или заведомо лишённого смысла употребления слов, звуков. Главные черты языка рок-произведений: деформированный синтаксис, нарушение грамматических и логических связей, отсутствие пунктуации в напечатанных текстах, переакцентуация вербального ряда под воздействием музыкальной и исполнительской акцентуации.

Рассмотрена специфика субъектной организации рок-произведения. Применительно к року правомерно говорить о возможности непосредственного отождествления лирического героя и лирического «я» с биографическим автором: последний неосознанно стремится воссоздать древнее единство образов воина-героя, поэта и бога, уподобляясь пророку и «первому предку».

Герой рок-произведения показателен своей соотнесенностью с рок-поэтом в его ориентации на христологию, суицидальную эстетику, неосознанное «мессианство», а также своим авторитетом бунтующего одиночки и ореолом трагичности в восприятии реципиента. Восприятие героя как умирающего и воскресающего бога, характерное

для мифологии и архаической поэтики, в рок-произведениях находит выражение в «антигеройном» статусе рок-героя: последний имеет в качестве своих прототипов трикстера, мима, скомороха, шута и – с некоторыми оговорками – юродивого. Рок-герой тяготеет к образу мифологического трикстера как архаического антигероя и образам дурака, алкоголика и шизофреника, имеющим прочную литературно-поэтическую традицию в русской и мировой культуре.

Среди четырех основных видов восприятия рок-произведения: чтение; аудирование; аудирование и просмотр одновременно; непосредственное участие – хэппенинг – последний является наиболее «контактным». Самобытность общения исполнителя и аудитории связана с «экзистенциальным фактором» реализации рок-произведения: сейшн, рок-действие значимы для обеих сторон диалога, прежде всего, как ситуация переживания общей причастности единому мироощущению. Рок-действие как зрелище следует рассматривать в аспекте эстетики и истории зрелищной культуры, в частности – особенностей форм зрелищного искусства городской культуры XX столетия. Автор обосновывает идею о квази-художественном характере рок-произведения и возможности проводить параллель между рок-действием и «перевертышами», «пародиями» на сакральные религиозные обряды. Очевидно сходство, неразрывная связь между образом лирического героя, биографическим автором и реципиентом: биография автора сопряжена с судьбой героя поэтического мифа, но в то же время для реципиента биография автора и судьба героя являются развернутой иллюстрацией его собственной жизни, так сказать, «стенограммой» его быта и эмпирического аспекта существования, но в свете «вектора» на экзистенцию, «данность» в свете «заданности».

В аспекте диалога культур рок можно соотнести с синкретизмом и фольклором как исторически преемственную форму культуры – как неосинкретизм и постфольклор. Принадлежа контркультуре, рок сопоставим с фольклором в тех его чертах, которые связывают устное народное творчество с эпохой нерасчлененности искусства, быта, ритуала – т.е. с синкретизмом.

Для рок-поэзии характерен культурный диалог с классическими этапами литературно-художественного сознания. Рок-поэзия интерпретирует и по-своему репре-

зентрирует типичные для русской литературы «петербургский», «московский» и «провинциальный» тексты, актуализирует проблемы поэтического творчества, слова и судьбы поэта. Песенная лирика отвечает общей тенденции искусства к. XX века синтезировать и органически соединять реалистическую и модернистскую традиции. В ней также нашла свое разрешение «проблема авторского поведения» (С. Гандлевский).

Рок-произведение имеет две формы бытования: концерт как некое действие, непосредственная реализация рок-произведения «здесь и сейчас», феерическое массовое действие, которое можно отнести к «малому времени», и студийная запись как процесс «замкнутого», «камерного» творчества, не рассчитанный на непосредственное вынесение на широкую публику, результат которого впоследствии становится доступен реципиенту посредством «дистантного» взаимодействия («большое время»). Заключительный раздел работы посвящен обзору творчества трех наиболее ярких и значимых фигур русского рока: Башлачева, Дягилевой и Кинчева в свете концепции диалогической природы рок-произведения.

«Философия» и «этика творчества» Башлачева могут быть интерпретированы в понятиях свободы творчества Н.А. Бердяева: человек совершает оправдание себя творчеством, поэтому творчество есть антроподицея. Осознанное творческое откровение приобщает к «страшной свободе» и «жуткой ответственности», раскрывая «христологию человека». Художественным выражением последней предстает спродюсированный самим поэтом альбом «Вечный Пост» как постепенное разворачивание и воплощение своей творческой судьбы, инспирированной принципами христологии и антроподицеи. В творчестве Башлачева можно выделить несколько центральных тематических и смысловых «узлов» (мотивы зерна, колокольчика), которые позволяют представить все его творческое наследие в качестве развернутой парадигмы *слово (песня)– поступок–судьба*. «Вечный пост» поэта – бдение предвосхищаемого будущего мира.

Основная причина кризиса слова в творчестве Я. Дягилевой – кризис веры: если башлачевское слово онтологично и орудийно, зиждется на вере в преобразование нынешнего мира, где инструментом Апокалипсиса является слово, то Дягилева не верит в возможность изменения мира посредством слова. Принятие молчания осмысливает-

ся ею как приобщение к качественно иному бытию: ад представлен как лишение имени, невозможность собственной речи, отсутствие собственного голоса, т.е. ад – это непонимание и ненужность речи, сфера «оно». Противостояние обезбоженному миру как миру «оно» возможно только в таких формах как сумасшествие, сон или смерть.

Особенности диалога произведений Кинчева связаны с расширенной базой мета-текста и наличием группы как коллектива со-авторов и со-исполнителей. Для Кинчева новый этап в творческом развитии связан не только с принятием православия, но и заменой «я-оно» модели отношения к миру моделью «я-ты» (Ты). Обращение к Высшему Собеседнику носит характер исповедальности и покаяния. Лирический герой Кинчева – сумасшедший или дурак, довлеющий скомороху и юродивому. Как представляется, для Кинчева тесно связаны проблема антигероя и проблема слова как Слова. Лидер «Алисы» интерпретирует в своих произведениях слово как некую действенную силу (песни «Родина», «Небо славян», «Слово», «Инок, воин и шут», «Крещение»). Образ подлинного рок-художника для него воплощен в триединстве Инок-Воин-Шут – т.е. юродивый, проповедующий истину смехом и мечом слова.

Каждому из рассмотренных нами рокеров присуще свое отношение к слову: слово как поступок у Башлачева; «монологичный» диалог-исповедь и проблема молчания в творчестве Дягилевой; единство молитвы и скоморошьего балагурства у Кинчева – и актуализация тех или иных аспектов философии диалога.

В творчестве Я. Дягилевой очень глубоко запечатлены такие проблемы, как: «космическая бездомность» (особенности пространственно-временного континуума как непригодного для жизни, смысловой локус «чужого дома» и «желтого мира»), опасность преобладания «Я-Оно» над «Я-Ты» (тема безличного враждебного окружения, противостояние «мы-они»), богоутрата и богооставленность, проблема человека, добра и зла (редукция амбивалентности рай-ад), тема божественного Зова и человеческого ответа на этот зов.

В произведениях Кинчева одними из центральных являются мотивы двоеверия (язычество-христианство), карнавала и юродства (ярко выраженный карнавально-зрелищный характер выступлений «Алисы»), поиска Бога, проблема отношения я-ты и

я-Ты, опасности «рокового теоретизма», проблема соотношения слова и поступка, творчества и жизни, скрытая внутренняя религиозность (раннее творчество «Алисы»).

Произведениям Башлачева во многом созвучны положения об ответственности (башлачевская антроподицея, христология), богоявленности Лица Другого (ср.: «Я тебя люблю <...> Я верую тебе»), языке как основе диалога (башлачевское отношение к слову), приоритете «духовного поступка» над искусством как «тенью реальности» и необходимости последнего быть претворенным в «естество» (жизнетворчество и создание персонального поэтического мифа), о признании Мессии в противовес Гегезу (про-мессианская идея жертвенности и самоизвольной гибели во благо других), мета-этике как основе «первой философии» (башлачевский взгляд на проблемы добра-зла, жизни-смерти и пр.).

Автор приходит к выводу, что диалог в рок-произведении можно интерпретировать как проявление трансгрессии – преодоления непреодолимой границы, запретов и норм социального, культурного и др. планов, экспликантами которого выступают смерть, безумие, ситуация праздника, религиозно-мистический экстаз. В отличие от трансцендирования, которое «континуально» и имеет положительный предел в себе самом, трансгрессия «дискретна» и абсолютизирует само состояние переходности. В отличие от «обычного» диалога, цель которого – достижение понимания как «положительного» предела, «трансгрессивный» диалог в роке стремится к пределу «негативному» как самозарождающейся и требующей своего преодоления границе. Трансгрессию в роке можно интерпретировать как предел, границу между культурой и контркультурой, которая иллюстрирует, с одной стороны, присущую человеку потребность выходить за рамки наличного и обыденного, и, с другой стороны, отражает свойственное культуре самопреодоление и самоотрицание с целью обновления и дальнейшего развития: сфера пограничного, маргинального – это сфера самоотчета культуры и способ обращения к Другому. Как специфическое понятие второй половины-конца XX века трансгрессия означает абсолютизацию состояния переходности и приоритет синергетических установок, а также отражает потребность поиска новых ценностных ориентиров. В частности, данные тенденции отразились в явлениях контркультуры и андеграунда, одна из существенных составляющих которых – рок.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Кормильцев И., Сулова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1 – С. 5-33.
2. Батищев Г.С. Найти и обрести себя: Особенности культуры глубинного общения // Вопросы философии. – 1995. – № 3. – С. 109-122.
3. Свенцицкая Э.М. Концепции слова и младшие символисты: Монография. – Донецк: ДонНУ, 2005. – 266 с.
4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Худож. лит., 1940. – 646 с.
5. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1969. – 655 с.
6. Винокур Г.О. Культура языка. – М.: Работник просвещения, 1925. – 216 с.
7. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М.: Наука, 1979. – 343 с.
8. Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с. – С. 35-220.
9. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. – М.: Логос, 2000. – 351 с.
10. Шпет Г.Г. Психология социального бытия. Избранные психологические труды. – М.: Институт практической философии; Воронеж: НПО Модэк, 1996. – 492 с.
11. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 216 с.
12. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 2000. – 398 с.
13. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму: Пер. с фр. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – 536 с. – С. 67- 132.
14. Бодрийяр Ж. Экстаз коммуникации // <http://ivanem.chat.ru>.

15. Делез Ж. Различие и повторение. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
16. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – 540 с.
17. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики: Пер. с фр. / Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
18. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие / Науч. ред. М.М. Гиршман; Петров. акад. науки и искусств. – Донецк: Кассиопея, 1998. – 77 с.
19. Федоров В.В. Статьи разных лет / Федоров В.В.; Петров. акад. науки и искусств; Донец. гос. ун-т. – Донецк, 2000. – 242 с.
20. Биbihин В.В. Слово и событие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 280 с.
21. Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – 160 с.
22. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М. Гиршман; Донец. нац. ун-т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
23. Флоренский П.А. Имена: Сочинения / Сост. С. Филоненко. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС; Х.: Фолио, 1998. – 912 с.
24. Булгаков С.Н. Философия имени. – СПб.: Наука, 1998. – 446 с.
25. Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.
26. Бубер М. Два образа веры. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 592 с.
27. Розеншток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить. – М.: Канон+, 1997. – 288 с.
28. Шестов Л.И. Афины и Иерусалим. – Париж: YMCA-PRESS, 1951.
29. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.
30. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
31. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
32. Мандельштам О. Слово и культура: [Сборник]. – М.: Сов. писатель, 1987. – 319 с.

33. Книги Ветхого Завета. Первая книга Моисеева. Бытие // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. – М.: Российское библейское общество, 2000. – 925 с.

34. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник / АН СССР, Науч. Совет по филос. и социол. пробл. науки и техники. – М.: Наука, 1986. – 251 с. – С. 83-157.

35. Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. – М.: РОССПЭН, 2004. – 752 с.

36. Зизиулас И. Бытие как общение. Исследование личности и Церкви / Пер. с англ. – К.: Дух і літера, 2005. – 276 с.

37. Левинас Э. Избранное: Тотальность и Бесконечность. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.

38. История философии. Энциклопедия. – Мн.: Интерпресссервис; Книжный дом, 2002. – 1376 с.

39. Филатов В.А. Дихотомия «язык – речь» как основной принцип лингвистики // Филологические исследования. – № 5. – 2002. – С. 267-275.

40. Федоров В.В. Оправдание филологии (Статья третья. Человек с точки зрения филологии) // Филологические исследования. – № 5. – 2002. – С. 261-266.

41. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А.И. Николюкин. – М.: Интельсек, 2001. – 1595 с.

42. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 623 с.

43. Пропп В.Я. Морфология сказки – М.: Наука, 1969. – 168 с.

44. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. Общие вопросы. – М.: Наука, 1981. – 276 с.

45. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитар. наук / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.

46. Кибрик А.А., Паршин П.Б. Дискурс // <http://www.krugosvet.ru/articles/htm>.

47. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Пер. с нем. / Под ред. Д.В. Складнева. – СПб.: Наука, 2000. – 140 с.

48. Фарман И.П. Социально-культурные проекты Юргена Хабермаса. – М.: ИФ РАН, 1999. – 244 с.

49. Нестеров И.В., Хализев В.Е. Теория диалога в русской и западноевропейской культурных традициях // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. – С. 49-64.
50. Бахтин М.М. Опыт философского анализа текста // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 148-160.
51. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 446 с.
52. Панич А.О. История диалектики: Диалектика в западноевропейской культуре. – Донецк: ДонГИ, 1998. – 256 с.
53. Фриауф В.А. Философия? Да! Метафизика? Нет! // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы междунар. конф. – Санкт-Петербург, 28-29 октября 1997 г. / Отв. ред. М.С. Уваров. – СПб.: Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997. – 180 с. – С. 28-37.
54. Гайденко П.П. Человек и история в свете «философии коммуникации» К. Ясперса // Человек и его бытие как проблема современной философии. – М.: Наука, 1978. – С. 97-134.
55. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2001. – 656 с.
56. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии. – Вып. 3. – Донецк: ДонГУ, 2000. – 265 с.
57. Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации: Учебник / Под ред. А.П. Садохина. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 352 с.
58. Тюпа В.И. Онтология коммуникации // Дискурс. – Новосибирск, 1998. – № 5-6. – С. 5-17.
59. Деррида Ж. Голос и феномен. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
60. Резник Д.В. Проблема отношения «я-другой» в контексте культурной ситуации конца XX века // Наследие М.М.Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре: Тезисы междунар. науч. конф. 28-30 ноября 1996 г. – Донецк: ДонГУ, 1996. – 134 с. – С. 23-24.

61. Гарднер К. Между Востоком и Западом. Возрождение даров русской души. – М.: Наука, 1993. – 125 с.
62. Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.
63. Кант И. Критика чистого разума. – Симферополь: Реноме, 1998. – 464 с.
64. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – Т. 1: Введение в науки о духе: Опыт полагания основ для изучения общества и истории. – 763 с.
65. Библер В.С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
66. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
67. Никифоров О.В. Терапевтическая антропология Людвиг Бинсвангера // hpsy.ru/authors/x159.htm.
68. Больнов О.Ф. Новая укрытость. Проблема преодоления экзистенциализма. Введение // Философская мысль. – 2001. – № 2. – С. 137-145.
69. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
70. Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – 480 с. – С. 230-316.
71. Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Сочинения. – М.: Правда, 1990. – 607 с. – С. 347-510.
72. Друскин Я.С. Я и ты. Ноуменальное отношение // Вопросы философии. – 1994. – № 9. – С. 207-213.
73. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. – Томск: Водолей, 1998. – 384 с.
74. Томсон К. Диалогическая поэтика Бахтина // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том 1. – СПб.: РХГИ, 2001. – 552 с. – С. 312-325.

75. Рикер П. Сам как иной / Пер. с фр. – К.: Дух і літера, 2002. – 458 с.
76. Епископ Керченский Илларион (Алфеев). Православное богословие на рубеже эпох. – К.: Дух і літера, 2002. – 536 с.
77. Лифинцева Т.П. Философия диалога Мартина Бубера. – М.: Ин-т философии РАН, 1999. – 132 с.
78. Махлин В.Л. Я и Другой (истоки «философии диалога» XX века): Материалы к спецкурсу. – СПб., 1998. – 148 с.
79. Гуревич П.С. Экзистенциализм Мартина Бубера // www.hpsy.ru.rublic.
80. Котенко Р.В. Вопрос о человеке в философии Мартина Бубера // Человек. – 1997. – № 4 // www.courier.com/humanities/html/400htm.
81. Малахов В.А. Уязвимость любви. – К.: Дух і літера, 2005. – 560 с.
82. Бахтинский сборник. Вып 5 / Отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 632 с.
83. Бубер М. Диалог // Бубер М. Два образа веры. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 592 с. – С. 122-162.
84. Бубер М. Хасидские предания: Первые наставники. – М.: Республика, 1997. – 335 с.
85. Наследие М.М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре. Тезисы международной научной конференции. 28-30 ноября 1996 г. – Донецк: ДонНУ, 1996. – 136 с.
86. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 333 с.
87. Бахтинский сборник. Вып. 3 / Отв. ред. В.Л. Махлин. – М.: Лабиринт, 1997. – 400 с.
88. М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том 1. – СПб.: РХГИ, 2001. – 552 с.
89. Философия М.М.Бахтина и этика современного мира: Сб. науч. статей. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1992. – 112 с.

90. Александрова Р.И. Ответственность как проблема нравственной философии // Философия М.М.Бахтина и этика современного мира. Сб. науч. статей: Изд-во мордовского ун-та, 1992. – 112 с. – С. 3-12.
91. Бахтин М.М. К вопросам самосознания // Литературная учеба. – 1992. – № 6. – С. 153-164.
92. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с. – С. 6-71.
93. Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. – М., 1993.
94. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. – 527 с.
95. М.М. Бахтин: эстетическое наследие и современность: межвуз. сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1992. – Ч. I. – 176 с.
96. Вдовина И.С. Ключевые понятия философии Э. Левинаса // Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. – М.: РОССПЭН, 2004. – 752 с. – С. 733-744.
97. Левинас Э. Гуманизм другого человека // Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 591-663.
98. Левинас Э. Этика и бесконечность. Диалоги с Филиппом Немо. – Port-Royal, 2001. – 139 с.
99. Левинас Э. Ракурсы // Левинас Э. Избранное: Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с. – С. 292-350.
100. Шехтер Т.Е. Маргинальный статус художественной культуры // Метафизические исследования культуры. Вып. 4. – СПб.: Алетейя, 1997. – 340 с. – С. 57-81.
101. Кнабе Г.С. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. – 1990. – № 8. – С. 39-61.
102. Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – С. 33-49.
103. Проскурникова Т.Б. «Театр абсурда»: превратности судьбы // Театр абсурда: Сб. ст. и публ. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – 211 с. – С. 11-31.

104. Бутрова Т.Б. Абсурд по-американски // Театр абсурда: Сб. ст. и публ. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – 211 с. – С. 172-191.
105. Коростелева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960-1970-е годы // www.kinozapiski.ru/article/199.
106. Давыдов Ю.Н. Социология контркультуры (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). – М.: Наука, 1980. – 264 с.
107. Бычко А.К. Критический анализ философских концепций молодежного бунтарства. – К.: Вища школа, 1985. – 152 с.
108. Адорно Т. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.
109. Дуда Е., Курленя К. К изучению мистического и обрядового аспектов в рок-музыке // ЭНск. – 1993. – № 10. – С. 17-18.
110. Г.-Г. Гадамер Неспособность к разговору // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с. – С. 82-92.
111. Блюз из подвала: Советская рок-музыка в стихах, фотографиях и размышлениях. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1990. – 317 с.
112. Теория литературы: Учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
113. Чернец Л.В. Литературные жанры: [Проблемы типологии и поэтики]. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.
114. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
115. Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблема исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 21-26.
116. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. – М.: РГГУ, 2000. – 81 с.

117. Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 16-21.
118. Достай С.А. Рок-текст как перевыражение национального менталитета // Понимание как усмотрение и построение смыслов: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 1996. – Часть I. – С. 71-77.
119. Сурова О. «Самовитое слово» Дмитрия Ревякина // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 28. – С. 320.
120. Козицкая Е.А. Субъязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 169-190.
121. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 5-33.
122. Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 104-114.
123. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / Пер. с польского. – М.: Прогресс, 1980. – 374 с.
124. Гусев В.Е. Проблема фольклора в истории эстетики. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, Ленингр. отд-ние, 1963. – 205 с.
125. Солодова М.А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте: На материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них: Дисс... канд. филол. наук: 10.02.01. – Томск, 2002. – 221 с.
126. Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 3-9.
127. Махов А. «Музыка» слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 101-124.
128. Константинова С.Л., Константинов А.В. Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 123-129.

129. Ковалев П.А. Структурные особенности стиха русской рок-поэзии в контексте современной русской песенной лирики // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 93-99.
130. Давыдов Д. Поэзия в стиле рок // Книжное обозрение. – 2005. – № 9-10. – С. 32.
131. Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Акад. проект, 2000. – 319 с.
132. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 99-123.
133. Доманский Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.4. – С. 217-233.
134. Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 237-253.
135. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. – Х.: Фолио, 2003. – 503 с.
136. Витгенштейн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Философские исследования. – К.: Основы, 1995. – 312 с.
137. Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. – 2005. – № 10. – С. 229-234.
138. Зобова М.Р. Молчание как одна из форм познания и осмысления действительности // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) – СПб.: Изд-во ин-та человека РАН, 1997. – 117 С. – С. 32-33.
139. Меликян С.В. Молчание в русском общении // Русское и финское коммуникативное поведение. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. – 98 с. – С. 47-52.
140. Малахов В.А., Чайка Т.А. Преодоление молчания: свидетельство, ответание, исповедь // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) – СПб.: Изд-во ин-та человека РАН, 1997. – 117 С. – С. 17-19.

141. Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) – СПб.: Изд-во ин-та человека РАН, 1997. – 117 с. – С. 9-14.

142. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова // anthropology.ru/ru/texts/uvarov/arkh.html.

143. Мяло К.Г. Под знаменем бунта: Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950-1970-х годов. – М.: Мол. гвардия, 1985. – 287 с.

144. Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-1990-х в социокультурном контексте: Дисс. канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1997. – 185 с.

145. Красилов Т. Путем распада // Литературная газета. – 2006. – № 7-8. – С. 13.

146. Кораблев А.А. Поэтическая парадигма Бронзового века // Воскресение. – 2003. – № 2. – С. 6-7.

147. Ольшанский Д.В. Неформалы: групповой портрет в интерьере. – М.: Педагогика, 1990. – 188 с.

148. Психология восприятия рок-музыки (на материале «тяжелого рока») // susu.ac.ru/ru/shownews.

149. Маковецкий Е.А. Социальная аналитика ритма: Жиль Делез, или О спасении. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. – 176 с.

150. Яницкий А.С. Лирика и миф (О некоторых особенностях лирического дискурса) // Филологические науки. – 2004. – № 3. – С. 12-23.

151. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 447 с.

152. Гусев В.Е. Проблема фольклора в истории эстетики. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, Ленингр. отд-ние, 1963. – 205 с.

153. Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. – М.: Наука, 1966. – 368 с.

154. Жирмунский В. Теория стиха. – Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1975. – 664 с.

155. Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 332 с.

156. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Учеб. пособ. – М.: РГГУ, 2001. – 420 с.

157. Гинзбург Л.Я. О лирике. – 2-е изд. доп. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1974. – 407 с.
158. Гинзбург Л.Я. О старом и новом: Статьи и очерки. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1982. – 423 с.
159. Корман Б.О. Лирика Некрасова. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 299 с.
160. Ларин Б.А. О лирике, как разновидности художественной речи: Семантические этюды // Русская речь. Новая серия / Под ред. Л.В. Щербы. – Л., 1927. – Вып. 1. – С. 42-74.
161. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. – М.: Худ. лит., 1974. – 368 с.
162. Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избр. тр. – М.: «Аграф», 2002. – 496 с. – С. 354-363.
163. Бескровная И.А. Поэтический текст как модель автокоммуникации: типы адресантов // Филологические науки. – 1998. – № 5-6. – С. 87-97.
164. Богомоллов Н.А. Автор и герой в литературе рубежа тысячелетий // Филологические науки. – 2002. – № 3. – С. 3-9.
165. Исакова И.Н. О субъектной организации и системе персонажей в лирике // Филологические науки. – 2003. – № 1. – С. 27-37.
166. Кузнецов А.Ю. О достоверности в лирике // Филологические науки. – 1998. – № 5-6. – С. 57-65.
167. Руссова С.Н. Автор и лирический текст. – М.: Знак, 2005. – 312 с.
168. Магомедова Д.М., Бройтман С.Н. Анализ художественного текста-2 (лирическое произведение). – М.: РГГУ, 2005. – 334 с.
169. Давыдов Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2 – С. 16-21.
170. Никитина О.Э. Субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало альбома Михаила Борзыкина «Двое» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 44-52.
171. Павлова Е.В. Субъектно-объектные отношения в альбоме Майка Науменко LV // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 5. – С. 45-50.

172. Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 139-146.

173. Никитина О.Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – С. 142-158.

174. Теория литературы: Учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – Т. 2: Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. – 359 с.

175. Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора; Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.

176. Каган М.С. Мир общения: Пробл. Межсубъект. Отношений. – М.: Политиздат, 1988. – 315 с.

177. Янка: Сб. материалов. – СПб.: Изд-во ЛНПП «Облик», 2001. – 607 с.

178. Летов Е. Я не верю в анархию: Сб. статей. – М.: Издательский центр, ООО «Лист Нью», 1997. – 256 с.

179. Прохоров Г.С. Эволюция системы «певец-слушатель» в альбомах группы «Новый Иерусалим» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 87-93.

180. Диакон Андрей Кураев. Церковь и рок-музыка. – Мариуполь: Рената, 2004. – 104 с.

181. Иванов С.А. Византийское юродство. – М.: Международные отношения, 1994. – 320 с.

182. Алексей (Кузнецов). Юродство и столпничество: Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование: [Репринтное издание] – М.: Издательство московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2000. – 414 с.

183. Лихачев Д.С. «Смеховой мир» Древней Руси. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1976. – 204 с.

184. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 268 с.

185. Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с. – С. 3-4.

186. Дайс Е. Русский рок и кризис современной отечественной культуры // Нева. – 2005. – № 1. – С. 201-231.

187. Хойбнер Т. Вызов неприкаянных: Модные волны и молодеж. течения в зап. мире. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 301 с.

188. Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – С. 33-49.

189. Нефедов И.В. Изобразительно-выразительные возможности категории определенности-неопределенности в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – С.180-188.

190. Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 15-23.

191. Трикстер. Исследования мифов североамериканских индейцев с комментариями К.-Г. Юнга и К. Кереньи. – СПб.: Евразия, 1999. – 288 с.

192. Мелетинский М.Е. Мифологический и сказочный эпос меланезийцев // Океанический сборник. – М.; Л., 1957. – С. 174-212.

193. Мелетинский М.Е. Сказание о Вороне у народов Крайнего Севера // Вестник истории мировой культуры. – 1959. – № 1. – С. 86-103.

194. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 406 с.

195. Манин Ю.И. Мифологический плут по данным психологии и теории культуры // Природа. – 1987. – № 7. – С. 15.

196. Топоров В.Н. Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири XIX- начала XX века. – Новосибирск: Наука, 1987. – 399 с. – С. 5-27.

197. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Топоров В.Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988. – С. 24-29.

198. Березкин Ю.Е. Мифология аборигенов Америки и Сибири // www.ruthenia.ru/folklore/berezkin.

199. Черношвитов П.Ю. Герои нашего времени, или Об особенностях национальной ментальности // [http www.courer.com.ru/humanities](http://www.courer.com.ru/humanities).

200. Юнг К.Г. О психологи трикстера // Трикстер. Исследования мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г.Юнга и К.Кереньи. – СПб.: Евразия, 1999. – С. 265-286.

201. Радин П. Природа и значение мифа // Трикстер. Исследования мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г.Юнга и К.Кереньи. – СПб.: Евразия, 1999. – С. 161-241, С.7-11.

202. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 25-28.

203. Белкин А.А. Русские скоморохи. – М.: Наука, 1975. – 192 с.

204. Бубырь Н.В. Маска русского рока: трикстер // Литературоведческий сборник. – Вып. 19. – Донецк: ДонНУ, 2004. – С. 157-165.

205. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – М.: Круг, 2004. – 560 с.

206. Обухова Л.Ф. Детская возрастная психология. – 3-е изд. – М.: Тривола, 1998. – 351 с.

207. Райс Ф. Психология подросткового и юношеского возраста. – СПб.: Питер, 2000. – 616 с.

208. Маркузе Г. Образы Орфея и Нарцисса // Маркузе Г. Эрос и цивилизация / Пер. с англ. А.А. Юдина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 312 с. – С. 170-184.

209. Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.

210. Хренов Н.А. Место зрелищных искусств в художественной культуре. – М.: Информ. центр по проблемам культуры и искусства, 1977. – 48 с.

211. Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. – М.: Наука, 1981. – 304 с.

212. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч-я в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 831 с. – С. 47-157.

213. Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.: Алетейя, 1995. – 370 с.

214. Бубырь Н.В. Рок-культура как феномен постфольклора // Третьи Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Челябинск, 21-23 февраля 2006 г.: в 3 ч. – Челябинск, 2006. – Ч. 1. – 370 с. – С. 17-21.

215. Бубырь Н.В. Понятие рок-жанра // Литературоведческий сборник. – Вып. 21-22. – Донецк: ДонНУ, 2005. – 204 с. – С. 82-90.

216. Каган М.С. Морфология искусства. Ист.-теорет. исследование внутреннего строения мира искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

217. Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. –1995. – № 1. – С. 2-4.

218. Постфольклор // ru.wikipedia.org.

219. Уваров М.С. Мелос и логос философии // Вестник С.-Петербургского государственного университета. – 2003. – Сер. 6 (Вып. 2(14)). – С. 12-19.

220. Мяло К.Г. Под знаменем бунта: Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950-1970-х годов. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 287 с.

221. Толоконникова С.Ю. Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 47-53.

222. Толоконникова С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 154-161.

223. Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 53-60.

224. Милюгина Е.Г. «Вавилон – это состояние ума...»: миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 167-174.

225. Чумакова Ю.А. Трансформация романтического мотива безумия в трактовке группы «Крематорий» (на материале текстов «Двойного альбома») // Русская

рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 174-178.

226. Никитина Е.Э. Мотив барокко «жизнь есть сон» в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 161-167.

227. Капрусова М.Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 178-187.

228. Давыдов Д.М. Русская рок-культура и концептуализм // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 212-217.

229. Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 49-56.

230. Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 21-26.

231. Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1940-1990-е годы. – М.: АCADEMIA, 2002. – 459 с.

232. Байчоров А.М. От разбитого поколения к контркультуре. – Мн.: Изд-во БГУ, 1982. – 142 с.

233. Смирнов И. Фольклор новый и старый // Знание-сила. – 1987. – № 3. – С. 27-30.

234. Романовский А.В. Петербургский технократический урбанизм и рок-нолльная традиция: социальные и архетипические мотивы // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – 308 с. – С. 206-215.

235. Доманский Ю.В. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – 132 с. – С. 70-87.

236. Логачева Т.Е. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. – Иваново: Ивановский государственный университет, 1998 // <http://www.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/coll/ontolog1>.

237. Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука – новая глава Петербургского текста русской литературы // Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – 132 с. – С. 56-70.

238. Михайлова В.А., Михайлова Т.Н. Пушкинские реминисценции в петербургских текстах Юрия Шевчука // Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 11-19.

239. Арустамова А.А., Королева С.Ю. Урбанистическое сознание и русская рок-поэзия 1980-1990 гг.: к специфике воплощения // Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 84-93.

240. Русский рок. Малая энциклопедия. – М.: Изд-во ЛЕАН, 2001. – 456 с.

241. Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока: Пособ. к спецсеминару. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000.

242. Свириденко Е.В. Текст и музыка в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – 269 с. – С. 9-15.

243. Башлачев А. Как по лезвию. – М.: Время, 2005. – 256 с. – С. 192-213.

244. Башлачев А. Корни всегда остаются в земле. Интервью РИО // <http://www.bashlachev.net/inter1.shtml>.

245. Брагин А. Ночные посиделки // Речь. – Череповец, 2000. – 11 февраля // <http://www.bashlachev.net/stats4.shtml>.

246. Интервью А. Липницкого с В. Егоровым. Из буклета альбома «Вечный пост» // <http://www.bashlachev.net/stats6.shtml>.

247. Еремеева О.В. Мифопоэтика творчества Джима Моррисона. – М., 1996 // www.russiantext.com/russian_library/2/doors/mif.htm.

248. Траньков А. Пространство инобытия и мотив ухода в архаической культуре и поэзии конца XX века (на примере творчества Джима Моррисона и Александра Башлачева) // Зональный симпозиум «Вербальная культура финно-угорских народов в европейском контексте». – Ижевск, 2000 // <http://bashlachev.spb.ru/archive/pubs.jsp>.

249. Соколов Д.Н. Творческий и жизненный путь Александра Башлачева – к проблеме взаимодействия личности и массовой культуры // www.bashlachev.spb.ru/archive/pubs.jsp.

250. Гавриков В.А. Инверсии мифологем в творчестве Александра Башлачева: на примере оппозиций ночь-утро, зима-весна // www.bashlachev.spb.ru/archive/pubs.jsp.

251. Лосев В.В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачева // Русская литература XX века: образ, язык, мысль. Межвуз. сб. науч. тр. – М.: МПУ, 1995. – С. 103-110.

252. Бубырь Н.В. Слово и поступок: К поэтике русского рока // Литературоведческий сборник. – Вып. 26-27. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 248 с. – С. 77-86.

253. Николаев А.И. Особенности поэтической системы А.Башлачева // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1993. – С. 119-125.

254. Николаев А.И. Словесное и до-словесное в поэзии А.Башлачева // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. – Иваново: Ивановский гос. университет, 1998. – С. 203-208.

255. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.4. – С. 57-70.

256. Свиридов С.В. Мистическая песнь человека (Эсхатология А. Башлачева) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – 193 с. – С. 94-106.

257. Свиридов С.В. Имя имен. Концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – 192 с. – С. 60-67.

258. Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 93-106.

259. Фролова Г. В поэтическом мире Александра Башлачева // Нева. – 1992. – №2. – С. 255-261.
260. Измайлов А. По ком звонит колокольчик // На смену! – 1990. – С. 11.
261. Ильинская Н.И. Религиозно-философские искания русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология: [Монография]. – Херсон, 2005.
262. Шаулов С.С. «Вечный пост» Александра Башлачева: опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.4. – С. 70-86.
263. Кошелев В. «Время колокольчиков»: литературная история символа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 142-161.
264. Секов А. Слыша Башлачева (христианские мотивы в творчестве рок-музыканта) // <http://eparhia.narod.ru/seminars/bashl.htm>.
265. Доманский Ю.В. Башлачевский биографический миф в русской рок-поэзии // Рок-поэзия как социокультурный феномен: Сб. науч. ст. 40-летию со дня рождения Александра Башлачева посвящается / Сост. Т. Посохова, А. Чернов. – Череповец: Череповецкий государственный университет, 2000. – С. 44-55.
266. Доманский Ю.В. Имя Пушкина у рок-поэтов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 12. Воронеж. 1999. – С. 104-117.
267. Доманский Ю.В. «Текст смерти» Александра Башлачева // Потаённая литература: исследования и материалы. Вып. 2. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2000. – С. 226-237.
268. Доманский Ю.В. Легенда о Поэте: Александр Башлачев и Александр Пушкин // Северо-запад: Историко-культурный региональный вестник. – Вып. 3. – Череповец: ЧГУ, 2000.
269. Гавриков В. «Пророк» А.С. Пушкина и «Мельница» А.Н. Башлачева: классические традиции в осмыслении современной поэзии // Литература в диалоге культур – 4. Материалы международной научной конференции. – РнД, 2006. – С. 84-87.

270. Шаулов С. А.С. Пушкин и А.Н. Башлачев: Этика смерти // Известия в Республике Башкортостан // bashlachev.spb.ru/archive/pubs.jsp.
271. Шаулов С. А.С. Пушкин и А.Н. Башлачев в дискурсе постмодернизма // Материалы научно-практической конференции «Пушкин и современность». – Уфа: Изд-во БИРО, 1999. – 109 с. - С. 83-91.
272. Бубырь Н.В. Маски русского рока: шут, скоморох, юродивый // Литературоведческий сборник. – Вып. 23-24. – Донецк: ДонНУ, 2005. – С. 196-207.
273. Бубырь Н.В. Философия рок-культуры (к постановке проблемы) // Материалы V Международной научно-практической конференции «Человек культура, техника в новом тысячелетии». Харьков, 27-28 апреля 2004 г. – Харьков, 2004. – С. 12-15.
274. Кудимова Н. Янка вопленица // superroot.narod.ru/yanka/water/water.htm.
275. Мутина А.С. «Выше ноги от земли», или Ближе к себе (о некоторых особенностях фольклоризма в творчестве Янки Дягилевой) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 4. – С. 187-191.
276. Соколянский А. «Доска моя кончается...» // Литературная газета. – 1991. – № 30 // <http://yanka.lenin.ru/stat/sokol.htm>.
277. Хаецкая Е. Исследование о Янке // Янка. Сб. матер. – СПб.: ЛНПП «Облик», 2001. – С. 214-221.
278. «Русское поле экспериментов»: Егор Летов, Яна Дягилева, Константин Рябинов. – М.: ТОО «Дюна», 1994. – 302 с.
279. Мезенцева Ю.Ю. Любимый герой русской литературы. Образ дурака в песнях «Жил-был добрый дурачина-простофиля...» Владимира Высоцкого и «Выше ноги от земли» Янки Дягилевой // yanka.lenin.ru/stat/mezenceva.htm.
280. Свиридов С. Янка. «Рижская» (по поводу одного текста) // yanka.lenin.ru/stat/svirid.htm.
281. Барановская Н. Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. – СПб.: Новый Геликон, 1993. – 239 с.
282. Алексеев А. «Солнцеворот» и другие были Константина Кинчева // Ровесник. – № 5 (455). – 2000 // www.alisa.net.

283. Лейтмотивы в русской рок-поэзии // yanka.lenin.ru/stat/leytmotiv.htm.

284. Рязанов С. Неверующий во Христа подвластен року? (Высоцкий - Башлачев - Кинчев: Поиски истины) // Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. статей. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 131 с. – С. 74-80.

285. Кокоулин Д. Константин Кинчев: на пути к сотворчеству со Всевышним // www.orthodoxy.ru/nevskiy.

286. Карпушин И.И. Искусство и религия. – М: Педагогика, 1991.

287. Диакон Андрей Кураев. Ругань как подарок к юбилею (Ответ на статью Людмилы Ильюниной «Все ли можно воцерковить?») // www.alisa.net.

288. Morson G.S., Emerson C. Mikhail Bakhtin. Creation of Prosaics. – Stanford, California, 1990.