

**АНАЛИЗ ВЕРБАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА РОК-КОМПОЗИЦИИ****Афанасьев А. С.**Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0571-833X>**Бреева Т. Н.**Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0781-8422>

*А н н о т а ц и я .* Данная статья стала итогом скрупулезного исследования авторов концептуальной для отечественной рокологии проблемы методологии исследования вербального текста рок-композиции как элемента синтетического текста. Отталкиваясь от вполне устоявшейся в исследовательской среде идеи о необходимости создания/использования междисциплинарных способов анализа вербального субтекста рок-композиции, авторы настоящего исследования попытались включить в методологию филологического анализа вербальной составляющей категорию имиджа. В результате проведенного исследования были сделаны выводы о том, что искомыми структурными элементами вербального компонента рок-композиции, которые отличают его и от несинтетических, и от других синтетических текстов, оказываются субъектная организация и фонический уровень. Посчитав субъектную организацию центральной категорией не только вербального субтекста рок-композиции, но и рок-н-рольного дискурса в целом, авторы ввели и использовали при анализе творчества Е. Летова термин «имиджевый герой», что позволило им отойти от традиционной классификации лирических субъектов и обна(ру)жить связи между лирическим субъектом лирики и героем творимого рок-поэтом биографического мифа. Вторым существенным достижением, отраженным в данной статье, стало выделение и восприятие фонического уровня вербального текста рок-композиции как маркера, отличающего его от традиционного, «печатного» стихотворения. Все наблюдения, сделанные авторами относительно фонической организации песенной поэзии, оказались самоценными не сами по себе: важно было показать не столько отличие песни и стихотворения (хотя и это тоже), сколько принципиальность даже в формальных структурах исполнительского сверткста.

*К л ю ч е в ы е   с л о в а :* рок-поэзия; рок-композиция; синтетический текст; вербальный субтекст; методология анализа; субъектная организация; фоника; имиджевый герой

*Д л я   ц и т и р о в а н и я :* Афанасьев, А. С. Анализ вербального компонента рок-композиции / А. С. Афанасьев, Т. Н. Бреева. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2023. – Т. 28, № 1. – С. 109–119. – DOI: 10.51762/1FK-2023-28-01-10.

**ANALYSIS OF THE VERBAL COMPONENT OF A ROCK COMPOSITION****Anton S. Afanasev**Kazan Federal University (Kazan, Russia)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0571-833X>**Tatyana N. Breeva**Kazan Federal University (Kazan, Russia)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0781-8422>

*A b s t r a c t .* This article is the result of a scrupulous investigation of a conceptual issue of the methodology for studying the verbal text of a rock composition as an element of a synthetic text. Based on the well-established idea in the research community about the need to create / use interdisciplinary methods to analyze the verbal subtext of a rock composition, the authors of this study have tried to include the category of image in the methodology of

the philological analysis of the verbal component. As a result of the study, the authors conclude that the required structural elements of the verbal component of a rock composition, which distinguish it from both non-synthetic and other synthetic texts, are the phonic level and the subject organization. Considering the subject organization as the central category of not only the verbal subtext of a rock composition, but also of rock and roll discourse in general, the authors introduce and use the term “image character” in the analysis of E. Letov’s work, which allows them to move away from the traditional classification of lyrical subjects and to reveal the links between the lyrical subject of lyrics and the hero of the biographical myth created by the rock poet. The second significant achievement reported in this article is the identification and perception of the phonic level of the verbal text of a rock composition as a marker that distinguishes its text of a traditional, “printed” poem. It is not by chance that all observations made by the authors regarding the phonic organization of lyrics have turned out to be valuable. It was important for the authors not so much as to show the difference between lyrics and a poem (although it was important too), but rather to demonstrate the adherence to principles even in the formal structures of a performing supertext.

*Keywords:* rock poetry; rock composition; synthetic text; verbal subtext; analysis methodology; subject organization; phonics; image character

*For citation:* Afanasev, A. S., Breeva, T. N. (2023). Analysis of the Verbal Component of a Rock Composition. In *Philological Class*. Vol. 28. No. 1, pp. 109–119. DOI: 10.51762/1FK-2023-28-01-10.

Отечественная рокология на современном этапе своего развития из «маргинального отростка» исследований поэтического мейнстрима превратилась в одну из самых сплоченных и хорошо организованных исследовательских школ. Ежегодные конференции, регулярно издаваемый сборник научных трудов «Русская рок-поэзия: текст и контекст», исчисляемые несколькими десятками диссертации и монографии являются ярким тому подтверждением. Однако до сих пор не найден принципиальный ответ на многочисленные вопросы и сомнения об адекватной методологии анализа вербального компонента рок-композиции.

Методологическая сложность заключается в самой природе рок-поэзии, которая «представляет из себя синтетическое высказывание, поддающееся осмыслению средствами, прежде всего, филологии» [Доманский 2015: 7]. В этом высказывании Ю. В. Доманского обращает на себя внимание вводное слово «прежде всего», которое порождает размышления о том, что средствами только филологической науки синтетический код рок-поэзии все-таки не вскрыть. Сам исследователь подтверждает данный тезис анализом рок-композиции Янки Дягилевой «Ангедония» [Доманский 2010: 213–227], где, используя методологию С. В. Свиридова [Свиридов 2001], совершает «комплексный анализ авторского звучащего вербального текста, исполненного под музыку» [Доманский, 2010: 213]. В данной статье мы хотим еще раз взглянуть на пробле-

му методологии анализа синтетического текста рок-композиции и представить свое видение ее решения.

Следует начать с аксиомы: выбор методологии анализа зависит от цели и задач исследователя. Эта мысль особенно актуальна, если материалом выступает синтетический по своей природе текст.

Если в задачи ученого входят разработка, уточнение или критика теории синтетической литературы, изучение особенностей взаимодействия музыкального и вербального субтекстов, вариантообразования песенных исполнений, разного рода циклообразования, анализ концерта и т. д. (то есть всего того, что предстает образованием синтетическим) и при этом в качестве материала используются фонограмма, видеоматериал или живой концерт, то подобный анализ приобретает междисциплинарный характер и требует соответствующих методов и подходов.

Зададимся вопросом: а если материалом оказываются поэтические сборники? В. А. Гавриков, анализируя диссертации, посвященные изучению творчества рок-поэтов, отметил интересный факт: «Диссертации по русскому року чаще ориентированы на исследование синтетического текста. Тем не менее и здесь – даже при учете устного исполнения – материалом все равно называются не фонограммы, а печатные сборники» [Гавриков 2011: 204]. Эта цитата взята из монографии «Русская песенная поэзия XX века как текст», увидевшей свет в 2011 году. За прошедшие 11

лет количество печатных сборников значительно увеличилось – трудно найти рок-поэтов, не имеющих в послужном списке хотя бы одной «бумажной версии» своих творений. Кроме того, на официальных сайтах исполнителей нередко можно встретить раздел с текстами песен. Редакция этой «электронной версии» (еще раз подчеркнем – опубликованная на официальном сайте исполнителя/группы) также должна восприниматься как авторская.

Конечно, представить себе, что исследователь, приступая к изучению творчества, например, Е. Летова или А. Башлачева, начинает знакомство с их поэтическим наследием не по фонограмме, а по сборникам стихотворений, почти невозможно. Но гипотетически такое может быть! Тогда в сознании ученого рок-поэты Башлачев и Летов окажутся просто поэтами и в отношении к их поэзии будут применяться методы исследования, разработанные для анализа несинтетических текстов. Допустим, что предметом исследования выдуманного нами ученого окажутся образная и мотивная система лирики, тропика и фоники (словом, все, что традиционно рассматривается в лирическом произведении) или эволюция творчества поэта, его связь с литературной традицией. Что в таком случае теряет исследователь, если он будет воспринимать эти тексты как несинтетические по своей природе? Кажется, что не очень много. Да и, будем откровенны, в большинстве имеющих на сегодняшний день исследовательских работах по русскому року и предметом рассмотрения становятся традиционные стиховедческие (и шире – литературоведческие) категории, и методология анализа оказывается далеко не методологией синтетической литературы.

Еще один важный момент, связанный с печатным сборником стихотворений. Наряду с опубликованным вербальным текстом рок-композиции в сборники часто включаются «самостоятельные» стихотворения, то есть такие, которые не были составной частью рок-композиции. При этом «самостоятельные» стихотворения могут соседствовать с песенными текстами (например, в поэтических сборниках Е. Летова, А. Башлачева, Я. Дягилевой), а могут быть разведены по разделам (как

в поэтических книгах Д. Арбениной и С. Сургановой). Будет ли различной методология исследования двух разных по своей природе текстов, включенных в один поэтический сборник?

Вывод из таких рассуждений можно сделать следующий: в качестве материала нужно взять «бумажную» или «электронную» версию текста, убрать приставку в слове «рок-поэт» и анализировать творчество БГ, Ю. Шевчука, К. Кинчева и т. д. методами классического и современного литературоведения. Однако этот вывод, как нам представляется, все-таки окажется ложным.

От синтетической природы вербального компонента рок-композиции уйти невозможно. Все три составляющие рок-композиции (слова, музыка, исполнение) тесно между собой переплетены, и самое главное – на наш взгляд, даже напечатанное стихотворение, оторвавшись от своих интермедийных корней, «помнит» свою природу. Наша задача видится в обнаружении тех структурных элементов вербального компонента рок-композиции, которые в наибольшей степени подчеркивают изначальную интермедийность текста. С методологической точки зрения это позволило бы «оправдать» применение литературоведческих методов при анализе синтетического текста и одновременно обозначить специфику рок-поэзии. При этом искомое отличие должно выделять рок-поэзию как среди непесенной поэзии, так и в среде других песенных текстов (в первую очередь речь идет о бардовской песне и рэп-поэзии).

В качестве материала нашего исследования был выбран поэтический сборник Егора Летова «Стихи» (Москва, 2016) [Летов 2016]. Репрезентативным он показался по двум важным для нас аспектам:

1. В нем присутствуют и «самостоятельные» стихотворения, и вербальные тексты рок-композиций. Такая структура книги для нас оказывается принципиальной: она порождает еще один вопрос, частично сформулированный выше. По сложившейся традиции в семантическое поле рок-поэзии попадает главным образом именно вербальный текст рок-композиции. А входят ли в него стихотворения, которые не являются ее составной частью или фонограммы кото-

рых к настоящему времени не обнаружены? Или это уже поэзия без приставки рок-? Мы склоняемся все же к первому варианту, аргументируя это объединяющей два указанных образования категорией автора. (Само)идентификация пишущего как рок-поэта определяет все его произведения как роковые, вне зависимости от их статуса как «самостоятельного произведения» или как вербального субтекста. Вместе с тем собранные под одной обложкой и «самостоятельные» стихотворения, и вербальные тексты рок-композиций позволяют понять авторское различие поэтических образований, увидеть авторскую рефлексию.

2. Уточнить, дополнить, прояснить авторскую рефлексию позволяют опубликованные черновые и беловые автографы поэтического наследия Е. Летова. В данном случае нам интересен не столько процесс создания текста, сколько восприятие Е. Летова своего произведения как «стихотворения» или «песни» в момент его написания.

В результате проведенного исследования мы можем сделать вывод о том, что искомыми структурными элементами вербального компонента рок-композиции, которые отличают его и от несинтетических, и от других синтетических текстов, оказываются фонический уровень и субъектная организация. Попробуем обосновать нашу позицию, подробно поговорив о каждом элементе отдельно, причем первый элемент, на наш взгляд, «отвечает» за отличие от традиционной поэзии, а второй – от бард- и рэп-поэзии.

В сложном методологическом вопросе о соотношении вербального и музыкального субтекстов мы идем вслед за концепцией В. А. Гаврикова. По своему генезису рок – жанр музыки, но на русской почве музыкальный жанр приобрел логоцентричность. В связи с этим, как отмечает В. А. Гавриков, «рассматривая особенности взаимодействия музыки и слова, лучше говорить не об управляемости, а о взаимодополняемости субтекстов» [Гаври-

ков 2011: 204]. Вместе с тем и музыка, и слова должны быть обязательно исполнены и произнесены, и только в таком (исполненно-произнесенном) виде они существуют как законченное произведение. Поэтому исполнительский свертхтекст<sup>1</sup> мы признаем как ведущий, объединяющий в себе два других: «генеральный» смысл песни задает поэт-исполнитель, а трансформация этого смысла при непосредственном песенном акте уже управляется им в большей или меньшей степени в зависимости от ситуации» [Гавриков 2011: 292].

Мы пойдем немного дальше и разовьем мысль об исполнительском свертхтексте, размышляя о его антиномической паре – «слушательском» («зрительском») «субтексте». Оба слова в словосочетании мы возьмем в кавычки: первое – потому что оно не является термином, второе – потому что этот термин не вполне применим к рассматриваемому феномену. Об этом «субтексте» как самостоятельно существующем говорить не приходится, но то, что он латентно присутствует в исполнительском свертхтексте, – думаем, факт очевидный. Рок-композиция должна быть не просто сыграна: она должна быть сыграна кем-то и для кого-то. Иными словами, адресант всегда должен думать об адресате, чтобы его вербальное высказывание:

а) было не только понятным по содержанию, но и комфортно воспринимаемо по форме;

б) на субъектном уровне отражало специфику эмоционального авторского посыла, направленного на реципиента.

Итак, анализируя фонический уровень, мы обратимся к таким его составляющим, как строфика, ритм и рифма, и попробуем 1) найти специфические черты рок-поэтического текста, отличающие его от традиционной поэзии и 2) объяснить эти черты главенством исполнительского свертхтекста. Начнем со строфики. Приступая к анализу печатного сборника «Стихи» Е. Летова, мы провели

<sup>1</sup> В данном случае мы используем терминологическое словосочетание «исполнительский свертхтекст» вслед за Ю. В. Доманским: «Рок-песню следует рассматривать не как синтез трех субтекстов – словесного, музыкального и исполнительского, а как синтетическое единство двух из них – словесного и музыкального – в целостности третьего – исполнительского, который оказывается в такой системе уже не субтекстом, а свертхтекстом синтетической Природы» [Доманский 2015: 8].

эксперимент среди студентов-филологов, не знакомых с творчеством рок-поэта (не слушавших записи «Гражданской обороны» и не читавших его поэтические сборники). Объяснив им гипотезу исследования (которая в данной статье предлагается как концепция), поставили задачу определить по характеру строфики летовских произведений, являются ли они «самостоятельными» произведениями или вербальными компонентами рок-композиции. Процент правильных ответов оказался очень высоким (больше всего трудностей вызвала атрибуция произведений под названием «Прыг-скак», ни по своему объему, ни по строфической организации на традиционный песенный текст не похожие «Приказ № 227» и «Невыносимая легкость бытия»).

Студенты четко следовали предложенной гипотезе: «самостоятельные» стихотворения Е. Летова в большинстве своем астротрофичны («Автобус едет с места», «Простудился», «Ни кола ни двора...», «Ночь») или же (что намного реже) разделены на неравномерные по количеству содержащихся в них строк строфы («Дрызг и брызг», «Сто лет одиночества», «Бабочка каменеющая...»). Большая часть песенных текстов Е. Летова графически разбиты на одинаковые по объему строфы («Родина», «Про дурачка», «Пластилин») и имеют рефрен-припев с вариациями или без них («Все совсем не то», «Забота у нас такая», «Без меня»). Количество строф может также варьироваться, но в заданных пределах (3–4 строфы, если есть припев, до 6 строф, если припева нет).

Подобная куплетно-припевная форма и общий объем композиции характерны для всей песенной поэзии. Средняя продолжительность песни в XX веке – 3–4 минуты – обусловлена не только техническим ограничением производителей грампластинок первой половины XX века и коммерчески успешным форматом радиосингла в его второй половине. Важным здесь оказывается именно «слушательский» «субтекст» – именно в указанное время должен уложиться исполнитель, чтобы не потерять концентрацию и внимание реципиента. Сверхкороткие или же сверхдлинные тексты одинаково сложны для восприятия: первые не сумеют «разогреть» слушателя (и сразу же закончатся), вторые – «усыпят». Ин-

струментальное вступление, куплет, припев, куплет, припев, гитарный проигрыш, куплет, припев, финальная кода – вот стандарт песенной композиции XX века. Заметим, что обязательность рефрена также может быть объяснена наличием «слушательского» «субтекста». Вынесенные в рефрен «формулы» (Ю. В. Доманский) Е. Летова, несущие мощную смысловую нагрузку, и пропеваемые (не прочитываемые!) припевы рэп-композиций в равной степени ориентированы на слушателя, «заставляя» его быть сопричастным совершающемуся действию.

Продолжим исследование фонического уровня разговором о ритме песенной поэзии. По справедливому замечанию В. А. Гаврикова, здесь допускается нарушение стихового ритма, а «лишние или недостающие звуки в таком случае можно просто встроить в синтетико-стиховой ритм за счет артикуляционных приемов» [Гавриков 2011: 411]. Иными словами, можно в одну слоговую ячейку поместить два гласных звука, а можно наоборот – один гласный звук расположить в двух (и более) ячейках. Подобные процессы происходят за счет взаимодействия стихового и музыкального ритмов и только в рамках исполнительского сверхтекста. При этом даже выбранная система стихосложения не имеет значения: традиционная силлабо-тоника в ходе «совместной работы» с музыкальным ритмом получает ударные икты.

Вместе с тем нарушение стихового ритма имеет свои пределы, и эти пределы контролирует отнюдь не музыкальный субтекст, а опять-таки конгломерат исполнительского сверхтекста и «слушательского» субтекста. При всех возможных случаях взаимодействия стихового и музыкального ритмов вербальный субтекст крайне редко состоит из разностопных/разноиктовых строк. Чаще всего строки соразмерны друг другу. Это правило, почти обязательное для классических образцов поэзии XIX века, в лирике XX века и уж тем более в современной поэзии с легкостью обходится. Однако в песенной поэзии может быть зафиксирован парадокс: требование соразмерности, которое за счет музыкальных ресурсов можно было бы игнорировать, в песенной поэзии в своем большинстве сохраня-

ется, а для традиционной поэзии перестает быть обязательным.

Докажем нашу мысль, сравнив два блока текстов Е. Летова – «самостоятельных» стихотворений и песенных текстов. В текстах первого блока (возьмем (наугад) следующие стихотворения: «Хорошо быть единорогом...», «Безногий инвалид пробудился среди ночи...», «Ночь» – все три текста написаны в тонической системе) даже филологически не подкованному читателю бросается в глаза неодинаковая длина строк, что научно объясняется разным количеством иктов. В выбранных стихотворениях количество иктов колеблется от 2 до 4. Очевидно, что написать на такие стихи музыку возможно (разноиктовость не является к этому помехой), но в таком случае взаимодействие стихового и музыкального ритмов окажется намного сложнее для восприятия. Скорее всего, с эстетической точки зрения такое сочетание будет выглядеть индивидуально, изошренно, необычно, но в то же время оно будет выделяться на фоне песенной традиции, к которой привык слушатель.

Песенные тексты «Про дурачка», «Тошнота» «Он увидел солнце» (как и многие другие) отличаются иктовым постоянством. Во всех трех текстах обнаруживается любимая Е. Летовым 4-иктовая строка, сознательно нарушаемая в принципиально важных для понимания смысла текста местах (в песне «Про дурачка» это строки «Идет Смерть по улице, несет блины на блюде» [Летов 2016: 288], «Да только если крест на грудь, то на последний глаз – пятак» [Там же], «Такое вам и не снилось» [Летов 2016: 289]). Исполнительский сверхтекст стиховой ритм гармонично соотносит с ритмом музыкальным, и эта гармония позволяет слушателю не искать (здесь мы тоже позволим себе привести цитату Е. Летова) «уникальные редкости и красоты» в песенной структуре, а погрузиться в понимание смыслов песни, обретение единого с исполнителем эмоционального состояния и т. д.

Наконец, завершив анализ фонического уровня песенной поэзии обращением к рифме. В очередной раз обратимся к монографии В. А. Гаврикова, который одну из частей книги посвящает именно этому стихотворному элементу. Вывод, к которому приходит ученый, сформулирован следующим образом:

«приемы рифмообразования в синтетическом тексте более разнообразны, нежели в тексте печатном» [Гавриков 2011: 428]. Мы конкретизируем этот тезис В. А. Гаврикова, указав на то, что в песенной поэзии рифма вообще существует и остается элементом почти обязательным. Для песенного текста идея повтора краеугольная, и рифма (какой бы простой (глагольной или тавтологической) или же наоборот изысканной (составной, ассонансной и т. д.) она ни была) перестает быть сугубо стиховедческой категорией и наряду с рефреном становится важным инструментом общения между исполнителем и слушателем. Интересен факт: в припеве рифма зачастую может отсутствовать («Про дурачка», «Тошнота»), тем более если он выступает как формула. Получается, что куплетная рифма как бы подготавливает собою повтор целой фразы, а при появлении этой фразы исчезает, уступая ей место, чтобы воскреснуть в следующем куплете.

Все наблюдения, сделанные нами относительно фонической организации песенной поэзии, самоценны не сами по себе. Нам важно было показать не столько отличие песни и стихотворения (хотя и это тоже), сколько принципиальность даже в формальных структурах исполнительского сверхтекста. Вместе с тем этот текст оказывается ведущим и в лирике бардов, и в рэп-поэзии. Поэтому во второй части статьи нам хотелось бы проанализировать субъектную организацию рок-поэзии. Именно она, на наш взгляд, становится тем структурным элементом, который выделяет ее среди других песенных образований.

Применяя ставшие уже классическими концепции лирического субъекта Б. О. Кормана и С. Н. Бройтмана, исследователь получает в свое распоряжение следующие термины: «собственно автор», «автор-повествователь», «ролевой герой», «лирический герой», «лирическое я» и «лирический субъект». Однако в современной поэзии происходят процессы, которые дают ученым понять, что терминологический аппарат данной концепции нуждается в обновлении. Так, критик Е. А. Ермолин в статье «С поэзией что» отмечает «сдвиг в сторону свободной формы, немотивированного высказывания, непростого субъективирования (речь не от себя и не от лирического

какого-то героя, а непонятно вообще от кого, от “мироздания”)» [Ермолин 2016], то есть субъект сознания/речи максимально расширяется. О существовании интерсубъектной формы говорят (каждый на своем материале и в несколько разных аспектах) А. Г. Бичевин [Бичевин 2014] и А. С. Бокарев [Бокарев 2014].

Важной в развитии концепции субъектной организации лирики должна стать кандидатская диссертация В. В. Арнаутовой «Персонаж, маска и имидж в русской поэзии рубежа тысячелетий» [Арнаутова 2022]. Три вынесенные в название термина в авторской концепции являются формами экспликации субъекта. Как нам представляется, специфическим, характерным для большинства стихотворных текстов рок-поэтов способом репрезентации лирического субъекта становятся имиджевые стратегии.

Термин «имидж» в интересующем нас контексте употреблял, например, Д. Голышко-Вольфсон в статье «Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное»: «все эти имиджи не более чем ролевые маски, за которыми нет онтологической платформы; за ними – одно самозванство, приводящее к захвату и переделу культурной власти» [Голышко-Вольфсон 2007] или «имиджевые игры Пригова преследуют цель убедить читателя, что сегодня у человека нет ничего, кроме имиджа, – ни лица, ни двойного дна; имидж сегодня – единственно полноправная форма саморепрезентации» [Там же]. Как можно увидеть, этот термин вполне удачно объясняет субъектность лирики Д. А. Пригова. Попробуем доказать, что к исследованию рок-поэзии категория имиджа также применима, но имеет здесь и другой статус, и другое значение.

Н. В. Ройтберг в своей диссертации считает, что «правомерно говорить о возможности непосредственного отождествления лирического героя и лирического “я” с биографическим автором» [Ройтберг 2007: 106]. Этот тезис нам кажется абсолютно правильным по содержанию, но методологически неверным. Степень близости конкретного автора (по терминологии В. Шмида [Шмид 2003]) и субъекта сознания/речи в рок-поэзии максимальная. Подобные отношения автора и субъекта отличают рок-поэзию от авторской песни и рэп-поэзии, где дистанцированность де-

кларируется автором и заставляет его использовать такие формы репрезентации субъекта, как ролевой герой (В. Высоцкий), персонаж (Ю. Визбор, Ю. Ким) и маска (Охххуmiron). Однако из тезиса Н. В. Ройтберг непонятно, как тогда называть субъекта рок-поэзии: автор-герой? авторское «я»? Безусловно, нужно учитывать еще и тот факт, что данная близость проецируется и на отдельно созданный текст, и на все творчество в целом: лирический субъект изменяется, взрослеет, мудреет вместе с конкретным автором. На помощь литературоведу здесь может прийти междисциплинарная категория имиджа, а лирический субъект в таком случае может быть назван имиджевым героем.

В работах Ю. В. Доманского [Доманский 2000] и О. Э. Никитиной [Никитина 2011] убедительно доказано, что ключевым понятием житнетворчества рок-поэта становится (авто)биографический миф, который (осознанно или бессознательно, с авторским участием или без него) создается на протяжении всей жизни творческой личности. Одним из мифообразующих элементов является поэтическое творчество, а конкретнее, тот образ, который высказывает определенные мысли, выражает эмоции. Субъект лирического рок-текста может быть носителем сознания, носителем речи, может быть эксплицирован и не эксплицирован в тексте, но образ конкретного автора, его поведенческие стратегии выстраивают траекторию восприятия слушателем вербального текста сквозь призму личности. И наоборот – произнесенный/пропетый поэтический текст приравнивается к посту в социальной сети, ответу на вопросы интервьюера, достраивая реальную личность творца. Л. П. Быков совершенно справедливо отметил, что «фактор имиджа, особенно для рок-исполнителей, существен ничуть не менее, чем то, что ими исполняется. Вообще сценическая форма рок-исполнителя и рок-исполнения бывает более насыщена смыслом, чем звучащие при этом слова, – показательны в этом плане перформансы Г. Сукачева или псевдобуддийские и псевдокельтские камлания того же Б. Гребенщикова. И эта имиджевая составляющая, что основывается на биографическом мифе, апеллирует, по моим представлениям, не столько к праискусству, как

полагает исследователь, сколько к новейшим PR-технологиям. Рок-практика, в отличие от авторской песни, не может существовать вне массовых аудиторий, и потому она, изначально оппонируя эстраде, нуждается в том же самом пиар-сопровождении, без которого немислим масскульт» [Быков 2012: 210]. Таким образом, термин «имиджевый герой» позволяет соединить конкретного автора и лирического субъекта в пространстве поэтического рок-текста. Рассмотрим с данной позиции некоторые песенные тексты Егора Летова. Здесь материалом выступит альбом «Гражданской обороны» «Русское поле экспериментов» (1989), поскольку, напомним, мы обнаруживаем специфику субъекта рок-поэзии среди других синтетических образований.

Использование классических концепций лирического субъекта в данном случае возможно, но не продуктивно. Применение такой методологии к анализу 9 композиций альбома дало следующий результат:

- «Как сметана» являет собой пример инфинитивной поэзии;

- в песнях «Лоботомия» и «И снова темно» субъект не эксплицирован ни на одном из стихотворных уровней;

- в «Непонятной песенке» субъект также не эксплицирован (третье лицо единственного числа глагола прошедшего времени не позволяет это сделать), но деталь «тер очки» отсылает к портрету конкретного автора;

- собирательное «мы» обнаруживается в «Новогодней песенке» и «Зомби» (но в последнем случае слово «наши» («наши дети») входит в ряд декларируемых советских идеологических штампов и напрямую не соотносится с субъектом);

- лирический герой как «носитель сознания» и «предмет изображения» фиксируется в песнях «Вершки и корешки» и «Бери шинель»; кроме того, в композиции «Бери шинель» мерцают субъектно-объектные отношения («Тебя магазин да меня дыра» [Летов 2016: 272]);

- многочастное «Русское поле экспериментов» содержит разные формы присутствия субъекта.

С одной стороны, такой разбор дает возможность показать многообразие форм репрезентации лирического субъекта, однако

дать его содержательную характеристику и показать характер коммуникации (а это принципиально для публичной песенной поэзии) исполнителя со слушателем затруднительно. Если применить категорию имиджевого героя, то получится следующее.

Представляется, что отправными могут стать две точки: эксплицированный субъект и герой (авто)биографического мифа, при этом две прямые – «субъектная» и «(авто)биографическая» на определенном этапе должны соединиться в одну – «имиджевую».

Имиджевый герой Е. Летова 1980-х гг. включает в себя следующие характеристики: эпатаж, крайний радикализм, абсурдизм, политический нонконформизм, бунтарство, экспериментаторство, ранимость. Активно выражаемые на поведенческом и мировоззренческом уровнях личности Е. Летова эти качества характеризуют субъекта сознания как всего альбома «Русское поле экспериментов» в целом, так и каждой его песни в отдельности, даже если он не эксплицирован. Имидж бунтаря, а точнее бунтаря-одиночки, оформляется последовательно от композиции к композиции, нарастая и обогащаясь новыми смыслами и контекстами. Как точно отметил Ю. В. Доманский, тексты Е. Летова «строятся как система небольших сегментов, нанизываемых друг на друга и, на первый взгляд, не связанных друг с другом причинно-следственными связями. Вглядываясь в тексты Летова, мы начинаем вглядываться в эти отдельные сегменты. Мы смотрим на один сегмент, на второй, на третий. Когда мы рассмотрим все эти сегменты, мы начинаем их потихонечку вслед за автором складывать в систему. И только предварительно рассмотрев каждый такой сегмент, у нас может получиться рассмотрение цельной системы» [Доманский 2021: 90–91]. Этот же принцип применим и для анализа имиджевой стратегии рассматриваемого альбома, только в качестве сегмента будет выступать отдельная песня.

Открывающая альбом 44-секундная «Как сметана» представляет нам имперсонального субъекта – одинокого путника, переживающего за жизнь объекта речи («ступать вперед, надеясь / Что была и у тебя / Жизнь как сметана / Жизнь как перина» [Летов 2016: 267]). Эксплицированный в следующей компози-



ции через формы местоимения «я» субъект находится в рамках пространства, маркируемого через приметы реальной действительности («Музыкант Селиванов удавился шарфом», «Поэт Башлачев упал убит из окна» [Летов 2016: 269]), однако действительность оказывается проникнута абсурдом («По дороге навстречу шел мертвый мужичок» [там же], «Тебя магазин да меня дыра» [Летов 2016: 272]). Имидж путника при этом сохраняется («Спасибо, мамаша, за хлеб и за соль» [Летов 2016: 269], «Кто здесь самый главный анархист» [Летов 2016: 272]). В «Новогодней песне» появляется неразделенное «мы», характеризующееся как «брызжущие яростью, трезвостью, ревностью / Кедами, обедами» [Летов 2016: 266]. Путник обретает единомышленников-бунтарей, но, как покажет дальнейшее развитие метасюжета, это единство мнимое.

Мы уже отметили ранее, что «Непонятная песня» при внешней имперсональности за счет портретной биографической детали «тер очки» приобретает особое значение в рассматриваемом альбоме. Имидж путника здесь получает внешнее сходство с конкретным автором и сразу же претерпевает существенные изменения: после обретения мнимых единомышленников путника настигает экзистенциальный слом. Все свои прежние действия переосмысляются и теперь воспринимаются как неверные, нелепые, а мир остался все таким же абсурдным («Лишь слегка порезался / Оказалось – наповал / Наступил лишь одной ногой / – А в говне уж по уши») [Летов 2016: 271]. Нынешнее его состояние – смятение, апатия, потерянности, полная дезориентация в пространстве.

В блоке из следующих трех песен – «Лоботомия», «Зомби», «И снова темно» – имидж путника не эксплицирован (про встречающееся в «Зомби» местоимение «наши» мы уже говорили), однако важен лирический хронотоп: в «Лоботомии» впервые появляется хронотоп поля («Ветер в поле закружил» [Летов 2016: 268], в «Зомби» обнаруживаются долины и взгорья. Движение путника продолжается, и наряду с чувством разочарования («Вот такая вот хуйня» [там же]) появляются агрессия, вызов, непримиримый антагонизм в отношении происходящего вокруг, подкрепленные на уровне исполнительского сверттекста кри-

ком. При всей привычности происходящего это не перестает в сознании субъекта казаться абсурдным («И снова темно»).

«Заплата на заплате» на многих структурных уровнях (в том числе в субъектной организации) предвосхищает, подготавливает появление «Русского поля экспериментов» (примечательно, что и в печатном сборнике 2016 года эти песни находятся рядом и в той же последовательности). Здесь «терпеливый я» [Летов 2016: 247] осмысляет все увиденное за время своего пути, эмоции превращаются в строгий приговор «объективной реальности» ее смерти, животному страху, политике [Там же] и одновременно горькое осознание-признание бессилия что-либо изменить (повторенное трехкратно «Вот так и живем» [Там же]).

Квинтэссенцией не только альбома, но и всего творчества и жизни Е. Летова становится «Русское поле экспериментов». Очень подробный разбор этого текста мы можем прочитать в книге «Поэтика Егора Летова. Беседы с исследователями», где в качестве собеседника Ю. В. Доманского выступила А. Н. Ярмо [Доманский 2021: 70–96]. В диалоге была затронута и субъектная организация текста и отмечено, что в финале летовского опуса происходит окончательное перерождение ищущего путника и создается имидж непримиримого борца-нонконформиста против «пластмассового мира» («А свою любовь я собственноручно / Освободил от дальнейших неизбежных огорчений / Подманил ее пряником / Подманил ее пряником / Изнасил пьяным жестоким ботинком / И повесил на облачке, словно ребенок / СВОЮ НЕЛЮБИМУЮ КУКЛУ / СВОЮ НЕЛЮБИМУЮ КУКЛУ / СВОЮ НЕЛЮБИМУЮ КУКЛУ / СВОЮ НЕЛЮБИМУЮ КУКЛУ» [Летов 2016: 251]. Таким образом, категория имиджевого героя помогла центрировать субъекты песенных текстов Е. Летова и соотносить выстраиваемые образы с поведенческими моделями и творческими стратегиями поэта.

Итак, в данной статье нами было предложено дополнение и уточнение методологии анализа рок-композиции – текста, синтетического по своей природе. Отталкиваясь от вполне устоявшейся в исследовательской среде идеи о необходимости создания/использо-

вания междисциплинарных способов анализа вербального субтекста рок-композиции, мы в настоящем исследовании попытались включить в методологию филологического анализа вербальной составляющей категории имиджа.

Самым существенным, на наш взгляд, достижением, отраженным в данной статье, стало выделение и восприятие фонического уровня вербального текста рок-композиции как маркера, отличающего его от текста традиционного, «печатного» стихотворения.

Посчитав субъектную организацию центральной категорией не только вербального субтекста рок-композиции, но и рок-н-рольного дискурса в целом, мы ввели и использовали при анализе творчества Е. Летова термин «имиджевый герой», что позволило нам отойти от традиционной классификации лирических субъектов и обна(ру)жить связи между лирическим субъектом лирики и героем творимого биографического мифа.

#### ЛИТЕРАТУРА

Арнаутова, В. В. Персонаж, маска и имидж в русской поэзии рубежа тысячелетий : дис. ... канд. филол. наук / Арнаутова В. В. – Казань : [б. и.], 2022. – 161 с.

Бичевин, А. Г. «Маска» как феномен субъектной структуры в ранней лирике Н. С. Гумилева / А. Г. Бичевин // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 379. – С. 5–9.

Бокарев, А. С. Диффузия «я» и «Другого»: интерсубъектность в лирике Алексея Цветкова / А. С. Бокарев // Известия ВГПУ. – 2014. – № 5 (90). – С. 144–151.

Быков, Л. П. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с. / Л. П. Быков // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2012. – № 3. – С. 207–212.

Гавриков, В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст / В. А. Гавриков. – Брянск : ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. – 634 с.

Голышко-Вольфсон, Д. Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное / Д. Голышко-Вольфсон. – Текст : электронный // Новое литературное обозрение. – 2007. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/5/chitaya-prigova-neodnoznachnoe-i-neochevidnoe.html> (дата обращения: 23.02.2022).

Доманский, Ю. В. Поэтика Егора Летова: Беседы с исследователями / Ю. В. Доманский. – М. : Выггород, 2021. – 320 с.

Доманский, Ю. В. Рок-поэзия: филологический ракурс / Ю. В. Доманский. – М. : Intrada, 2015. – 272 с.

Доманский, Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст / Ю. В. Доманский. – М. : Intrada, 2010. – 320 с.

Доманский, Ю. В. «Тексты смерти» русского рока : пособие к спецсеминару / Ю. В. Доманский. – Тверь, 2000. – 109 с.

Ермолин, Е. С поэзией что / Е. Ермолин. – Текст : электронный // Знамя. – 2016. – № 9. – URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2016/9/s-poezijej-cto.html> (дата обращения: 23.02.2022).

Летов, Е. Стихи / Е. Летов. – М. : ООО «Выггород», 2016. – 458 с.

Никитина, О. Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах / О. Э. Никитина. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2011. – 350 с.

Ройтберг, Н. В. Диалогическая природа рок-произведения : дис. ... канд. филол. наук / Ройтберг Н. В. – Донецк, 2007. – 215 с.

Свиридов, С. В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984) Опыт анализа / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2001. – № 5. – С. 93–105.

Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

#### REFERENCES

Arnautova, V. V. (2022). Personazh, maska i imidzh v russkoi poezii rubezha tysyacheletiy [Character, Mask and Image in Russian Poetry at the Turn of the Millennium]. Dis. ... kand. filol. nauk. Kazan. 161 p.

Bichevin, A. G. (2014). «Maska» kak fenomen sub'ektnoi struktury v rannei lirike N. S. Gumileva [“Mask” as a Phenomenon of Subjective Structure in the Early Lyrics of N. S. Gumilev]. In Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. No. 379, pp. 5–9.

Bokarev, A. S. (2014). Diffuziya «ya» i «Drugogo»: intersub'ektnost' v lirike Alekseya Tsvetkova [Diffusion of “I” and “Other”: Intersubjectivity in Alexei Tsvetkov’s Lyrics]. In Izvestiya VGPU. No. 5 (90), pp. 144–151.

Bykov, L. P. (2012). Gavrikov V. A. Russkaya pesennaya poeziya XX veka kak tekst. Bryansk: ООО «Bryanskoe SRP VOG», 2011. 634 s. [Gavrikov V. A. Russian Song Poetry of the 20th Century as a Text. Bryansk: LLC “Bryansk SRP VOG”, 2011. 634 p.]. In Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. No. 3, pp. 207–212.

Domansky, Yu. V. (2000). «Teksty smerti» russkogo roka [“Texts of Death” of Russian Rock]. Tver. 109 p.

Domansky, Yu. V. (2010). Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Moscow, Intrada. 320 p.

Domansky, Yu. V. (2015). Rok-poeziya: filologicheskii rakurs [Rock Poetry: A Philological Perspective]. Moscow, Intrada. 272 p.

Domansky, Yu. V. (2021). Poetika Egora Letova: Besedy s issledovatelyami [Poetics of Egor Letov: Conversations with Researchers]. Moscow, Vyrgorod. 320 p.

- Ermolin, E. (2016). S poeziei chto [With Poetry What]. In Znamya. No. 9. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2016/9/s-poeziej-chto.html> (mode of access: 23.02.2022).
- Gavrikov, V. A. (2011). Russkaya pesennaya poeziya XX veka kak tekst [Russian Song Poetry of the 20th Century as a Text]. Bryansk, OOO «Bryanskoe SRP VOG». 634 p.
- Golyntko-Volfson, D. (2007). Chitaya Prigova: neodnoznachnoe i neochevidnoe [Reading Prigov: Ambiguous and Non-obvious]. In Novoe literaturnoe obozrenie. No. 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/5/chitaya-prigova-neodnoznachnoe-i-neochevidnoe.html> (mode of access: 23.02.2022).
- Letov, E. (2016). Stikhi [Poems]. Moscow, OOO «Vyrgorod». 458 p.
- Nikitina, O. E. (2011). Biograficheskie mify o russkikh rok-poetakh [Biographical Myths about Russian Rock Poets]. Saint Petersburg, ITs «Gumanitarnaya Akademiya». 350 p.
- Roytberg, N. V. (2007). Dialogicheskaya priroda rok-proizvedeniya [The Dialogical Nature of a Rock Composition]. Dis. ... kand. filol. nauk. Donetsk. 215 p.
- Shmid, V. (2003). Narratologiya [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury. 312 p.
- Sviridov, S. V. (2001). A. Bashlachev. «Rybnyi den» (1984) Opyt analiza [Bashlachev. "Fish Day" (1984) Analysis Experience]. In Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. No. 5, pp. 93–105.

**Данные об авторах**

Афанасьев Антон Сергеевич – доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской литературы и методики ее преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия).

Адрес: 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, 18.

E-mail: a.s.afanasyev@mail.ru.

Бреева Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия).

Адрес: 420008, Россия, Казань, ул. Кремлевская, 18.

E-mail: tbreeva@mail.ru.

**Author's information**

Afanasev Anton Sergeevich – Doctor of Philology, Head of Department of Russian Literature and Methods of its Teaching, Kazan Federal University (Kazan, Russia).

Breeva Tatyana Nikolaevna – Doctor of Philology, Professor of Department of Russian Literature and Methods of Its Teaching, Kazan Federal University (Kazan, Russia).

Дата поступления: 20.11.2022; дата публикации: 30.03.2023

Date of receipt: 20.11.2022; date of publication: 30.03.2023