

nianskaia I. *Dvizhenie literatury* [Rodnyanskaya I. Literature Movement]. Moscow, 2006, pp.711.

6. Lotman Iu.M. *Tekst v tekste* [The text in the text] *Lotman Iu.M. Izbrannye stat'i* [YM Lotman Featured article]. Tallin, 1992, T. 1, p. 153

7. *Noveyshaia filosofskaia entsiklopediia* [Contemporary Encyclopedia of Philosophy]. Available at: <http://iph.ras.ru/elib/0760.html>

8. Otroshchenko E. *Ob odnom syuzhete knigi S.G. Bocharova* [On a plot of the book SG Bocharov]. Moscow, 2000. Available at: http://old.russ.ru/edu/uchebnik/20000131_o.html

9. Rodnyanskaia I. *Filosofskaia "sobaka, zarytaia v stile"* [Philosophical "dog, buried in the style of"] *Kontinent* [Continent], 2008, №136. Available at: <http://magazines.russ.ru/continent/2008/136/du23-pr.html>

УДК 82-31 (17.82.31)

Т.Н. Воронина, А.Б. Крылова

Вологодский государственный университет

«Я» И «МЫ» КАК ФОРМА САМОВЫРАЖЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ТЕКСТАХ А. БАШЛАЧЕВА И Ю. ШЕВЧУКА (НА МАТЕРИАЛЕ АЛЬБОМА «КОЧЕГАРКА»)

*Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ
(проект № 15-04-00364 «Вологодский текст в русской словесности»)*

Статья посвящена сравнительному анализу самопрезентаций лирических героев А. Башлачева и Ю. Шевчука. Объектом исследования является вербальная составляющая рок-текстов совместного концерта музыкантов в Ленинграде в 1985 году. В результате последовательного анализа способов позиционирования лирического субъекта в текстах обоих авторов делается вывод о том, что лирический герой Башлачева нацелен на поиск голосов многих в своем голосе и склонен к выражению «я» через «мы», у Шевчука больше представлен обратный процесс: выделение своего личного звучания, а следовательно, выражение «мы» через «я».

Рок-поэзия, лирический герой, Ю. Шевчук, А. Башлачев, рок-герой.

The article deals with comparative analysis of A. Bashlachev and Y. Shevchuk lyric heroes. The authors study the verbal components of the joint concert in Leningrad in 1985. The sequential analysis of the ways of self-identity of the lyric hero in the texts by both authors shows that Bashlachev's lyric hero looks for many voices in his voice and appears to represent his "I" through "we". In the texts by Y. Shevchuk we can see quite the opposite process: "we" is heard through "I".

Rock poetry, lyric hero, Y. Shevchuk, A. Bashlachev, rock hero.

Введение

Феномен рок-поэзии привлекает внимание литературоведов с конца 1990-х годов, а само понятие прочно вошло в научный обиход. Термин «рок-поэзия» на сегодняшний день является устоявшимся, в то же время содержание его учеными понимается по-разному. Вслед за С.В. Свиридовым и В.А. Гавриковым мы исходим из понимания рок-поэзии как «единого поэтического текста рока» (т.е. включающего вербальные и невербальные способы смыслообразования) [2, с. 6–7], [7, с. 14], это есть «синтетическое высказывание, поддающееся осмыслению средствами, прежде всего, филологии» [3, с. 10]. Однако в данной статье мы сосредоточимся на вербальной составляющей рок-текстов.

Александр Башлачев и Юрий Шевчук – яркие представители рок-Олимпа конца 1990-х гг., знаковые фигуры для русского рока. В их творчестве проявились специфические черты отечественной рок-поэзии, среди которых В.А. Гавриков называет следующие собственно текстовые характеристики, дифференцирующие рок и авторскую песню: эмоционально-тематическая направленность; сатирическая подоплека; большая роль мотивов эзотерического, мистического характера; высокая степень ми-

фологизации текстов [2, с. 9]. Тексты А. Башлачева и Ю. Шевчука объединяют устойчивое обращение к социально-патриотической тематике, установка на осмысление судьбы лирического героя как судьбы поколения в контексте истории страны, обращение к истокам и особенностям национального характера.

Кроме того, оба автора-исполнителя были близки не только творчески, но и биографически. Впервые, они были лично знакомы и связаны дружескими отношениями (впервые встретились в Череповце, куда Ю. Шевчук в 1983 году приехал записывать совместно с группой «Рок-Сентябрь» альбом, впоследствии названный «Компромисс»). Во-вторых, А. Башлачев для Ю. Шевчука являлся большим авторитетом в поэтическом отношении, о чем последний неоднократно высказывался, в частности: «Саша – это, на мой взгляд, гениальный человек, потому что из поэтов, принадлежащих рок-н-роллу он, конечно, лучше всех, глубже. Не лучше, лучше – не то слово, а глубже всех, и как-то максимально художественно глубоко отразил вот те мысли, то мировоззрение, мироощущение того времени, 80-х, которое проецируется и на наши дни, конечно. <...> Я не раз говорил, что горд, что мое поколение выдало на-гора вот такого замечательного поэта, как Саша Башла-

чев. Простите за пафос, но это от души»¹. Вспоминая о СашБаше, Шевчук говорил: «Он как-то многое объяснил, он, может быть, был самый чуткий из нас...»². В-третьих, для обоих музыкантов совместный концерт «Кочегарка», состоявшийся 18 марта 1985 г., был первым выступлением-презентацией в столице рок-культуры того времени – Ленинграде. Дебютный концерт в знаковом для рокеров городе предполагает тщательный отбор материала, по которому будут судить об исполнителе и его потенциале. Нельзя не отметить и тот факт, что на момент выступления в актовом зале Ветеринарного института Башлачев находился в расцвете своего творческого дарования (он – автор песен, ставших его «визитной карточкой»: «Некому березу заломати», «Время колокольчиков», «Лихо», «Вечный пост»). Шевчук же был в начале пути, свои главные произведения («Что такое осень...», «Актриса Весна», «Родина» и др.) он создаст позже. Поэтому представляется интересным на материале вербальной составляющей рок-текстов данного концерта рассмотреть общность и своеобразие лирического героя Ю. Шевчука и А. Башлачева. Мы исходим из того, что концерт можно рассматривать как законченное высказывание в пределах заданного времени и пространства, как и альбом, он является концептуальным собранием песен.

Основная часть

Самопрезентация лирического субъекта начинается с того, как он себя называет. Я-концепция проявляется и в формальном выражении «я» в тексте: в системности употребления самоидентифицирующих местоимений.

У лирического героя Башлачева преобладает проекция «я» через «мы»³. Формально это может быть выражено напрямую, например: «*А время ловит нас в воде губами жадными. / Время нас учить пить*», («Песня ржавой воды»), «*а мы все между волком и вошью*», «*мы большую цену платили*» («Некому березу заломати»), «*нынче нам до смеха ли*», «*если плач, не жалели соли мы*», «*мы пришли с черными гитарами*» («Время колокольчиков»), «*мы снежок припомним*», «*мы в тоске зеленой*» («Лихо»), «*мы в почетном карауле*», «*никто не ищет нас*», «*мы никому не нужны*» («Час прилива»). Или же косвенно, как грамматически, так и контекстуально: «*под водопадом спасались, как могли, срубили дерево*» («Песня ржавой воды»), «*все снесли и остались вольными*», «*на своем поле, как подпольщики*», «*загнем, засвистим, зацёлкаем*» («Время колокольчиков»), «*если бы не терпели, по сей день бы пели*», «*босиком гуляли по алмазной жиле*», «*корчились от боли*» («Лихо»). Голос лирического героя звучит как хор, выступление от имени общности, совокупности голосов. Акцент на наиндивидуальном начале высказывания делает последнее более весомым. Какова же семантика «мы» в текстах Башлачева? Как часть

какой общности (общностей) позиционирует себя лирический субъект?

Во-первых, «мы» – это рок-музыканты, чей голос отчетливо звучит во «Времени колокольчиков»: «*рвали нерв черного динамика*», «*мы пришли с черными гитарами*». Рок-поколение метафорически представлено как звонари нового времени, колокольчики в суррогатную эпоху расколотых колоколов, что, однако, не делает их протестное звучание менее значимым: «*Эй, братва, чуеете печенками / Грозный смех / русских колокольчиков?*» Неровный и сбивчивый звон-смех колокольчиков (голос рок-музыканта) контекстуально противопоставляется песне с ее гармонической мелодической основой («*Не поем. / Петь уже отвыкли*»), а в сочетании с отсылающим к стилистике В. Высоцкого выражением «*рвали нерв*» подчеркивает особый характер рок-звука, сочетающего дисгармонию, шумовые эффекты и повышенную (нередко предельную) эмоциональность и искренность выражения. Рок-музыканты выступают рупором радикальных настроений поколения в целом, формулируют его протест и чаяния обретения нового смысла жизни. Утверждение «*петь уже отвыкли*» акцентирует как безрадостно-беспросветную судьбу героев (петь не хочется, некогда, не до песен), так и драматическое разрушение связи с традицией (петь разучились). Одновременно отчетливо слышны мотивы неустрашимости, несовпадения масштабов, способностей и возможностей: «*Звонари по миру слоняются. / Колокола сбиты и расколоты*»; росли «*вровень с колокольнями*», а живем во «*время колокольчиков*».

Во-вторых, «мы» – это поколение в целом, поколение застоя, безвременья, «мертвого сезона» советской системы. Такая позиция актуализирует социально-политический аспект содержания текстов, тему существования человека в тоталитарном обществе. Так, фраза «*Да только ржавая вода / разливается / на портретах великих дождей*» («Ржавая вода») отсылает к вождям социализма и пунктирно обозначает коррозию системы, основанной на лжи. В «Некому березу заломати» поколение определяет себя через оппозицию «мы – вы», где «вы» ассоциируется с Западом (второе название – «Окно в Европу»), как противопоставление «сытого» и «голодного» и, соответственно, «пустого» и «тесного» миров: «*Вы все между ложкой и ложью. / А мы все между волком и вошью*»; «*Что, снаружи – все еще пусто? / А внутри по-прежнему тесно...*». При этом граница между «мы» и «вы» символически представлена в виде военного рубежа круговой обороны («*Кругом – бездорожья траншеи*»). В качестве параметров «своего» бытия акцентируются мотивы болезни, гниения и несвободы: «*Города цветут синяками. / Да деревни – сыпью чумною*»; «*Всемером ютимся на стуле. / Всем миром на нары-полати*». Да и само существование «*между волком и вошью*» предполагает постоянную опасность быть съеденным извне или изнутри. Мотив тотальной несвободы человека в тоталитарном обществе звучит во «Времени колокольчиков» («*На своем поле, как подпольщики*»), в «Лихе» («*Вдоль стены бетонной – ветерки степные*»), «Вечном посте» («*А живи как есть в три по-*

¹ из интервью Ю. Шевчука «Нашему радио» в ночь 15-16.05.2001.

² Из интервью Ю. Шевчука для фильма «Время ДДТ»

³ Тексты А. Башлачева цитируются по материалам сайта «Александр Башлачев»: URL: <http://www.booksite.ru/bashlatchev/>

гибели»). Несвобода мыслится одновременно как причина и следствие рабской покорности, эта мысль выражена через парадоксальное высказывание *«Если б не терпели – по сей день бы пели... / А сидели тихо – разбудили Лихо»* («Лихо»). Как известно, разбудить можно шумом, а не молчанием, в данном случае ситуация переворачивается, ибо именно молчание (т.е. покорность, терпение) приносит беду. Поколение, от имени которого говорит лирический герой, живет в период стагнации, данное чувство времени отражено в «Часе прилива»: это ««мертвый сезон» доживающей свои последние годы страны» [2, с. 90]. В этой атмосфере «мы с тобой» – уцелевшие, оставшиеся (*«Кто умел – тот уплыл. / Остальные – утонули»*), потерянное поколение, невостребованное (*«Мы никому не нужны / И не ищет никто нас»*), обреченное на бесплодие (*«А наших скромных зарплат / Хватит только на аборт»*). Его удел – маяться от собственных бессилия и бездействия: *«А мы с тобой отползли / И легли на мели»; «Летаргический сон, / Унизительный, как старость»*. Мотив безвременья как доминанты самоощущения лирического героя в песне «Лихо» связан с мотивом утраты родства и, как следствие, идентичности, что порождает чувства потери пути и разобщенности: *«Позабыв откуда, скачем кто куда. / Ставили на чудо – выпала беда»*. И, в конечном счете, оборачивается тем же бесплодием и бессилием: *«Нищие гурманы. Лживые сироты / Да горе-атаманы из сопливой роты»*.

В программу концерта вошли две песни, также затрагивающие тему поколения и его времени, в которых отсутствуют «я» или «мы» как способ самопрезентации, а лирический герой скрывается за маской рассказчика-свидетеля («Музыкант») и саркастического репортера («Слет-симпозиум»). В этих произведениях обозначены два аспекта современного героя бытия, отмеченные В.А. Гавриковым как две главные темы ранней (до середины 1984 г.) поэзии Башлачева: «ничтожный («униженный и оскорбленный») человек в бессакральном мире и симулятивное, суррогатное состояние этого мира» [2, с. 97].

Характерно, что в текстах Башлачева практически отсутствуют конкретно-исторические детали, данные аспекты характеристики поколения и его мира даны не напрямую, а проступают через сложную многоуровневую систему метафорических отождествлений и считываются на уровне подтекста: современность – ржавая вода, мертвый сезон, мель; современник – пловец поневоле, всадник без пути, импотент, горе-атаман из сопливой роты и т.п.

С другой стороны, поколение лирического героя существует не только в конкретных историко-географических координатах, это еще и поколение молодых людей, которое во все времена мучительно переживает собственное становление. Как отмечает И.Г. Минералова, «он (Башлачев – Т.В.) пришел, чтобы собой выразить не просто юношеский максимализм вызревающей катастрофической эпохи. Ведь это состояние «юношеского бунта» переживает, наверное, каждый молодой человек, не обязательно оно выльется в сочинительство, пение под гитару, но последнее – почти общее место для молодежи. Дело в

другом: его собственная «брань невидимая» оказалась помноженной на душевно-духовную и социально-нравственную брань в Отечестве. Сколько бы времени ни прошло, парни «на переломе возраста» будут петь его «Время колокольчиков», находя в них уже свои собственные, вряд ли им рационально заложенные смыслы» [4]. В таком ракурсе понятие «поколение» применительно к творчеству Башлачева совмещает конкретно-исторический и вневременной смыслы.

И, наконец, в-третьих, «мы» – это русские люди – условное понятие, отсылающее к проблеме осознания национальной идентичности, поискам общности характера и судьбы. Национальная тема звучит на разных уровнях:

- использование фольклорных жанров, образов и мотивов: жар-птица (Ржавая вода), Лихо, беда как персонификация судьбы («Лихо», «Петербургская свадьба»), Русь-матушка¹ («Вечный пост»), народная песня («Некому березу заломати»);

- упоминание деталей, составляющих «почвенный» информационный комплекс «Русь Древняя», «Русь изначальная, избяная»: кадушка капусты, ватрушка, медовая брага («Некому березу заломати»); каша березовая, колокольни-колокола, Русь-тройка («Время колокольчиков»); «белые палаты», «золотое стремя», «юродивые князи», «пососали лапу – поскрипим лаптями» («Лихо»); хлеб-соль (в башлачевском варианте усилено: «хлебом с болью»), русая коса («Вечный пост»);

- картина типичного русского хронотопа: «широты наши смурные», «кругом – бездорожья траншеи», «седая лесная страна» («Некому березу заломати»), поле («Время колокольчиков»); «Клевер да березы. Полевое племя. / Север да морозы», «всепогодная грязь», овраг, зима, сонные курганы («Лихо»). При этом время предстает как «вечное возвращение» к постоянному состоянию, следовательно, неподвижное: «А крестины там, иль поминки – / Все одно там пьянка-гулянка» («Некому березу заломати»), вечный пост.

- акцент на основных для русского ментального мира понятиях «душа», «тоска» и «судьба». Мотив судьбы реализуется через идею пути, а в рамках национального хронотопа – странничества, скитания в поисках смысла бытия («Подари мне посох на верный путь» – «Вечный пост»); плутания, извилистого пути по кругу («Вот тебе обратно тропинка / И петлей в родную землянку» – «Некому березу заломати»); езды в упряжке с бубенцами (Время колокольчиков»); плаваньем по/против течения («Ржавая вода»). Это дополняется мотивом изначально заданной трудности судьбы («Как писали вилами на Роду» – «Вечный пост»). Данная фраза представляет собой слияние двух фразеологических оборотов, что поро-

¹ В данном случае особый интерес представляет соединение в тексте образов Руси-матушки и Руси-вдовы. Последнюю можно рассматривать и как реминисценцию из «Слова, пространно излагающе с жалостью нестроения и безчиния царей и властей последнего жития» Максима Грека, в котором Русь метафорически представлена в виде жены, сидящей при пути в черной одежде вдовицы.

ждает оксюморонное сочетание значений неизвестности («вилами на воде писано») и предопределенности участи человеческой («написано на Роду»). Тоска, с одной стороны, определяется напрямую как константная характеристика национального бытия («Лишь печаль-тоска облаками / Над седой лесною страною» – «Некому березу заломати»). С другой стороны, тоска есть непереносимая не выраженная прямо составляющая настроения-состояния лирического субъекта. Понятие «душа» материализуется в традиционном образе души-птицы: «Улететь бы куда белой цаплею!» («Ржавая вода»). Кроме того, по содержанию, манере исполнения и общему «граду» искренности каждая песня Башлачева представляет собой крик обнаженной, разорванной души;

- поляризованность сознания. Еще Н. Бердяев отмечал двойственность как определяющую черту русской культуры и русского характера, отсутствие середины во взаимоотношениях между полюсами [1]. В песнях Башлачева подобная бинарность выражена как через большое количество используемых автором оппозиций (которые четко обозначены в том числе на уровне синтаксиса: акцентирование противопоставлений с помощью тире, оборотов вроде «если... то...», соединение союзами «да», «и», предложением «с» противоположных по смыслу понятий): сила сердешная – дурь злая-заповедная, скучно – страшно («Редкой нашей силе сердешной / Да дури нашей злой-заповедной»; «Если по утрам очень скучно, / А по вечерам очень страшно» – «Некому березу заломати»); плач – пир, матюги – молитвы («Если плач – не жалели соли мы. / Если пир – сахарного пряника»; «Век жуем / матюги с молитвами» – «Время колокольчиков»), любовь – ересь («Не суди ты нас, а на Руси любовь / Испокон сродни всякой ереси» – «Вечный пост»). Внутренняя поляризованность выражается и через переосмысление фразеологизма «идти на все четыре стороны» (т.е. идти куда хочешь) в «и рванем на четыре стороны» («Вечный пост»), т.е. пойдем одновременно разными путями.

Потребность в осознании национальной идентичности, ее обретении заново после эпохи забвения отражается в «мы» лирического героя, ищущего опоры не столько в отцах, сколько в дедах и прадедах и пытающегося слить свой голос с их хором.

При общей «мы-доминанте» «я» лирического субъекта звучит обертоном общего голоса, усиливая и обогащая последний пронзительным личным звучанием. Исповедальная тональность песен – на надрыве, на пределе эмоции и выразительности – сообщает произведениям трагический пафос и придает обобщенному «мы» отчетливый оттенок непосредственно переживаемого, выстраданного, обостренного. Это может быть выражено и в виде прямого взаимоперетекания «мы» в «я» и наоборот. В финале песни «Время колокольчиков» «я» отделяется от «мы», когда лирический герой высказывает мысль о принятии своего времени: «Я люблю / время колокольчиков». В кульминации «Часа прилива» «я-звучание» обостряет, доводит до предела общее состояние истощенности и бесплодия: «Я уже импотент, / А это больше, чем усталость», а затем вновь соединяется с общим голосом. Финальная песня концерта «Вечный пост»

написана в форме молитвенного обращения к Богу от первого лица. В рефрене («Храни нас, Господи, храни нас, откуда не грянул гром») и заключительной строфе «я» трансформируется в «мы», превращая тем самым личную молитву в просьбу от имени многих: «Небо с общину. Все небо с общину. / Мы празднуем первый гром».

Таким образом, голос лирического субъекта А. Башлачева можно графически представить в виде пирамиды, состоящей из трех ярусов. Ее основание – «русские», объединенные единством земли, веры, исторической судьбы и ментальности. Средний ярус – потерянное поколение безвременья – современники, связанные общностью возраста и самоощущения, а верхний – рок-поколение, авангард, звонари своего времени. Четкие границы между ярусами отсутствуют, одно не только не исключает другое, но и предполагает его: поколение безвременья – сегодняшние «русские», одновременно находящиеся в поисках своей потерянной / забытой национальной идентичности и неосознанно через глубинные структуры сознания ее отражающие. Это – слагаемые «мы» лирического героя, а на острие пирамиды находится собственно его «я» – проводник всех перечисленных коллективных смыслов, позиционирующий себя как голос голосов и в индивидуальном высказывании предельно заостряющий все названные позиции, переплавляющий их в собственную окрашенную трагическим пафосом песню. Как пишет И.Г. Минералова, «и это «мы» не просто объединяет, но делает единой художественно-энергетической, почти мистической силой того, кто на сцене, и тех, что в зале. В этом «мы» есть и место, и роль каждому» [4].

У лирического героя Ю. Шевчука преобладает самовыражение от первого лица: «Я пошел своей тропой» («Свинья на радуге»); «К чему реке мое шальное пенье, / я быстро слез с Пегаса» («К чему реке»); «Я завтра брошу пить» («Я завтра брошу пить»); «Я получил эту роль» («Я получил эту роль»); «Я зарезан без ножа» («Осень») и т.д. При преобладании «я-звучания» оно может употребляться наряду с «мы», но это сосуществование «на равных», причем рядом с «мы» лирическому субъекту важно обозначить именно свою позицию, индивидуальный голос: «О как ничтожны ты и я» («Наполним небо добротой»); «Нас сомненья грызут, я сомненьям этим не рад» («Я получил эту роль»). Для лирического героя Шевчука не так важно прислушиваться к общим голосам в себе, гораздо важнее ощущать свой личный голос в составе хора. В данном случае можно говорить скорее о проекции «мы» через «я».

Что собой представляет «я» субъекта речи Ю. Шевчука? Его герой – конкретный человек, живущий в современности. Он наделен легко узнаваемыми чертами: «Я татарин на лицо / Да с фамилией хохляцкой» («Осень») (к слову, прямой портрет – редкость в рок-текстах 1970–80-х гг. [5, с. 50]). Такая характеристика размывает грань между автором и героем, что свойственно рок-поэзии в целом. Как отмечает О.Э. Никитина, искренность есть одна из главных доминант образа отечественного рок-персонажа [6, с. 143].

Лирический герой Шевчука – цельная и гармоническая натура. Он осознает свой путь, как минимум, понимает вектор своей судьбы и принимает его. В реализации мотива пути совмещаются семантика его изначальной заданности («**Я получил эту роль**» – т.е. мне ее дал кто-то) и личного осознанного выбора («**Полный мудрых наставлений, я пошел своей тропой**» – «Свинья на радуге» – т.е. выслушал и самостоятельно принял решение). В таком контексте актуализируется значение индивидуальной судьбы-пути, а не общей (национальной, поколенческой и т.п.). При этом личная судьба героя при всей предполагаемой и заранее принимаемой сложности мыслится как счастливая: «**Мне выпал счастливый билет**». Это жребий нонконформиста, отрицающего мертвый мещанский «мягкий мирок», стоящего у «начала дорог» (как собственных, так и страны) и пророчески предчувствующего грядущий крах системы: «**Он подыхал незримо к черте, где все рвется за миг**» («Я получил эту роль»). В песне «Наполним небо добротой» лирический герой понимает общую с остальными беспомощность перед роком («**О, как ничтожны ты и я / Перед нависшею судьбой**»), но не концентрируется на ней, а во всеуслышание провозглашает экзистенциальную ценность жизни, перерастающую в самоценность вечного, пусть и сниженного банальностью рифмы дуэта «жить – любить»: «**И что же мы можем? Можем жить, / Еще, конечно же, любить**»¹. Мотив любви вписывает тему личной судьбы в евангельский контекст и объединяется идеей принятия себя: «**Наш Бог всегда нас всех поймет, / Грехи отпустит, боль возьмет**». В результате самопрятие и вера в правильность своей позиции возвышает лирического субъекта до осознания возможности транслировать свой опыт другим, что выливается в форму рефреном звучащего императива «**наполним небо добротой**».

Принятие судьбы не исключает сомнений и страхов: «**Что будет завтра с нами – взлет или провал?**» Однако даже разговоры с судьбой встраиваются в позитивную парадигму, обозначающую выход из депрессивной ситуации: судьба – любовь – друзья («Эх, судьба»). И пусть любовь обошла стороной, а друзья загрустили, фраза «**не унывай, мы молоды пока**» фиксирует временность проблем смещает акцент на будущее обретение гармонии. Депрессивная тема звучит в песне «Осень», в которой аккумулируются типичные и несколько клишированно выраженные характеристики состояния тоски, распада, тревоги, предчувствия конца: «**Осень, смертная тревога**»; «**От чего ж в тоске кабацкой / Угодил под колесо?**»; «**Я зарезан без ножа, / Я прострелен, но не пулей**»; «**Осень, темная душа**»; «**Скоро, верую, отмаюсь**». Однако названные признаки в сочетании с временем года хоть и приобретают свойство устойчивости, повторяемости, но все же имеют преходящий характер (проходят вместе с сезоном). Лирический герой, несмотря на приступы ипохондрии, не

чувствует себя одиноким в этом мире, что выражает открытым текстом, объявляя дружбу одним из ценностных оснований человеческой жизни («**И живы мы, пока друзья / Стоят всегда за нас стеной**» – «Наполним небо добротой»), или через апелляцию к друзьям как к слушателям, собеседникам («**Эй, друзья! Ну что вы загрустили?**» – «Эх, судьба»), понимающим и разделяющим его собственное настроение.

Лирический субъект может акцентировать (и даже утрировать) в себе какую-то отдельную грань: поэт, пьяница, мальчик-переросток, хиппан. Ироническая интонация при этом снижает пафос высказывания, придает ему известную условность, что вовсе не исключает искренность. Так, в песне «К чему реке...» образ героя-поэта в двух начальных строфах создается с помощью подчеркнуто клишированных выражений (что педалируется интонацией при исполнении) «**мой стих**», «**влюбленные поэты**», «**бледная луна**», «**нылкие сонеты**» и иронически снижающей детали «**слез с Пегаса**». В последующих четверостишиях самоирония переходит в серьезные онтологические размышления о бренности жизни, забвении и торжестве высшего природного закона: «**Вновь тишина усядется на трон / И времена причудливых имен / Размоет дождь из радости и горя**».

В композиции «Я завтра брошу пить» герой, ерник и пьяница, выглядит как маска лирического субъекта. Сатирическое описание мещанского рая, обретаемого в результате отказа от спиртного, усугубляется просторечными искажениями: «**Горит ночной экран, хрустит во рте икра!.. / Настанет, мужики, счастливая пора!**». В результате нарисованная картина завтрашнего «роскошного жития и веселия» сводится на нет сегодняшним желанием за него выпить. В данном контексте выпивку можно интерпретировать одновременно как форму эскапизма и бунта, ибо, в последнем случае, пьянство героя разрушает вызывающее протест мещанское благополучие семейного мирка. Мотив выпивки звучит и в юмористической песне «Галя, ходи», в котором состоянии влюбленности и общее хорошее настроение – самоощущение избытка жизненных сил – вызывают желание выпить, дабы «**разогнать молодецкую кровь**». Пьяница – не просто ролевая маска, это выпяченная грань лирического героя-бунтаря, а в ней, в свою очередь, угадывается проекция рок-героя-маргинала, практикующего подобные формы саморазрушения.

В песне «Монолог в ванной» создается образ мальчика-переростка, Ромео нового времени. Персонаж деромантизируется через столкновение пафосно-элегических выражений вроде «**брошусь печально на дно**», «**сердце дымит без огня**», «**о Боже, ну как дальше жить?**» и прозы быта: прыщика на лбу, облеванного дивана, ночного храпа. И все же за юмористическими интонациями угадывается смутное ощущение собственной полувзрослости, несоответствия внутреннего чувства масштаба проблемы и ее внешней ничтожности. Монолог «Хиппаны» написан от лица деревенского парня, «**последнего из колхозных могикан**». В этой завершающей отделении Шевчука в концерте песне лирический герой, надевая

¹ Данные строки вызывают параллели с бардовской традицией, в частности, с песней С. Никитина «Диалог у новогодней елки»: «– Что же из этого следует? / – Следует жить!»

маску деревенского хиппана, обращается к собственному недавнему прошлому и через него ищет своих в настоящем: «*Пропали все, и нет ничьих координат. / А может, стопом мне поехать в Ленинград, / А там найду хоть одного возле Невы.*»

Большое значение в определении «я» лирического героя Шевчука имеет противопоставление иным, неприемлемым для субъекта формам существования. В этом случае «я» осознается через конфронтацию, принципиальное размежевание с силами, которые текстуально определяются как «вы». Последнее местоимение обозначает мир конформизма, который включает в себя сытое мещанское «плангтонное» существование, равнодушное согласие с лживостью системы, мертвое бездушие и бездумие. По отношению к нему герой выступает как непримиримый обличитель, судья, поэтому отношения с ним выстраиваются по принципу сверху – вниз: нравственное превосходство субъекта позволяют ему ставить себя выше. Так, «*я честую вас*» в «мальчишках-мажорах» контекстуально приобретает обратный смысл: бичую, обличаю. А в перечислении мнимых достоинств этой категории людей собрано то, что принципиально не приемлет сам герой (к примеру: «*Кичевая дрянь задернута в тело. / Душа это? Нет? Какое вам дело? / И так все легко соплякам и просто – / Папаша добьется служебного роста*»). Тот же мир блага и приспособленчества представлен как «*мягкий мирок*» «хитрейших» в «Я завтра брошу пить», удушливая атмосфера вечного выходного дня из «Не пинайте дохлую собаку» («*Хорошо засыпать, жрать и дев целовать. / Пусть всегда будет выходной день!*»). В «Свинье на радуге» триумф «живота» приобретает гротескный облик свиньи, сидящей на радуге – телесный низ, взявший верх в этом профанном мире. Противостояние героя здесь носит характер личного протеста, внутреннего неприятия системы, в которой он задыхается («*вы мою свечу задули*» – «Осень») и которая провоцирует его на формулирование собственной позиции. Лишь в одном случае «вы» есть власть имущие, к ним лирический герой обращается с пацифистским призывом: «*Эй, там, на крыше, вы и я, / Как говорят, одна семья. / Снимите с кнопки пальчик свой*» («Наполним небо добротой»).

«Мы» у лирического субъекта Шевчука может оборачиваться псевдо «мы», как в песне «Тише-тише»: «*Нет у нас лихих бандитов – / Все в Америке живут. / Нету пьяниц – за границей / Только вермут продают. / Нет кичливого начальства, / Нету блага и воров, / Нету частного хозяйства, / Каждый молод и здоров*». В данном случае употребление «мы» подчеркивает не объединение, а размежевание с высказываемой позицией и осмеяние последней.

Чаше «мы» обозначает рок-поколение, друзей, свой круг, каждое понятие подразумевает остальные. Это сыновья безгласных «*примерных отцов*», кому хочется «*громко и долго кричать*», а они вынуждены «*скулить у захлопнутых врат*» («Я получил эту роль»). Желание обрести голос и быть услышанным наталкивается на жесткое сопротивление и нередко оборачивается наказанием («*Нас колотит уже чем попало, да в глаз или в бровь*»), что эту жажду ничуть не ослабляет. Поколение «мы» четко обозначено во

временных рамках («*завтра нам тридцать*»), в нем рокеры отделены от рок-звезд («*В России рок-звезды хлещут вино / В кругу переодетых козлов. / Нам деля ручкой, уходят на дно*» – «Не пинайте дохлую собаку»), неконформисты – от хитрейших, мальчишковажоров, сыновья – от отцов («*сыновья пропивают награды примерных отцов*»). «Мы» Шевчука четко структурировано через противопоставление тем, кто «не с нами», это достаточно узкая общность людей, живущих в современности и чутко реагирующих на несправедливость и бездушие обывательского мира последних дней советской эпохи.

Выводы

Подводя итог сказанному, можно сказать, что лирические субъекты обоих рассматриваемых авторов через «я» и «мы» транслируют сходный (и характерный для рок-поэзии в целом) комплекс представлений о времени и о себе: голос неконформиста, бунтаря в прогнившем обществе. Для обоих характерно стремление говорить от имени своего поколения, хотя наполнение этого понятия неидентично у данных авторов. В «мы» Башлачева встроена сложная система взаимодействий рок-поколения, потерянного поколения безвременья и русского человека в его глубинных ментальных характеристиках. Лирический герой Шевчука соотносит себя с общностью в более узком и социально окрашенном регистре: он – с теми, кто живет в его времени и пространстве и разделяет его жизненные принципы. В этом контексте понятие рок-поколение означает субкультуру, четко отграниченную от остального общества. Условно «мы» Башлачева и Шевчука соотносятся как вертикаль и горизонталь: первая акцентирует общечеловеческий аспект бытия, вторая – социальный. Если лирический герой Башлачева нацелен на поиск голосов многих в своем голосе и склонен к выражению «я» через «мы», то у Шевчука больше представлен обратный процесс: выделение своего личного звучания, а, следовательно, выражение «мы» через «я».

Литература

- Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. URL: <http://www.magister.msk.ru/>
- Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск, 2007. 292 с.
- Доманский Ю.В. Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 7–36.
- Минералова И.Г. «Ненависть – это просто оскорбленная любовь»: стиль и лирический герой Александра Башлачёва // Александр Башлачев: исследования творчества. М., 2010. 144 с. URL: <http://www.booksite.ru>
- Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70–80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь, 1998. Вып. 1. С. 39–55.
- Никитина О.Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 8. С. 142–157.
- Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь, 2002. Вып. 6. С. 5–32.

References

1. Berdiaev N. *Istoki i smysl russkogo kommunizma* [Origin of Russian Communism]. Available at: <http://www.magister.msk.ru/>
2. Gavrikov V.A. *Mifopoetika v tvorchestve Aleksandra Bashlacheva* [Mifopoetika in the works of Alexander Bashlacheva]. Bryansk, 2007, 292 p.
3. Domanskii Iu.V. *Rok-poeziia: perspektivy izucheniia* [Rock Poetry: Prospects of Research]. *Russkaia rok-poeziia* [Russian rock poetry]. Ekaterinburg; Tver', 2013, Vyp. 14, pp. 7–36.
4. Mineralova I.G. «Nenavist' – eto prosto oskorblennaia lyubov'»: stil' i liricheskie geroi Aleksandra Bashlacheva ["Hatred – it's just insulted love": the style and the lyrical hero Alexander Bashlachev]. *Aleksandr Bashlachev: issledovaniia*

tvorchestva [Alexander Bashlachev: study creativity]. Moscow, 2010, 144 p. Available at: <http://www.booksite.ru>

5. Nezhdanova N.K. *Russkaia rok-poeziia v protsesse samoopredeleniia pokoleniia 70-80-kh godov* [Russian rock poetry in the process of self-generation of 70-80-ies]. *Russkaia rok-poeziia* [Russian rock poetry: text and context]. Tver', 1998, Vyp. 1, pp. 39–55.
6. Nikitina O.E. *Dominantny obraz rok-geroya v russkoy rok-kul'ture* [Dominant way of rock hero in Russian rock culture] *Russkaya rok-poeziia: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Tver', 2005, Vyp. 8, pp. 142–157.
7. Sviridov S.V. *Rok-iskusstvo i problema sinteticheskogo teksta* [Rock art and the problem of synthetic text]. *Russkaya rok-poeziia: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Tver', 2002, Vyp. 6, pp. 5–32.

УДК 821

И.Г. Вьюшкова

Ишимский педагогический институт им. П.П. Ершова (филиал)
Тюменский государственный университет

ФОРМИРОВАНИЕ ПОЭТИКИ СНА В РАННЕЙ ПРОЗЕ Я.П. ПОЛОНСКОГО (1819 – 1898)

В статье выявляются особенности творческой индивидуальности Я.П. Полонского-прозаика на основе уточнения специфики формирования онейропоэтики в ранней прозе писателя. Исследование поэтики сна «Грузинских очерков» в функционально-типологическом аспекте позволяет сделать вывод о том, что художник активно вводит в произведения мотив сна, причем в каждом из текстов по-своему. Оригинальность Полонского проявляется в том, что он берет за основу конкретную повествовательно-жанровую традицию и экспериментирует с ней; при этом мотив сна используется для организации художественного целого в опоре на возможности каждой из этих традиций. Это пока эксперимент, в ходе которого автора, несомненно, привлекает множественность образных воплощений и семантических интерпретаций сновидческой мотивики в условиях прозы.

Поэтика, сон, онейропоэтика, проза, литература, творческая индивидуальность.

The article reveals peculiarities of creative individuality of J.P. Polonsky as a prose writer, clarifies the specifics of formation of oneiropoetiks in his early prose. A study of the poetics of sleep in "Georgian essays" in the functional-typological aspect leads to the conclusion that the artist actively introduces into his works sleep motif, in each text in its own way. Originality of Polonsky shows itself in the fact that it takes as a basis the specific-genre narrative tradition and experiments with it; while sleep motif is used for the organization of the artistic whole in reliance on the capabilities of each of these traditions. This is an experiment, in which the author, no doubt attracted by the plurality of shaped incarnations and semantic interpretations of dream motifs in terms of prose.

Poetics, sleep, oneiropoetiks, prose, literature, creative individuality.

Введение

С конца 1830-х годов в русской литературе поэзия оттесняется на второй план реалистической прозой, ориентированной на аналитическое изображение сложной и многомерной жизни, в ее закономерностях и частностях. Формирование реалистической поэтики начинается в 20–30-е годы XIX века в Европе, в России – к середине столетия; ей будет сопутствовать прогрессирующий процесс романизации всех жанров. В это время писатели особенно активно обращаются к анализу социальной действительности, изображению частной жизни разных слоев общества. Складывающаяся романно-реалистическую поэтику отличал «критический пафос, направленный против всего, что унижало достоинство современного человека; принципиальное уважение к автономной личности, к ее интересам и потребностям, сочетание критического отношения к ней с позицией терпимости, понимания, доверия и любви»

[7, с. 204]. При этом реализм вырабатывает приемы соответствующей мотивировки поведения героя. Его образ строится как социальный характер на пересечении различных социальных, языковых, пространственно-временных точек зрения, «субъектных призм» как различных форм восприятия и оценки его личности. В романе, который становится ведущим жанром времени, создаются перекрестные и взаимные восприятия-переживания персонажами друг друга и сложная система диалогических соотношений голосов, образов и сюжетных линий. Характерными особенностями повествования в это время также являются: «преобладание содержательно-субъектной структуры над формально-субъектной; использование и чередование различных субъектных форм, способов изображения чужого слова, в том числе характерной для поэтики реализма несобственно-прямой речи» [7, с. 205].