

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. И. КАНТА»**

*На правах рукописи*

**КУМИЧЕВ Игорь Владиславович**

**ЖАНР И МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА  
РОК-БАЛЛАДЫ КОНЦА 60-х – 70-х ГОДОВ XX ВЕКА  
(на материале творчества американских и английских рок-групп)**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
доцент В.Х. Гильманов

Калининград

2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПОЭТИКА И ОНТОЛОГИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ.....	16
§ 1. Генезис и жанровая специфика баллады.....	16
1.1. Проблема происхождения и формы; сюжет и хронотоп.....	16
1.2. Трагедия и баллада. Баллада в свете эстетических категорий: трагическое, дионисийское, возвышенное.....	29
§ 2. Проблема музыкального начала в балладе. Музыка и границы поэтического.....	41
Выводы.....	50
ГЛАВА 2. РОК-ИСКУССТВО США И ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ЕГО КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ.....	52
§ 1. Специфика и истоки. Балладное начало как важнейший конструк- тивный элемент рок-поэтики.....	52
1.1. Предварительные замечания о специфике рок-искусства.....	52
1.2. Жанровые истоки рока. Актуальность балладного жанра.....	56
1.3. Основы событийности рок-искусства в контексте его жанровых истоков.....	62
§ 2. Эстетика и мифопоэтика.....	73
2.1. Культ и культура. Фигура рок-героя.....	73
2.2. Мифо-эстетические доминанты рока: между священным и иг- рой.....	80
§ 3. Рок-произведение и проблема его анализа.....	88
Выводы.....	97
ГЛАВА 3. БАЛЛАДА В АМЕРИКАНСКОМ И АНГЛИЙСКОМ РОК- ИСКУССТВЕ 60-Х – 70-Х ГОДОВ.....	98
Предварительные замечания.....	98
§ 1. Прорыв «на другую сторону» в балладах группы «The Doors»....	100

§ 2. Странничество, энтелехия и одержимость в балладах «Led Zeppelin».....	133
§ 3. Энтузиазм и смятение в балладном творчестве «Pink Floyd».....	159
Выводы.....	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	184
БИБЛИОГРАФИЯ.....	189
ФОНОГРАФИЯ.....	213
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	214

## ВВЕДЕНИЕ

Баллада как жанр прошла сложный путь развития. Появившись в лоне обрядовой песенности, она устоялась в Высокое Средневековье как лиро-эпически-драматический песенный жанр, яркая событийность которого была тесно связана с лирическим началом, а драматические диалоги сохранили связь с обрядовой амебейностью (термин А. Н. Веселовского; употреблен в значении попеременного пения, чередования партий корифея и хора или нескольких певцов). Все варианты слова *баллада* (прованс. *balada*, фр. *ballade* или *ballette* – «плясовая песнь», итал. *balata* – лирическая танцевальная песня) происходят от позднелатинского *ballare* «плясать» [Литературная энциклопедия: 90]. Старофранцузские, провансальские и итальянские баллады, действительно, были плясовыми песнями, имевшими «особую художественную завершенность» [Гугнин 1989: 7], сочетая в себе пение, музыку и танец, однако при этом изначальную связь жанра баллады с танцем современные исследователи признают нерегулярной и необязательной (см.: [Гугнин 1989: 7; Vargyas, Graf, Fallows, Sauer, Wagner 1994: 1121]). К моменту культурного открытия народной песенности<sup>1</sup> и появления литературной баллады фольклорная баллада переживает кризис, превращается по большей части в жанры актуальных криминальных историй (например, бэнкельзанг, чисто «развлекательный жанр» [Müller-Seidel 1964: 23])<sup>2</sup>. Вместе с тем, между литературой, продолжающей жанровую традицию баллады (вплоть до сохранения имманентной музыкальности), но разрушившей единство слова, музыки и

---

<sup>1</sup> Это связано в первую очередь с изданием следующих книг: «Реликвии древней английской поэзии» (1765) епископа Перси, «Песни менестрелей пограничной Шотландии» (1802) В. Скотта в Англии; «Народные песни» (1778-1779) И. Г. Гердера, «Волшебный рог мальчика» (1805-1808) А. фон Арнима и К. Брентано в Германии; «Собрание разных песен» (1770-1773) М. Д. Чулкова, «Собрание русских простых песен с нотами» (1776—1795) В. Ф. Трутовского, «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым» (1804) в России.

<sup>2</sup> Об истории европейской народной и литературной баллады написано достаточно, и в подробном рассмотрении данного вопроса в настоящей работе не видится надобности. См. следующие труды: [Henderson 1912; Riha 1963; Lloyd 1967; Fowler 1968; Krüger-Dellmans 1991; Fromm 1993; Алексеев 1984: 290-309; Елина 1973; Тьерсо 1975].

пластики, и народной европейской песенной культурой, ощущающей в Новое время кризис, продолжает существовать культурная среда, которую отечественный музыковед В. Д. Конен обозначила как «третий пласт» [Конен 1994], что частично соответствует понятию «популярная культура» (см.: [Leask 2009]). След «третьего пласта» уводит к искусству трубадуров и жонглеров, давших «первые образцы популярной музыки» [Конен 1994: 32] и продемонстрировавших тесную спаянность (уже не синкретизм, но синтез) музыки и слова (см.: [Diehr 2004: 98-125]), тянется к «елизаветинской» балладе Возрождения и балладной опере Нового времени в Англии, менестрельному театру в США. В музыке Великобритании и США влияние «третьего пласта» оказалось наиболее сильным (особенно в отсутствие собственной композиторской школы); кроме того, эти страны проявили наибольшую чуткость в восприятии внеевропейской музыки, что привело к слиянию, в частности европейской народной балладной традиции и музыки афро-американских невольников, что породило такие, долгое время считавшиеся чисто «негритянскими», жанры, как спиричуэлс и ставший в 20-е годы XX века выражением «потерянного поколения» блюз и позже джаз. Рок-искусство, вышедшее из блюзовой традиции и восприимчивое к европейской балладе (в США принявшей вид кантри-баллады), предлагает особую форму баллады, отмеченную возвращением к архаическому единству пения, музыки и пластики. Сочетая в себе массовость и элитарность, рок оказался одним из наиболее влиятельных течений «третьего пласта».

«Рок как художественный феномен принадлежит как минимум двум видам искусства – музыке и литературе» [Свиридов 2007: 7]. От литературы рок-искусство отстоит в силу своего звучащего характера и особой мелодико-ритмической динамики, подчас превращающей вербальный субтекст в поэзию «отдельных фраз и ключевых слов, которые дают в сочетании с музыкой цепочку образов, воспринимаемых слушателем и дополняемых его собственной фантазией» [Смирнов 1994: 33], большая роль музыки редуцирует поэтическую составляющую, что парадоксальным образом не снижает худо-

жественную ценность целостного произведения. Рок нельзя назвать и исключительно музыкой в силу самоценности собственно рок-поэзии и невозможности (за исключением отдельных случаев) судить о целом рок-композиции без обращения к «программному» смыслу вербальной составляющей. В рок-искусство поэзия и музыка находятся в нерасторжимом единстве и, одновременно, во взаимном напряжении, рождая смысл в поле взаимной корреляции [Свиридов 2001: 93] – такова основная предпосылка современного литературоведческого подхода к изучению рок-песенности.

Систематическое научное изучение рок-искусства в Великобритании, США и Германии началось со второй половины 70-х годов, и велось оно преимущественно с социологических [Benson 1976; Bartnik, Bordon 1981; Frith 1981; Wicke 1987, 2001 и др.] и исторических [Belz 1969; Lydon 1971; Cohn 1971; Markus 1976; Grossman 1976; Sandner 1977; Fletcher 1981; Nite 1982; Korth 1984; Seifert 2014; Паскаль 1978; The Rolling Stone Illustrated History of Rock'n'Roll; The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll] позиций, зачастую с использованием инструментария музыковедения, психологии, физиологии, семиотики, эстетики<sup>3</sup>. Актуальность этих работ для литературоведения состоит в том, что они помогают восстановить генезис, исторический контекст и этапы развития рок-искусства, культурную и социальную среду бытования, создания и восприятия рок-произведений, получить информацию об их создателях и потребителях, основах поэтики, осмыслить целостный феномен рока в культурологической, музыковедческой, искусствоведческой и литературоведческой перспективах. При том, что нефилологические подходы остаются доминирующими, с конца 80-х годов начинается активное литературоведческое изучение англоязычного рок-искусства в США и Великобритании: в Кебридже и Оксфорде читаются курсы по поэтике рока, издаются труды и сборники работ, посвященные творчеству рок-поэтов, однако из последних немногие удостоились внимания ученых-филологов: по большому

---

<sup>3</sup> Как примеры комплексного рассмотрения рок-искусства см.: [Flender, Rauhe 1989; Frith, Goodwin 2006].

счету, до последнего времени из «рок-пантеона» выделяются два имени – «The Beatles» и Боб Дилан (см., например: [Marshall 2006; Whiteley 2006; Epstein 2011; Brown 2014]<sup>4</sup>. Творчество Дилана – важнейшая область, где самого пристального взгляда ученых удостоивается жанр баллады в рок-искусстве. Следует отметить, что, несмотря на принятие и понимание авторами синтетического характера рок-искусства, в этих исследованиях при анализе конкретных текстов музыкальная составляющая по большей части остается в тени: преобладает методика «целостного» анализа в духе рецептивной критики либо же компаративистский подход.

Методика анализа целостного звучащего рок-произведения, по меньшей мере, в единстве вербального и музыкального субтекстов, разрабатывалась в немецком литературоведении (Textmusik-Analyse), в котором следует отметить единичные и, по всей видимости, не до конца оцененные работы Вернера Фаульштиха [Faulstich 1978] и Петера Урбана [Urban 1979].

Отечественные литературоведческие исследования песенной поэзии второй половины XX века начались с изучения авторской песни. Именно в этой области был впервые, независимо от немецких исследователей, выдвинут тезис о синтетичности песенного произведения<sup>5</sup>. Однако в исследовательской практике это представление закрепилось уже в работах по рок-искусству. Одной из наиболее значимых для изучения рок-искусства в России представляется статья С. В. Свиридова «Рок-искусство и проблема синтетического текста» [Свиридов 2002], положения которой исследователь ранее воплотил в аналитической практике [Свиридов 2001]. Первая отечественная монография, представляющая целостный взгляд на синтетический рок-текст и проблему его литературоведческого изучения, написана Ю. В. Доманским [Доманский 2010]. Годом позже вышла монография В. А. Гаври-

---

<sup>4</sup> Показательно, что, к примеру, поэтологический труд, посвященный лидеру группы «The Doors» Джиму Моррисону (большая часть книги затрагивает литературное, а не песенное творчество поэта), нам известен всего один: [Fowlie 1994].

<sup>5</sup> «Песни Высоцкого находятся на стыке по крайней мере трех систем жанров: литературных, музыкальных и, условно говоря, эстрадно-исполнительских» [Томенчук 1990: 165-166].

кова [Гавриков 2011], в которой рассмотрение вербального рок-текста отличается наибольшей детализированностью и полнотой. Многие методологические разработки отечественных ученых, ориентированные на анализ произведений русского рока, применимы и для изучения англо-американской рок-песенности.

Особо следует отметить исследовательскую линию в отечественном изучении рок-искусства, которая посвящена столь существенному, но часто недооцениваемому аспекту синтетического целого, как мифологизированный образ автора или рок-героя [Давыдов 1999; Доманский 2000; Никитина 2011]. Это лишь одна, но важная, сторона вопроса о мифопоэтическом (либо же неомифологическом, мифотворческом) характере рок-искусства, который разрабатывается как в западном, так и в отечественном роковедении [Flender, Rauhe 1989; Partridge 2013; Гавриков 2007; Никитина 2008 и др.].

В России и за рубежом в настоящее время защищается большое количество диссертаций, посвященных рок-искусству<sup>6</sup>. При этом часто приходится констатировать, что «терминология, связанная с «роковым» инструментарием, пока еще не устоялась даже по вопросам фундаментальным» [Гавриков 2008: 286], но растущий интерес к теме очевиден.

Как представляется, важным шагом в понимании того, что такое рок-искусство, каковы его метасобытие и метасообщение, является исследование данного феномена в контексте его жанровых связей. Одним из важнейших жанров для рок-искусства является баллада. При этом баллада – сама по себе жанр особый; неслучайна данная ему Гете характеристика – «про-яйцо» поэзии [Гете 1989]. Сочетая в себе тяготение к событийности и лирическое, музыкальное настроение, баллада дает нам образец живого, поэтического восприятия мира как *со-бытия* – в целостности индивидуального (что совсем не отрицает интерсубъективности) чувства.

---

<sup>6</sup> Общий список, характеристику и краткий обзор большинства российских диссертаций см.: [Гавриков 2008, 2013]. Среди зарубежных диссертационных исследований можно отметить следующие работы: [Tillmann 2011; Weiß 2006; Zöllner 1999; Early 2013; Kellett 2008 и др.].

Исследование любого жанра предполагает учет его онтологии. Проблема жанровой онтологии есть в какой-то мере проблема корреляции фиктивной и фактуальной реальностей. Жанр есть высказывание [Бахтин 1986: 251], изречение как, по словам П. Рикера, «актуальное событие, акт перехода, акт исчезновения» [Рикер 2008: 145], и в фикциональности жанра (в каждом конкретном воплощении) дает о себе знать фактуальная онтология. Но категория события, актуализирующая категорию времени, предполагает «сейчас открытость, просвечивающую во взаимном протяжении наступающего, осуществившегося и настоящего» [Хайдеггер 1993: 399]<sup>7</sup>. Жанр «живет настоящим», но, воплощаясь *сейчас*, в конкретном произведении, «помнит своё прошлое» [Бахтин 1979: 122], равно как и содержит потенции собственного развития, изменения. Онтологическое понимание жанра предполагает, в первую очередь, принятие и учет того факта, что рождение жанра – это реакция на серьёзное изменение в глубинных пластах человеческого бытия. Память жанра – это те трудноуловимые колебания, которые не только и не столько определяют предмет изображения в произведении (хотя их некоторое влияние в этом отношении бесспорно), а скорее определяют саму «физику» фикциональной реальности, то есть хронотоп и, более глубокий пласт, структуру взаимоотношений Я и Другого.

Исследованию этих колебаний, равно как и особой специфики американской и английской рок-баллады, посвящена данная работа. При этом мы сосредоточим внимание лишь на определенном этапе развития англоязычного рок-искусства, который приходится на конец 60-х – начало 70-х годов. Данный выбор обусловлен не только необходимостью ограничить область

---

<sup>7</sup> М. Хайдеггер в процитированном фрагменте говорит не о собственно событии, а о *пространстве-времени*, которое высвечивает *присутствие*. Но цепь рассуждений приводит в конце концов к тому, что и пространство-время (время), и присутствие (бытие) определяются в своей взаимопринадлежности *событием*, которое является центральной категорией статьи. Учитывая определение философом в другой работе поэзии как «словесного учреждения языка» [Хайдеггер 2003: 82-83] и отождествление человеческого Бытия с разговором как подлинным свершением или событием речи [Хайдеггер 2003: 84-85], перенесение онтологических категорий, о которых идет речь в статье «Время и бытие», в область художественного творчества представляется оправданным.

исследования, но и тем, что именно к концу 60-х рок-искусство, как и мировосприятие его творцов, стало переходить в качественно иное состояние, связанное с утратой стихийности и начавшимся самоосмыслением. Этот процесс затронул как самую основу эстетического акта – отношения Я и Другого, так и балладную поэтику на формальном и содержательном уровнях. Представляется, что именно рок конца 60-х – 70-х годов наиболее полно отражает сущностные характеристики рок-искусства в целом. Именно этот период истории рока можно назвать «классическим» [Сыров 2008: 100].

**Актуальность** данного исследования обусловлена, таким образом, обращением к рок-искусству как специфическому художественному феномену песенной поэзии второй половины XX века, обладающему особым эстетическим, поэтическим и суггестивным потенциалом, обращенным как к архаике, так и к романтической и модернистской парадигмам, и, в его контексте, исследованием рок-произведения как синтетического текста с выработкой и отработкой наиболее адекватного подхода к его анализу.

**Научная новизна** диссертации заключается в том, что в ней впервые осуществляется комплексное литературоведческое исследование проблем балладного жанра и жанровой памяти в американском и английском рок-искусстве с привлечением широкого круга эстетических, антропологических и философских вопросов. Новым также является совмещение комплексного анализа синтетического текста рок-баллады и нарратологического подхода, помогающего уточнить характер и определить структуру события рок-баллады, уточнить и расширить результаты структурно-семантического анализа.

**Материалом** для исследования послужил весь корпус произведений американской рок-группы «The Doors», английских рок-групп «Led Zeppelin», «Pink Floyd», а также поэзия Джима Моррисона, песни Чака Берри, Боба Диллана, «The Beatles».

**Объектом** исследования в представленной диссертации является творчество английских и американских рок-коллективов, рассмотренное с учетом

синтетической целостности рок-произведения, а **предметом** – проблемы жанровой специфики, событийности и семантики рок-баллады конца 60-70-х годов.

**Цель** исследования: изучить особенности англоязычных рок-баллад указанного временного периода в контексте как целостного осмысления рок-искусства, так и особенностей жанровой памяти баллады. Достижение поставленной цели осуществляется решением следующих **задач**:

- исследовать генезис и жанровую специфику баллады, а также характерное для данного жанра мироощущение сквозь призму эстетических и онтологических категорий;
- теоретически осмыслить роль музыкального начала в балладе, сохраняющегося имманентно и в литературной ипостаси жанра и обеспечивающего жанру художественную завершенность и суггестивность;
- исследовать генетические и типологические связи европейской баллады и англо-американского рок-искусства;
- выявить и продемонстрировать характер событийности и мироощущения, характерных для рок-баллады в сравнении с другими, генетически связанными с рок-искусством, традициями: народной европейской балладой, американским блюзом;
- конкретизировать мифопоэтический характер рок-искусства и показать важнейшие стороны эстетики и мифопоэтики рока, актуальные для адекватного восприятия балладного творчества американских и английских рок-музыкантов;
- в связи с выявленной спецификой рок-искусства определить путь комплексного аналитического подхода к рок-произведению;
- на основе анализа конкретных баллад крупнейших английских и американских рок-авторов конца 60-х – 70-х годов XX века выявить и показать характер адаптации жанровых особенностей баллады к художественным возможностям рок-искусства, выявить важнейшие структурные, семантические и событийные особенности англоязычной рок-баллады.

Полисубтекстуальность и художественно-эстетическая сложность исследуемого феномена обуславливает необходимость применения в качестве **методологии** исследования комплексного подхода, который включает как герменевтический, культурно-исторический, отчасти биографический, сопоставительно-типологический методы с применением аппарата эстетики и мифопоэтики, так и, в пределах конкретных текстов, синтетический метод анализа, включающий рассмотрение корреляций между вербальной, музыкальной и пластической составляющими рок-произведения, а также нарратологический подход. Исследование опирается на **теоретическую базу**, представленную в трудах по теории повествования (нарратологии) [Friedman 1955; Nühn 1995a, b; Schönert, Nühn, Stein 2007; Женетт 1998 а, б; Шмид 2008; Тюпа 2001], теории анализа и интерпретации поэтического текста [Sussman 1910a; Masing 1910; Hamburger 1968; Leuschner 2000; Корман 1964; Эйхенбаум 1969; Лотман 2004; Бройтман 1997, 2008; Векшин 2006], герменевтике [Гадамер 1989; Хайдеггер 2003; Рикер 2008; Бахтин 1986; Мамардашвили 1997], теории мифа и мифопоэтике [Хюбнер 1996; Лосев 2008; Иванов 2000; Элиаде 1998а, б, 2010; Юнг 1991, 2009; Кереньи 2003, 2007; Фрейденберг 1997, 1998, Пятигорский 1996]; в области эстетики исследование опирается на концепции И. Канта, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, М. М. Бахтина; **методологическую базу** в области анализа синтетического произведения составили следующие работы: [Faulstich 1978; Urban 1979; Свиридов 2001, 2002; Доманский 2010; Гавриков 2011; Васина-Гроссман 1972, 1978].

**Теоретическая значимость** работы обусловлена тем, что её результаты позволяют дополнить сведения об истории английской и американской баллады во второй половине XX века, вносят вклад в исследование вопроса о существенных характеристиках американского и английского рок-искусства и, поскольку англоязычный рок является здесь первейшей и значительнейшей традицией, рок-искусства вообще как особой формы поэтики. Данное исследование может помочь уточнить вопрос о связи поэтического слова и музыки

в целостном произведении, помочь в дальнейшей разработке методологии анализа синтетического текста и его воздействующей функции.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности использования его материалов и результатов в разработке специальных курсов по истории американской и английской литературы XX века, а также спецкурсов, посвященных рок-поэтике, теории и истории балладного жанра, анализу синтетического текста.

На защиту выносятся следующие **основные положения**:

1. В балладе как жанре следует признать особую важность музыкального начала, обеспечивающего мгновенную, эмоциональную или аффективную вовлеченность реципиента в действие. В этом смысле можно говорить об обновлении жанра баллады в рок-искусстве, которое отличается особой силой бессознательного, эмоционального или психофизического музыкально-ритмического воздействия на аудиторию.

2. Баллада в американском и английском рок-искусстве конца 60-х – 70-х годов приближается к архаическим образцам жанра. Это выражается в первую очередь в усилении фрагментарности повествования и роли лирического начала и широком, зачастую стихийном применении металеписа и, как его предельного случая, перформатива. Основная причина – ключевая роль музыки, порой подчиняющей или существенно корректирующей и дополняющей вербальный ряд, а также наличие фигуры рок-героя, организующей рок-событие.

3. Специфика нарративной структуры рок-баллады предполагает включенность диегесиса в первичный миметический текст, в котором внешняя инстанция либо отсутствует (аудитория и музыканты – непосредственные участники события), либо концентрируется на образе автора-исполнителя (персонаже миметического текста), а референтный и коммуникативный акты порой сливаются в единстве перформативного события.

4. В мироощущении англоязычной рок-баллады сохраняется разлад между индивидом и общностью, субъектом и «хором», что характерно в целом

для онтологии балладного жанра, лежащего у истоков поэтики субъективно-го эпоса.

5. Для рок-искусства и, в частности, рок-баллады является релевантной эстетическая категория и мифологический комплекс *дионисийское*, что предполагает такие черты, как экстатическое, разрушительно-жизнеутверждающее начало, особая обновленческая миссия и мятежный и всенародный характер с взаимопроницаемостью «жизни» и «искусства», важность мотива цикличности смерти и возрождения, из чего следует особая акцентуация трагических мотивов и в той или иной мере явленная надежда на онтологическое возвращение.

6. Мифопоэтическое событие американской и английской рок-баллады предполагает переход из профанного хронотопа в священный или же является констатацией трагической невозможности данного перехода. В втором случае мифическая реальность является недостижимой, а знаки её присутствия для современного человека оказываются смертельными ловушками.

7. Две формы отношения к мифической реальности характеризуют различные фазы развития англоязычного рок-искусства, которые, учитывая близость последнего романтизму, можно обозначить как «энтузиазм» и «смятение». Смятение связано в первую очередь с ощущением возможной опасности пути, по которому идет рок-искусство, равно как и рок-искусства самого. Для этого состояния характерно превалирование драматической формы представления балладного события.

8. Несмотря на усиление роли лирического начала, английская и американская рок-баллада 60-х – 70-х годов отмечена напряженным ощущением Другого. Отношения Я и Другого принимают разнообразные формы, важнейшая из которых (особенно для энтузиастического героя) – одержимость Я Другим, которая раскрывается как мотив самовосуществления, энтелехия.

**Апробация работы.** Основные положения исследования обсуждались на заседании кафедры исторического языкознания, зарубежной филологии и документоведения Балтийского федерального университета им. И. Канта,

были изложены в виде докладов на международной научной конференции «Событие и контекст» (Воронеж, 2013), международном научно-теоретическом семинаре «Актуальные проблемы философии языка и литературы» (Калининград, 2013), использовались на занятиях со студентами в рамках курса «История искусства», а также отражены в 11 публикациях и статьях автора, 3 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий ВАК.

# ГЛАВА 1.

## ПОЭТИКА И ОНТОЛОГИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ

### § 1. Генезис и жанровая специфика баллады

#### *1.1. Проблема происхождения и формы; сюжет и хронотоп*

Погружение в память балладного жанра сопряжено с двумя затруднениями: во-первых, со сложностью собственно жанровой спецификации баллады и проблема релевантности самого термина «баллада», во-вторых, с невозможностью обращения к самым ранним произведениям жанра в силу устного, фольклорного характера их существования.

Проблема жанровой идентификации баллады обострена у Ж. Тьерсо, который, отвергая применимость провансальского «баллада» (танцевальная песнь) к «трогательным и наивным» французским устным «маленьким поэмам» [Тьерсо 1975: 14], поднимает вопрос о произвольности отнесения тех или иных произведений к жанру баллады, внутренней противоречивости последнего. Действительно, термин «баллада» в народной среде не использовался или почти не использовался<sup>8</sup>, будучи перенесенным на данный жанр позднее [Vargyas, Graf, Fallows, Sauer, Wagner 1994: 1118]. На каком же основании? Казалось бы, народные английские и французские лиро-эпические-драматические песни, которые имеют нечто общее с немецкими и русскими (те и другие отличаются от них отсутствием или слабой выраженностью рефрена, вторые – ещё и отсутствием строфического деления), представляют собой совершенно иной жанр, нежели провансальские танцевальные песни, сохраняющие тесную связь с ритуалом или скандинавские, сохранившие живую связь с танцем вплоть до XX века [Гугнин 1989: 7]. Тем не менее, танце-

---

<sup>8</sup> Нам известно в данном контексте одно упоминание английского композитора Томаса Морли: «Имеется ещё некий разряд, более легкий, именуемый балладами или танцами: это песни, которые, будучи исполнены на простенькую мелодию, могут служить для танцев» [Панкратова, 1968: 29].

вальное происхождение не противоречит ни повествовательности, ни трога- тельности и наивности (для народных повествовательных песен Франции Тьерсо предлагает наименование «жалоба», вместо «баллада» [Тьерсо 1975: 7]), ни драматизму, ведь речь идет об истоках жанра, а не о его постоянной форме его бытования. Согласно А. Н. Веселовскому, такие песни, как романс и баллада, «выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать» [Веселовский 1989: 221]. Примечательно, что английские баллады, у которых был особенно значим повествовательный элемент, судя по всему, преимущественно использовались для танца вплоть до шекспировских времен [Панкратова, 1968: 29] (см. также: [Müller-Seidel 1964: 21]), что опровергает положение Х. Фромма об «антиэпичности» танцевального начала [Fromm 1964: 104]. Баллада у большинства народов действительно восходит к «хоровым и плясовым песням, имевшим ритуальный смысл» [Бройтман 2004: 330], однако наука в настоящий момент не имеет однозначного ответа на вопрос, насколько это можно считать характерным для баллады вообще: доказательств регулярной связи жанра с ритуальным танцем нет [Vargyas u. a. 1994: 1121], в распоряжении исследователей имеются лишь балладные образцы, эмансипированные от ритуальной практики. Одно из исключений – сохранившиеся провансальские баллады, без сомнений, обнаруживающие ритуальный календарный смысл (см., например, провансальскую балладу «В день, когда цветет весна...» (Эолова арфа: 149-150)). Также невозможно на данный момент установить, является ли баллада изначально принципиально хоровой песней, так как имеющийся материал времен трубадуров содержит как многоголосые, так и одnogолосые формы [Ebenda: 1122-1134]. Несмотря на отсутствие точных данных, все-таки нужно принять, что также и нет точных доказательств того, что баллада (например, французская, венгерская) не могла использоваться для танца, кроме сложности ритма и строфики [Ebenda: 1121]; диалогическая форма древних баллад, присущий жанру драматизм указывают на его обрядовое происхождение.

Музыкальное начало является важным признаком баллады. Баллада сохраняет эту имманентную синкретичность и в тот период своего развития, когда она из народного песенного жанра превращается в жанр литературный – в творчестве Макферсона, Гете, Шиллера, Бюргера, английских, немецких, русских романтиков. Несмотря на различия национальных балладных традиций, особая напевность, музыкальность – необходимые признаки баллады, в сочетании с яркой событийностью они обеспечивают её действенность. Однако проблема жанровой спецификации этим не решается: имманентные музыкальность и связь с ритмом телесных движений не могут служить определяющим фактором, но лишь уточняющим, характеризующим.

Особенности стихотворной формы также не отражают сущности жанра, так как они не тождественны в балладах разных народов (см. выше). Видимо, формальные признаки, при том, что производимое балладой впечатление невозможно понять без обращения к особенностям строфики, рифмы, аллитерации, т.е. всего того, что связывает логос языка с мелосом, недостаточны в качестве жанрообразующих. Любопытно, что в «Литературном энциклопедическом словаре» имеются две дефиниции понятия «баллада», одна из которых охватывает стиховедческую сторону, а вторая – содержательную, причем обе дефиниции разводятся топологически (французская/англо-шотландская поэзия): 1) твердая форма французской поэзии 14–15 вв.: 3 строфы на одинаковые рифмы (ababbcbc для 8-сложного, ababbccdc для 10-сложного стиха) с рефреном и заключительной полустрофой – «посылкой» (обращением к адресату). <...> Яркие образцы – в поэзии Ф. Вийона... 2) лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии 14–16 вв. на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы <...> – обычно с трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом... [ЛЭС: 44-45]. Несомненно, вторая дефиниция может быть без труда расширена и на немецкие, и на русские, и на собственно французские баллады. Во Франции действительно наблюдается двойное понимание жанра баллады: как твердой стихотворной формы и как лиро-эпического произведения

с элементами драматизма. Стихотворная форма действительно порой подчиняла себе содержание, что, например, имеет место в поэзии Ф. Вийона, где «балладами» обозначены произведения чисто лирические. Однако это вовсе не обнаруживает принципиального отличия поэтики французских баллад от, в данном случае, англо-шотландских. Твердая стихотворная форма – лишь частный случай развития балладного жанра в рамках национальной литературы. Англо-шотландские баллады не имели жестко закрепленных формальных признаков. В. М. Жирмунский указывает, что «обычная балладная строфа [английской и немецкой народной поэзии. – *И. К.*] состоит из четырех строк; первая и третья не имеют рифм и заключают в себе четыре ударения, вторая и четвертая рифмуются и насчитывают по три ударения. <...> Абстрактной метрической схемой этой строфы будет четырехстопный ямб, попарно чередующийся с трехстопным...», но затем ученый оговаривается: «но реальный ритм баллады богаче и разнообразнее» [Жирмунский 1973: 98-99]. В представленную схему не укладывается не только действительно богатый ритм английских и немецких баллад, но и собственно характер строфики: среди четырехстрочных строф могут встретиться, к примеру, строфа из шести строк<sup>9</sup>, встречаются балладные строфы из двух связанных рифмой строк<sup>10</sup> или же трех строк, вторая и третья из которых рифмуются<sup>11</sup>; примеры можно продолжать. Русские баллады, написанные чисто тоническим стихом, не имеющие рифмы и строфического деления, также находятся вне каких-либо строгих формальных схем. Итак, выделение в качестве отдельной дефиниции стихотворной формы французской баллады вполне оправданно, если исключить из данной дефиниции территориальный аспект: ведь и во Франции существовала повествовательная баллада, не следующая формальному канону.

Нельзя также полностью согласиться с тем, что «хороводная песня или стихотворение без сюжета на 28 строк» во Франции и Италии, фольклорный эпический песенный жанр Англии, Шотландии, Германии и славянских

---

<sup>9</sup> См. английскую балладу «Верный сокол» (Английские и шотландские баллады: 13).

<sup>10</sup> См., например, немецкую балладу «Хозяйская дочка» (Эолова арфа: 117).

<sup>11</sup> См. народную версию баллады «Ленора» (Эолова арфа: 123).

стран и романтический стихотворный жанр, сочетающий черты лирики, эпика и драмы – «три мало связанных друг с другом жанра» [Тамарченко 2011: 125]. Во-первых, черты эпика, лирики и драмы присутствуют уже в народной балладе, во-вторых, литературная баллада Гердера, Шиллера, Гете, немецких и английских романтиков всегда ощущает свою преемственность по отношению к балладе народной, ориентируется на неё, из неё происходит, в-третьих, хороводные песни Франции и Италии уже содержат зачатки сюжета и, более того, оказывают непосредственное влияние на баллады других стран. Особенно это касается французской баллады, влияние которой прослеживается практически во всех европейских балладных традициях, тогда как обратного воздействия исследователи не выявляют [Vargyas u. a. 1994: 1120].

То, что объединяет баллады различных народов в единый жанр, находится за пределами стиховедческих особенностей и лежит в области семантики. На важнейшую поэтическую особенность баллады впервые обратил внимание И. В. Гете. Поэт отмечал, что певец «пользуется всеми тремя основными видами поэзии, чтобы прежде всего выразить то, что должно возбуждать воображение и привлекать внимание; он может начать эпически, лирически, драматически и, меняя по желанию формы, продолжать, спешить к концу или отодвигать его всё дальше и дальше» [Гете 1989: 554]. Обнаруженное Гете сочетание трех литературных родов было в той или иной мере принято практически всеми исследователями и стало восприниматься как важнейшая жанровая черта баллады. Как лиро-эпическо-драматическое произведение баллада определяется, к примеру, А. Баумгэртнером [Baumgärtner 1972: 12], Ф. Нойманном (баллада как драматический эпос с элементами лирики) [Neumann 1980: 24], В. М. Жирмунским («эпическое развитие повествования... разворачивается... как лирическое настроение, как драматический диалог» [Жирмунский 1973: 96]), М. П. Алексеевым [Алексеев 1984: 292], Б. Н. Путиловым [Путилов 1965: 7]. Однако эта полнота, «особая художественная завершенность» [Гугнин 1989: 7] сочетания трех литературных родов, таящая в себе, как считал Гете, зародыш всех поэтических возможностей

(баллада как «перваяйцо» – Urei – поэзии [Гете 1932-1949: 602]), не обязательно предполагает наличную явленность лирических, эпических и драматических элементов в каждом балладном тексте. Столь многочисленны баллады, в которых отсутствуют или играют незначительную роль формы диалога, что некоторые исследователи предпочитают говорить о ней как о лиро-эпическом [Falk 1970: 670-672; Елина 1973: 120; Поспелов 1988: 426-427; Веселовский 1989: 205; Хализев 2002: 335 и др.] или чисто эпическом [Freund 1978: 10] жанре, что, безусловно, не вполне корректно, учитывая диалогическую форму многих баллад. Так, например, немецкая народная баллада «Выкуп» (Эолова арфа: 113-114) репрезентирует событие исключительно через речь персонажей (плененной девушки, отца, брата, любимого): не просто череду лирических излияний, а как драматически напряженный диалог, столкновение голосов. Подобная форма (чистый диалог и многочисленные повторы) дает основание говорить о древности данной баллады, её первичном бытовании в хороводе и разыгрывании в танце (см. примечание к балладе: (Эолова арфа: 615)). Такие драматически построенные баллады встречаются часто и в английской традиции, например, в балладе «The Maid Freed from the Gallows»<sup>12</sup>. Драматичность, выросшая из обрядовой амебейности, явно или неявно присутствует практически в каждой балладе, являясь отголоском обрядовой функции древних образцов жанра.

Помимо «нерасторжимого слияния» [Поспелов 1988: 426-427] эпического, лирического и драматического начал, важнейшей особенностью баллады следует назвать *фрагментарность* [Алексеев 1984: 294], прерывистость повествования, что выражается в отказе от изображения промежуточных состояний и концентрации на ключевых повествовательных моментах. Монтажный принцип сцепления эпизодов, как ни парадоксально, способствует целостности события, так как тенденция к отходу от эпической протяженности ведет к утверждению сгущенного, синтетического времени в единстве лирического чувства. Г. В. Ф. Гегель точно заметил, что баллада, «набрасыв-

---

<sup>12</sup> Анализ данной баллады и её интерпретаций в XX веке см. в: Гл. 2, § 1, п. 3.

вает его [события] картину лишь в наиболее выдающихся моментах. Вместе с тем они с большей полнотой и притом с большей сосредоточенностью и проникновенностью дают появиться глубинам сердца, которое без остатка связывает себя со всем происходящим» [Гегель 1989: 564]. Л. Уланд говорит о «поэтической полноте баллады» и замечает: «Сама баллада тем увереннее произведет свое поэтическое впечатление, чем меньше будет живописать, чем менее она будет отклоняться от существенных черт созерцания, ситуации или действия, которые должны служить носителями ощущений. Лишь в одном она не может быть экономной – в том, что дает ей музыкальное движение. Поэтому и лучшие старые баллады зачастую обнаруживаются в сгущенном до самых главных черт виде, даже в разорванном, но при этом богато оснащенном зачинными оборотами и рефреноподобными повторениями» [Уланд 1989: 561]. И. Г. Гердер, рассуждая о народной песне, противопоставляет *отрывочность* и *мелодию* (под которой философ понимает не столько собственно музыкальную ткань, сколько «лирическую мелодию» вербального текста – *лад*, – слышимую «внутренним слухом души»), которая предстает как средство разрешения языковой дискретности [Гердер 1989: 553].

Подобная цельность-фрагментарность баллады стала одной из причин популярности этого жанра у романтиков, видевших в нем концентрированное выражение поэтической природы (а значит и «природы в обычном смысле» [Новалис 1980: 96]), образец «универсальной поэзии» (Ф. Шлегель). «Фрагментарность роднит балладу с общей эстетикой романтизма, видящего в ней признак живого, ненасильственного отображения мира» [Ерофеев 1986: 9]. Фрагментарность баллады дает возможность говорить о сильной роли лирического начала в произведениях этого жанра. М. С. Потемина пишет: «Лирический элемент, вмешательство автора-повествователя в рассказ использовался ещё в народных балладах, где анонимный рассказчик или певец давал свои оценки событиям или намекал на причастность к ним; дальнейшее развитие этот элемент получил в романтических балладах, в последующей же трансформации литературной баллады он нередко поглощал собой эпичес-

кий и драматический элементы» [Потемина 2001: 69]. Здесь верно обозначена тенденция усиления лирического начала. Действительно, впоследствии лирическое настроение, характерное для баллады, субстантивируется в образе присутствующего в тексте диегетического нарратора-протагониста (по В. Шмиду). «Мистический элемент приводит в балладе к тому, что читателю или слушателю должно стать ясно, что баллада – лирическая форма. Событие в балладе, действие – это не просто фабула, сказка или рассказ; оно тесно связано с декламатором...» [Там же: 84], певцом, рапсодом, который дистанцирован от рассказываемого события ровно настолько, чтобы сохранять живое, трепетное отношение к нему, который «хочет достигнуть единства рассказчика и рассказываемого» [Müller-Seidel 1964: 39]. Впоследствии, в художественной балладе, дистанция ещё более сокращается, Я (ролевое или лирическое) становится действующим лицом баллады.

Балладу также характеризует *скупость и точность деталей*, что, при большом просторе для фантазии реципиента, позволяет воспринимать её с максимальным чувственным напряжением. К примеру, в балладе «Эдом О'Гордон», где замок в отсутствие хозяина осаждается негодяем, требующим, чтобы жена лорда отдалась ему, и наконец начинает пылать, сцена спуска со стены старшей дочери на простыне и её гибель от копья злодея описывается скупой и, вместе с тем, невероятно трогательно:

*Там, где пониже была стена, // Слуги спускали ее, // Но прямо к О'Гордону  
она // Попала на копье. //*

*Ах, рот ее нежен, нежен был, // Как вишня, цвет ее щек, // А светлые волосы  
омочил // Кровавый ручеек.*

*Румянец тихо исчезал, // Она побелела, как мел... (Эдом О'Гордон).*

Можно не знать, кто такой Джордж Кэмпбелл и какая его постигла участь, однако простое перечисление деталей, характеризующих в балладе «Джордж Кэмпбелл» (Английские и шотландские баллады: 58) его невозвращение – обрызганный кровью конь, вернувшийся без седока, стремя,

бьющееся о пряжку – создает целостное ощущение бесконечного одиночества человека, его потерянности в отчужденном мире.

Прежде чем перейти непосредственно к мотивам и сюжетам баллад, необходимо сделать промежуточный вывод по рассмотренным поэтологическим особенностям. Соединение эпоса, лирики и драмы с постепенным усилением лирической модальности, деформирующей эпическую размеренность ради выражения целостного душевного переживания, позволяет увидеть в балладе то, что можно назвать *рождением субъективного эпоса*. Космическое единство эпоса с гармоничной встроенностью человека в космическое целое преодолевается голосом, отделившимся или отделяющимся от хора, эпическое мировое *целое* интериоризируется субъективным сознанием, становясь на путь незавершенности, принципиальной недосказанности и несказанности. Гете в этой связи пишет, что балладе имманентно присуща некая таинственность, содержащаяся *в трактовке материала*, тогда как мистическое содержание, которого баллада может быть лишена, есть лишь свойство собственно материала [Гете 1989: 554]. То, что Гете в своем рассуждении представляет как «трактовку» и «материал», можно обозначить как «музыкальность» и «живописность». В приведенном выше фрагменте Л. Уланд говорит о вреде живописности для баллады и превозносит музыкальность. В. Г. Белинский пишет в том же духе: «В балладе главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую она наводит читателя» [Белинский 1954: 51]. В этих высказываниях следует обратить внимание на коммуникативную природу баллады как жанра, который нельзя назвать чисто лирическим, в нем лирическое Я не «разрастается до целого мира» [Sussmann 1910: 13], но существует с ним в отношении трагической напряженности. Вместе с тем, эпическая «калокагатическая» тождественность внешнего и внутреннего оказывается нарушенной, и привилегированное положение занимает субъект с его субъективными ощущениями, для которого предметы мира становятся все более недоступными в своей непосредственности. Отношение лирического Я и мира обретают единство в синтезе, производимым читателем.

лем/слушателем и представленным ему в качестве «настроения», «думы», «ощущения» и т. д.

Расцвет баллады приходится на XIII-XIV вв. [Алексеев 1984: 218-233; Балашов 1966: 4], т. е. на позднее Средневековье и начало Ренессанса. В это же время, по всей видимости, происходит её окончательное становление как жанра [Елина 1973: 105]. Переходность художественного сознания пограничной эпохи отражена в мотивах и сюжетах баллад. Здесь необходимо обратиться к сематическому уровню баллад, на котором они наиболее ярко обнаруживают свою жанровую общность.

Большинство классификаций баллад основываются на разделении по тематическому признаку. Например, английский исследователь Г. М. Лоуз выделяет в рамках англо-шотландской традиции баллады о сверхъестественном, о трагических конфликтах, о любви, о преступлениях и преступниках, о столкновениях на шотландской границе, о войне и приключениях, смешанные, юмористические и пародийные [Laws 1972: 15]. А. Б. Фридман выделяет пятнадцать классов баллад [Friedman 1977: 9-35]. Подобные классификации довольно громоздки, не обладают достаточной точностью и не являются исчерпывающими. Так нетрудно возразить на предложенную Г. М. Лоузом модель, что трагический конфликт характерен для всех типов баллад, за исключением юмористических, которые, собственно, и появились как противопоставление балладам с трагическим конфликтом. Та же всеохватность характерна и для любовной темы, которую никак невозможно отделить от сверхъестественного и т.д. Как видим, в данной классификации происходит смешение по меньшей мере трех различительных признаков: характер сюжета (трагический конфликт), тематика (война, преступники и преступления и т.д.), настрой (трагизм / юмор, высокое / сниженное и т.д.). Классификации немецких исследователей отличаются, как правило, большей компактностью. Так, например, К. Бройтигам различает мистические и исторические баллады [Bräutigam 1968: 32], П. Кэмпхен – героические, мистические и психологически-проблемные [Kämpchen 1930: 10].

Перед нами не стоит задача дать более приемлемую, с нашей точки зрения, классификацию баллад. Как верно отмечает А. А. Гугнин, «темы и сюжеты баллад настолько разнообразны, что при желании можно с большим или меньшим основанием произвольно выделять любое число балладных групп» [Гугнин 1989: 9]. Осознание этого заставляет исследователей искать более существенные семантические признаки. Так, В. Хинк предлагает основанное на тематическом признаке многообразие типов сюжетов баллад свести к двум основным классам: нордической и легендарной балладе [Hinck 1968: 5-31]; в основе этого разделения лежат аксиологический признак: первый тип воплощает «языческие» ценности личного достоинства, мужества, доблести, второй – «христианские» добродетели смирения, сострадания, самоотречения. В. Фройнд, полемизируя с Хинком, классифицирует баллады по функциональному признаку: компенсаторные (дающие «метафизическое утешение»), дидактические (поучительные, социализирующие), призывные (призывающие к социальным и политическим действиям) [Freund 1978: 13-15]. В основе авторской интенции, согласно ученому, лежит социально-экономический принцип; первые два типа связаны с бюргерским миропониманием, третий (начинающийся с баллад Гейне) связан с нарастающим словом буржуазной формации. Очевидно, ученого интересует не столько художественная специфика баллад, сколько социально-психологические аспекты их создания и восприятия.

Н. И. Кравцов видит в качестве устойчивого жанрового признака баллады семейно-личностный аспект [Кравцов 1972: 197]. Такой вывод, конечно, не отражает всего многообразия балладных сюжетов, и исследователь позднее, разделяя позицию Д. М. Балашова [Балашов 1966: 7], говорит лишь о личностном аспекте, характерном для всех баллад [Кравцов 1977: 197]. Однако первоначальный вывод ученого представляется нам вполне обоснованным в свете результатов глубокого исследования Ю. И. Смирнова, согласно которым с точки зрения сюжетов и конфликтов со всей отчетливостью можно выявить лишь древнейший пласт баллад, как раз отражающий «многооб-

разие кровнородственных и семейных отношений и отношений между молодцем и девушкой» [Смирнов 1988: 6]. Такие тексты именуются исследователем «собственно балладами». Для вопроса об истоках и сущности балладного жанра это имеет особую важность, так как здесь несколько проясняется такая отмечаемая всеми исследователями особенность балладной поэтики, как *трагичность*, которая связана с мотивом разрушения дома, и темой человеческого одиночества. Однако вывод Ю. И. Смирнова касается прежде всего славянских баллад, что ограничивает его применимость для баллад европейских, в первую очередь, англо-шотландских.

«Баллада ставит в центр внимания индивидуальную человеческую судьбу», – пишет Д. М. Балашов [Балашов 1966: 10]; и далее: «Герой баллады замкнут рамками своего «я» или мира своей семьи, он сам по себе. Мир баллады – это мир лиц и семей, разрозненных, распадающихся во враждебном или безличном окружении» [Там же: 12]. Таким образом, субъективизация повествования, отмеченная нами в жанре баллады на уровне формы – фрагментарность, скупость и точность деталей, преобладание «музыкальности» над «живописностью» – проявляется и на содержательном уровне, в образах, мотивах, сюжетах. Баллада всегда изображает некий разлад, неразрешимый конфликт, которому сопутствует трагическая развязка. «Что поражает нас в балладах, – отмечает Б. Н. Путилов, – это пронизывающее их ощущение трагической неустроенности, изломанности, неблагополучия жизни. Основу балладных сюжетов составляют преимущественно мотивы неожиданной беды, врывающейся в мир простых людей, мотивы непоправимых случайностей и ужасных совпадений. Мир в балладах предстает исполненным резких противоречий и зла, которому трудно противостоять» [Путилов 1965: 30]. Разлад может происходить между человеком и миром высших сил (трагическое отделение нуминозного от профанного) или являть собой кризис родо-

вых отношений<sup>13</sup>. Н. Г. Елина отмечает, что «в английских любовных балладах женщина всегда ближе к своему мужу или любовнику, чем к отцу и братьям», родовые отношения не играют прежней роли [Елина 1973: 117-118]. Но и любовники чаще всего не бывают счастливы, баллады, как правило, оканчиваются их гибелью<sup>14</sup>. Как указывает Д. М. Балашов, «во всех европейских балладах на эту тему [гибель влюбленных. – И.К.] зло исходит от матери или родителей, то есть из недр патриархальной семьи» [Балашов 1966: 18] (см. также: [Vargyas u. a. 1994: 1118]). Дом – это устойчивый символ гармонии бытия, разрушение дома же можно интерпретировать как крушение существующей онтологии и целостности человека<sup>15</sup>. К. Хюбнер пишет: «...Семейство – это постоянная мифическая субстанция, которая однажды переселилась от божественного существа (бога или героя) в человека и теперь передается из поколения в поколение» [Хюбнер 1996: 108]. Кровное родство – это и связь с нуминозным, и даже те баллады, которые описывают оторванность человека от священной реальности, так или иначе затрагивают тему разрушения семьи, дома. Интересным примером может послужить немецкая народная баллада «Водяной» («Wassermann»; Deutscher Balladenschatz: 30-33), сюжет которой находит аналоги и в английской, и в прибалтийской, и в славянской песенности. Кратко перескажем его. Прекрасная Агнесса, дочь короля, увлекаемая полюбившим её Водяным, попадает в его подводное царство. У них рождаются семеро детей. Однажды, услышав звук колокола, героиня просит отпустить её в церковь. Водяной опасается, что она не вернется назад, но Агнесса убеждает его в том, что она так или иначе должна будет возвратиться ради детей. Но, вернувшись в привычный человеческий мир, она нарушает обещание и остается в родительском доме.

---

<sup>13</sup> Примеры распространенных сюжетов: жена разбойника узнаёт, что он убил её брата, но прощает его, свекровь отравляет сноху, мать препятствует сыну воссоединиться с возлюбленной, которая умирает, сын по указанию матери отравляет отца и т.д.

<sup>14</sup> См., например, шотландские баллады «Анне из Лох-Роян», «Трагедия Дугласов» и др.

<sup>15</sup> Ср. с психоаналитическим толкованием: «Человеческое тело <...> часто изображается в сновидении символом дома» [Фрейд 2007: 153].

Во время семейного пира мистический супруг, Водяной, появляется перед ней и напоминает о её обещании. Тогда Агнесса предлагает разделить сыновей – троих забрать себе, троих оставить мужу. Водяной напоминает ей про седьмого сына, грозя и его разделить пополам, и вынуждает Агнессу пожертвовать своим привычным миром и вернуться обратно в подводное царство.

Как видим, преломленное в балладе «умыкание» невесты здесь отмечено печатью нуминозного присутствия<sup>16</sup>. Перед нами два мира, два «дома» – и предпочтение героиней одного из них трагически оборачивается разрушением другого. Женщина здесь стремится вернуться к родителям, однако это возвращение оказывается невозможным. Дочь, продолжательница и «душа» рода оказывается оторванной от человеческого мира, и нет более никакого эпического героя, который мог бы освободить её. Дети героини – это дети иного мира, который для мира человеческого предстает как мир смерти (семантика воды, водной глубины), однако дети – это будущее, которое умрет, если героиня не покинет дом<sup>17</sup>.

Мотив разрушения дома, а также настойчиво используемый исследователями термин «трагическое» в описании мироощущения баллады делают необходимым некоторое сопоставление жанров трагедии и баллады, которые действительно обнаруживают общие черты. Обращение к жанру трагедии может прояснить и уточнить многие жанровые особенности баллады.

### ***1.2. Трагедия и баллада. Баллада в свете эстетических категорий: трагическое, дионисийское, возвышенное***

Трагедия, как и баллада, изображает столкновение двух начал, которые должны пребывать в некоей полноте, но, испытывая разлад, вместо изначального единства образуют разорванность, «диаду». Общность крови, т.е. род

---

<sup>16</sup> Приход мертвеца, в особенности, возвращение мертвого жениха, в мир живых – один из архетипических балладных сюжетов (ср.: [Бройтман 2004: 330]).

<sup>17</sup> Ср. со сходным сюжетом английской баллады «Водяной» (Эолова арфа: 61-62), в которой событие представлено более сжато, но с большим трагическим напряжением.

или, шире, универсум, распадается в результате противоборства действующих в нем различных «воль»<sup>18</sup> (невозможность их гармоничного объединения может быть охарактеризована как *роковая*). Центром, через который проходит трещина этого рокового конфликта, как в трагедии, так и в балладе является женщина, что полностью соответствует лежащему в основе трагедии принципу диады (множественность как проявление женского начала). В связи с этим В. И. Иванов говорит о «женской душе» трагедии, в соответствии с которой намечается «её религиозная и эстетическая сущность как наиболее полного раскрытия диады в искусстве» [Иванов 2000: 299]; эта «женская душа» характерна и для классической баллады.

Помимо общности мотивов и образов двух жанров, ученый подчеркивает возможную близость их мелодико-поэтических основ: «О том, что классическая баллада поры расцвета не имеет в остальном ничего общего с архаическим примитивом Арионова стиля <...> говорить излишне; но важно уловить в ней некоторые родовые черты трагического строя (*tragiku tropu*) и убедиться на её примере, что в той же напевности мог осуществляться исполнителями дифирамба лирико-драматический диалог между *exarchos* – запевалой, который выступает уже наполовину протагонистом, оставаясь в то же время корифеем хора, и самим хором» [Там же: 242-243]. Важно отметить принципиальное различие между «онтологическим разломом» в трагедии и в балладе. Греческая трагедия есть попытка спасения дома, несмотря на «дьявольскую безысходность» рока, жертвой которой становятся герои, трагедия пытается примирить, связать распадающиеся части Космоса – древний мир хтонических божеств, олимпийский закон и человека, оказавшегося полем

---

<sup>18</sup> Ср., например, Эсхилу «Орестею» и английскую балладу «Эдвард»: несмотря на «последовательность» столкновения в греческой трагедии олимпийского закона и требований архаического «демона рода» и недосказанность баллады, в обоих произведениях налицо противостояние различных принципов реальности, которые можно маркировать как «законный» и «беззаконный». Но, тем не менее, каждый из них имеет свою внутреннюю «логику» (ведь даже в балладе «Эдвард» отцеубийство имело некое основание – хотя бы потому, что сын всё-таки совершает беззаконный поступок, пусть проклиная впоследствии мать, «нашептавшую грех»). Тем не менее, каждая из этих «логик» - лишь составная часть общей алогичности под названием «рок».

битвы этих сил, – она «стала последней большой попыткой самостоятельно снять это противоречие средствами мифа» [Хюбнер 1996: 211]. Человек в греческой трагедии ещё не оторван от нуминозной реальности, он способен слышать божественный голос. Да, если Орест Эсхила верно понимает слова Аполлона, и его действие, его *драма* в конце концов венчается примирением, то софокловский Эдип уже оказывается поражен онтологической слепотой и в своём безволии становится игрушкой рока, но и конец Эдипа нельзя интерпретировать иначе, как примирение. Речь не идет о примирении в смерти – это само собой. Выкалывание глаз иглой, этот отчаянный акт символизирует внутреннее прозрение Эдипа. Поэтому А. Боннар говорит о конце Эдипа как об освобождении [Боннар 1994: 343]. «Автор своим окончанием драмы <...> показывает, что предел, конец ее, не в простом уничтожении Эдипа. Мы постепенно начинаем сознавать, что действие, при всем его захватывающем нас ужасе, хотя и вело к гибели героя, но заставляло ждать на протяжении всей пьесы, в глубине нашего сердца, чего-то неизвестного, чего мы одновременно боялись и на что надеялись, того ответа, который поверженный Эдип должен дать богам» [Там же: 332]. Эдип не остается покинут высшими силами, он «ожидает избавления от богов, и только от них, и ни в коем случае – от собственных достоинств» [Там же: 351]. Знаком не-покинутости человека в трагедии является хор, пытающийся предотвратить трагическую развязку (вплоть до брани с персонажем – например, с Клитемнестрой в «Агамемноне» Эсхила), чьими устами говорит само бытие, чей танец «всё приобщает к сфере божественной действительности» [Nebel 1961: 139]. Протагонист трагедии ещё не до конца отделен от хора. Иначе в балладе. Как уже было сказано, балладного героя характеризует ощущение совершенного одиночества, голос нуминозного мира если и проникает в его сознание, то несет разлад или угрозу. Явление нуминозного – это явление страшного, чуждого, рокового. Человек все ещё участник драмы бытия, но участник пассивный, испытывающий *pathos*, страдание. Он не знает, жертвой столкновения каких онтологических принципов он стал. Поэтому в балладе цельность изображаемого

мира приносится в жертву единству чувства. Некое примирение возможно для героя только в смерти. Хор в балладе играет подчиненную роль, проявляясь в виде отголоска-рефрена, он не пытается активно влиять на ситуацию, подчас полностью подчиняется герою (является эхом его слов), подчас задает лирическое настроение, иногда же отсутствует вовсе.

Тем не менее, жанр греческой трагедии, как и жанр средневековой баллады, возник как реакция на процесс разрушения онтологии, характеризующейся гармонией взаимопроникновения трансцендентного и имманентного, - Космоса<sup>19</sup>. В трактате Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» греческий Космос представлен как аполлоническая иллюзия эпической гармонии, в конце концов дающая трещину, сквозь которую изумлённый грек устремляется взглядом в безбрежный и бездонный океан хаоса, «первоосновы жизни»: «...и представим себе теперь, как в этот построенный на иллюзии и самоограничении и искусственно ограждённый плотинами мир вдруг врываются экстаические звуки дионисического торжества с его всё более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся чрезмерность природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика...» [Ницше 2007: 46-47]<sup>20</sup>.

Конечно, религия Диониса не единственный источник искусства трагедии: принято также называть культ умерших героев, мимическую пляску у их могил, плач (френос), Элевсинские мистерии, свадебные песни (см., например: [Радциг 1977: 180-185; Лосев, Сонкина, Тахо-Годи 1986: 94-96]). Вместе с тем, исследование В. И. Иванова убедительно демонстрирует бытование культа умерших героев, пляску и плач у их могил в качестве *прадиони-*

---

<sup>19</sup> Этому разладу, репрезентированному поэтикой жанра, соответствует то, что трагедия дважды переживает расцвет на границах эпох: первый – греческой Классики и Эллинизма, второй – Средневековья и Возрождения.

<sup>20</sup> В целом справедливая критика (см.: [Gründer 1969; Хюбнер 1996: 207-211]), выпавшая на долю раннего произведения Ницше, не учитывает, что *проективность* разграничения дионисийского и аполлонического начал в той или иной мере осознаётся самим философом. Выделение этих начал имеет, в первую очередь, несомненную эвристическую ценность. Дионисийское в работах Ницше нужно понимать не только в связи с конкретным мифом, но как мифопоэтический комплекс и эстетическую категорию.

*сийских* ритуалов, которые впоследствии, не без влияния орфиков, стали частью религии умирающего и воскресающего бога [Иванов 2000]. Мистерии Элевсина же, культ Матери и Дочери, многочисленными нитями самым тесным образом связаны с дионисийством: от ключевой роли Диониса в основном мифическом событии мистерий (Дионис как похититель Персефоны и Дионис-Загрей как сын Персефоны) и ритуала, производимого мистами на пороге Элевсинского святилища, сопровождавшегося возгласами: «Иакх!» [Кереньи 2003: 72] до важнейшего мотива мистерий, близкого дионисийству – освобождение от смерти через причащение ей.

Превалирование автаркии «эстетического феномена» в «метафизическом утешении», даруемом религией Диониса, о котором говорил Ницше, оспаривается В. И. Ивановым, согласно которому Дионис представляется в первую очередь страдающим богом, «не богом диких свадеб и совокупления, а богом мёртвых и сени смертной» [Иванов 2007: 32], который, «отдаваясь сам на растерзание и увлекая за собою в ночь бесчисленные жертвы, вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы. <...> Бог страдающий, бог ликующий – эти два лика изначально были в нём нераздельно и неслиянно слиты» [Там же]. Всенародный обряд поклонения Дионису, по В. И. Иванову, постепенно отделившись от мистерий и обрядов женского оргазма, приблизился к искусству, став в качестве трагедии «свободной игрой», но сохранив обрядовые черты и, по существу, исконное назначение – «быть неотъемлемой частью праздничного прославления бога страстей, бога-героя» [Иванов 2000: 239].

Наблюдения об общности мотивов и сюжетов трагедии и баллады важно подкрепить соображениями относительно их генетической схожести. Во-первых, и трагедия, и баллада произошли из обрядов, мистерий, художественным выражением которых было единство пения, музыки и танца. Как и в трагедии, в балладе протагонист постепенно отделяется от хора, однако в случае трагедии это оборачивается напряженным взаимодействием (драмой)

хора и протагониста, в балладе же – подчинением хора герою. Драматизм, конечно, присущ балладе, однако он все больше принимает форму столкновения обособленных сознаний, нежели персонажей-участников космического действия. Во-вторых, мистерии, из которых произошли оба жанра, являлись практическим осуществлением календарного мифа: дионисийского в трагедии и культов майской пары и королевы весны в балладе. «Весеннее чувство неотразимо, – пишет А. Н. Веселовский, – Пенфей у Еврипида говорит о разнужданности менад, как средневековые обличители – о крайностях майского разгула. Таково могло быть физиологически-психологическое настроение соответствующей календарной обрядности» [Веселовский 1989: 241]. Кроме того, френосу как одному из источников трагедии [Лосев, Сонкина, Тахо-Годи 1986: 95] соответствует плач по мертвым, «уходящий корнями в древний обрядовый фольклор» [Азбелев 1991: 15], в качестве источника баллады. Пра-балладные мистерии, также, как и пра-трагические, следовательно, заданы диалектикой смерти-рождения, страдания-радости, разрывания-воссоединения, что соответствует содержательным особенностям произведений обоих жанров. В силу этого, а также в силу общности женоцентризма трагедии и баллады (женщина как главная движущая сила экстатического культа – менада), мы считаем возможным использовать термин *дионисийское* для характеристики мироощущения как трагедии, так и баллады. Согласно Ницше, народная песня, так же, как и греческая трагедия, является *perpetuum vestigium* (вечный след) соединения аполлонического и дионисического начал: «да, вероятно, и историческим путем может быть доказано, что каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисическими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни» [Ницше 2007: 54], В. И. Иванов пишет, что «важно уловить в ней [классической балладе поры расцвета. – *И. К.*] некоторые родовые черты трагического строя» [Иванов 2000: 242]. Таким образом, в балладе прослеживается дионисийская основа и дионисийское мироощущение. Это подтвержда-

ется также и частым появлением в балладах вегетативных образов воскрешения (плющ, виноград)<sup>21</sup>.

Подобное разрешение неразрешимого через гибель при эстетическом взгляде на жанр баллады актуализирует в качестве одной из основных категорий этого жанра категорию возвышенного, которая, по мнению В. Хализева, во многом родственна категории дионисийского [Хализев 2002: 21].

Д. М. Балашов, говоря о печати трагического мироощущения в балладе, пишет: «Баллада в целом, в отличие от былины, – образец искусства трагического, отразившего противоречивость и неразрешимость жизненных конфликтов своего времени. Изображая гибель, жизненное поражение героя, зачастую слабого физически и бесправного социально, балладная поэтика приносит, вместе с тем, такое важное поэтическое открытие, как принцип духовной победы, победы в поражении и более того – в смерти» [Балашов 1966: 12]. Излишне говорить, что «открытие» духовной победы в поражении и смерти произошло ещё в рамках жанра трагедии. Однако греческая трагедия все же стремится к гармонизации мира в посюсторонней реальности, баллада же с её одиночеством героя и его отчуждением от нуминозного лишена этой надежды, примирение и духовная победа героя возможны только в пространстве гармонии, в которую человек может вновь включиться, только пройдя через смерть. Это говорит о возвышенном характере балладного события, суть которого можно охарактеризовать как духовное (по Канту – разумно-моральное) превосходство героя над своей физической природой, ощущение внутренней независимости от рока при внешней, телесной беззащитности.

Следует сказать, что классическое кантовское понимание возвышенного (в первую очередь, речь идет о динамически возвышенном) примечательно не просто дуализмом – характерном для философии Канта в целом, – а резкой противопоставленностью природы и человеческой свободы, что не

---

<sup>21</sup> Например, в русской балладе, где мальчик превращается в виноградную лозу [Путилов 1965: 42]. Мертвые любовники в балладах превращаются в деревья, травы, цветы. К примеру, в английской балладе «Трагедия Дугласов» на могиле влюбленных, погибших из-за разлада с семьей девушки, вырастают цветы – роза и шаповник, – цветущие и переплетающиеся в мае (Эолова арфа: 42-44).

свойственно, к примеру, эстетической категории прекрасного у Канта<sup>22</sup>. Философ пишет: «...В нашем эстетическом суждении природа рассматривается как возвышенная не потому, что она вызывает в нас страх, а потому, что будит в нас силу (которая не есть природа), чтобы всё, за что мы опасаемся (имущество, здоровье и жизнь), считать чем-то незначительным и потому силу природы (которой мы, что касается этих предметов, конечно, подчинены), несмотря на это, не признавать для себя и своей личности такой властью, перед которой мы должны были бы смириться...» [Кант 2006: 198]. Возвышенное отмечено противопоставлением «внутреннего закона» субъекта, могущего стать для него средством преодоления его ограниченности как физического существа, и «внешним» природным законом. Такое отношение совершенно невысказано для эпического мира. Возвышенное искусство – это искусство разлома, репрезентирующее крушение принципа мифического тождества образа и содержания, принципа калокагатии. Индивидуальное начало приходит в разлад с гармонией мира, сама гармония превратилась в неотвратимый рок. «В возвышенном... разум и чувственность не согласованы и именно в этом противоречии двух начал и заключается его обаяние, захватывающее наш дух. Физическая и моральная природа человека разделены здесь самым решительным образом...», - пишет Ф. Шиллер [Шиллер 1957: 494].

Необходимо уточнить, что возвышенное в балладе не обязательно выражается в образе трагического возвышенного героя. Возвышенной может быть сама описываемая ситуация; так или иначе, данная эстетическая категория релевантна в первую очередь для слушателя – не активного участника, а созерцателя. И. Кант пишет: «Основание для прекрасного в природе мы должны искать вне нас, основание для возвышенного же – только в нас и в образе мыслей, который вносит возвышенное в представление о природе...»

---

<sup>22</sup> Мы сознательно не касаемся здесь причины этого противопоставления, а именно определения прекрасного как свободной игры рассудка и воображения и обусловленности возвышенного идеями разума, который единственно только и содержит возможность свободы. Подобное умышленное отвлечение от некоторых посылок философии Канта обусловлено стремлением продуктивно применить кантовский термин в чуждой философу области – мифологии (крушение космоса есть крушение *мифической* реальности).

[Кант 2006: 184]<sup>23</sup>. С этой точки зрения возвышенное неминуемо связано с понятием катарсиса, исцеления души вследствие очищения «посредством сострадания и страха» [Аристотель 1984: 651]. Понятие катарсиса считается также важным для жанра баллады.

На наш взгляд, возвышенное в какой-то степени может рассматриваться как частный случай дионисийского<sup>24</sup>, соответствующий одной его грани, связанной с обретением обновленной цельности (другой является отказ от себя, экстатическая разорванность, разрушительность – то, что чаще всего понимается под дионисийством). И возвышенное, и дионисийское обращены к созерцанию и переживанию бесформенного, хаоса, ночной стороны мира. Согласно Ф. В. Шеллингу, «хаос – основное созерцание возвышенного; ведь даже массу, слишком огромную для нашего чувственного созерцания, или сумму слепых сил, слишком мощную для наших физических возможностей, мы воспринимаем в созерцании только как хаос, и лишь постольку хаос становится для нас символом бесконечного» [Шеллинг 1966: 167]. Но все же специфика возвышенного – в особой важности категории наблюдателя, его некоторой отстраненности, тогда как в понятии дионисийского не делается различия между героями и их созерцателями.

Возвышенное и трагическое имеют место не во всех балладах, однако эти категории применимы к большинству балладных текстов периода расцвета жанра, и впоследствии, в литературной балладе, жанровая память сохранила, в целом, трагический и возвышенный строй. Следует отметить, что как трагедия в греческом театре уравнивалась комедией, возвышенное в балладах сопряжено с комическим, карнавальным. Так, к примеру, сквозь известнейший цикл английских баллад о Робине Гуде проходит мотив карнавальных развенчаний (бедняки торжествуют над богачами, веселые разбой-

---

<sup>23</sup> Ф. Шиллер рассуждает в том же ключе, в данном случае о патетически-возвышенном: «Представление *чужого* [курсив мой. – И.К.] страдания, связанного с аффектом и сознанием нашей внутренней моральной свободы» [Шиллер 1957: 193].

<sup>24</sup> Ср.: «Глубочайшая идея Дионисовой религии – идея тождества смерти и жизни, идея сгущения в индивидуацию и её расторжения, идея ухода и возврата...». [Иванов 2000: 250].

ники – над шерифом и т.д.)<sup>25</sup>. Сам главный топос цикла – *Зеленый лес* – несет семантику обновления, освобождения.

Следовательно, баллада явно или имплицитно содержит диалектику увядания и цветения, смерти и возрождения, распада и целостности. Конечно, у балладных сюжетов могут быть самые разнообразные источники, в том числе совершенно не связанные с обрядами и ритуалами (см.: [Алексеев 1984: 293-294]). В романтическую эпоху, как верно отмечает А. А. Гугнин, «европейская баллада <...> обнаружила почти уникальную способность к синтезу национальных и чужеземных традиций, к свободному обмену сюжетов, тем, мотивов и форм» [Гугнин 1989: 25]. Исследователи отмечают, что, скорее всего, *непосредственный* отпечаток обрядовой песенности носят лишь «семейно-бытовые» баллады [Азбелев 1991: 25; Смирнов 1988: 6], однако есть указания на обрядовую колыбель даже исторических баллад, более того – на их функционирование в качестве ритуальных песен [Путилов 1965: 33].

Итак, происхождение баллады из духа обрядовой музыкальности дает возможность, не взирая на существенные различия – от характера представления публике до специфики авторства, – сопоставить её с жанром греческой трагедии, в результате чего выявляется сходность у данных жанров образов, мотивов, сюжетов. Переходность времени расцвета обоих жанров служит ещё одним основанием утверждать их близость на уровне мироощущения. Это мироощущение можно охарактеризовать как разлад, чувство или предчувствие разрушения космической гармонии, что выражается в одиночестве человека, его отрыве от нуминозного, отчуждении от сакральных, «демонических» сил природы, преодолеть которое чаще всего оказывается возможным ценой собственной жизни. В связи с этим для эстетического события баллады оказываются релевантными такие категории, как трагическое, дионисийское, возвышенное.

---

<sup>25</sup> Исследователи отмечают также параллель между протестом против родителей и отношениями между богатыми и бедными в народных балладах [Vargyas, Graf, Fallows, Sauer, Wagner 1994: 1119].

Здесь необходимо уточнить и расширить наше предположение о балладе как форме субъективного эпоса и о характерном для неё мироощущении разлада. Как и трагедия отмеченная печатью дионисийского мироощущения, баллада занимает пограничное положение между мифом и не-мифом, или даже анти-мифом. Та же двойственность наблюдается и в мифе о Дионисе: по своей форме он соответствует современному пониманию мифа – налицо «метафорическая» [Фрейденоберг 1997: 50] вариативность семантических моделей, наличие сложных парадигматических сцеплений, по Леви-Строссу, «пучков отношений» [Леви-Стросс 1985: 188], чьи комбинации «приобретают функциональную значимость»; для дионисийского мифа также релевантно понятие «мифической субстанции» [Хюбнер 1996: 104-105, 159-170], его реальность – это также реальность вечного *архе*. Однако дионисийский миф, миф поздний, описывая трагическую любовь между землей (Семелой) и небом (Зевс), опровергает цельность Космоса, связь профанного и священного. Младенец Дионис рождается как знак утешения, однако цена этого утешения (т.е. надежды обрести цельность «верха» и «низа») – отказ от себя – в оргиастическом опьянении или в смерти. В дионисийстве нарушается та особенность мифа, которую Е. М. Мелетинский формулирует как отождествление формы и содержания, символа и модели и т.д. [Мелетинский 2001: 24]; М. М. Бахтин пишет, что в дионисийстве «внутреннее лишилось авторитетной *внешней* формы, но оно не нашло ещё духовной «формы» (формы не в точном смысле, ибо она уже не эстетична, дух задан себе)» [Бахтин 1986: 53]. Следовательно, дионисийство словно спасает миф ценой разрушения мифа. Несмотря на то, что во многих отношениях дионисийская религия предстает актуализацией древних хтонических культов, они в дионисийстве отмечены неразрешимым противоречием с олимпийским мифом, противоречием, которое не удалось примирить даже посредством аттической трагедии.

Баллада, в силу своего стихийного характера, не была сознательным средством примирения противоречия, но, пользуясь примером греческой трагедии как во многом аналогичным, можно сказать, что она также находится

на границе мифа и анти-мифа. Эта напряженность рождает *событийность*. Событие, противоположное архе, В. Шмид определяет как «нарушение одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира» [Шмид 2008: 22]. Таким образом, к характеристикам онтологии, выраженной в жанре баллады – онтологический разлад, субъективизация мира, отчужденность человека от природы и священной реальности, – необходимо добавить ещё событийность.

Не стоит преувеличивать субъективность баллады – это только один, пусть и довольно яркий, симптом субъективизации литературы, рождения событийной литературы (то же можно наблюдать и в средневековом романе, например, «Парсифале» Кретьена де Труа). В балладе интересно то, что, при своей субъективизации, она сохраняет живые связи с музыкой, с обрядом, что делает напряженность, которую мы обозначили как напряженность между мифом и анти-мифом, очень осязаемой.

И. В. Гете, говоря о балладе, проницательно заметил, что «можно было бы на примере избранных стихотворений этого рода прекрасно изложить всю поэтику» [Гете 1989: 554] (ср. с его характеристикой баллады как «пра-яйца» поэтического). Гете имел в виду не историческую первичность этого жанра, а его художественный потенциал. Литература обретает саму себя в отделении от стихии музыки, но живет лишь при наличии связи с этой стихией, в диалектическом напряжении логоса, фонезиса и мелоса. В балладе, мелодическое начало особенно сильно, несмотря на фактический разрыв с художественной субтекстуальной целостностью в литературной балладе. В этой связи исследователи, к примеру, относительно баллад И. В. Гете говорят о «языковой музыке», присущей его поэтическим текстам, в которых можно усмотреть параллели с музыкальным ритмом (см.: [Masing 1910]).

Это представляется нам особенно важным, так как – и это ярко почувствовали романтики, а до них Гете – в балладе скрыта некая «тайна поэзии», вернее, живой связи поэзии с окружающим миром. Ритм и внутренняя музыкальность (а не содержание) при содействии артикуляционных выразитель-

ных средств должны, по Гете, внести элемент таинственности, превратить баллады в «мини-спектакли», главной задачей которых является <...> «оживить» повествование, сделав при этом читателя, слушателя или зрителя участником событий...» [Потемина 2001: 180]. Эта природная, помимо сознания и разума действующая на слушателя сила музыки, зачастую понимаемая романтиками как «сущность поэзии», является, на наш взгляд, скорее диалектическим коррелятом поэзии, к которому последняя относится также, как искусство относится к природе.

## **§ 2. Проблема музыкального начала в балладе.**

### **Музыка и границы поэтического**

Действие музыки на слушателя – тема многочисленных размышлений уже с Античности, причем именно тогда «музыка» и «поэзия» не рассматривались как разные искусства, и многое из того, что говорилось о действительности мелоса, вполне можно было переместить на область поэзии. Греческая мысль была направлена не только на постижение космической роли музыки как гармонизирующего принципа Вселенной (пифагореизм), но и на осмысление роли и значения музыки в человеческой практике [Lippman 1992: 3]. В греческой философии, с одной стороны, говорилось о воспитательной, терапевтической и религиозной функциях музыки, с другой стороны, в музыке уже ощущалась опасность для слушателя. Так Платон говорит о важности ритмов и гармонии в воспитании, так как они воздействуют сильнее и непосредственнее других средств [Платон 2007б: 199-201], при этом философ превозносит дорический и фригийский лады как подходящие мужу-воину и с презрением говорит об ионийском и фригийском ладах, как о навевающих печаль, «опьянение, изнеженность и праздность» и не годящихся даже для женщин, если те хотят быть пристойными [Там же: 197]. Через «плохую» музыку (к признакам которой философ причисляет также использование флейты) уничтожается характер человека и единство государства. Аристотель в

«Политике» также говорит о «плохих» и «хороших» ладах, основной акцент делая на воспитательной функции музыки, которой он противопоставляет оргиастическую музыку (связанную с использованием флейты), не способствующую нравственному воспитанию, но оказывающую очистительное воздействие (катарсис) [Аристотель 1984: 640].

Подобное двойное отношение к музыке характерно и для христианской эпохи: музыка – неотъемлемая часть богослужения, однако, к примеру, в понимании Августина, если чувственное удовольствие от музыки начинает превалировать над смыслом слов (богослужебного текста) в музыкально-вербальном соединении, то она ведет к греху (см.: [Eichhorn 1996]). Таким образом, представление об особой энергичности музыки, равно как и том, что её энергия сама по себе индифферентна и может служить как благу, так и злу, укоренилось давно. В христианском контексте впервые серьезно обращается внимание на связь музыки и слова, при этом слово и музыка чуть ли не противопоставляются как смысл (духовное содержание) и чистая энергия, связанная с чувственным возбуждением.

Наибольшую актуальность проблема музыки и её возможной опасности вне религиозного контекста обретает в конце XVIII – начале XIX веков. Н. Гесс в обстоятельном исследовании представления о «могуществе (насилии) музыки» (*Gewalt der Musik*) в указанный период и его проекции в литературных текстах выделяет три стороны этого представления, связанные с опасностью музыки для автономии субъекта (ключевым пунктом для концепции музыки в указанную эпоху исследовательница считает кантовскую философию и присущее ей понятие автономного субъекта): (1) «слуховое наслаждение» («Hör-Lust»), предполагающее эскалацию чувственности, чувственное «растворение» в стихии музыки, отдаляющее слушателя как от разумного самоконтроля и постижения действительности, так и от мужества следования моральному закону, (2) «слуховое воображение» («Hör-Bilder»), сулящее опасность выхода из-под контроля рассудка способности представления и растворение в лабиринтах иллюзий, (3) «слуховое страдание» («Hör-

Schmerzen»), актуализирующее возвышенный характер музыки, при этом реципиент оказывается неспособен, как рассчитывал Кант, возвыситься как моральное существо, ощутив ограниченность своей природы [Gess 2011: 63-356]. Во всех трех случаях музыка оказывается женски кодированной, особенно это касается «слухового наслаждения», в контексте которого исследовательница, в частности, рассматривает явление «во-площения музыки через фигуру певицы у Россини» [Ebenda: 92-93], причем «визуальная привлекательность певицы, которая эротически коннотирована, побуждает созерцателя к акустической разрядке» [Ebenda: 94]. Возникает двойственное представление о воплощении музыки – с одной стороны, как о «Сирене», пробуждающей эротизированное «томление по смерти», с другой – как о «святой Цецилии», дарующей приобщение к высшему миру [Ebenda: 111-135].

Романтиками музыка с одной стороны воспринималась как нечто пограничное, стоящее на пороге «той» и «этой» стороны [Valk 2008: 35], с другой – как субстанция истинной реальности, напоминающая о мистическом доме, заставляющая дух испытывать «блаженство столь знакомое, столь родное» [Новалис 1980: 99], ассоциируемая с материнским началом<sup>26</sup>. Таким образом, будь то аниматическая, если использовать язык аналитической философии, семантика связывания, будь то материнское укутывание, укрывание – музыка всегда оказывается связанной с женским началом, бессознательным влечением, бессознательной тоской и одновременно страхом перед манящей глубиной этих темных вод – нетрудно заметить, что та же образность и эмоциональность была связана с романтическим представлением о природе<sup>27</sup>. Это также свойственно и Гете – и именно в балладах: танец дочерей Лесного царя («Erlkönig»), пляска мертвецов («Totentanz»), пение речной жительницы, наполняющее сердце рыбака смертельным томлением («Der Fischer»),

---

<sup>26</sup> Ср.: «Мать укутывает младенца покрывалом звуков, для ребенка ещё непонятных, но уже сообщающих ему чувство защищенности» [Gess 2011: 138].

<sup>27</sup> Ср., например, с новеллой Й. Эйхендорфа «Мраморная фигура», в которой шум природы интерпретируется как язык музыки, «местность тихо поет, подобно сирене», а воздействие танцевальной музыки сравнивается с причиняющим наслаждение и страдание могуществом весны [Eichendorf 2013: 21, 27].

пение при королевском дворе бродячего певца, в качестве награды принимающий лишь кубок вина – напиток Диониса («Der Sanger») – практически в каждой балладе поэта звучит тема музыки, тесно связанная с темой природы, причем там, где в действие вступают «демонические» силы, эта тема приобретает трагический колорит: музыка как «субстанция природы и её начал» [Бройтман 2008: 87] оказывается губительной для человеческого существа.

Суждения Гете о связи между поэзией и музыкой в контексте его категории демонического представляются важными для понимания поэтики жанра баллады, не исключая такую позднюю его разновидность, как рок-балладу. «Музыка, – говорил Гете в разговоре с Эккерманом, – это нечто врожденное, внутреннее, ей не надо ни нитания извне, ни опыта, почерпнутого из жизни» [Эккерманн 1981: 397], при этом в музыке «в высшей степени» (в меньшей мере также в поэзии) проявлено «демоническое начало», «ибо она вознесена столь высоко, что разуму её не осилить. Она все себе покоряет, и действие её остается безотчетным. Поэтому и религиозные обряды никогда без неё не обходятся; она первейшее средство воздействия на людей» [Там же: 414]. Демоническое понимается поэтом как тайно действующая сила, которая непостижима для рассудка и разума, противоречива и являет себя «как в видимой, так и в невидимой» природе [Там же: 412-413], как в природных катастрофах, так и в «особенных индивидуумах», из деятелей искусства в первую очередь в музыкантах [Там же: 412]. Неслучайно К. Ясперс характеризовал категорию демонического как проявляющуюся в бесконечном и фрагментарном<sup>28</sup> (приближая её тем самым к категории дионисийского, тогда как «Демон», в отличие от демонического, у Гете ближе к аполлоновской семантике [Jager 2013: 99, 111]). Связывая жанр баллады с музыкальной стихией, Гете, таким образом, констатирует в нем демоническое начало, проявляющееся уже на уровне формы. Форма – заманчивая, притягательная – как будто определяет содержание баллады, сталкивая как безза-

---

<sup>28</sup> См.: [Jager 2013: 108-109]. В человеческом мире, согласно Ясперсу, проявление демонического связано с периодом юности.

щитного героя, так и слушателя со стихией природы, из гармонии которой он оказывается исключенным, но может ей причаститься посредством саморасстворения – в первую очередь, в опыте музыкального аффекта или танце.

Когда Гете говорит о музыке как о «струящемся газе», поднимающим «воздушный шар» поэзии «в высь» (письмо Цельтеру от 11 мая 1820 года) [Goethe 2012: 137], он тем самым приписывает музыке не вспомогательное значение в синтетическом целом, а рассматривает её как нечто совершенно иное, чем поэзия, как стихию, которой живет поэзия, но от которой она отличается как форма от окружающего её пространства.

В романтическом понимании музыки важны прежде всего концепции Ф. В. Шеллинга и А. Шопенгауэра. Согласно Шеллингу, *звон*, являющийся «материей» музыки, есть абсолютная форма, «неразличимость облечения бесконечного в конечное, воспринятая как чистая неразличимость» [Шеллинг 1966: 192-193], в музыке «реальное единство... становится потенцией» [Там же: 195], понятие и бытие становятся неразличимыми, однако музыка, облекая «бесконечное в конечное», воплощается во времени (причем форма времени в субъекте понимается философом в кантианском ключе – как самосознание [Там же]), выражением чего является ритм как «облечение единства во множество» [Там же: 196]; в этом контексте философ говорит о танце. Во многом продолжает шеллинговский ход мысли работа А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики», в которой музыкальное бытие определяется как «жизнь числа» [Лосев 1990: 255], «иное» эйдоса, а музыкальное суждение характеризуется как непонятное, постоянно становящееся знание, чуждое закона тождества; «играющее» знание [Там же: 247]. Для А. Шопенгауэра, равно как и Ф. Ницше времени «Рождения трагедии», музыка является совершенно особым видом искусства, который, в отличие от живописи, поэзии, архитектуры и т.д., никак не связан с миром явлений, вторичным по отношению к Идеям, которые в свою очередь вторичны по отношению к Воле, а является непосредственной «объективацией и изображением воли», не «изображением идей», а «воли как таковой» [Schopenhauer 1988: 341] («музыка не есть воля,

но она *является* как воля»). Гармонические напряжения и разрешения Шопенгауэр рассматривает как выражение смены в человеческой жизни желания (страдания) и удовлетворения (отсутствующее страдание). Пессимизм философа в приложении к его музыкальному учению делает его концепцию чрезвычайно актуальной также для понимания музыки, которая появилась значительно позднее его эпохи, - например, блюза [Schmicking 2011].

Психологизм XIX – начала XX веков переносит действие объективной воли в структуру человеческого сознания. В романтической музыке, как доказывает музыковед Э. Курт, в целом опираясь на концепцию Шопенгауэра, «изменяется характер воли к выражению. Она пробуждает демонические силы и переплетает их с трезвым сознанием» [Курт 1975: 29]. «Музыка, – пишет исследователь, – является не отражением природы, но переживанием её таинственных энергий в нас самих» [Там же: 17]. Романтик, заглядывая в глубины подсознания и чувствуя страх перед открывшейся бездной, обращается к игре как к онтическому принципу. Между бессознательным и игрой, призываемой «на помощь для обретения какой-то внутренней опоры» [Там же: 34] стоит идея целостного художественного произведения, где поэзия, музыка, живопись и пластическое изображение находятся в единстве, всесторонне воздействуя на реципиента. Это характерно и для модернистских течений XX века<sup>29</sup>. Но все-таки краеугольным камнем литературной художественной практики оставалась музыка.

Итак, во всех указанных концепциях выявляется представление об особом положении музыки среди других видов искусства и её особой функции – связывании человека с первоизданым миром истины, которое может окончиться либо гармонизацией, «мгновением разрешения от страдания» (Шопенгауэр), либо уничтожением человека как автономного субъекта и физического существа. Музыка – это особый язык, понятный всем, природная сила,

---

<sup>29</sup> Ср.: Человек культуры модерна, а затем постмодерна, чувствует себя на границе с Ничто и Тьмой, но не признает себя свидетелем финальной точки, окончательной гибели мира. Он присутствует на вселенской Игре (участвует), сопричастен ей, даже если эта игра для него лично завершится концом существования [Апилян 2003: 333].

воздействующая мгновенно, возвышая дух или сокрушая его чрезмерным возбуждением чувственности.

Здесь обнаруживается некоторая двойственность: музыка как особое искусство и музыка как «стихия» («субстанция», «сила», «энергия») <sup>30</sup>. Вторая, проявляясь также в литературе и особенно в поэзии, становится диалектическим иным поэтического логоса. О музыке как искусстве М. М. Бахтин писал, что «это почти чистая форма дружности, за которой почти не чувствуется чисто жизненного противостояния возможного героя» [Бахтин 1986: 155], однако о лирической самообъективации ученый также говорит как об одержимости «духом музыки» [Там же: 157], под чем он подразумевает наличие возможного хора как авторитетной позиции – либо же происходит «срыв лирического голоса» вне хора [Там же: 158]. Одержимость означает, что автор, «одолевший героя», сам «овнешняется» посредством самосоотнесенности с некой авторитетной инстанцией, маркированной семантикой истины, т.е. сам становится Другим. «Одержимая жизнь, - как ранее процитированного выше пассажи пишет М. М. Бахтин, - всегда может стать роковой жизнью» [Там же: 141]: что, если этот хор «первозданной природы» окажется голосом Лесного царя или соблазнительных Сирен? Здесь происходит не только «победа автора над героем», но и в какой-то мере победа музыки над автором. Музыка – это сила, природная энергия, действующая во многом посредством аффекта, т.е. непонятного, непосредственного воздействия на человека как на природное существо (в первую очередь, посредством ритма). Музыкальный принцип в поэзии (как диалектическое иное поэзии) делает самого автора Другим, объектом события, что характерно и для реципиента: непосредственная аффектация (не «эмоциональная рефлексия», «переживание переживания» [Тамарченко 2010: 44], а эмоция, переживание) способствует «вчувствованию», которое препятствует событию быть чисто эстетическим. Музыка как «демоническое» в поэзии не дает поэзии быть только ею самой, то есть, по терминологии Канта, только «прекрасным искусством» (первейшим из

---

<sup>30</sup> Этим двум пониманиям отчасти соответствуют «музыка» и «звон» у Шеллинга.

прекрасных искусств! – в противоположность музыке, по Канту), предметом «чистого эстетического опыта», тем самым «оживляя» её. «Музыка души» как результат действия *силы* слов [Гердер 1959: 158-162], продолжает оставаться также и «музыкой тела», «другим, пляшущим во мне» - Сиреной или Святой Цецилией. Как истоки «нонконформистской музыки» – культ и танец, – по словам Т. Адорно, «продолжают подразумеваться её смыслом, даже если она уже давно и покончила со всякой коллективной практикой» [Адорно 2001: 63], так и в поэте продолжает жить заклинатель духов, шаман. В этом смысле поэзия всегда в какой-то мере перформативна.

Баллада является одним из важнейших жанров, где музыкальное начало проявлено сильнее всего, раз уж само существо баллады определяется её способностью сделать «читателя, слушателя или зрителя участником событий». В этом притягательная сила этого жанра, в котором музыкальность «как таковая» продолжает быть связана с внешними формами мира посредством событийности и «драматичности» (ориентация на Другого), а изображение внешнего мира в свою очередь не становится «картинностью»<sup>31</sup>. В этом смысле баллада, став литературным жанром и потеряв связь с «внешней» музыкой, сохранила «внутреннюю музыку», как это можно видеть в балладах Гете, Фонтане, Вордсворта, По, Рембо, богатых музыкальностью (инструментовка, звуковой повтор, композиция образов, «затемненность» семантики<sup>32</sup>, уход от картинности, изобразительности к изображению «воли как таковой», динамике, у символистов также: попытка отойти от языковой дискретности в пользу «континуальности звучания», что также выражается

---

<sup>31</sup> См., к примеру, о невозможности адекватно проиллюстрировать балладу Гете «Рыбак» и о музыкальности последней: [Потемина 2001: 121-131].

<sup>32</sup> Ср.: «...Некоторые стихи трогают нас своей мелодичностью, и их смысл мы принимаем за данность; и есть стихи увлекающие нас своим содержанием, а звуковую их сторону мы воспринимаем почти машинально. Возьмите явно исключительный пример – бессмыслицы Эдварда Мура.<...> Ведь это, по существу, «блюзы». Читая их, мы наслаждаемся музыкой высокого порядка и испытываем чувство полной беспечности по отношению к смыслу» [Элиот 1996: 197]. И далее: «Я утверждаю, что «музыкальное стихотворение» - такое произведение, в котором есть музыкальный рисунок звука и музыкальный рисунок второстепенных значений слов, его составляющих, и что оба эти рисунка нераздельно слиты в единое целое» [Там же: 201].

на семантическом уровне, в – акустически и семантически – сливающихся и переливающихся образах, говорении несказанного<sup>33</sup> ...). Музыкальность баллад почувствовали и композиторы: именно в романтическую эпоху как опыт «озвучивания» литературных баллад родился музыкальный жанр баллады, характеризующийся чаще всего сквозным развитием и подчеркнутым драматизмом, экспрессией вокальной партии, напряженной и острой интонацией.

В XX веке баллада зачастую превращается в так называемое «повествовательное стихотворение», которое, не ориентируясь более на музыкальную выразительность и эмоционально-аффективное вовлечение реципиента в действие (апеллируя к рассудку) [Gräfe 1972: 135], теряет мистериальную, плясовую функцию жанра, долгое время остававшуюся причастной ему имплицитно.

Однако наряду с литературным существованием жанра, параллельно с воплощением романтического идеала «целостного произведения» (максимальное приближение к которому – опера, отнюдь не баллада), продолжают существовать, в отрыве от большой культуры, народные баллады, которые в Европе по большей части трансформировались либо в «профессиональные» (песни о моряках, солдатах и т.д.), либо в криминальные песни, однако на американском континенте во многом сохранили «первозданную свежесть» и, частично трансформируясь и соединяясь с другими музыкально-поэтическими традициями (в первую очередь речь идет об искусстве афро-американских невольников) дали богатые плоды в виде кантри-баллад, спи-

---

<sup>33</sup> «Чем яснее, точнее поэтический язык формулирует свои высказывания, чем сильнее он при помощи слов и их известных значений представляет и описывает человечески-общественную реальность, тем более он должен пониматься рационально и как «язык». Чем более суггестивными, неоднозначными остаются значения слов в поэтическом языке, чем больше они претворяют своё послание в несказанной, чувственно-эмоциональной форме, тем они «музыкальнее», тем сильнее приближается переданное средствами поэзии к музыке». [Müller 1983: 12]. Ср.: «У символистов лирика рождается из духа музыки, слова вызывают смутное настроение своими звуками скорее, чем смыслом, обычны повторения звуков и слов и целых стихов, как в песне; слова становятся метафорическими иносказаниями, намеками на иные значения: их логический и вещественный смысл затемнен, но тем сильнее их эмоционально-лирическая действенность» [Жирмунский 1928: 189].

ричуэлс, в XX веке блюза и, наконец, в рамках рок-искусства вернувшись в обновленном виде в поле зрения широкой общественности.

## Выводы

Итак, жанр баллады характеризуется:

- на уровне литературных родов: совмещением и взаимодействием лирического, эпического и драматического начал с преобладанием «лирического настроения» как выражения «субъективного эпоса»;
- на уровне жанровой поэтики: «дионисийской» напряженностью между единичностью и множественностью, с большим сосредоточением на «страстной» стороне дионисийства; трагическим ощущением нарушения связи между земным и священным, растущим по мере отдаления жанра от обрядовой колыбели, которым каждый раз маркировано событие пересечения онтологической границы (героем как с «той», так и с «этой» стороны); сосредоточением на индивидуальной судьбе, не являющейся более символом космической гармонии и вынужденной расстаться со своим Я, своей физической оболочкой, чтобы вернуться в эту гармонию; на уровне формы это часто проявляется в фрагментарности и монтажности композиции баллады;
- на перцептивном уровне: особой важностью музыкального начала, предполагающего бессознательное, глубинное воздействие на реципиента, должно не видеть «картину», а чувствовать «настрой», «эмоцию», участвовать событию.

При этом музыкальное начало оказывает решающее влияние на событийность баллады. Музыка как проекция не явлений мира, а «воли как таковой» (по крайней мере, живописующая функция, даже если и присутствует, является третьестепенной), под которой можно понимать и эмоциональную сферу бессознательных движений (речь идет, разумеется, о музыке как стихии, не о музыке как искусстве), пронизывает оба события – референтное и коммуникативное. Музыка, в противоположность вербальному *о чем*, всегда

говорит *что*, и это *что* оказывается эквивалентным самому говорению: музыкальное начало в поэзии предстает как перформативное. Это важно, потому что сам акт и способ говорения оказывает в балладе влияние на диегесис.

Этот момент оказывается одним из наиболее значимых в звучащем искусстве XX века, в частности, в рок-искусстве, связанным с жанром баллады уже генетически и в период расцвета обнаруживающим, с одной стороны, тяготение к архаическим формам баллады: амебейным, перформативным, где основную событийную функцию может нести как раз музыка (как звучащая, так и языковая), сближая «рассказанное событие» и «событие рассказывания», с другой, к «срыву лирического голоса», эсхатологическому ощущению гибели мира и неустранимого отчуждения человека от мира. Сущность английской и американской рок-баллады не может пониматься в отрыве от общего представления о рок-искусстве, которое в свою очередь требует обращения к его ближайшим истокам.

## ГЛАВА 2.

### РОК-ИСКУССТВО США И ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ЕГО КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ

#### § 1. Специфика и истоки. Балладное начало как важнейший конструктивный элемент рок-поэтики

##### *1. 1. Предварительные замечания о специфике рок-искусства*

Георгий Кнабе, указав на центральное место рок-н-ролла в коллизии столкновения двух эпох – 60-х, как последнего рубежа жизнотворческого и художественного энтузиазма модернизма, и 80-х, как начала предельно рефлексивного меланхолического «пост-времени» [Кнабе 2006: 20-21], – констатировал его пограничное положение, которым во многом объясняется его специфика. Этому пограничному положению созвучна большая противоречивость рока: в нем уживаются контркультурность и панкультурность; массовый характер и романтическое «избранничество»; зависимость от техники и пафос возвращения к природе; тяготение к простым художественным формам и тесное взаимодействие с музыкальным авангардом, подчас принимающее характер уже не ученичества, но равноправного сотрудничества; коммерциализированность и подчеркнутое отрицание буржуазных ценностей, – перечень можно продолжить.

Рок предстает искусством действенным, *заинтересованным*, где эстетика смешивается с особой этикой, и наоборот. «Рок никогда не был только музыкой, но прежде всего стилем жизни и общественной позицией – социокультурный смысл этой позиции можно понять лишь из связи ее с остальными сторонами явления» [Там же: 20].

Впоследствии приблизившееся к воплощению восходящей к романтизму идеи о художественном жизнестроительстве (идея, актуализирующая по-

нятие игры<sup>34</sup>), изначально американское рок-искусство существовало как контркультурное явление, противопоставляя себя тем аспектам культуры, которые виделись как враждебные идее соединения повседневности и художественного опыта, т.е. одновременно и «высокой» культуре, существующей для избранных, и глянцевого производства Tin Pan Alley<sup>35</sup>, где творчество представляло из себя лишь декоративный придаток повседневности.

Рок зародился в США в 50-е годы XX века и был связан с молодежным протестом против моральных ограничений и культа благосостояния и благопристойности, о чем пишет П. Вике [Wicke 1987: 50-55]. Согласно взглядам ученого, духовный кризис послевоенной Америки и Европы ознаменован и предопределен в первую очередь усилением процесса индивидуализации, а «непосредственные предпосылки» новой концепции музыки (т.е. рок-музыки) «содержатся <...> в обширном перенесении ценностей с работы на свободное время, в котором всё больше искали смысл жизни, личные возможности самореализации и ценности...» [Ebenda: 27]. Вике замечает, что в рамках общества потребления достигает своего апогея разрыв между областью жизненного опыта и областью культуры. Последняя перестает оказывать какое-либо влияние на общество, будучи редуцированной до средства развлечения и досуга. Согласно Вике, американская молодежная культура 50-х годов явилась сознательной попыткой преодолеть этот разрыв: «Рок-музыка стоит в конечной точке... процесса, в результате которого художественный опыт [Kunsterfahrung] и повседневный опыт [Alltagserfahrung] начали проникать друг в друга. Она представляет происходящую из этого новую концепцию музыки» [Ebenda: 30].

В песне американского певца и гитариста Чака Берри «Roll Over Beethoven» (1956) символами «культуры отцов» выступают имена Бетховена и Чайковского: *Roll over Beethoven // And tell Tchaikovsky the news // I got the rockin' pneumonia // I need a shot of rhythm and blues...* (Песни Чака Берри).

---

<sup>34</sup> См. об этом § 2 п. 2 настоящей главы.

<sup>35</sup> Собирательное обозначение американской музыкальной развлекательной индустрии [Конен 1965: 414].

Но даже в этом, одном из наиболее показательных, примере присутствует не отрицание так называемой «высокой культуры». Позиция Берри – иронична, карнавальна. Это лишь неприятие тенденции возводить избранные культурные явления на недостижимую высоту. В конце концов, *roll over Beethoven*, подчас переводимое и практически всегда понимаемое как «подвинься, Бетховен», можно понять как «танцую (верчусь) с Бетховеном», т.е. воспринимаю его как часть наиконкретнейшего, близкого мне мира<sup>36</sup>.

Конечно, подобное карнавальное «развенчание» культуры – и есть проявление контркультуры, *инога* культуры, задающего ей вечнообновляющееся движение. Альтернативность – неотъемлемая черта рок-искусства, зафиксированная уже на генетическом уровне. «Рок помнит и регулярно подчеркивает свою культурно-историческую альтернативность (в первую очередь, афроамериканские корни). Регулярные напоминания об этом системно необходимы, поскольку рок озабочен поддержанием и обнародованием своей идентичности» [Свиридов 2007: 14].

Вместе с тем рок-музыка 70-х годов поразительным образом приблизилась к европейскому «высокому» авангарду, который находился в поиске новых возможностей выражения в рамках новой эстетической парадигмы, обращаясь, так же, как и рок, одновременно к архаике и электронным средствам. Знаковым является внимательное отношение Карлхайнца Штокхаузена, одного из значительнейших композиторов второй половины XX века, к «The Beatles» (см.: [The Beatles and Stockhausen; Шмидель 1989: 109-110]), покровительство, оказываемое им немецкой рок-группе «Can» [Сыров 2008: 94-95].

Несмотря на подобные «встречи», рок, конечно, оставался популярной формой искусства, зависящей от индустриального производства и массово-информационной среды. Его социальные и психологические функции также во многом обусловлены усилением эмоциональных и телесных потребностей в индустриальном обществе, а эстетика – возможностями средств массовой

---

<sup>36</sup> Словечко *roll*, часть сленгового *rock'n'roll*, будучи непереводаемым, тем не менее, часто указывает на «панибратские» отношения с тем, кому оно адресовано.

коммуникации. Один из поворотных этапов для индустрии популярной музыки – изобретение многодорожечной записи, позволившей создавать музыку непосредственно в студии, с использованием многочисленных наложений и эффектов. Здесь показательно высказывание Дж. Харрисона (группа «The Beatles») о том, что творческий продукт оказался отделен от собственно процесса музицирования (разумеется, в «классическом» его понимании): «Отныне никто не знает, как звучит композиция, пока мы её не записали и не прослушали» [Davies 1978: 283]. Однако, как бы то ни было, приоритет в роке по-прежнему остается за концертными выступлениями. Как верно отмечает Я. С. Левченко, даже запись зачастую воспринимается как мнемотекст, «воспринимающий «достраивает» картину, мысленно воспроизводя ситуацию концерта по тактильным и опосредованным ими визуальным образам, возникающим при прослушивании» [Левченко 2001: 14].

На концертах техника позволяет охватить огромную аудиторию, предоставляет художественные средства, глубоко потрясающие чувственность. Обратная сторона этого связана с отчуждением исполнителя от публики, появлением между ними некоего имиджевого «экрана», порой не способствующего коммуникации, а затрудняющего её, так как создается он не автором-отправителем сообщения, а стереотипическими ожиданиями массовой публики. В связи с этим в какой-то мере верно замечание, что «рок-музыка формировалась не своими производителями, а своими слушателями. Рок-революция обращает вектор «производитель-реципиент» вспять» [Flender, Rauhe 1987: 90]. Техника обернулась и большей зависимостью музыканта, с одной стороны, от звукоинженеров, с другой, от коммерческих структур.

Все это нашло отражение в эстетике рок-искусства – мотивах, образности, характере рок-героя и его отношениях с аудиторией в рамках эстетического события. Однако анализу поэтики и эстетики рок-искусства должно предшествовать обращение к истокам данного феномена.

## ***1.2. Жанровые истоки рока. Актуальность балладного жанра***

Говоря о появлении рок-искусства, в качестве его ближайшего источника чаще всего называют афроамериканский ритм-энд-блюз (см., например: [Паскаль 1978; Frith 1981; Nite 1982; Wicke 1987]). Для рока это действительно определяющий музыкальный жанр, в котором заложены многие его музыкальные особенности, в частности, резкая акцентированность, «тяжелая» монотонность ритма. Происхождение рока от ритм-энд-блюза, равно как и от блюза, отражает важную коллизию исследуемого феномена: взаимодействие «белой» и «черной» художественных традиций. «Элвис Пресли и Билл Хейли не только применяли заимствованные из блюза и ритм-энд-блюза фрагменты в качестве внешних эффектов совсем иного музыкального содержания, но и копировали со всей возможной точностью афроамериканскую музыку в своей собственной манере, благодаря чему стали популярны» [Wicke 1987: 36], «грубо говоря, рок-н-ролл – это музыка черных в исполнении белых артистов» [Паскаль 1978] – в подобных суждениях остается без внимания не только наличие других источников рок-н-ролла, но и тот факт, что блюз, столь глубоко впитавшийся в традиции, в кровь афроамериканцев<sup>37</sup>, имеет не только африканские, но и европейские корни. Рок-искусство даже на ранних этапах своего существования – это не только «музыка черных в исполнении белых артистов», а результат длящихся веками сложных пересечений и переплавлений совершенно разных традиций.

Существуют гипотезы о происхождении блюза из западноафриканских рабочих, погребальных и насмешливых песен [Charters 1967], или из эпичес-

---

<sup>37</sup> Пример высказывания У. К. Хэнди, знаменитого блюзового композитора, исполнителя и документатора: «Блюз – это нечто более глубокое, чем то, что вы называете теперь «настроением». Как и спиричуэлс, блюз возник из среды негров, он включает в себя всю нашу историю – откуда мы пришли и что пережили» [Шапиро, Хентофф 2000: 240]. Любопытно, что названный здесь спиричуэлс, явившийся предтечей блюза, отличается неоднородностью происхождения: возникнув в среде негров, этот жанр представляет из себя христианские возвышенные песнопения, зачастую – обработки духовных гимнов белых переселенцев, т.е., по сути, спиричуэлс инициирован европейскими ценностями, целиком соответствуя, вместе с тем, духовному миру негритянских невольников. Подробнее о сложных переплетениях традиций, духовных и светских, в спиричуэлс и блюзе см.: [Cone 1992].

ких песен области Судана [Hoffmann 1994: 1602-1603], однако обнаружить самые ранние образцы блюза на Африканском континенте не удалось [Конен 1984: 23]. Такие жанры афроамериканской музыки, как спиричуэлс и блюз, возникли как результат существования африканской музыкальной традиции в культурной обстановке американского континента. Важнейшими представителями «музыки белых» на Американском континенте в данном контексте оказались протестантский хорал и широкий слой европейской фольклорной песенности, в первую очередь, народные баллады Англии и Шотландии, а также Германии, Испании, Франции, многие из которых сохранили свой первоначальный, иногда несколько измененный в силу языковых деформаций облик [Vargyas и. а. 1994: 1152], оказавшись источником для появления оригинальной американской песенной традиции – кантри-баллад, ковбойских, рабочих песен, баллад о негодях и т.д. [Lomax, Lomax 2000: 21-23]. Влияние балладного жанра присутствует не только у генетических истоков рока – в спиричуэлс и блюзе – но и постоянно актуализируется в самом рок-искусстве: оно не только «получило» европейскую балладу «через третьи руки» предшествующих «негритянских» жанров, но и часто взаимодействовало непосредственно с балладными первоисточниками: американской кантри-балладой, «елизаветинской балладой» шекспировской Англии и т.д., а в более поздние этапы развития рок-искусства, когда оно «перешагнуло» Атлантический океан (в творчестве «The Beatles») воздействие европейского фольклора стало ещё более непосредственным и ощутимым.

Итак, ближайшие истоки рок-искусства необходимо искать в негритянских блюзе и в «белой» песенной традиции Америки – в первую очередь балладах. По видимому, источником беспрецедентно широкого распространения рок-искусства, его художественной и мировоззренческой актуальности, бесспорно подчиняющего обаяния является внеевропейская традиция африканской музыки, «помнящей» об экстатических магических и мистических обрядах [Flender, Rauhe 1987: 80-82], ключевую роль в которых играл ритм, танец, в котором не было разделения на публику и актеров [Конен 1965: 67].

При очевидном влиянии «белой» традиции, именно общая музыкальная и мировоззренческая специфика, равно как и конкретные музыкальные приемы африканцев, чуждые европейскому слуху, стали «тем свежим началом, на которое могла опереться модернистская тенденция к новизне» [Там же: 65].

Тяжелое социальное положение, оторванность не только от племени, освященного общим «теменосом», топосом под божественным покровительством, но и от самых основ своего культурного, религиозного, мировоззренческого уклада, - это рождало в афроамериканских невольниках ощущение заброшенности, неразрешимого одиночества. В таких условиях музыка была мощным утешительным средством, а также порой единственным средством коммуникации, поскольку рабовладельцы намеренно стремились к объединению в одном коллективе представителей разноязычных племен [Там же: 138]. От природы отмеченные ритмическим гением, афроамериканцы оказались восприимчивы и к той музыке, что окружала их на чужой земле.

Один из важнейших афроамериканских жанров, спиричуэлс, был реакцией на христианскую религию протестантского толка, музыкальная основа которой – протестантский хорал. Высокодуховность спиричуэлс, возвешение бессмертия души и божественного милосердия в противовес смертной и страдающей плоти, что влилось в новую музыкальную форму из хоровой протестантской музыки, имело для угнетенных и одиноких невольников и объединяющую силу. Это было уже «метафизическое утешение», не общение с нуминозной реальностью, как в обрядовой африканской музыке, а возвышенный путь освобождения от страха посредством преодоления телесности.

Балладная музыкальность претерпевает в спиричуэлс серьезные изменения: через импровизационность, наличие нетемперированных звуков, многочисленных глиссандо, разговорных интонаций и, что также было отмечено, особую ритмичность, уходящую корнями в африканский обряд. Многие из этих характеристик позднее станут восприниматься в связи со звучанием блюза, как характерная «блюзовая тональность», часто прибегающая к «зональному», вместо темперированного, строю.

Блюз зародился позднее, чем спиричуэлс: последний стал известен с конца 70-х годов XIX века, распространение блюза же приходится на начало XX века. Однако, вероятно, блюз – продолжение традиции, более древней, чем спиричуэлс; традиции, которой не знакомо «метафизическое утешение» христианства. Настроение блюза оказалось невероятно созвучно общему настроению XX века, с предельной яркостью выразившемуся, например, в «Крике» Э. Мунка. Европейский человек эпохи «потерянного поколения» и зарождающегося экзистенциализма, технической революции и духовно-личностной отчужденности чувствовал себя не менее одиноким в мире, чем бесправный невольник в незнакомой стране.

Спиричуэлс является одним из источников блюза [см. об этом: Конен 1965, 1980, 1984; Evans 1987; Davis 2003], однако и здесь влияние англо-кельтской баллады на последний было также и непосредственным и породило жанр блюзовой баллады [Hoffmann 1994: 1613]. Именно в блюзе обнаруживается ближайшая предтеча рок-н-ролла со всеми основными художественно-выразительными особенностями: речевое интонирование, где язык и музыка находятся в «симбиотических отношениях» [Flender, Rauhe 1987: 75]; особая вокальная манера, включающая выкрики, глиссандо, «огрубленное», хриплое звучание; звукоряд (включающий диссонирующие, т.н. «блюзовые», ноты), который подчас не фиксируется в темперированной дискретности, а представляет собой «блуждание» звука в «интервальных зонах» (экмелика). Блюз тонален и вместе с тем модален, характеризуется диатоническим звукорядом и допускает разнообразные хроматические расслоения его нестабильных ступеней [Сыров 2008: 190-193] – это характерно и для рок-н-ролла, однако не всегда можно сказать, генетические это особенности или же типовые.

Блюз диаметрально противоположен спиричуэлс по чувству и замыслу, это «воплъ одинокого страдальца в равнодушном к нему мире» [Конен 1980: 21], и на уровне формы обращает на себя внимание одиночное, вокально-солирующее исполнение – в противоположность хоровому исполнению спиричуэлс. Возвращенное «чувство коллектива», играющее в спиричуэлс

большую роль, отсутствует в блюзе, где тема страдания, зачастую выражающаяся в формах несчастливой любви, отмечена мрачным колоритом безысходности и глубоким душевным надрывом обитателя мира, который не знает внутренней гармонии<sup>38</sup>. Помимо межгендерных отношений, наиболее частыми темами поэзии блюза является путь, странствие, прощание, поиск родины или дома [Evans 1987: 28]. По выражению В. Д. Конен, мрачная тоска в блюзе неотделима от «своеобразного юмора висельника», «одинокость окрашено воспоминанием о наслаждении; плач сливается с «абсурдным ожесточенным смехом горя, возникающим, когда нет веры, на которую можно было бы опереться»» [Конен 1984: 203] (ср.: [Evans 1987: 28-30; Davis 2003: 115]). Б. Хоффманн однако утверждает, что подобный взгляд обусловлен ментальностью европейского человека; на самом же деле в блюзе нет никакого страдания, есть лишь всепоглощающая ирония, долгое время скрывавшаяся за понятным лишь определенным социальным группам сленгом [Hoffmann 1994: 1621]. Но вместе с тем исследователь признает, что на «печальный настрой» блюза оказывает влияние память о притеснении черных невольников в Америке, в условиях которого блюз зародился [Ebenda: 1601].

Поэзия блюза, как, собственно, и спиричуэлс, преимущественно лирична, в отношении Я и Другого приоритет остается за Я<sup>39</sup>. Вместе с тем, тождество автора и хора (в большой степени характерное для спиричуэлс и не-

---

<sup>38</sup> Д. Эванс, проанализировавший более 700 народных блюзов, приходит к выводу, что блюзовые песни обращаются по большей части к темным, тяжелым сторонам существования – к «противоречиям, конфликтам, напряжениям» [Evans 1987: 16].

<sup>39</sup> Д. Эванс утверждает, что «в отношении текстов блюз можно охарактеризовать как *лирические* песни, в противоположность *нарративным* песням. Их сообщение исходит из точки зрения первого лица, оно является подчеркнуто эмоциональным. Блюзу несвойственно рассказывать историю как серию событий. <...> Действительный акцент стоит в блюзах на ощущении и восприятии. <...> Они ни в коем случае не биографические. Самое важное то, что лирика привлекает певца и аудиторию эмоционально, ни в коем случае не рефлексией о совершившемся событии» [Evans 1987: 27]. На том же основании Д. Шмикинг делает вывод, в контексте теории Шопенгауэра, о близости блюза выражению «воли как таковой», так как он не концентрируется на явлениях внешнего мира [Schmicking 2011: 96-97]. Эта характеристика соответствует понятию лирического у К. Хамбургер, так как «заинтересованность в объекте» [Hamburger 1968: 205] здесь действительно редуцирована, а слово является не миметическим, самоценным [Ebenda: 217], однако совершенно противоположна пониманию лирического как предельно субъективного (см., например, [Steiger 1972: 11-60]).

устойчивое в балладе), характерное для лирики, в блюзе нарушено, хор не имеет авторитетной позиции; налицо «срыв лирического голоса, почувствовавшего себя вне хора» [Бахтин 1986: 158].

В рок-искусстве тоже имеет место этот «срыв голоса», ощущение «гибели мира», но одновременно в ней имеется и противоположный импульс – поиск нового «хора», новых форм гармоничного и продуктивного взаимодействия с бытием, и, как ни парадоксально, это противоположное стремление во многом также скрыто присутствует в блюзе, в частности, в его музыкальных основах, имманентно сохраняющих свой религиозный смысл, ощущение устойчивой божественной опоры мира. Кроме того, для блюза характерно «абсолютное взаимопонимание между певцом и его публикой» [Hoffmann 1994: 1601], как оппозиция заложенному в нем чувству одиночества.

Итак, рок-искусство имеет своими источниками жанры как афроамериканской музыки, так и музыки «белых». Бросается в глаза, что все песенные жанры, лежащие в основе рок-искусства (прежде всего, блюз и средневековая европейская баллада), в той или иной отмечены трагической семантикой. Представляется, что не только внутренне-музыкальной закономерности, но и закономерности общемировоззренческой было подчинено возникновение на почве этих трагических жанров рок-искусства. Неслучайны и временные рамки: именно после первой мировой войны европейская аудитория стала восприимчивой к блюзовой эстетике, сочла её созвучной своему экзистенциальному ощущению; появление же рока пришлось на эпоху после второй мировой войны, а расцвет – на напряженное и отмеченное чередой художественных и жизнетворческих исканий время 60-х.

Данное аналитическое рассмотрение специфики и генезиса рока необходимо завершить сравнительным анализом конкретных произведений европейской баллады, блюза и рок-искусства с целью подчеркнуть эстетическое своеобразие каждого жанра и с уровня функционального и генетического описания рок-искусства выйти на уровень онтологии рок-произведения, вы-

явить, какими принципиально новыми свойствами организации событийности обладает рок-искусство.

### ***1.3. Основы событийности рок-искусства в контексте его жанровых истоков***

Согласно М. Мамардашвили, «когда говорится об онтологии, речь идет об *условии возможности событий*» [Мамардашвили 1997: 504]. Онтологическое исследование предполагает не описание предметной сферы, оно обращено на специфику событийности. Как бытие предметного мира конструируется событием, так и в сфере искусства предметность организуется эстетической событийностью. Таким образом, онтология искусства – это условия возможности эстетических событий. Ядром любого эстетического события является диалектика Я и Другого, соответственно, говоря о важнейшей предпосылке, онтологическом основании данного эстетического события, необходимо проследить сущность взаимоотношения Я и Другого в исследуемых эстетических феноменах, и затем сделать вывод о том, каким образом раскрытая событийность организует предметность в том или ином случае.

Мы имеем возможность провести сравнение на примере *одного* инвариантного текста, репрезентированного в родственных художественных системах: английской балладе, афроамериканском блюзе и рок-искусстве. Не касаясь проблемы синтетического текста<sup>40</sup>, сконцентрируемся пока лишь на вербальном субтексте. Хронологически первейший вариант (совокупность вариантов, инвариант низшего порядка) выбранного текста – английская баллада «The Maid Freed from the Gallows», включенная в 11 версиях в собрание Ф. Дж. Чайлда «The English and Scottish Popular Ballads» (1882-1898) (№ 95).

---

<sup>40</sup> См. § 3 настоящей главы.

Приведем третий текст из собрания Чайлда (далее – Текст 1) как наиболее нам подходящий<sup>41</sup>:

1 *«Hangman, oh hangman! // Slacken up your rope; // I think I see my father coming, // He's rode many a long mile.//*

2 *«Oh father, oh father, did you bring me any gold. // Or did you bring me free. // Or did you come to see me hung // Upon the gallows tree?»//*

3 *«Oh son, blessed son, I did not bring you gold // Nor did I bring you free, // But I have come to see you hung // Upon the gallows tree.»//*

Similarly for the mother; but when the sweetheart appears, her answer runs:

9 *«My lover, my lover, I did bring you gold // And I did bring you free. // But I did not come to see you hung // Upon the gallows tree.» //*

And the man says: 10 *«Oh hangman, oh hangman, slacken your rope; // From the gallows I will go. // For to my love, my sweetheart, // Belongs my life, you know»* (Bluegrass Messengers).

Данная баллада, обретшая огромную популярность в США, нередко становилась материалом для художественных интерпретаций. В блюзе наиболее известная её версия принадлежит Хадди Уильяму Ледбеттеру (выступавшему под псевдонимом Лидбелли), черному музыканту, знавшему более полумиллиона народных песен и оказавшему огромное влияние на последующие блюз- и рок-традиции (см. [Wolfe, Lornell 1999]). Приведем несколько сокращенный вариант текста песни, вышедшей в сборнике «Complete Recorded Works 1939-1947 in Chronological Order, Vol. 6» (1997), которая озаглавлена «The Gallis Pole»<sup>42</sup> (далее – Текст 2):

---

<sup>41</sup> В некоторых вариантах главная персона – девушка, однако в блюз- и рок-версиях это всегда мужчина, что позволяет предположить обращение авторов композиций к версиям баллады с героем мужчиной; вместе с тем, лексически и метрически этот вариант не столь близок блюзовому и роковому текстам, как первый, где главный герой – девушка. Но сейчас нужно отвлечься от формальных особенностей, сконцентрировавшись на общей семантике, поэтому предпочтение отдается данному варианту.

<sup>42</sup> Данная песня относится к т.н. типу «chantfable blues», блюз с комбинацией речитативных «повествовательных» и песенных «лирико-драматических» строк (см. [Hoffmann 1994: 1614])

*1 Father, did you bring me the silver, // Father, did you bring me the gold? //  
What did you bring me, dear father, // Keep me from the gallows pole?*

*Spoken: ...[рассказ о том, что в былые времена заключенного из тюрьмы могли выкупить родные] Here comes his mother:*

*2 Mother, did you bring me the silver, // ... //*

*3 Son, I brought you some silver, // Son, I brought you some gold. // Son, I brought you a little of everything, // Keep you from the gallows pole.*

*Spoken: Here come his wife. His wife brought him all kind of clock parts and trace change. Everything in the world she could to get him out of the jailhouse.*

*4 Wife, did you bring me the silver, // ... // 5 Friends, did you bring me the silver, // ... // What did you bring me, keep me from the gallows pole? (Lead Belly. The Gallis Pole Lyrics).*

Наконец, в качестве примера бытования этой баллады в рок-искусстве возьмем наиболее известную и раннюю её рок-версию – песню английской группы «Led Zeppelin» «Gallows Pole» (1970) (далее – Текст 3):

*1 Hangman, hangman, // hold it a little while, // Think I see my friends coming, // Riding a many mile. // 2 Friends, did you get some silver? // Did you get a little gold? // What did you bring me, my dear friends, // To keep me from the Gallows Pole?//*

*3 I couldn't get no silver, // I couldn't get no gold, // You know that we're too damn poor // to keep you from the Gallows Pole. //*

*4 Hangman, hangman, // hold it a little while, // I think I see my brother coming, // riding a many mile. // 5 Brother, did you get me some silver?//Did you get a little gold? // What did you bring me, my brother, // to keep me from the Gallows Pole?//*

*6 Brother, I brought you some silver, // I brought a little gold, // I brought a little of everything // To keep you from the Gallows Pole. // Yes, I brought you // to keep you from the Gallows Pole. //*

*7 Hangman, hangman, turn your head awhile, // I think I see my sister coming, // riding a many mile, mile, mile. // 8 Sister, I implore you, take him by the*

*hand, // Take him to some shady bower, // save me from the wrath of this man, // Please take him, // save me from the wrath of this man, man. // 9 Hangman, hangman, upon your face a smile, // Pray tell me that I'm free to ride, // Ride for many mile, mile, mile. //*

*10 Oh, yes, you got a fine sister, // She warmed my blood from cold, // Brought my blood to boiling hot // To keep you from the Gallows Pole, // 11 Your brother brought me silver, // Your sister warmed my soul, // But now I laugh and pull so hard // And see you swinging on the Gallows Pole // Swingin' on the gallows pole! (Лирика Led Zeppelin: 156-158)*

Перед нами три текста, в основе изображаемого мира которых лежит сходное происшествие: герой, осужденный на казнь, отчаянно надеется на то, что друзья или родные выкупят его жизнь. Очевидно, во всех случаях герой беден, и надежда на выкуп граничит с желанием невозможного. Отсюда столь отчаянный пафос и экзистенциальная обращенность к Другому как к тому, кто должен совершить самоотверженный поступок.

Вполне очевидно, что во всех произведениях в той или иной мере сохраняется жанровая основа баллады, в частности, соединение лирического, драматического и эпического начал. Лирика (категория Я) является доминирующим началом, организующим целое произведения, его событие (см. главу 1, § 1), однако в текстах наблюдается разная степень проникнутости лирическим началом. Чтобы разобраться в событийных оттенках представленных песен, нужно прежде сосредоточиться на категориях нарратора и персонажа.

В первую очередь стоит отметить сходство Текста 1 и Текста 3 в том, что оба они не обнаруживают эксплицитного нарратора: событие репрезентуруется исключительно драматически, через речь персонажей: осужденного, отца, матери, возлюбленной в Тексте 1 и осужденного, друзей, брата и палача в Тексте 3. В Тексте 2 имеется эксплицированное в речитативных перебивках между куплетами присутствие первичного недиегетического [Шмид 2008: 82] нарратора, который дает пояснения касательно описываемой ситуации и вводит появление некоторых персонажей. На первый взгляд, здесь без труда

распознается оппозиция драматического и эпического начал: в первом случае (Тексты 1, 3) налицо ценность события, которое имеет место *теперь*, в совершенном настоящем, во втором (Текст 2) – превалирование ценности самого повествования [Sussman 1910b: 25] перед событием, находящемся в «совершенном прошедшем» [Goethe, Schiller 2000: 249].

Если в Тексте 1 действительно присутствует архаическая амебейная песенная форма, сохранившая память о миметическом обрядовом действе, то Тексты 2 и 3 при ближайшем рассмотрении не позволяют сделать столь однозначный вывод. В Тексте 2 обращает на себя внимание, во-первых, относительная независимость текста персонажа от текста нарратора: песня начинается с диалога персонажей, в который нарратор никак не вмешивается, последний и далее никак не вводит реплики персонажей, его роль, если не считать информационной функции исторического разъяснения ситуации, сводится чуть ли не к функции ремарок в печатном тексте пьесы, во-вторых, то, что, даже отмечая с позиции «внезапности» появление персонажей, нарратор говорит о происходящем в настоящем времени. Любопытно, что после появления жены речь нарратора вовсе исчезает, и под конец подряд идут обращения к жене и друзьям, тогда как ранее все диалоги были разделены речью нарратора. Более того, в конце песни исчезают все голоса, кроме голоса главного персонажа. Как видно, строфы 4-5 – это вопросы персонажа, вопросы, остающиеся без ответа и не несущие в себе никакого разрешения или завершения ситуации. Текст остается незавершенным, что говорит об отсутствии «дара», нисходящего на героя из «иного активного сознания» [Бахтин 1986: 16]. Ни нарратор, как раз представляющий здесь это «иное сознание», ни абстрактный автор (В. Шмид), как интенция, организующая целое произведения, не выполняют функции завершения. Отсутствие завершенности и других голосов в конце позволяют выявить лирический строй произведения. Главенствующим здесь является, несомненно, лирическое Я, демонстрирующее в конце свою эквивалентность всему художественному миру данного текста, или, скорее, уничтожающее в себе весь остальной мир, ставший без-

ответным. В Тексте 2 не имеет значения, чем завершается событие: в отличие от Текстов 1 и 3, персонажи не отказывают в помощи, каждый приносит то, что в силах отдать, но это не составляет предметности события, никак не влияет на последующие реплики вопрошающего.

Иначе в Тексте 3. По большому счету, он по форме репрезентации события близок Тексту 1, так как в нем отсутствует инстанция эксплицитного нарратора: весь текст – это реплики персонажей. Событие репрезентируется голосами осужденного и палача: именно из их слов слушатель узнает о происходящем: прибытии других лиц, ситуации со смертным приговором. Бросается в глаза, что в Тексте 3 описание ситуации выразительнее, чем в Тексте 1: во-первых, имеются детали, снабженные эпитетами (*shady bower*), во-вторых, характеризующие, описательные конструкции, в том числе выраженные метафорически (*She warmed my blood from cold, // Brought my blood to boiling hot, Your sister warmed my soul, You know that we're too damn poor..., upon your face a smile*), в-третьих, непосредственно описание происходящего события (*now I laugh and pull so hard*), чего не было в Тексте 1, где действие ограничивалось рецепциями персонажа (*Я вижу, что...*). Некоторые из приведенных деталей позволяют предположить наличие имплицитного нарратора, чья речь интерферентно растворена в речи персонажей. Действительно, описание последних действий палача трудно свести лишь к его собственному голосу: *Your brother brought me silver, // Your sister warmed my soul, // But now I laugh and pull so hard // And see you swinging on the Gallows Pole* – это, видимо, речь не только персонажа, но и скрытого нарратора; если первые две из приведенных строк ещё можно приписать палачу, то последние следует отчасти отнести к звучащему в голосе палача голосу вневнеаходимой тексту повествующей инстанции. Здесь имеет место театральный или драматический модус наррации [Friedman 1955: 1178].

Кроме наличия имплицитного нарратора, следует обратить внимание на то, что самостоятельно говорящей инстанцией здесь является не только осужденный, как это имеет место в Тексте 1, но и палач, чей голос не являет-

ся ответом-эхом на вопрос осужденного и, более того, продолжает звучать во время и после казни осужденного. Обратим внимание на этот любопытный эффект, демонстрирующий нарушение классической балладной традиции в тексте «Led Zeppelin», чего не было в блюзе Лидбелли: ответы друзей и брата в целом повторяют форму обращенного к ним вопроса (хотя, в ответе друзей уже наблюдаются вариации – фраза *You know that we're too damn poor*), ответ друзей – отрицательный, брата – положительный (*I brought...*), сестра же безмолвна, т.е. следующий отвечающий – это палач; собственно, к нему осужденный направляет уже не вопрос, но мольбу, и ответ палача, можно было бы предположить, будет таким же эхом-откликом, подтверждающим или отклоняющим мольбу, однако палач, впервые в песне обретая голос, неожиданно начинает говорить совершенно самостоятельно, не повторяя ни одного слова из мольбы осужденного. Палач в Тексте 3 вдруг оказывается вне каких-либо детерминаций и ожиданий – он имеет собственный голос (в Текстах 1 и 2 палач вообще безмолвен), он не вписывается в причинно-следственную схему ожиданий осужденного (подкуп – свобода), более того, он оказывается носителем не только голоса, но и действия, причем не в качестве слепой безличной силы, но лично (испытывая удовольствие).

Итак, анализ говорящих инстанций и точек зрения в трех текстах показал следующее: Текст 1, обнаруживающий тесную живую связь с обрядовой амебейной формой, ближе к тексту миметическому, нежели диегетическому, так как состоит исключительно из речей персонажей, где не идентифицируется речь нарратора, однако реплики всех персонажей, кроме осужденного, представляют собой эхо-ответы на вопросы последнего. Точка зрения в данном тексте, очевидно, концентрируется вокруг восприятия осужденного. В Тексте 2 наличествует инстанция эксплицитного нарратора, однако, как было показано, она не выполняет функции объединяющего и овнешняющего сознания. Этот текст, в отличие от других рассматриваемых здесь, оказывается совершенно незавершен. Мир здесь даже в большей степени, нежели в Тексте 1, сгущается внутри главного персонажа, к концу песни от сознания осу-

жденного отсекается даже та часть, которая представлена ответами-повторами на его мольбы. Речь персонажа здесь – это не коммуникативный акт, ответ на неё и её результат не интересен, это выражение движения «воли как таковой», страдания как неразрешимого желания. Текст 3, несмотря на то, что внешне представляет из себя текст миметический, обнаруживает имплицитного нарратора, чей голос растворен в голосах персонажей. Только в данном тексте самостоятельным является не единственно голос осужденного, но и голос палача, который в других текстах безмолвен. Ситуация в конце Текста 3 получает некое подобие разрешения, которое изображается посредством смены точки зрения от осужденного к палачу.

Теперь можно перейти непосредственно к рассмотрению смыслового уровня исследуемых текстов и интерпретации их событийности.

Текст 1, не выходя за рамки балладной поэтики, репрезентирует ситуацию разлада внутри прежде целостного рода. Ни отец, ни мать (а в других вариантах текста в собрании Чайлда к ним прибавляются сестра и брат) не способны защитить героя от неминуемой гибели, от безличного рока, выступающего в образе палача. Очевидно, как уже говорилось, в этом произведении слышны отголоски наиболее древних балладных форм, здесь сильно влияние хора, который, конечно, представлен членами семьи осужденного. Только – и это характерно для поэтики жанра баллады в целом – хор, несмотря на то, что эхом вторит словам протагониста, семантически отделен от голоса последнего (что выражается в неспособности спасти его от смерти). Это «перемещение через границу семантического поля» [Лотман 1998: 224] единства рода – один из важнейших элементов балладной событийности. Ситуация разрешается с появлением возлюбленной, спасающей осужденного. Как и в подавляющем большинстве народных баллад, возлюбленная оказывается герою ближе, нежели семья. Таким образом, истинное событие здесь – не освобождение осужденного, а его отчуждение от рода<sup>43</sup> и спасение благодаря любви как некоему новому структурному принципу реальности, стоя-

---

<sup>43</sup> См. Главу I, § 1.

щему в оппозиции к родовому принципу и в данном случае призванному гармонизировать образовавшийся разлад (ясно, что гармонизация – это признак живой близости календарному ритуалу [Мелетинский 2000: 74; Веселовский 1989: 222]; баллада же периода расцвета практически всегда заканчивается трагически). Следовательно, единичность точки зрения осужденного здесь не замыкает художественный мир в субъектных границах последнего, так как он находится во власти (*For to my love... Belongs my life*) спасительного принципа любви.

Как видим, практически идентичная ситуация представлена совершенно разными оттенками событийности. В Тексте 2 ответная реплика имеется только у матери, и это положительный ответ. Но, как было выявлено, это в конечном счете не имеет никакого значения: значим только акт вопрошания осужденного или даже, скорее, обреченность, выраженная в этом акте. Освобождения не происходит. Жена, появление которой вводится словами нарратора, описывающего также, что и она принесла разный скарб для спасения осужденного, остается безмолвной. После герой обращается к друзьям. В данном тексте нет ничего похожего на хор, герой совершенно один. Какая-то толика тепла семейного очага – попытки матери и жены выкупить его (мать и жена в данном тексте уже не представляют разные принципы реальности, объединенные семьей Семьи) – но за этим следует безответное молчание окружающего мира. Нарратор же, не несущий функции завершения и, определенно, не охватывающий сознания персонажа, в бесконечности которого в последних куплетах замыкается весь художественный мир произведения, демонстрирует отрешенность от эмоционального напряжения события. Кроме того, нарратор придает ситуации своей описательной репликой о тюремных обычаях характер повторяемости, превращая её в правило, при этом, не отменяя замкнутости художественного мира в сознании лирического персонажа, что демонстрирует яркую особенность поэтики блюза: быть одновременно «воплем одинокого страдальца» [Конен 1980: 21] и включать в себя «всю историю» [Шапиро, Хентофф 2000: 240] африканских невольников. Таким

образом, коллизия родового разлада превращается в Тексте 2 в коллизии разлада Я (за которым стоит, тем не менее, некая общность – отсюда изображение семейного единства осужденного, матери и жены).

Итак, ситуация онтологического разлада (Текст 1) помещается в Тексте 2 в «психологические» рамки незавершенного в себе сознания, лирический модус которого был охарактеризован выше, пользуясь выражением М. М. Бахтина, как «срыв лирического голоса». В Тексте 3 же обнаруживается своеобразный пример синтеза. Онтологический, роковой разлад здесь созвучен разладу сугубо личностному.

В первую очередь, следует обратить внимание на то, что в Тексте 3 отсутствует образ возлюбленной, тот самый, который являлся гармонизирующим началом в Тексте 1. Однако эротическая тема присутствует и здесь. Если в народной балладе любовь была новым, обращенным к индивидуальному чувству, но все же бытийственным принципом, спасающим героя (ср.: [Фрейденберг 1997: 239]), то в рок-балладе мотив любви иронически (не менее, чем трагически) обращается: осужденный хочет спастись, оплатив палачу плотскими любовными утехами со своей сестрой, отдав её на поругание. Стоит отметить, что сестра не имеет здесь голоса, она наличествует лишь как объект, адресат обращения осужденного. Этот обращенный любовный мотив сопутствует разрушению онтологической причинности в рок-балладе (в классических балладах любовь придавала трагической развязке возвышенный, оправдывающий характер): никакое самопожертвование других не может спасти осужденного.

Любопытно, что в блюзовом тексте не было как таковой любовной темы. Женщина там была *женой*, а не *возлюбленной*, т.е. воплощала опять же семейные связи. Отметим заодно ещё один факт: Текст 3 – единственный текст, где отсутствуют образы родителей. В итоге, с одной стороны, налицо отказ друзей и готовность родных (брата и сестры) помочь осужденному, с другой стороны, принципиальное отсутствие родителей именно в этом тексте позволяет предположить оторванность героя от рода. Несмотря на наличие

маркированных семантикой «кровного родства» брата и сестры, отсутствие родителей – отражение общей важной тенденции американской и английской рок-поэтики.

Итак, с одной стороны, в Тексте 3 художественный мир не замыкается в сознании персонажа (овнешняя роль имплицитного нарратора), наличествует онтологический разлад. С другой стороны, очевидна замкнутость осужденного в личном чувстве страха, готовность пожертвовать даже честью сестры; связь между ним и миром, осуществляемая в Тексте 1 посредством принципа любви, в Тексте 3 отсутствует. Мир оказывается враждебным и непредсказуемым, а герой – не готовым к удару реальности, которая вдруг обретает собственный голос – голос палача.

Характерно, что первая строфа речи палача заканчивается той же рефренной структурой, которой заканчивались реплики осужденного (кроме обращения к сестре) и ответы на них – *To keep you from the Gallows Pole*, однако во второй строфе речи палача она изменяется на *And see you swinging on the Gallows Pole*. В этой антитезе словно встречаются голос осужденного и голос палача. Палач является не просто воплощением чужого и враждебного мира, он в той же мере – отражение осужденного. Его голос столь же самостоятелен, как голос осужденного. Эти два голоса, как тезис и антитезис, объединяются в едва уловимом голосе имплицитного нарратора, лирического Я рок-героя. По сути, несмотря на семантическое различие мотивов, здесь возвращается смысл европейской баллады периода расцвета: очевидны и трагизм, заключенный в констатированном в Тексте 3 отсутствии любви как спасительного принципа, и ироническое развенчание этого принципа.

Нами были рассмотрены принципы событийности в народной балладе, в блюзе и в рок-балладе и те тонкие, но существенные различия, которые они вносят в событийную репрезентацию сходного происшествия. Нужно ещё раз подчеркнуть, что в первом случае (Текст 1) разлад носит в большей степени онтологический характер (пока ещё представляющийся разрешимым), во втором (Текст 2) – замыкается в рамках некоего Я, в третьем (Текст 3) – яв-

ляется синтетическим. «Неустойчивость», характерная для Текстов 2 и 3, вытекает из отсутствия онтологических ориентиров. Но драматизм, отсутствие лирической замкнутости Текста 3, сигнализирует о поиске этого ориентира, поиске нового хора, но эта интенция соседствует в данном тексте с ироническим неверием в возможность такового, в чем проявляется амбивалентность рок-искусства. Обе эти направленности отмечены важнейшей особенностью поэтики рока – напряженным ощущением Другого.

## **§ 2. Эстетика и мифопоэтика**

### ***2.1. Культ и культура. Фигура рок-героя***

На наш взгляд, важнейшей определяющей чертой рок-искусства в целом и американского и английского в частности является сближение культуры и культа. Исследователи давно обратили внимание на близость рока культовым, обрядовым практикам (см. об этом: [Flender, Rauhe 1989: 41-46, 82-83; Partridge 2013: 4-13; Ткаченко 1996: 103; Константинова, Константинов 1999: 12; Никитина 2008; Свиридов 2000: 67 и др.]). В. Гавриков, ссылаясь на исследования физиологических особенностей функционального разделения полушарий головного мозга С. Пинкера [Пинкер 2004], делает вывод о имманентной мифологичности, сакральной направленности рок-искусства. Исследователь пишет: «...Правополушарность пения и обусловленная этой особенностью феномена неаналитичность, нерасчлененность – это прямой путь к неразличению автора и героя, предмета и обозначающего его слова, «текста жизни» и «текста творчества» и т.д. То есть границы между интенцией и референцией, интенцией и рецепцией становятся дорефлективно проницаемыми» [Гавриков 2011: 49], и далее: «...в песенности сакральный код имманентен материалу ввиду особой физиологии феномена пения. Получается, что песня как факт литературы сочетает сакральное начало с эстетическим...» [Там же: 51]. Пение изначально причастно «несобственно-прямой речи» [Но-

вик 2004: 30], в которой слиты голоса автора и «духа», с которым у него установлен контакт [Фрейденберг 1998: 539-540].

Разумеется, не только феномен пения как таковой, но заложенная в роке генетическая «память» о культовых традициях африканской музыки, проявляющаяся по большей части на уровне ритма, задает рок-песенности сакральный характер. Подобное обрядовое «пение от божества», размытый характер авторства, обращение к дорефлективным механизмам мировосприятия зачастую является основанием для сближения рока и фольклора. К примеру, американский рок-историк К. Бельц понимает рок-искусство как «часть длинной традиции народной музыки в Соединенных Штатах и в мире вообще»<sup>44</sup> [Belz 1972: 3]. Ю.В. Доманский указывает на присущие как традиционному фольклору, так и рок-музыке вариативность, а также устный способ бытования, направленность обоих на реализацию *звучащего слова* [Доманский 2010: 139], В. Гавриков, делая предположение о том, что рок является новым этапом развития поэтики, также говорит о «близости рок-поэзии древнему синкретичному искусству» [Гавриков 2007: 30]. «В поиске новых форм они [рок-музыканты. - И. К.] открыли древнее и совершенно иным способом оживили его – в единстве музыки, поэзии и танца» [Korth 1984: 96], - пишет М. Корт. Д.М. Давыдов характеризует «рок-культуру как явление, типологически близкое фольклору, однако лишённое (как правило) анонимности, т.е. «авторский фольклор»» [Давыдов 1999: 19]. Таким образом, уточнение культового характера рок-искусства и его близости к фольклору требует обращения к категории автора.

Авторство в рок-искусстве следует понимать особым образом: «рок-произведение, конечно, не обладает фольклорной анонимностью, но очень часто становится объектом присваивания», обнаруживает «комбинированное авторство», «отождествление автора и героя» [Гавриков 2011: 26]. Эти осо-

---

<sup>44</sup> По-видимому, мнение американского теоретика обусловлено также и тем, что «в Великобритании и США установлена поразительная близость популярной и народной музыки» [Flender, Rauhe 1989: 30].

бенности, конечно, не отменяют понятия авторства в роке<sup>45</sup>, сближая его с фольклором, но заставляют усомниться в релевантности понятия «воля автора» в качестве ключевого при рассмотрении рок-произведения. Нельзя игнорировать ни «роль музыканта как соавтора... текста и, шире, вообще феномен коллективного авторства» [Свиридов 2003]<sup>46</sup>, ни сложный процесс производства аудиозаписи / работы звукоинженеров на концерте, а также влияние образа рок-музыканта на созданное им. На последнем моменте следует остановиться подробнее. Ключевой здесь является категория *рок-героя*, одна из центральных в рок-поэтике. По сути, речь идет об «образе биографического мифа» [Никитина 2005: 142] (см. также: [Никитина 2011]) рок-исполнителя, мифа, который создается не столько целенаправленными усилиями последнего, сколько тем массово-информационным дискурсом, в который включена его деятельность, жизнь и смерть (см.: [Доманский 2000]). Вслед за О.Э. Никитиной возможно в общих чертах определить рок-героя как «образ, который складывается из основных черт творчества поэта и соответствующих им особенностей его творческого поведения» [Никитина 2005: 142], который «творится поэтом не в идеальном измерении искусства, а в реальности» [Там же], т.е. является продуктом житнетворчества. Вместе с тем, нельзя упускать из виду обозначенных выше особенностей производства и функционирования рок-искусства в массово-информационном дискурсе. Рок-музыкант не только своим творческим усилием творит свой образ, важна и

---

<sup>45</sup> «Главное препятствие для сближения рока и фольклора – это, конечно, вопрос авторства» [Свиридов 2003: 22]; см. также: [Козицкая 1999; Шакулина 1999].

<sup>46</sup> Эта проблема представится более значительной, если в полной мере учесть важность музыкального субтекста в рок-произведении, так как в роке зачастую «музыкальная форма диктует свои каноны и форме поэтической, выделяя ее в особый тип текста, жестко коррелирующего с музыкой» [Константинова, Константинов 1999: 11]. Более того, речь зачастую должна идти о *порождении* музыкальным субтекстом вербального. В качестве примера приведем воспоминание Дж. Пейджа, гитариста группы «Led Zeppelin», о создании «Stairway to Heaven», одной из наиболее известных и значительных песен не только в истории ансамбля, но и рок-искусства вообще: когда Пейдж и Роберт Плант (вокалист группы) сидели у камина в старом особняке «Headley Grange» (Гемпшир), и Пейдж обыгрывал на гитаре основную тему песни, Плант вдруг начал записывать на бумагу слова, возникающие у него в голове. «Кажется, в тот момент было написано 80% текста песни», - вспоминает Пейдж. - «Это было что-то вроде спонтанного письма – внезапно все возникло» [Llewellyn 1998: 62].

обратная сторона: сотворенный образ, обладая мощной поддержкой массово-информационного потока, обретает власть над музыкантом – по меньшей мере, в дискурсивном смысле: любой его акт начинает восприниматься публикой в свете этого образа, стереотипного и уникального одновременно. Нередко артист пытается сбросить с себя бремя сковывающего имиджа. К примеру, Джим Моррисон, лидер американской группы «The Doors», имевший устойчивый «дионисийский» образ «Короля-Ящера», им же активно создаваемый и поддерживаемый, в конце концов стал им тяготиться, однако оставаясь в рамках рок-искусства образ оказалось невозможно разрушить, единственный шанс освободиться поэт видел в уходе из рок-музыки и погружении в иные, более «классические» виды творчества<sup>47</sup>. Однако бегство в Париж лишь углубило образ рок-музыканта, добавив к нему черты «проклятого поэта», в особенности, из-за схожего «побега» А. Рэмбо (*из Парижа...*), к которому поэт и ранее был близок (см.: [Fowlie 1994]). Другим примером можно привести творчество английской группы «Pink Floyd», участники которой не были склонны к мифологизированию собственных персон. Тур группы в поддержку альбома «Animals» (1977) назывался «Pink Floyd In The Flesh»; именно во время этого турне лидер группы Роджер Уотерс ясно почувствовал всю глубину своего отчуждения от публики, своего образа – от самого себя. Ключевая песня следующего альбома, «The Wall» (1979), отмечена знаком сомнения: «In The Flesh?», и весь концептуальный альбом был подчинен общей теме отчуждения мифологизированного образа от музыканта как личности, автора (см. Главу III, § 3); это отчуждение, по пессимистической мысли Уотерса, рано или поздно приводит к «отмиранию» «человеческой стороны». Подобное отчуждение автор трактует и шире – как присущее современ-

---

<sup>47</sup> Свидетельство клавишника группы Рэя Манзарека: «В Париже Джим хотел окунуться в артистическую среду, забыть о Лос-Анджелесе, о рок-н-ролле, обо всей шумихе вокруг него. <...> Он устал быть «королем ящериц». Джим Моррисон был поэтом. Он... не хотел быть королем оргиастического рока... Джим понимал, что все эти ярлыки, которые люди навесили на него, не выражали того, что пытались делать «The Doors», поэтому, в попытке стряхнуть все это с себя <...> он уехал в Париж, город искусств» [Хоуген 1997].

ному обществу [Шеффнер 1998]. Но борьба с образом вновь лишь обогатила и «уплотнила» миф.

К коллизии рок-героя как проблеме Другого в Я очень близко подходит концепция Демона и Демонического у Гете<sup>48</sup>. Первая предполагает обусловленность человека и путей его развития неким непознанным и непознаваемым законом (энтелехия), силой, которая ему дана, но которая не является им<sup>49</sup>. Демон, как и Демоническое, связан с понятием Судьбы. Однако Демоническое, в отличие от Демона, проявляется не как внутренний, пусть и непознаваемый, но закон, а как необузданная и смеющаяся над попытками человека овладеть собой и миром стихия, одинаково присущая стремящемуся водному потоку [Loeb 1967: 67-92], творческой продуктивности гениального поэта, музыкальной стихии и роковой обреченности трагической личности [Jäger 2013: 39-125; Wilpert 1998: 201]; хотя именно продуктивность художника является «соединяющим звеном для таких центральных для Гете понятий, как Демон и Демоническое» [Jäger 2013: 124-125]. Демон и Демоническое – две стороны общей природной необходимости, угрожающей (хотя, для Гете эти категории несут позитивный смысл) человеческой свободе и обуславливающие существование в человеке Иного, более реального, чем сам «автономный субъект». По сути, в этой концепции Гете воплотилось основные идеалы, надежды и опасности романтической онтологии (при том, что в художественной практике и осмыслении искусства Гете был весьма осторожен с «демоническими натурами»), которые актуальны и для рок-искусства.

Таким образом, в роке постоянно присутствует ощущение некоего иного Я, «нераздельного и неслиянного» с личностью автора-музыканта, иногда практически отождествляемого с последним, иногда стоящего к нему в оппозиции. В. Гавриков, рассмотрев в своей работе аргументы в пользу «отождествления автора и героя» в рок-искусстве, насколько нам известно, впервые серьезно обратившись к хоровому началу рока и интерференции голосов (В.

---

<sup>48</sup> См. также главу 1, § 2.

<sup>49</sup> Ср. с представлением о человеке как марионетке богов в «Законах» Платона.

Гавриков не использует этого термина) в рок-тексте, явлению «субъектного неосинкретизма», рассмотрев мифологическую ипостась рок-исполнителя [Гавриков 2011: 312-349], придя к выводу о наличии большого количества «форм неразличения «я» и «другого» в театрализованной и артистичной песенной поэзии» [Там же: 323] (каковой является рок-искусство), итак, отдав должное фигуре рок-героя и различным формам слияния автора и героя в рок-тексте, исследователь в выборе приоритета между двумя типами «порождения синтетического текста – его *сочинение и исполнение*» [Там же: 289] – отдает предпочтение сочинению, т.е. приоритетом наделяется состояние текста, предшествующее его *осуществлению*, тогда как для рок-искусства (это признает и В. Гавриков) действует тот же закон, что и для авторской песни: «До тех пор пока ее [песни. – *И. К.*] создатель не напел свои или не свои слова и не зафиксировал это исполнение публично или в записи, он его не создал» [Беленький 2009]. Добавим, для рок-музыки: пока её не зафиксировал (перед взором публики) рок-герой. В эстетическом аспекте рассмотрения художественного феномена рока «исполнение» имеет приоритет над «сочинением» – учитывая и то, что коллективное исполнение есть во многих случаях важнейшая стадия сочинительства. Подобный подход есть вовсе не «рецептивный релятивизм», здесь имеется также твердая опора для исследователя, а именно образ рок-героя, как важнейшее *действенное* начало рок-искусства и «гравитационный центр» эстетического рок-события. Это вовсе не означает отказа от авторской интенции, однако предполагает пересмотр категории конкретного автора, которая в рок-искусстве включает в себя не только музыканта-сочинителя, но и его иное Я, «нераздельный и неслиянный» с ним образ, который, как и любой миф, есть не абстракция или эстетическая проекция, являющаяся лишь в произведении, а «наиконкретнейшая реальность», вероятно, зачастую более конкретная, чем сам музыкант-сочинитель.

Итак, существование рок-героя происходит как в «первичной» реальности сочинителя, так и в художественной реальности. Таким образом, о нем можно говорить в том числе как о *персонаже*, включенном в некий *мимети-*

*ческий текст*, каковым является не только рок-концерт – «эпифания», – но и вся мифологизированная жизнь рок-героя, которая есть роковая обреченность на мимесис<sup>50</sup>, как указывалось выше, трагическая «одержимость Другим». Образ рок-героя является центром миметического со-бытия, следовательно, можно говорить о лирическом модусе<sup>51</sup> как доминантном для художественного мира произведений рок-искусства. Если быть более точным, то модус стоит назвать «лиро-мифическим»<sup>52</sup>, так как, в силу культового начала рок-искусства, рок-герой воспринимается скорее не как лирический субъект, а как «шаман, медиум, жрец, гуру и т.п.» [Свиридов 2007: 13], т.е. посредник между посюсторонним, «профанным» миром и священной реальностью<sup>53</sup>, он актуализирует инстанцию балладного рапсода и возвращая ему древний культовый статус. Как верно пишет С.В. Свиридов, «рок-герой, даже проповедуя слияние с «мы», остается выделенным и отдельным от «мы», как отделены вождь, пророк, жрец или юродивый от своего народа» [Там же: 12].

Эта «одержимость Другим» – в какой-то мере следствие наличия «сакрального кода» рок-искусства, обусловленного его песенной природой. Здесь представляет интерес высказывание рок-поэта и музыканта Пита Брауна: «Они [рок-тексты. – *И. К.*] есть не только выражение моей личности, но и выражение *музыки* [курсив мой. – *И. К.*]» (цит. по: [Korth 1984: 89]). Музыка как «почти чистая форма другости» [Бахтин 1986: 155], овнешненная в сценическом действии есть танец, пляска, в которой «я наиболее оплотневаю в

---

<sup>50</sup> Причем мимесис следует понимать не только как противоположность диэгесису, но и как близкую к понятию мистерии и катарсиса категорию «мифоритуала <...> Основу мимесиса как элемента ритуала составляло максимально полное осуществление природной закономерности в отдельном явлении» [Макуренкова 2007: 36].

<sup>51</sup> Ср. у М. Зусманн: «Лирическое Я, в отличие от эпического и драматического, расширяется до целого мира» [Susmann 1910a: 13].

<sup>52</sup> С. В. Свиридов называет «рок-личность», «рок-героя» «лиро-мифическим героем» [Свиридов 2007: 13].

<sup>53</sup> Разумеется, в данном случае мы имеем в виду лишь наличие структурной модели разделения профанного и священного пространства. Что стоит за этим «священным» миром, зависит от конкретного исполнителя и «концертной ауры» (термин С. Гурьева). Но факт остается фактом; как известно, даже прикосновение к кумиру на рок-концерте имеет у поклонников сакральное значение (ритуал касания артистом рук поклонников в ключевом месте концерта, во время проигрыша или под конец музыкальной программы).

бытии, приобщаюсь бытию других; <...> другой пляшет во мне» [Там же: 127]. Рок-музыка – это пляска одинокого героя в отсутствие бога, которым он мог бы быть одержим, и хора, который дал бы его бытию устойчивую опору. Но, в отличие от героя блюза, он ещё надеется обрести и хор, и бога. Это актуально для рок-искусства в целом, но в особенности – для английского и американского рока конца 60-х – 70-х годов.

Из сказанного следует, что категории рок-героя всюду сопутствует двойственность: между Я и «иным Я», Я и Другим, устремленностью к мифической соединенности с «хором бытия» и романтическим ощущением своего избранничества, экзистенциальным одиночеством<sup>54</sup>. Эта «разорванность» присутствует и в самом феномене рок-искусства США и Великобритании – в его пограничном временном положении, в наличии разнонаправленных интенций. Здесь продуктивно было бы привлечение особой мифопоэтической категории, а именно той, что содержит в себе черты мифа и анти-мифа, в этой напряженности обновляя мифическое начало. Как было определено в предыдущей главе, такой категорией является дионисийское.

## ***2.2. Мифо-эстетические доминанты рока: между священным и игрой***

Тематика обновления в связи с остро ощущаемым разладом является одной из доминирующих уже в «инфантильном» рок-н-ролле 50-х годов (например, в песнях Чака Берри «School Days», «Sweet Little Sixteen»). Даже в подростковой протестности раннего рок-н-ролла, в своём выражении, по сути, не выходящей за пределы школьных и семейных реалий, чувствуется во многом неосознанное стремление к обновлению культуры и, в итоге, мира, своеобразная попытка «быть как дети»<sup>55</sup>. Апогей этого конфликта позднее был изображен в балладе The Beatles «She's Leaving Home». Практически в

---

<sup>54</sup> Ср. с противопоставлением меланхолии Я и ликования, требуемого рок-дискурсом, в рамках одной песни «The Beatles», «There's a Place»: [Marshall 2006: 243-244].

<sup>55</sup> Мотив детскости, сопряженной с безумием, был характерен и для дионисийского мифа. См.: (Нонн Панополитанский. Деяния Диониса: 69-70).

то же время, в творчестве «The Doors», мотив «детскости» был представлен сопряженным с дионисийским мотивом «священного» безумия. К примеру, в балладе «The End» (1967): *All the children are insane* (Дж. Моррисон. Когда музыка смолкнет...: 22).

Дионисийское мироощущение баллады, актуализированное через восприятие ритуальных музыкальных традиций Африки, возрождается в рок-искусстве. При этом речь идет, конечно, не о дионисийском мифе *как таковом*, а о дионисийском мироощущении<sup>56</sup>, которое может проявляться и без участия Диониса, к примеру, в майских обрядах, в средневековом карнавале.

Опьянение и необузданность, «синкретическая зрелищность» и «всемирное мироощущение» [Бахтин 1979: 140, 186] с преобладанием «эстетики низа» карнавала – эти черты, связанные с дионисийским «священным безумием» налицо в большинстве рок-шоу, что было замечено О.Э. Никитиной, в чьей работе дионисийские жертвенность и разрушительность разграничены как орфическое и дионисийское начала [Никитина 2008: 53-57]. Тем не менее, в отличие от архаического дионисийства, для рок-н-ролла представление о цикличности смерти и возрождения граничит с идеей революции, мирового пожара. В конечном итоге цикличность представляется тем, чего необходимо достигнуть волевым усилием, борьбой (скорее внутренней<sup>57</sup>), а рок-музыка проявляется как движение не по кругу изначальных архе [Хюбнер 1996: 122-128], а вперед (*Break on through to the other side* (Моррисон Дж. Когда музыка смолкнет: 6)). Представление о цели движения в рок-музыке всегда индивидуально, что также отдаляет её от архаики, к которой она стремится.

Пафос возобновления прерванной цикличности нередко ставит рок в оппозицию христианству, так как стремление к «возвращению» соответству-

---

<sup>56</sup> Мифология нами понимается скорее как «особый тип мышления обо всех действительных или возможных личностях и ситуациях, чем особый тип самой личности и ситуации. Или, выражаясь более феноменологически, это особый тип мышления (понимания, интерпретации и т. д.), из которого возникают мифологические личности и ситуации <...>, а не наоборот» [Пятигорский 1996: 155].

<sup>57</sup> Ср. композицию «The Beatles» «*Revolution 1*»: *You say you'll change the Constitution, // Well, you know // We'd all love to change your head // You tell me it's the institution, // Well, you know you better free your mind instead* (Songs The Beatles).

ет желанию вернуться в ту точку, где кончилась языческая вечность и началось христианское время. К примеру, в песне «The Doors» «Not to Touch the Earth» оно объективируется образами новых волхвов, бегущих «на восток, встречать царя», т.е. нового «мессию». В песне «Led Zeppelin» «Stairway to heaven» мотив «возвращения» при следовании «зову изнутри» представлен языческим образом человека с дудочкой «в голове», зовущего за собой, встречать Майскую королеву<sup>58</sup>.

Стремление к обрядовой цикличности, «томление» ею, пробуждает в рок-н-ролле, помимо экстатического магически-телесного неистовства, направленности на «психофизический катарсис» (термин А.Н. Веселовского) и корреляции с оборотной, страстной стороной дионисийства. «Звезда рок-н-ролла должна умереть» - в этой аксиоме, соединяющей отношением тождества сцену и «закулисную реальность» рок-исполнителя, наиболее отчетливо проявляется мифопроводящая и мифосозидающая сущность рока.

Сущность дионисийского мифа требует возвышенной жертвы. Черты трагического дионисийского героя, переступившего грань «слишком человеческого», ощущающего внутреннюю независимость от рока при внешней беззащитности (что выражается, например, в мифах о предчувствии или предсказании музыкантом собственной гибели и его бесстрашии перед её лицом [Доманский 2000: 19, 24-25]; при этом «тексты смерти» музыкантов-самоубийц являются наиболее богатыми символической возвышенного) чаще всего приобретает умерший молодым рок-музыкант. Обреченность испытать *rathos* была отчетливо почувствована и самими рок-авторами, о чем говорит, к примеру, появление в 1970 году рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда», своеобразного программного произведения, в котором отразились как стремление рок-искусства к духовному обновлению мира, так и роковая необходимость страстного, трагического финала жизни «суперзвезды».

«Жизнь» и «сцена» в сознании «идеального», вне зависимости от национальной традиции, рокера представляют собой нерасторжимое единство,

---

<sup>58</sup> Подробный анализ этих произведений представлен в следующей главе.

что позволило, к примеру, российскому рок-поэту А. Васильеву (группа «Сплин») в песне «Звезда рок-н-ролла» отождествить «реальную» смерть рок-звезды (в ванной комнате) и смерть сценическую:

*Звезда рок-н-ролла должна умереть очень скоро, // Замьютить свой  
голос, расплавиться, перегореть, // На бешеной коде во время гитарного  
соло // Взлететь* (Музыка Сплин).

В свете отождествления «жизни» и «сцены» появление музыканта на концерте и его уход в конце могут пониматься как изображение цикла «рождение – смерть», а выход на бис – как ритуальное изображение воскресения, иллюзорности смерти, т.е. как акт выражения возвышенного<sup>59</sup>. Точно так же и реальная смерть музыканта может восприниматься аудиторией как обман (мотив не-властности смерти над музыкантом также достаточно частотен в мифологических конструктах «текстов смерти» – от представления об инсценировке смерти Элвиса Пресли, Джимми Хэндрикса и Джима Моррисона до граффити на улицах российских городов: «Цой жив!»).

Итак, под категорией дионисийского в рок-искусстве мы рассматриваем такие черты последнего, как экстатическое, разрушительно-жизнеутверждающее начало, в воплощении которого происходит использование архаических ритуально-эстетических (прежде всего, музыкальных и танцевальных) форм; особая «обновленческая» миссия рок-музыки и её мятежный и, вместе с тем, всенародный характер с взаимопроницаемостью «жизни» и «искусства»; особая важность мотива цикличности смерти и возрождения, из чего следует трагический, страстной пафос, близость стихии божественной трагической игры (судьба «обуянного богом» всегда трагична)

---

<sup>59</sup> В связи с этим примечательно представление Джима Моррисона о рок-музыканте как о разрываемом толпой Дионисе и одновременно шамане, проводнике. Ср., например: «Шаман аналогичен козлу отпущения. Я вижу артиста одновременно и в роли шамана, и в роли козла отпущения. Люди проецируют на него свои фантазии, и в своих фантазиях уничтожают его. Я прислушиваюсь к импульсам каждого, но стараюсь не допускать их к себе. Атакуя меня, наказывая меня, они чувствуют себя избавленными от этих импульсов» [James 1969]. Данное высказывание можно также рассматривать как прекрасный психоаналитический комментарий к событию рок-концерта.

и все же возвещающей новую надежду, «набравшись варварства», «вновь обрести способность к культуре» [Манн 1959: 92].

Констатируя близость рока архаическим ритуальным практикам, нельзя обойти вниманием категорию игры, которая «во всех своих высших проявлениях, когда она что-либо *означает* или *торжественно знаменует*, обретает своё место в сфере праздника или культа, в сфере священного» [Хейзинга 2007: 29]. Об игровом мироощущении рока, не касаясь тематики культа, говорит и американский исследователь С. Фрисс: «Настоящее существо молодежной культуры [зарождающегося рок-н-ролла. – *И. К.*] состоит в том, что молодые люди переводят проблемы своей работы, своей семьи, своего будущего на своё свободное время; что они поэтому понимают свою жизнь как игру, <...> так как они абсолютно лишены общественного влияния» [Frith 1981: 231]. Развивая тезис о потенциальном мифопоэтическом, обрядовом характере рока, включая его ранние, подростково-протестные формы, выше был сделан вывод о возможности рассматривать эскапизм рок-искусства как выражение явного или скрытого стремления к преобразованию мира. Таким образом, игра в рок-искусстве (в понимании С. Фрисса, развлечение как абсолютная ценность) может быть понята и как *священная*. Контркультурная «переоценка ценностей» неизбежно ведет к игровому отношению к элементам той культуры, чья парадигма подвергается сомнению. Да и непосредственной предпосылкой контркультуры всегда оказывается «гибель богов», ниспровержение авторитетов на небе и на земле. Следствие – осознание свободы<sup>60</sup> качестве важнейшей ценности, осознание игрового характера *сущности* как лишь необязательного придатка *существования*.

---

<sup>60</sup> «Игра соответствует одной из основных ценностных установок контркультуры – идее свободы...» [Апинян 2003: 335]. Ср. также: «Этот мир [художественный мир арт-рока. – *И. К.*] находится в стадии становления, в нем все движется и перемещается. Он нестабилен и эксцентричен и скрывает за собой фундаментальный закон *аклассического* мышления. Вот почему рок-музыка ближе эстетике аклассических эпох: романтизму, барокко, средневековью с его крайними полюсами - религиозной мистикой и карнавальным смехом» [Сыров 2008: 159].

Согласно элементарной диалектической необходимости, нечто может быть определено и выявлено только через своё *иное*, следовательно, игра всегда должна выявляться через не-игру (серьёзность), через диалектическую связанность с ней. Т. А. Апинян выразила это следующим образом: «Игра особенно захватывает тогда, когда она втайне серьёзна, не до конца и не совсем игра. Когда не потеряна её сообразность с действительностью и когда в игре может проснуться реальность» [Апинян 2003: 301]. Итак, (1) игра настолько является игрой, насколько в ней просвечивается серьёзное.

Представляется, что главным критерием человеческой игры, отличием её от не-игры является не что иное, как установка субъекта на игровое поведение. Первое игровое действие – это мысль «я играю». Субъект свободно следует (или не-следованию, что равносильно выходу из игры) игровым правилам. Соответственно, (2) игра предполагает в той или иной мере проявленную рефлексию играющего по поводу неё самой, *сознательность игrania*.

Игрок, принимая на себя игровую роль, регламентированную определенной системой правил распознает игровую ситуацию как иллюзию. Игра амбивалентна. Конфликт иллюзорности и действительности можно разрешить указанием на символический характер игрового мира. «Иллюзионизм в «честной игре» является действующим средством, способом выражения, а не обмана. Это иллюзионизм символа» [Там же: 115]; (3) игра символична.

Но все же игра сознательна, что для таинства культа можно считать губительным. Рефлексия десакрализирует, демифологизирует культ. Игру можно закончить в любой момент, её можно воспринимать как одного из посредников между человеческим сознанием и ноуменом (в философии Канта суждения вкуса реализуются в свободной игре познавательных способностей [Кант 2006: 84-85]). Культ же предполагает слияние с бытием. Игра индивидуальна; в культе индивидуальность преодолевается. (4) В оппозиции игра/серьёзное вторую категорию можно заменить на «священное».

Наше условное разделение культа и игры можно уподобить актуализированному Ницше дуализму дионисийского и аполлонического начал. В.И.

Иванов указывает, что, если назначением аполлонической катартики было «восстановление нарушенной нормы взаимоотношений между личностью и небесными богами»<sup>61</sup>, то дионисийская катартика «ведала все иррациональные состояния личной и народной души... не изгоняла теней из сообщества живых; напротив, открывала живым доступ к обитателям мира ночного и подземного» [Иванов 2000: 200]. Платон в «Федре» говорит о дионисийском неистовстве как «божьим даром» [Платон 2007а: 183]. Божий дар безумия – вовсе не сознательно принятые правила игры, и принявший их не отдаёт себе в этом отчет. Для дионисийства с его жертвенностью характерно представление о человеке как марионетке богов, ведущих свою собственную игру на небе, «паркетом для божественных костей» (Ницше). Это одна из разновидностей той игры, которая называется онтической, «священной» игрой, являющейся диалектический синтезом «игры» и «серьёзности». Онтическая игра надличностна, это Игра Бытия, игра созидания, в ней «заложена её собственная и даже священная серьёзность» [Гадамер 1988: 147]. Таким образом, (5) культовый ритуал можно считать путем приобщения к онтической игре.

Игра человеческая задается игрой онтической – при известной свободе «выбора и ответного удара» [Апинян 2003: 137]. Соответственно, насколько культ перестает быть священным хаосом и становится воплощением гармонии, насколько «вочеловечивается» божественное, настолько культ обретает свойства игры (но перестает быть культом). И так, можно сказать, что игра обретает в синкретизме архаического обряда едва ли не наиболее благодатную для себя почву (потенция десакрализации), при этом сам культ остается для человека областью серьёзного или священного. Роль пешки, уготованная в онтической игре человеку, не позволяет воспринимать культ целиком как игру; для «обуянного богом» культ есть серьёзность, ибо игрок здесь не он, коль играют *им*. Х.-Г. Гадамер пишет: «Субъект игры – это не игрок; в лучшем случае игра достигает через играющих своего воплощения» [Гадамер

---

<sup>61</sup> Ср.: «Игрой управляет стремление к совершенной форме», «удовольствие от игры – удовольствие от порядка» [Апинян 2003: 35, 130].

1988: 148]. Философ замечает, что во всех случаях употребления слова «игра» речь идет о движении туда и обратно, не связанном с целью, по достижении которой оно бы прекратилось [Там же: 149], что наиболее соответствует понятию ритма. Таким образом, (б) музыка и, в частности, её ритмическая основа является наиболее чистым воплощением игрового начала в природе.

Рок-концерт предполагает четкое разделение эзотерического (сцена) и экзотерического (партер, танцпол) пространств. В отличие от театрального действия, эти два плана в рок-музыке могут смешиваться, «зрители прорываются на сцену» (А.Ф. Лосев), т.е. отчужденность профанного преодолевается за счет ритмико-телесного соучастия священному. Игра как «стремление к совершенной форме» в свободном подчинении правилам (личностное начало) преодолевается стихией бессознательной энергетике (растворение личности во всеобщем) или божественного вдохновения, исходящего от музыкантов, медиумов божественной воли (до тех пор, пока сами формы телесного освобождения не станут сутью игровыми).

Обращается ли рок-искусство к живому мифотворчеству или же оно играет в миф? Очевидно, в рамках этого культурного феномена священное и игровое, взаимопроникая, являют высокую степень проявленности друг в друге. Фарс (игра серьезности) и «священная игра» (серьезность игры) не отделены фатально друг от друга; от одного до другого – шаг. И, как «священная игра» вырождается в «игру», так и последняя, поднявшись из повседневности потребительского общества, может очиститься до священнодействия.

Мифотворческая и ритуальная специфика рока выросла из обращения не столько к мифу как к тексту, сколько к бессознательным архетипическим началам, формирующим миф, и обращение это носило исключительно игровой характер – однако эта игра была ни чем иным, как подражанием динамике движения природы. Отсюда типологические сближения рок-искусства не только с архаическими фольклорными формами, но и с романтизмом, чья главная идея состояла в доверии природе и её движущим, реализующим энергиям внутри человека. Игра для рок-искусства – это средство приобще-

ния природе, через телесное игровое подражание – к духовному возвышению. Категория рок-героя – игровое Я – также может пониматься в аспекте игровой специфики. Способ бытия игры – это «саморепрезентация, которая однако является универсальным аспектом бытия природы» [Гадамер 1988: 154]; рок-герой – результат этой саморепрезентации, он может восприниматься как Я более истинное, очищенное. По точному замечанию О. Никитиной, «рок-поэт не актерствует, не играет или, по крайней мере, хочет верить и хочет, чтобы верили другие, что он не актерствует и не играет, иначе это разрушило бы концептуальный стержень рока – искренность» [Никитина 2008: 51]. Это «хочет верить» – то, что связывает игровое («я играю») и бытийное («я существую») в рок-действии.

Нами были рассмотрены особенности генезиса, культурного статуса, поэтики, мифопоэтики и эстетики рок-искусства, наиболее отчетливо проявленные в англо-американском его варианте. Завершить же настоящую главу представляется целесообразным обращением к проблеме рок-текста, возможностям его анализа и интерпретации.

### **§ 3. Рок-произведение и проблема его анализа**

Текст рок-произведения<sup>62</sup> мы рассматриваем как полисубтекстуальную иерархически организованную структуру, воплощенную как синтагматический ряд, развертывающийся в «объективной» (не зависящей от скорости восприятия конкретного реципиента) временной последовательности, «настоящем сопереживания», субтексты которой находятся в отношении взаимной парадигмальной соотнесенности (одновременности).

Нужно отметить, что в западной науке существуют устойчивые традиции исследования словесно-музыкальных связей, методологические проек-

---

<sup>62</sup> Вслед за Ю. М. Лотманом под текстом мы понимаем семантическое единство, обладающее характеристиками выраженности, отграниченности и структурности, а под произведением – совокупность текстовых и внетекстовых факторов данного семантического целого. См.: [Лотман 1998: 61-63].

ции которых хотя и не учитывают специфику рок-произведения, будучи направленными на исследование классической и романтической музыки либо чисто письменной литературы, могут тем не менее быть полезными в систематизировании наиболее общих моментов вербально-музыкальных корреляций. Представим основные направления литературно-музыкальных исследований в виде схемы:

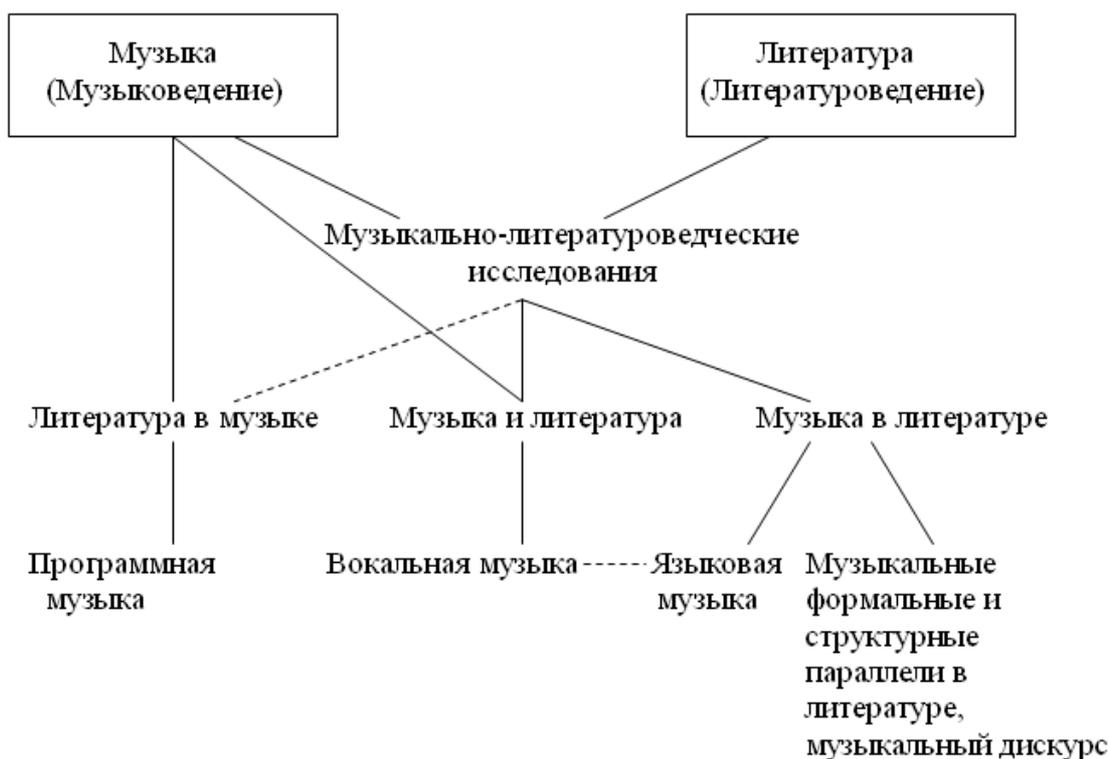


Рис. 1

В данной схеме только пункт «Программная музыка» иррелевантен настоящему исследованию. Рок-текст – это, конечно, прежде всего вокально-музыкальное сочинение. Полный анализ вокального произведения невозможен также без обращения к языковой музыке (звучание, стихотворный ритм, интонация) и исследования корреляций между «музыкой композитора» и «музыкой поэта». Однако, как было сказано выше, для рока характерно максимальное сближение речевого и музыкального планов, идущее из блюзовой традиции. Поэтому отдельный анализ вокальной и языковой музыки порой невозможен, особенно если учесть, что отдельно, в качестве стихотворения,

вербальный субтекст рок-песни, скорее всего, не существовал. Параллели с музыкой, заложенные в композиции и структуре литературного произведения («сонатная» или «симфоническая» структура, аналоги приемов стаккато, модулирования и т.д.) нас, как актуальные только для чисто литературного текста, также не интересуют, но последний момент данного пункта, музыкальный дискурс (система представлений о музыке, философия или мифология музыки), требует особого внимания. При этом соотношение музыкального дискурса с собственно музыкальным планом выражения в произведении должно быть максимально осторожным.

Итак, рок-текст – синтетическое целое, состоящее из различных субтекстов, важнейшие из которых – вербально-артикуляционный<sup>63</sup>, музыкальный, пластический («артистический», «сценический»), графический (оформление обложки альбома). По причине, указанной выше, представляется, что нет нужды разграничивать как два различных субтекста вербальный и артикуляционный ряды, как это делает, к примеру, В. Гавриков [Гавриков 2011: 75], с пояснением, что вербальный субтекст – имплицитен, а артикуляционный – материально «проявлен» [Там же]. Подобное разграничение было бы продуктивно, например, при анализе театральной пьесы, где вербальный субтекст был бы изначальным «языковым» творением автора, а артикуляционный – «речевым» воплощением первичного инварианта актером (и режиссером). Рок-текст же изначально имеет звучащую природу, он не существует, пока публично не исполнен, за исполнением приходится признать «права языка» [Свиридов 2006: 173]. «В рок-поэзии звучащий текст, безусловно, первичен (не каждой рок-песне суждено стать напечатанным текстом), а для произведений драматургии – вторичен (не каждой написанной пьесе уготована постановка)» [Гавриков 2007: 50]. Разумеется, в литературоведческом анализе не обойтись без насильственного отделения «фонографического» текста от «фонического», однако при этом всегда должно сохраняться осознание чисто звучащей природы вербального материала, где слово неотдели-

---

<sup>63</sup> Далее «вербальный».

мо буквально от плоти речевого аппарата исполнителя, равно как и осознание «концертной ситуации», вне зависимости от того, как исследуемый материал представлен в анализе исследователя и какой аспект синтетического целого анализируется в данный момент. Последнее обретает особую значимость в контексте проблемы вариативности рок-текста. Полемика относительно того, что считать вариантом, что инвариантом рок-произведения и есть ли инвариант вообще, не равноправны ли существующие варианты<sup>64</sup> по принципу манифестационной парадигмы фольклора, на наш взгляд, не привела к однозначному решению проблемы. С одной стороны, имеется теоретически обоснованная позиция С.В. Свиридова о приоритете окончательной авторской воли или признанный исследователем релевантным для рок-искусства «закон отмены более раннего варианта позднейшим» [Свиридов 2003: 27]. С другой – позиция Ю.В. Доманского, аргументированная многочисленными примерами, согласно которой рок-«произведение – это совокупность всех звучащих и всех графических вариантов с учётом всех контекстов и метатекстов» [Доманский 2005: 119]. В позиции С.В. Свиридова, менее радикальной и более реализуемой на практике (учет «всех контекстов и метатекстов» едва ли технически возможен и необходим), на наш взгляд, недооцениваются вне-авторские факторы создания и ретрансляции рок-текста (от роли техников – вплоть до плохого самочувствия автора-исполнителя на концерте, повлиявшего на те или иные моменты концертного исполнения, т.е. создания последнего варианта, который отменит предыдущие).

Примечательно, что в полемике о вариативности рок-текста исследователи практически не говорят об особом статусе студийной записи. В масс-медиаальную эпоху XX века именно студийная запись, растиражированная в рамках альбома, имеет особое значение, в том числе для музыкантов, прекрасно понимающих, что именно она по большей части создает «звуковой образ» группы, и именно в работе над записью проявляется большая часть

---

<sup>64</sup> О вариантообразовании, отношениях между различными вариантами и между вариантом и инвариантом в рок-искусстве см. полемичные по отношению друг к другу работы Ю.В. Доманского и С. В. Свиридова: [Доманский 2002, 2005; Свиридов 2003].

«авторской заботы» о произведении, тогда как концертное исполнение более спонтанно и непредсказуемо. Вместе с тем, порой именно статичность записанной песни делает её рано или поздно неадекватной художественному мировосприятию автора. Кроме того, запись не всегда отражает в живом исполнении родившееся произведение с достаточной полнотой, хотя бы в силу импровизационного характера многих рок-композиций. К примеру, композицию группы «Pink Floyd» «Take Up Thy Stethoscope And Walk» так и не удалось заставить на записи звучать столь же впечатляюще, как и во время концертных исполнений, в результате чего автор песни Р. Уотерс признал получившийся результат «очень плохим» [Сложбин, Климовицкий 1998: 88]. Вместе с тем, именно студийная запись этой композиции в альбоме «The Piper at the Gates of Dawn» (1967) доступна аудитории, а не последний концертный вариант этой песни, который должен был бы отменить все предыдущие. Именно запись оказывается чаще всего той опорой, от которой отталкивается слушатель при восприятии концертных версий. Однако и сценический образ группы, концертная аура в огромной степени влияет на восприятие записи, превращая последнюю в «мнемотекст» [Левченгко 2001: 14], который постоянно сопряжен с представлением об «эпифании» рок-героя.

Действительно, последующие исполнения влияют на восприятие рок-произведения, не отменяя, а дополняя предыдущие варианты, как утверждает Ю.В. Доманский. Однако концепция исследователя о равноправии *всех* вариантов, рождающихся во *всевозможных* контекстах и художественных системах, как уже упоминалось, вряд ли применима на практике.

Проблема соотношения варианта-инварианта в рок-искусстве представляется далеко не исчерпанной и требующей дальнейшей работы по её разрешению. Вне претензии на такое разрешение, для данного исследования наиболее продуктивным представляется брать за основу анализа рок-произведения студийную запись как «ядро», в котором заложены основные потенции песни, реализуемые в конкретных исполнениях; при этом, ориентируясь на концертную ситуацию, нужно дополнять полученное на основе

анализа студийной записи представление о рок-тексте обращением к концертным видео- и аудиоматериалам. У рок-коллектива выпуск альбома, как правило, не ограничивается записью песен, он так или иначе связан с созданием определенной концепции, определенной ауры, что выражается как на вербально-семантическом уровне, так и в визуальном, сценическом рядах. Кроме того, исходя из положения о мифопоэтичности самой формы существования рок-произведения (в мифическом хронотопе жизни рок-героя), даже студийная запись должна рассматриваться в контексте образа рок-героя, его публичного, в особенности сценического поведения.

Возвращаясь к проблемам полисубтекстуальности, синтагматической и парадигматической расположенности субтекстов, нужно отметить, что вопрос корреляции и функционирования семантически нагруженных элементов синтетического текста представляет из себя известную трудность в условиях отсутствия единого устоявшегося метода. В.А. Гавриков делает попытку решить её при помощи следующего алгоритма: 1. феноменологический «просчет» всех возможных источников смысла<sup>65</sup>; 2. рассмотрение получившегося материала «через призму классического литературоведения» (под «классическим литературоведением», видимо, нужно понимать все литературоведческие методы анализа письменного вербального текста); 3. обращение к работам «синтетической филологии» и данным нефилологических наук [Гавриков 2011: 26-30]. При всей важности данной попытки, необходимо отметить, что «феноменологическая» направленность первого шага представляется бессистемностью, которую исследователь оправдывает как объективность [Там же: 27], «метод отсутствующего метода» [Там же], однако подобный отказ от исследовательских приоритетов с неизбежностью приведет к не-

---

<sup>65</sup> При описании этого этапа исследователь применяет метафорический язык, не всегда позволяющий до конца понять, как конкретно проходил исследовательский процесс и к каким результатам привел: «мы попытались «прострелять» все возможные клетки открывающегося нам поля синтетического текста, не упустить ни одного, даже на первый взгляд самого редкого явления», «выводы, сделанные на этом этапе, оказались в итоге трансцендентны исследованию, со временем они «выпарились», повлияв на «структуру вещества», но не на «состав вещества» данной работы» [Гавриков 2011: 26-27] и т.д.

осознанному выбору одного из них, в результате чего данные могут получиться либо неверные, либо неполные. В данном алгоритме рок-текст представлен как анонимное послание, написанное в неизвестной кодовой системе. Нам же представляется, что подобное представление ведет к неоправданному релятивизму. «Неизвестное», которое с осторожностью исследует В.А. Гавриков, всё же имеет центр, и этот центр – художественное событие, ключевым элементом которого является рок-герой. Он задает «семантическую гравитацию» художественного события, и исследователю нет нужды бессистемно, как предлагает В.А. Гавриков, «просчитывать все ячейки смысла». По крайней мере, технически иерархия значимых элементов оказывается более-менее выстроенной. Скажем, такой значимый элемент, как срыв голоса у вокалиста в различных случаях может иметь различную семантическую нагрузку: экстатическое высвобождение разрушительной энергии у Джима Моррисона («The Doors»), отсылку к традициям «черного блюза» у Роберта Планта («Led Zeppelin»), в аполлонической соразмерности позднего Роджера Уотерса («Pink Floyd») этот элемент может и ничего не значить, оказавшись просто исполнительской погрешностью – или же напротив, выражать апокалиптическое отчаяние... Разумеется, каждый раз нужно иметь в виду и контекст песни, и ситуацию исполнения. Важным представляется подходить к рок-композиции как к посланию, предельно личностному (несмотря на массовость) коммуникативному акту, а уже потом рассматривать её как структуру. Таким образом, приоритет мы отдаем герменевтическому подходу.

Предложенные В.А. Гавриковым принципы словоцентризма и формоцентризма [Гавриков 2011: 29] представляются необходимыми для литературоведческой работы. Вместе с тем, «рассмотрение экстралингвистических способов смыслообразования» в синтетическом тексте не всегда следует ограничивать «нуждами словесной когнитивности»<sup>66</sup> [Там же], зачастую в рок-искусстве только за счет экстралингвистического контекста слово начинает

---

<sup>66</sup> Мы вполне себе отдаем отчет в том, что вносим корректировки в методологию, предложенную для анализа *русской* рок-поэзии с её спецификой словоцентризма.

что-то *значить*. Да и чисто материально в роке не всегда «словесное является контекстом для несловесного» [Там же], а часто совсем наоборот – музыка и сценическое действие образуют контекст для слова<sup>67</sup>.

Итак, отталкиваясь от специфики образа рок-героя, мы систематизируем отбор и интерпретацию экстралингвистических факторов, задаем вектор исследовательского наблюдения. Затем мы переходим к анализу непосредственно субтекстов, причем, учитывая одновременность звучания различных субтекстов и длительность песни в целом, представляется продуктивным следующее решение: анализировать произведение по небольшим фрагментам (порой фрагменты могут совпадать с куплетами и всегда совпадают с рефреном), разбивая их не произвольно, а учитывая словесно-логические или экстралингвистические маркеры (перемена мелодии, тональности, проигрыши, особые музыкальные и артикуляционные выразительные средства; чаще всего лингвистические и экстралингвистические разделы совпадают; если нет – есть повод обратить внимание на смыслообразующую значимость несовпадения). В рамках отдельного фрагмента по очереди анализируются вербальный и музыкальный субтексты, затем производится анализ их корреляций<sup>68</sup> (если есть необходимость, обращается внимание на элементы сценического исполнения анализируемой песни оформления обложки альбома) и делается вывод о семантической, образной нагруженности фрагмента, общем его смысле, с возможной оглядкой на семантику предыдущих фрагментов. Далее происходит переход к следующему фрагменту. Однако подобный последовательный анализ разных субтекстов – только вынужденный шаг для представления хода анализа. На деле зачастую необходимо идти в обратном порядке и начинать с корреляций, общего звучания.

Как показал Б. Эйхенбаум, тайна мелодической сущности поэтического языка должна познаваться через поэтический синтаксис [Эйхенбаум 1969:

---

<sup>67</sup> Личная осведомленность автора данной работы об особенностях процесса создания рок-записи или отстройки звука перед рок-концертом помогает это подтвердить: голос всегда записывается/настраивается последним, когда «контекст» отстроен и готов.

<sup>68</sup> Подобный подход заимствован из методологически продуманной и не теряющей своей актуальности работы по анализу синтетического текста: [Свиридов 2001].

329]. Однако в рок-искусстве это не представляется возможным, так как оно есть искусство звучащее, а, если тексты печатаются «на бумаге», то зачастую без знаков препинания. В основу анализа вербально-артикуляционной составляющей рок-произведения, где организующая роль чаще принадлежит ударному инструменту, будет положен приоритет ритмики над синтаксисом (последний будет пониматься как функция ритмики). Таким образом, языковая мелодика ставится в подчинение музыкально-вербальной ритмике, даже в какой-то мере признается её частью. Расхождения между языковым и музыкальным ритмом необходимо понимать как семантически значимые, но в целом ритм словесный в рок-тексте приближен к ритму музыкальному.

Итак, в анализе вербального компонента на первом месте для нас будет стоять ритм (затем возможно обращение к интонации, фонике, инструментовке и другим элементам языковой музыки, частично сливающейся с музыкальным субтекстом, частично отграниченной от него), причем ритм не отвлеченно стихотворный, а артикулированный в звучащем произведении, накладывающийся на музыкальную «ритмическую сетку». Поэтому можно сказать, что частично вербальный субтекст будет рассматриваться в корреляции с музыкальным, так же, как и анализ музыкального будет в какой-то мере ориентирован на смысл вербального.

Наш анализ музыкального субтекста ни в коем случае нельзя назвать музыковедческим. Необходимый минимум теоретических познаний в области музыки, разумеется, найдет здесь применение, однако в целом мы будем стараться придерживаться методологического «принципа словоцентризма» и выделять только те моменты музыкальной ткани, которые имеют принципиальную важность для ткани словесной, создавая, подчеркивая какие-либо смыслы или же противоречия оным, образуя поле смыслового напряжения.

## Выводы

Итак, в главе были выявлены и обозначены важнейшие эстетические основания событийности англо-американского рок-искусства: категория рок-героя, особая значимость Другого, напряжение между Я и Другим в контексте миметического события рок-искусства (рок-концерт, мифологизированная жизнь рок-музыканта), сам миметический характер «первичного» рок-события, - в результате чего появилась возможность выйти на мифопоэтический уровень рок-поэтики и рассмотреть более глубокие основания эстетики рока: мифотворческие интенции, ритуальный характер, для понимания чего наиболее продуктивной категорией оказалась категория дионисийского.

Соответствующее «дионисийскому» характеру рок-искусства мироощущение характеризуется напряжением между игровым началом и серьезностью, волевым усилием самоосуществления и обновления мира и одержимостью. Другие важнейшие аспекты этого мироощущения – доверие к природе и подражание ей, особая роль музыкального начала, пафос жертвенности, мотив карнавального двойничества и ужас двойничества. Здесь актуализируется неоднократно акцентированная исследователями типологическая близость рок-искусства и романтизма, что позволит, воздерживаясь от проведения однозначных параллелей, глубже понять специфику англоязычного рок-искусства в контексте общекультурного, в частности, литературного, процесса.

Теперь, очертив специфику мета-события рок-искусства, можно обратиться непосредственно к жанру рок-баллады в роке Англии и США и, посредством связывания рок-искусства с определенной жанровой традицией и включив в контекст жанровой памяти, конкретизировать и уточнить характер его поэтики и событийности.

### ГЛАВА 3.

## БАЛЛАДА В АМЕРИКАНСКОМ И АНГЛИЙСКОМ РОК-ИСКУССТВЕ 60-х – 70-х ГОДОВ

### Предварительные замечания

Жанр баллады, в литературе XX веке все больше теряющий интенцию к активному эмоционально-аффективному вовлечению слушателя в действие [Gräfe 1972: 135], «обновляется» в «живом источнике» африканской музыки, сохранившей тесную связь с культовыми практиками. Трагичность европейской народной баллады можно сопоставить с «ощущением гибели мира» [Конен 1994: 10] в американской и английской рок-музыке. Если трагизм средневековой баллады заключался в неизбежности крушения гармонии целого (представленного, к примеру, образами рода или семьи) и отчуждении от него Я, то в рок-балладе Я, осознавшее себя как отчужденное и заброшенное<sup>69</sup>, пытается преодолеть трагедию внутреннего разлада, чтобы вновь возвратиться в предустановленную гармонию. Но и это связано с необходимостью выйти за рамки себя как физического существа; поэтому возможно говорить о возвышенном характере рок-баллады.

Возвышенное проявляется не только в содержании рок-баллад, не только в «трагическом стереотипе» рок-героя, но и на уровне формы синтетического произведения. Как замечает П. де Ман в работе, посвященной кантовской «Критике способности суждения», в качестве способа проявления динамически-возвышенного может рассматриваться «переход от тропа к перформативу» [Ман 1993: 36]. Проблема двойственного положения рок-героя как персонажа «первичного» текста, который мы обозначили как «миметический», и как первичного нарратора диегетического балладного текста уже затрагивалась ранее (см. Главу II, § 2, п. 1). «Повествование» включается

---

<sup>69</sup> Ср. Рок-искусство – «...это декадентство конца XX века, осложненное экзистенциализмом, теориями О. Шпенглера, М. Хайдеггера, К. Г. Юнга и других» [Капрусова 2000: 178].

здесь в первичный миметический текст: с одной стороны – «Я играю музыку/пою песню», с другой – «Я рассказываю историю». С этой сверхвыявленностью нарратора как «рок-героя» связано частое употребление формы первого лица в рок-балладе (переход рок-героя ещё и в третий пласт рок-события – диегетический – также оказывается возможным; эти случаи будут рассмотрены ниже на примерах конкретных произведений), что говорит о преобладании в рок-балладе лирического начала. Это проявляется и в высокой фрагментарности повествования и в частом использовании личных местоимений первого и второго лица.

Таким образом, первичный нарратор в рок-балладе – это рок-герой, который сам является частью миметического действия, где опосредующая инстанция отсутствует, а персонажами могут быть не только музыканты, но и сами зрители, а «абстрактный автор» (терминология В. Шмида) то растворяется во всеобщей анонимности, перформативном взаимодействии аудитории и артиста<sup>70</sup>, то фокусируется на образе исполнителя (коллектива или лидера). Рок-герой может взаимодействовать со зрителями/слушателями либо как с реципиентами, либо как с персонажами, что вводит в рок-действие игровой момент, стирая грань между коммуникацией и референцией. В свою очередь, повествовательный текст, приобретая перформативные черты, может проникать в текст миметический<sup>71</sup>, создавая синтетическое единство рок-события.

Усилению указанного событийного единства способствует также наличие музыкального субтекста. Музыка с её постоянным *что*, взамен *о чем*, с её актуальным настоящим пронизывает оба – миметический и диегетический – плана изображаемой реальности; музыка перформативна в принципе.

---

<sup>70</sup> В этом случае рок-концерт переступает рамки «искусства» и становится «мифом», где «зрители вырываются на сцену» [Лосев 2008: 95-107] или «игрой, так как процесс, который Х.-Г. Гадамер называл «преобразованием в структуру» (превращение игры в искусство) [Гадамер 1988: 154-159], обращается вспять.

<sup>71</sup> Явление, близкое тому, что Ж. Женетт называет *нарративным металеписом*, определяя его как «всякое вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир (или диегетического персонажа в метадиегетический мир и т.д.) и наоборот» [Женетт 1998б: 244]. О явлении металеписа в рок-искусстве см.: [Ben-Merze 2011]. Крайняя форма металеписа, при которой происходит «проникновение фиктивности в реальность» [Schönert, Hühn, Stein 2007: 4], есть перформатив.

Рок-балладу 60-70-х годов мы будем исследовать на примере творчества трех рок-групп – американской «The Doors», английских «Led Zeppelin» и «Pink Floyd», – рождение которых приходится на 1967-1968 годы. Данные коллективы воплощают три основные стилевые тенденции развития рок-музыки в интересующий нас временной промежуток: сочетание психоделики и арт-рока с народными традициями и европейской барочной классикой («The Doors»<sup>72</sup>), хард-рок, во многом ориентированный на блюзовые традиции и англо-кельтские баллады («Led Zeppelin»), прогрессив-рок, сближающийся с европейским авангардом («Pink Floyd»). В творчестве этих групп отразились важнейшие тенденции нового этапа существования рок-искусства, воодушевление и одновременно кризис последнего.

### **§ 1. Прорыв «на другую сторону» в балладах группы «The Doors»**

Появившись в 1965 году, «The Doors» стали одними из корифеев невиданной доселе тенденции рок-искусства, характеризуемой сочетанием разрушительной энергетики, апеллирующей на уровне формы и содержания к ритуальным практикам аффективного воздействия и при этом сознательной включенностью в широкий культурный контекст. В фигуре Джима Моррисона, вокалиста и лидера группы, воплотились основные атрибуты дионисийского рок-н-рольного мифа и соответствующие ему этапы мифологизированного «текста жизни и смерти» рок-героя: прозрение, пребывание в мистически-телесном хаосе первозданного восторга и отчаяния, прорыв за пределы своей единичности к диаде-множественности, появление двойника-антагониста (каковым можно назвать Моррисона-поэта – в оппозиции к Моррисону-рок-звезде), ранняя и трагическая смерть с последующим воскрешением и почитанием места захоронения<sup>73</sup>. Это уловили и критики; не-

---

<sup>72</sup> Кроме того, «The Doors» дали один из первых и наиболее ярких примеров рок-поэта.

<sup>73</sup> Подробнее о биографии Дж. Моррисона и истории «The Doors» см.: [Dylan 1992; Davis 2005; Каблучко, Черниенко, Авилов 1996: 3-76; Хоуген 1997; Прокш 2000; Шугерман 2007].

редко в работах, посвященных «The Doors» встречаются подобные строки: «Короткая трагическая жизнь Джима напоминает историю о жизни и воскрешении героев и богов. Подобно Орфею, он вечно молод. Подобно Адонису он умирает, чтобы вновь родиться» [Каблучко и др. 1996: 75]. Отчасти интуитивно, отчасти под влиянием идей Ф. Ницше он видел в рок-искусстве смерть, стоящую в центре дионисийской страсти. Он, как, пожалуй, никто ранее приблизился к пониманию коренного мифа рок-н-ролла – или отчасти создал его, оказав большое влияние на последующую традицию – от «The Cure» до «Nirvana» и «Marilyn Manson» на Западе, от А. Башлачева до К. Ревякина и Б. Гребенщикова в России.

От большинства рок-авторов Моррисона отличает то, что большая часть его творчества лишь косвенно связана с рок-музыкой; это стихи и поэмы, прозаические визионерские фрагменты в духе У. Блейка или А. Рэмбо, кинематографические работы. Неверно считать, что «Джим Моррисон никогда не выносил на публику своих стихов, пытаясь таким образом сохранить имидж рок-звезды и сексуального идола, каким его видела и хотела видеть публика» [Никитина 2008: 48]. Во-первых, выносил (запись живого авторского чтения стихов 8 декабря 1970 года, произвольные включения стихотворений в песенные тексты во время концертных исполнений, превращение стихов в песни), во-вторых, опубликованные под полным именем Джеймс Дуглас Моррисон (в противовес сценическому Джиму Моррисону) стихи все равно, в свете многочисленных точек соприкосновения с песнями, воспринимаются в контексте имиджа рок-героя. О значимости музыки для поэта говорит постоянное его обращение к музыкальному дискурсу в «бумажных» произведениях: *At the night the moon became // a woman's face. // I meet the Spirit of Music* (Дж. Моррисон. Пустыня: 34), *My ears assembled music // out of swarming streets* (Там же: 62), *Will he Stink // Carried heavenward // Thru the halls // of music* (Там же: 100) и т.д., равно как и в авторских ремарках, включенных в тексты стихотворений: *[Mt. Music. Violin]* (Там же: 104), *[musical interlude]* (Там же: 46). О серьезном отношении поэта к музыке как творяще-

му принципу поэзии говорит его высказывание: «...Я слышал в голове целое концертное действо, с группой, пением и аудиторией <...> я просто брал ноты с фантастического рок-концерта, продолжающегося в моей голове. Чтобы написать песни, я должен был просто спеть их» [Hopkins 1969]. Это ставит под сомнение то, что Моррисон считал рамки песенного жанра неким ограничением, как считает А. Ю. Жуковский [Жуковский 2011: 294], скорее наоборот. Кроме того, легкость, с какой его стихи включались в концертные версии песен во время импровизационных проигрышей (например, стихотворение «Graveyard Poem», зачитываемое между куплетами песни «Light My Fire»), также говорит о том, что музыка «The Doors» была способна вместить многие поэтические опыты лидера группы. Этот момент принципиально важен, так как для анализа и интерпретации песенных вербальных текстов «The Doors» придется не раз прибегать к параллелям с «бумажной» поэзией Дж. Моррисона, и факт адекватности друг другу двух областей его творчества (их включенность в единый биографически-эстетический миф) оправдывает подобное сближение.

Следует особо отметить, что образы поэзии Моррисона никогда не являются до конца самими собой, они перетекают друг в друга, образуя сложные парадигматические сцепления (мифологический код, который приводит к «доминированию семантики над синтаксисом» [Темиршина 2010: 260]), «смысловые дубли», чьи комбинации благодаря «пучкам отношений» «приобретают функциональную значимость» [Леви-Стросс 1985: 188].

В поэзии Моррисона целые сюжеты – фрагментарные, варьируемые – выходят за рамки отдельных стихотворений, рассыпаясь отражающими друг друга осколками по творчеству поэта. Расплывчатость и взаимопереплетение образов и мотивов сближает поэзию Моррисона с эстетикой романтизма; кроме того, поэт прибегает к жанру фрагмента, художественному открытию романтиков<sup>74</sup>. Структурированный хаос поэзии Моррисона – область играющих «соответствий». Игра – один из важнейших творческих принципов по-

---

<sup>74</sup> См.: (Дж. Моррисон. Боги. Заметки о видении).

эта, о чем он неоднократно говорил в интервью и в произведениях. Во многих «фрагментах» игра предстает как принцип истины, связанной с тайной смерти: «Одиноким игрок. Он сдал карты. Прокрути кадры прошлого, бесконечно изменяющиеся, перетасуй их и начинай. Разложи образы в новой комбинации. И снова разложи. В этой игре скрыто зерно правды и смерти» (Дж. Моррисон. Боги. Заметки о видении: 193), «Все игры содержат в себе идею смерти» (Там же: 181).

На поэзию Моррисона сильное влияние оказало увлечение кинематографом: она визуализирована (направлена вовне; субъективное «я чувствую», «я думаю» уступает по частотности более отстраненному «я вижу») и фрагментарна (монтажный принцип). Именно в «кинематографизме» Моррисона выявляются его важнейшие эстетические принципы и установки<sup>75</sup>. Очевидно, «глаз объектива» имел для него не только эстетическое, но и онтологическое значение, связанное с фразой У. Блейка, давшей название группе (равно как и знаменитому эссе О. Хаксли, которое было Моррисону также хорошо известно [Хаксли 2009]): «If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite» [Блейк 2000: 190]. В большой степени кинематографичность характерна и для песенного творчества Моррисона, в особенности – для баллад.

Основное событие баллад «The Doors» также напрямую связано с названием группы – открывание двери, пересечение границы. Образ рок-героя при этом имел черты шамана, проводника между посюсторонней и потусторонней реальностью. Для Моррисона, связывавшего рок-искусство с греческой трагедией, дионисийским ритуалом<sup>76</sup>, изначальный посыл творчества –

---

<sup>75</sup> Ср.: «Надо прийти к соглашению с «Внешним Миром» - впитав его в себя, впусив внутрь. Я не выйду, ты должен войти ко мне. В сад моего чрева, откуда я выглядываю. Где я могу созерцать вселенную внутри своего черепа и бросить вызов реальности»: (Дж. Моррисон Дж. Боги. Заметки о видении: 191); «Кино развилось не из живописи, литературы, скульптуры или театральных представлений, а из древней традиции шаманства. Это современный этап в эволюции теней, восторг перед движущимися картинками, вера в волшебство»: (Там же: 199).

<sup>76</sup> «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше как «философская дорожная карта «The Doors»» [Dylan 1992: 35].

*Break on through to the other side* (Дж. Моррисон. Когда музыка смолкнет: 6) – связан с причащением смерти и возрождением в новом качестве.

В балладе «The End» («The Doors», 1967), заключительной песни дебютного альбома группы, семантика пути связывается с образом змея, и эта связь не раз ещё будет актуализирована в балладах «The Doors». Первое, на что нужно обратить внимание в рассмотрении данной композиции, это контекст и заглавие. Как уже упоминалось, песня находится в сильной позиции конца. В начале альбома размещена композиция «Break On Through (to the other side)», задающая всему циклу семантику прорыва, пересечения границы. В таком контексте «The End» воспринимается как окончание перехода<sup>77</sup>.

**Фрагмент 1** (строки 1-8; время звучания 00:00-01:37).

Вербальный субтекст 1. Строки 1 и 3 формально представляют из себя 4-й пеон, однако в контексте музыкального ритма первый слог попадает на сильную долю такта и тем самым получает акцент, строфа превращается в дактилическую<sup>78</sup>. Строка 2 – 2-стопный дактиль, однако при пропевании также деформируется, акцент в ней падает не на первый слог, а на второй (так как вокалистом пропускается первая, сильная доля такта), в результате чего вместо дактиля образуется 2-стопный ямб, что придаёт размеренной напевности четверостишия элемент драматизма и обеспечивает четверостишию цельность, объединяя строку 2 со строкой 4, также ямбической; в итоге дактиль чередуется с ямбом, 3-сложный размер с 2-сложным. Стоит обратить внимание, что строки 1 и 3 короче и, несмотря на более «напевный» стихотворный размер, поются стремительнее строк 2 и 4 (четыре 16-е ноты против двух 8-х и двух 16-х в строке 2 и трех 8-х и двух 16-х в строке 4). Таким образом происходит своеобразная инверсия: более разговорный ямб становится более напевным, а дактиль – стремительным и похожим на речитатив. Это создает напряжение, которое только усиливается в «ямбических» строках 5-7 (4-стопный ямб), не в последнюю очередь за счет повторений ключевого

---

<sup>77</sup> Текст песни с нумерацией строк см. в Приложении.

<sup>78</sup> Впрочем, вероятно, перед нами проявление общей тенденции английского стиха, где в начале строки часто располагается спондей. См.: [Гальперин 1958: 224].

слова *the end*, которое каждый раз особо подчеркивается в конце строки, отделяясь 16-й долей. *Again* строки 8, находящееся в «дополнительной» пятой ямбической стопе, разрешает это напряжение, образуя рифму к *the end*.

Музыка 1. Музыкальная составляющая представляет собой несложную повторяющуюся басовую партию, гитарный аккомпанемент и перкуссию (тамбурин). Гитара *andante* обыгрывает гармонический ре-минор, переходя на каждом третьем такте в до-мажорный аккорд. Практически вся песня, за исключением нескольких ярких моментов, представляет собой гипнотически повторяющееся<sup>79</sup> обыгрывание гармонического ре-мирного звукоряда.

Итог корреляций 1, семантика образов. Драматическое напряжение перемены дактиля и ямба подчеркивается переходом гитарной партии в до-мажорный аккорд. Таким образом, внешне спокойное обращение полно внутреннего драматизма. Семантической доминантой фрагмента является слово, вынесенное в заглавие – *the end*. Мотиву конца посюсторонней реальности созвучен наличествующий в отрывке мотив утраченного значения у всего земного (*the end // Of our elaborate plans, the end // Of everything that stands*), но герой не удивляется грядущей гибели (*No safety or surprise*). Отрывок полон возвышенных чувств героя, о чём говорят эпитеты, которыми он наделяет адресата (*Beautiful friend, My only friend*). Адресат легко распознается: поэт своим другом часто называл смерть<sup>80</sup>, вероятно, это представление возникло у него под влиянием творчества К. Кастанеды, к которому Моррисон был близок<sup>81</sup>. Разрешение в последней строке фрагмента придает ему характер вступления, отделяя от центральной части песни.

## **Фрагмент 2** (строки 9-13, время звучания 01:38-02:06).

---

<sup>79</sup> Ср. воспоминание клавишника группы Р. Манзарека об исполнении песни «The End»: «Время как будто замедляет ход, как будто останавливается. Остается лишь некая магнетическая связь между группой и публикой. Их объединяет ритм, власть ритма: он становится гипнотически монотонным, завладевая сознанием, и уводит в небытие, позволяя проникнуть в самую глубину» [Каблучко и др. 1996: 18].

<sup>80</sup> Ср.: «Странно, что смерть так пугает людей. Жизнь ранит много более смерти. Когда она приходит, боль кончается. Да, я считаю, что она друг...» [Ремизова 2011].

<sup>81</sup> Ср.: «Смерть – это наш извечный компаньон, <...> единственный мудрый советчик, который у нас есть» [Кастанеда 1991: 42-43].

Вербальный субтекст 2. Во фрагменте чередуются ямб и хорей. Строка 9 – 4-стопный хорей, который однако под воздействием музыкального ритма разбивается на две части, и *what will be* начинает звучать как ямб со стяжанием, строка 10 – 3-стопный ямб, 11 – 3-стопный хорей, 12 и 13 – смесь хореических и ямбических стоп, отделенных друг от друга артикуляционно выраженной цезурой (на 2 стопе). Хорей строки 9 создает порыва, напористости, что заметно выделяет данный фрагмент на фоне предыдущего.

Музыка 2. Вместо нежного тамбурина ритм начинают задавать ударные, в результате чего акценты усиливаются. В партии гитары, помимо мягкого перебора появляются резкие удары по струнам, становится отчетливо слышен играющий гармонию синтезатор-орган.

Итог корреляций 2, семантика образов. Данный фрагмент звучит более «жестко» и уверенно – в первую очередь благодаря ударным, а также относительно ровному стихотворному размеру. Здесь обращает на себя внимание «перевернутость», по сравнению с предыдущим фрагментом, соотношения гармонии и вербального текста: светлый и уверенный до-мажорный (с переходным соль-мажорным) аккорд принимает на себя первую половину строки, появление этого аккорда подчеркивается и ударными, в результате чего особо выделяются слова *picture, limitless, desperately, stranger's, desperate*. Это, очевидно, уже не возвышенное прощание, как в предыдущем фрагменте, это можно понимать как воззвание и даже как призыв. По всей видимости, адресат здесь – не космический друг и наставник героя (Смерть), это та, кто во фрагменте 4 будет названа абстрактным *baby*, объект любовных (в первую очередь, связанных с телесностью) переживаний героя. Следовательно, в образе второго адресата воплощается, объект земной, посясторонней привязанности героя, переживающий вместе с ним конец привычного мира. Одним из основных мотивов данного фрагмента является мотив беспредельной свободы и отчаяния в отсутствие какого-либо метафизического ориентира (*Desperately in need // Of some stranger's hand // In a desperate land*). Преодоление границ способно породить отчаяние, нужду в «чьей-нибудь чужой руке» -

руке бога, руке поэта<sup>82</sup>. Однако в «стране отчаяния» (*desperate land*) нет ничьей руки.

**Фрагмент 3** (строки 14-17, время звучания 02:07-03:50).

Вербальный текст 3. Продолжается чередование 2-дольных метров: хорей (14), ямб (15, 16), хорей (17). Слова пропеваются более монотонно, близко к поэтической декламации; исключение составляет строка 17, которой восходящая мелодия, усиление громкости и экспрессивный возглас в конце придают динамику, отличающую строку от статичных трех предыдущих.

Музыка 3. Гармония, с одной стороны однородная (вариации в рамках гармонического ре-минора), теряет устойчивость в обрамляющих фрагмент небольших гитарных соло с многочисленными глассандо. Электронный орган играет мелодию, альтернативную гитарной, создавая полифонию.

Итог корреляций 3, семантика образов. Архаично звучащие глассандо коррелируют с мотивом безумия в вербальном тексте, усиливая его<sup>83</sup>. Мотив отсутствия метафизической поддержки из предыдущего фрагмента развивается здесь при помощи картины, в центре которой – «Римская пустыня боли». Образ Рима, олицетворяющий проклятый, лишённый благодати богов, но наполненный идолами мир, гибнущую цивилизацию, созвучен образу «страны отчаяния» (вариация мотива конца). С образом Пустыни в поэзии Моррисона связывается пограничное, сумрачное состояние перехода между мирами, а также осознания взаимопроницаемости миров<sup>84</sup>. Погружение в это состояние причиняет боль (потому «пустыня боли»), так как уничтожается

---

<sup>82</sup> Ср.: *People need Connectors // Writers, heroes, stars // leaders* (Дж. Моррисон. Стихи: 207).

<sup>83</sup> Ср.: «...Глассандо — прием, которым по причинам, неотъемлемым от идеи культуры, нужно пользоваться с вящей осторожностью и в котором я всегда усматривал какое-то антикультурное, даже антигуманное начало.<...> Картины ужасов являются... соблазнительнейшим и вместе с тем законнейшим поводом к применению этого дикого приема» [Манн 1959: 436]. Ср. также с описанием «разрастающегося глассандо» в песне «The Beatles» «A Day in the Live» как достигающего «апокалиптических масштабов, подобно вселенской катастрофе производя сильнейшее эмоциональное и художественное впечатление» [Сыров 2008: 147].

<sup>84</sup> Ср.: ...*Your wilderness // Your teeming emptiness // Pale forests on verge of light // decline* <...> *Call out of the Wilderness // Call out of fever, receiving // the wet dreams of an Aztec King* (Дж. Моррисон. Новые существа: 210).

привычный мир, привычное восприятие, потому возникает *отчаяние*, близкое экзистенциалистской *тревоге*. Преодолеть боль и дожидаться дождя (окончания сумрачной пустыни Перехода), страстное ожидание которого подчеркнуто артикуляционно, позволяет только безумие. Евангельское «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3) обрастает в исследуемом тексте семантикой детского безумия.

**Фрагмент 4** (строки 18-32, время звучания 03:51-06:25).

Вербальный субтекст 4. Напевность слов переходит в гипнотизирующий речитатив, где ритм перестает играть ключевую роль. Повторы (*ride the highway, ride the snake, west is the best, the blue bus is callin' us*), «интонации заклинателя» придают фрагменту большую суггестивность, медитативность, что особенно чувствуется в строках 22-26, в которых следует обратить внимание на рифму *snake – lake*, семантически сближающую эти два слова.

Музыка 4. Музыкальная динамика несколько ослаблена (хотя ритм четкий), переплетающиеся партии гитары и синтезатора с отголосками индийской музыки, несмотря на то, что в целом остаются в рамках ре-минора, постепенно расшатывают гармонию диссонирующими созвучиями.

Итог корреляций 4, семантика образов. В балладе начинает действовать эпическое начало, выраженное через императив. Адресат послания тот же, что и в предыдущем фрагменте. Но субъект-объектные отношения здесь не ограничиваются отношением проводника и введомой. Помимо императивных высказываний здесь есть и описание змея, которое, выделяясь напевной интонацией, ближе к визионерству, чем императиву. В строках 30-32 вообще фигурирует Мы, уравнивающее введомую и шамана. Разобраться в этом поможет анализ образности.

Основные образы-мотивы – Город, Путь, Запад, Змей, Озеро, Голубой автобус. Город в тексте маркируется характеристикой опасности. «В знаково-мифологический комплекс Моррисона осевым параметром пространственной семантики входит бинарная оппозиция «город – лес», «цивилизация – природа»: «Покинем гнилые города / Ради доброго леса»... <...> Образ «доброго

леса» возникает у него на противопоставлении «неоновой роще гнилых городов»» [Еремеева 2002]. Королевское шоссе – это путь из Города на Запад. Чтобы понять архетипику Запада в творческом сознании Моррисона, обратимся к словам поэта, сказанным им в интервью: «Мы все с Запада. Любая вещь должна выглядеть как приглашение на Запад. Закат. Ночь. Море. Это – конец. <...> Мир, который мы предлагаем, должен стать новым Диким Западом. Чувственный, злой мир. Странный и заколдованный, тропа солнца...» [Чораш 2000: 292]. Таким образом, образ-мифологема Запада, пересекающаяся с образом Пути, отсылает к ночному хаосу первобытного мира, который должен родиться после преодоления мёртвой цивилизации города, страны отчаяния<sup>85</sup>. Образ дороги превращается в образ змея: *Ride the snake*. Метаморфоза становится тем более впечатляющей, что на уровне музыкального субтекста ей сопутствует уменьшение музыкальной динамики по сравнению с предшествующими экспрессивными фрагментами, медитативная музыка отмечена постепенным ритмическим усложнением, разрушением изначальной ровности ритма, а на уровне гармонии диссонансы синтезатора и гитары осторожно предвосхищают будущее погружение в атональный хаос. И стихия хаоса тут же проявляется на вербальном уровне: *To the lake, the ancient lake*. Змей находится у озера, и змей – это путь к озеру. Моррисон актуализирует широкий спектр смыслов, присущих описанным образам в истории культуры. Змей и озеро – образы хтонические, объединенные семантикой телесности и смерти. В первую очередь поэт здесь, вольно или невольно, апеллирует к греческому мифу, с которым, несомненно, был хорошо знаком – в первую очередь, через Ницше. Змей – это воплощение Диониса, с которым Моррисон-исполнитель нередко себя ассоциировал. *Baby*, к которой обращается герой, может рассматриваться как менада, «обуянная» Дионисом, или же архетипическая Анима, слияние с которой есть образование божественной

---

<sup>85</sup> Таким образом, «Запад» Моррисона не связан с географическим обозначением и если и сближается с изображением Дикого Запада в американской массовой литературе, то только за счет эскапистской семантики, предчувствия «земли обетованной» (у Моррисона – в мистическом смысле).

пары, т.е. достижение целостности [Юнг 2009: 34-43]. Очевидная сторона дионисийского образа змея – принадлежность к фаллической символике, в противоположность женскому *озеру*. Следовательно, *ride the snake* – это призыв как к отправлению в путь, так и к эротическому соитию, то и другое суть одно (рифма *snake – lake* подчеркивает сочетание мужского и женского<sup>86</sup>). Кроме того, змей может рассматриваться как символ разума (мифологема «мудрого змея»<sup>87</sup>), который необходимо подчинить («оседлать»), чтобы прийти к спасительному безумию.

Семантика воды (древнее озеро) связывает данный фрагмент с предыдущим (летний дождь как избавление от Пустыни боли). Как показал анализ, эти моменты артикуляционно выделены, семантически значимы. Здесь следует отметить, что помимо греческого мифа и литературы и трактата Ницше (круг чтения поэта, по-видимому, весьма широкий, нигде не зафиксирован, если не считать указаний, например, на его интерес к работам Ницше, Шопенгауэра, Сартра, поэзии Блейка, Рембо, театру Арто, литературе по демонологии и др.), как о ещё одном источнике семантического наполнения образа змея у Моррисона со всей определенностью можно говорить о средневековой алхимии. Об алхимии Моррисон пишет в своих фрагментах «Боги. Заметки о видении» как об «эротической науке, присутствующей в самых глубинных аспектах реальности, и цель её – очистить всё сущее» (Дж. Моррисон. Боги. Заметки о видении: 205). Следующий фрагмент: «Алхимики выявляют связь между сексуальной активностью человека и сотворением мира, ростом растений, образованием минералов. *Соединение дождя и земли* [курсив мой. – И.К.] они видят в эротическом свете, как совокупление. И это от-

---

<sup>86</sup> Ср. с образом змея как водного или подземного чудовища, которому приносят в жертву девушек, в народных сказках от Японии и Аннама на Востоке до Сенегамбии, Скандинавии и Шотландии на Западе; см. об этом: [Фрэзер 2003: 160]. Моррисон хорошо знал книгу Фрэзера, и даже использовал названия её глав в песне «Not to Touch The Earth» (см. ниже). См. также [Мифы народов мира: 387-389].

<sup>87</sup> Ср. со стихотворением Моррисона: *The Voice of the Serpent // dry hiss of age & steam // & leaves of gold // old books in ruined // Temples...* (Дж. Моррисон Пустыня: 60).

носится ко всем естественным процессам в природе» (Там же)<sup>88</sup>. Здесь необходимо отметить, что змей или бескрылый дракон служил алхимикам символом Серы [Пуассон 1995: 28], т.е. очищенной мужской сущности (янь). Таким образом, *ride the snake* – это путь и эротическое соитие, которые суть алхимическое преобразование духа, очищение. Это также причащение истине и желанной целостности бытия, что выражено в образе самого известного алхимического змея – уробороса, символе Сущего<sup>89</sup>.

О вхождении исследований М. Элиаде, посвященных алхимии, в круг чтения Джима Моррисона нет никаких данных; как бы то ни было, поэтом была точно подмечена и актуализирована связь между дионисийскими мистериями и мировоззрением алхимиков; сам Элиаде писал: «Есть основания предполагать, что познание драматичной жизни Материи стало возможным благодаря знакомству с греко-восточными Мистериями <...> Как известно, суть мистериальной инициации состояла в участии в страданиях, смерти и воскрешении бога <...> Смыслом и конечной целью Мистерий была трансмутация человека: через испытание инициационными смертью и воскрешением миф изменял онтологический режим (человек становился «бессмертным»)» [Элиаде 1998: 228]. При всем различии между эзотерической алхимией и всенародной религией Диониса, их объединяет общая инициационная схема: страсти-смерть-воскрешение. Путь к очищению лежит через предвечные воды хаоса [Там же: 231-236]. У Моррисона змей практически всегда, как и в исследуемом фрагменте, связан со стихией воды, отражающей по-

---

<sup>88</sup> Ср.: «Для символического мышления мир не только «живой», он также и «открытый»: предмет никогда не является только самим собой <...>, он ещё знак или сосредоточение чего-то иного, некой реальности, трансцендентной по отношению к бытийной характеристике предмета. <...> Возделанное поле – это нечто большее, чем просто участок земли, это ещё и тело Матери-Земли; заступ – это фаллос, но от этого не перестает быть сельскохозяйственным орудием; пахота – одновременно и «механическая» работа (производимая орудиями, сделанными человеком), и сексуальное слияние, необходимое для иерогамического оплодотворения Матери-Земли» [Элиаде 1998: 224].

<sup>89</sup> Ср. с ответом Моррисона на вопрос «Так во что же ты веришь»: «Мы произошли от змей, и я видел вселенную как гигантскую переливчатую змею. <...> Я думаю, что движение перелива – это основное движение жизни и даже наши основные внутренние структуры имеют то же движение. Это заглатывание, переваривание, ритмы сексуального процесса» [Стивенсон 2000: 282]

верхности (озеро или зеркало), которая есть врата в хтонический мир. Вхождение в них – процесс неконтролируемый: *Driver, where you taken' us?*

Таким образом, в данном фрагменте выявляется ядро события баллады – процесс инициации, вхождение в пространство смерти.

**Фрагмент 5** (строки 33-42, время звучания 06:26-08:12).

Вербальный субтекст 5. Монотонный распев редуцируется до сухого речитатива, в котором чередуются ломаные ямба и хорей, количество стоп варьируется от 2 до 6; иногда встречаются 3-сложные размеры, как, например, амфибрахий в строке 33 (размер которой можно было бы охарактеризовать как 3-стопный амфибрахий со спондеем на третьей стопе, однако в контексте музыкального ритма это превращается в 4-стопный амфибрахий, а отсутствующие слоги компенсируются делящимися паузами). Интонационно в данном фрагменте выделяется строка 36, метрически наиболее ровная, представленная 4-стопным хореем с пиррихием на первой стопе. Таким образом, поэтическая речь приближается к прозаической, однако сохраняет тесную связь с музыкальным ритмом. Лирический герой из проводника-шамана превращается в провидца, старающегося, пусть даже в ущерб поэтичности и ритмичности, скорее пересказать то, что он увидел в своём мистическом трансе; повествование ведется с запинками, словно сознание рассказчика с трудом успевает за мелькающими образами. Непосредственное обращение к ведомой сменяется здесь выполнением функции собственно рассказчика; однако это не «авторитетный нарратор», это рок-герой, погруженный в собственное видение. Стоит ему начать воспроизводить речь персонажа, как происходит слияние последнего и нарратора-рок-героя в экстатическом крике. Это «переход тропа в перформанс», оказывающее наибольшее воздействие на реципиента выражение динамически-возвышенного в музыке.

Музыка 5. Звучание в целом остается прежним, не считая нескольких динамических усиления. После крика вокалиста происходит резкое усиление динамики ударных, играющей резкими ударами гитары, большого количества ярких диссонансов. Волна звука резко спадает, сменяясь затишьем.

Итог корреляций 5, семантика образов. Данный фрагмент повествователя. Это так называемая «эдипова часть» композиции, аллюзия на трагедию Софокла «Царь Эдип» (ср.: [Flender, Rauhe 1989: 125; Markus 2013: 44-45]). К жанру трагедии Моррисон, увлеченный Ницше, относился с особым вниманием<sup>90</sup>. Важно отметить, что, несмотря на аллюзию на Эдипа<sup>91</sup>, герой отрывка не Эдип. Он лишь надевает *личину* Эдипа «из древней галереи» (*The killer awoke before dawn, // He took a face from the ancient gallery*), Эдип – это маска, которую надевает Убийца. Зачем? Возможно, таким образом в тексте песни обыгрывается неизбежное и неподконтрольное человеку проявление в нём эдиповой архетипики. Однако также вероятно, что Убийца разыгрывает трагедию, становится актёром, служителем Диониса. Греческий царь Эдип мудр и желает блага, пусть и не может его достигнуть по причине своей онтологической слепоты. Псевдо-Эдип Моррисона безумен, вместе с тем он знает, что он делает и делает это намеренно – он *хочет* (*I want to...*) совершить те поступки, которые фиванский царь в трагедии совершил по причине онтологической слепоты (ср., например: [Гильманов, Гильманова 2007: 9]). Для Моррисона слепота связана как с безумием, так и с причащением смерти (см. об этом: [Темиршина 2010]), с чем он как раз и связывает шанс спастись из погибающего мира. Таким образом, этот «вставной» эпизод органически вписан в повествовательно-логическую схему баллады: герой в своём путешествии «на Запад», узнает в себе убийцу-Эдипа.

**Фрагмент 6** (строки 43-51, время звучания 08:13-10:21).

---

<sup>90</sup> Ср.: «Моррисон часто характеризовал «The Doors» как театр мифов, особо выделяя связь с греческой мифологией. Как-то он сказал: «Порой история рок-н-ролла видится мне аналогичной истории греческой драматургии. Она создавалась группами молящихся, танцующих и поющих: и вот одержимый выскочил вперед и принялся подражать богу» [Dylan 1990: 35].

<sup>91</sup> Герой приходит убить своего отца (*Father, - Yes son, - I want to kill you*) и вступить в соитие со своей матерью, что не выражается эксплицитно в альбомной версии песни – *Mother... I want to...* –, но в концертных исполнениях фраза имела продолжение *fuck you*. Учитывая неприязненное и порой даже агрессивное отношение Моррисона к собственным родителям [Шугерман 2007], а также наличие у поэта брата и сестры (как и у «Эдипа» в исследуемой балладе), следует характеризовать этот эпизод как выражение глубоко личных переживаний, что оправдывает также возможную психоаналитическую трактовку данного места – как экспликации эдипова комплекса.

Вербальный субтекст 6. На вербальном уровне происходит то, что уже было названо моментом взаимопроникновения героев миметического и диетического текстов: субтекст представляет собой ряд перформативных выкриков-высказываний, звучащих особо экспрессивно благодаря двудольности метра (неравномерные чередования хореических и ямбических стоп).

Музыка 6. Музыка возвращается к *andante*. Однако уже в середине этой строфы происходит значительное нарастание динамики, которое на сей раз не откатывается в тишину, а прорывается стихией невероятной экспрессии, где можно услышать ритмы народных плясок, «шаманскую» обрядовую музыку. В партии гитары между народными ритмами вновь слышатся многочисленные глissандо. Темп до предела ускоряется, происходит «атональный» взрыв, музыка низвергается в шумовой хаос.

Итог корреляции 6, семантика образов. Герой приглашает «земного адресата» разделить с ним безумие поездки на Голубом автобусе, что, как показал анализ фрагмента 4, является ключевым этапом инициации, связанным с символами Пути-Змея и Озера. Эротическая семантика данного фрагмента сопряжена с сакральной семантикой, невыразимой на вербальном уровне – слова становятся перформативными *проявлениями* действий, а не их описаниями, знаками. Вербальную часть местами заменяют бесформенные выкрики телесно-эротического неистовства, в которых можно разобрать слова *kill* или *fuck*: вакханалия, сопряженная с убийством в акте неистовой любви. «Атональный взрыв» в конце фрагмента, как музыкальная кульминация песни, является ключевым моментом Невыразимого, окончательным уничтожением «аполлонической» формы, пересечением границы.

**Фрагмент 7** (строки 52-60, время звучания 10:22-11:41).

Вербальный субтекст 7. Строки 52-55 полностью идентичны строкам 1-4. Таким образом, композиция закольцовывается. Такой повтор действует подобно рефрену, придавая цельность фрагментарной балладе. Но в этот раз в последующих строках (56-59), несмотря на также ямбический метр, не происходит интонационного усиления, напротив, интонация здесь нисходящая,

громкость голоса также падает. Интонационно подчеркивается в начале строк 58-59 слово *the end*; в первом фрагменте оно мелодически (более быстрыми нотами) выделялось в конце строк, как дополнительная стопа, теперь же оно входит в ямбическую структуру.

Музыка 7. Музыка возвращается к начальной плавности, однако лидирующая в фрагменте 1 партия гитары практически исчезает, подчеркивая только моменты перемены аккорда. Ударные также практически отсутствуют, основу музыкального фона создает бас.

Итог корреляций 7, семантика образов. Вакхический восторг сменяется трагическим осознанием одиночества. Звучит мотив боли, дающей освобождение. Но герой, словно прозрев благодаря катарсису, ощущаемому после вакхического празднества хаоса и насилия, уже не надеется что кто-то последует за ним (*But you'll never follow me*). Смерть остаётся для него не только единственным другом, но и единственным Другим, и он отказывается от иллюзии (*The end of laughter and soft lies*), принимая долгожданный (*The end of nights we tried to die*) конец.

Тот, кого мы в анализе называли «герой» предстает в балладе как гул различных голосов, разрушающих единство лирического Я. В первом фрагменте слышатся возвышенные слова странника, готового переступить границу, глядящего в глаза гибели (№1). Во втором, третьем и четвертом фрагментах – голос шамана, проводника в иную реальность (№2). В пятом фрагменте героев два: это медиум (№3), которому является картина деяний нового «Эдипа» и сам убийца (№4), который, начав говорить, сближается с героем № 2, отождествляясь с ним в шестом фрагменте. В седьмом эпизоде голоса также разделяются: в первой строфе звучат слова героя №1, во второй его голос сливается с голосом героя №2. Вместе с тем эта карнавальная игра голосов-масок звучат внутри их инварианта, рок-героя.

Пространство баллады представлено рядом универсалий: Пустыня, Окраина города, Шоссе на Запад, Древнее озеро, Дом Псевдо-Эдипа. Одновременно эти универсалии являются частью «топоса сознания», в котором они

вспыхивают как фрагментарные образы, что позволяет говорить о значительном возрастании тенденции, изначально имманентной жанру баллады, - превращение внешней онтологии во внутреннюю, постепенное поглощение эпического пространства субъективным сознанием.

Итак, в балладе «The End» представлено основное архисобытие творчества Моррисона – пересечение семантической и одновременно онтологической (переход художественного события в перформативное – не что иное, как переход от эстетики к онтологии) границы (инициация), основными лейтмотивами которого являются «Конец» (гибель, распад) и «Спасение» (переход в иное состояние). Лейтмотив «Конца» репрезентируется через следующую семантическую цепочку: утраченное значение земного (отказ от «сладкой лжи») – отчаяние в отсутствие метафизической поддержки – гибель «падшей» цивилизации (образ Рима) – трагизм наслаждения от убийства и хаоса (Псевдо-Эдип), в котором Я распадается. Семантическая цепочка, посредством которой в балладе раскрывается лейтмотив «Спасения», выглядит следующим образом: смерть как единственный друг – уединение в пустыне боли – безумие и хаос как способ выдержать боль – путь в иную реальность через погружение в телесность (с целью освободиться от неё) и обуздание разума (образы шоссе, змея, голубого автобуса) – беспредельность и свобода. Семантика конца и смерти в данной балладе превалирует над семантикой спасения, что заявлено уже в сильной позиции заглавия.

В балладе «Not To Touch The Earth» («Waiting For The Sun», 1968), повторяющей основные этапы инициации баллады «The End», акцент стоит на противоположном полюсе события инициации. «Not To Touch The Earth» является частью длинной (более 14 минут) 7-частной композиции «The Celebration of The Lizard», из официальных изданий целиком представленной лишь на концертном сборнике «Absolutely Live» (1970). По большому счету, эта длинная баллада приближается к драматической мистерии, является, пожалуй, единственным подобным опытом Моррисона, воплощенным в музыке «The Doors». Здесь будет представлен только анализ ключевой композиции

«Not To Touch The Earth», контекст же целостного произведения, не вошедшего в «Waiting for the Sun» (1969) по коммерческим требованиям, будет восстановлен посредством «синхронического» представления результатов его анализа.

Герой «The Celebration of The Lizard» убегает из города, где похоронена его мать (*The body of his mother // Rotting in the summer ground. // He fled the town* (Дж. Моррисон. Воспевание ящера: 42)) и где среди сделанных по шаблону домов бродят львы и псы<sup>92</sup>. В «зеленом отеле» (здесь повествование становится диегетическим, он сменяется я) героя посещает во сне расплывчатое видение змеи-девушки: *The snake was pale gold glazed & shrunken. // We were afraid to touch it. // The sheets were hot dead prisons. // And she was beside me, old, // She's no: young. // Her dark red hair. // The white soft skin* (Там же). Проснувшись, он ощущает её присутствие, такой старой и такой юной, «с золотыми волосами», «белоснежной кожей». Он бежит в ванную и видит змею в зеркале: *Now run to the mirror in the bathroom // Look! // She's coming in here.* Эта змея – ползущая вечность: *I can't live thru each slow century of her moving* (Там же). Зеркало, несомненно, нужно понимать как семантический коррелят озера: врата в потусторонний мир, хтонический мир смерти<sup>93</sup> (ср. мифы о Гадесе, спускавшемся в Аид с похищенной Персефоной через Лернейское озеро, о Дионисе, выручавшем Семеллу из мира мертвых через Алкионское болото [Павсаний 1996а: 185-186]). Кроме того, отражающая поверхность задает мотив двойника: герой должен был увидеть собственное отражение, но увидел змею. Это «двойничество» как распознавание истинного себя раскрывается в конце композиции, когда, после долгого пути, происходит наконец алхимическое преобразование-инициация. Водная семантика, связанная с образом змеи, как и в балладе «The End», представлена не только отражающей поверхностью, но и образом дождя: *Feel the good cold stinging blood // The*

---

<sup>92</sup> Очень распространенные образы в творчестве Моррисона, обладающие сложной многосторонней семантикой, анализировать которую в данной работе не предполагается.

<sup>93</sup> Ср.: «Маска – родственница зеркала. Пограничье. Дверь в потусторонний мир» [Апинян 2003: 188].

*smooth hissing snakes of rain* (Там же). В выражении *snakes of rain* образы змея и дождя сливаются в одно; как показал анализ баллады «The End», их объединяет семантика соединения, пути (вспомним приведенный выше «фрагмент» Моррисона об алхимиках). В первую очередь, конечно, это соединение неба и земли, материального и внемирного – то, на что надеялся Моррисон, пытаясь через телесное освобождение достигнуть высот духа (см. об этом: [Жуковский 2011]). Но эти «высоты» нужно понимать, выражаясь словами Д.С. Мережковского, не как «верхнюю», а как «нижнюю бездну»; у Моррисона, близкого в этом эстетике символизма, обнаруживается «перевернутое» стремление: проникнуть в те области, где «дух» растворяется в калейдоскопе хтонических образов. В мифологеме дождя, таким образом, происходит алхимическое «бракосочетание ада и рая», а также вертикальное соединение (дождь – небо-земля – телесное-духовное) отождествляется с горизонтальным (змея – дорога – путь)<sup>94</sup>. Как в «The End» дождь должен оживить бесплодную «римскую пустыню боли», так в данном тексте он пробуждает хтонические силы: *And the rain falls gently on the town //...And in the labyrinth of streams // Beneath, the quiet unearthly presence of // Nervous hill dwellers in the gentle hills around // Reptiles abounding // Fossils, caves, cool air heights* (Там же: 44). Связанная с образом дождя семантика эротического женского начала и проникновения в повседневность Иного выявляется в балладах Моррисона, по меньшей мере, ещё дважды: *The days are bright and filled with pain // Enclose me in your gentle rain* («The Crystal Ship» (Дж. Моррисон. Когда музыка смолкнет: 8)), *Friendly strangers came to town, // All the people put them down, //*

---

<sup>94</sup> Змей оказывается, в конечном итоге, символом поэтического в универсуме Моррисона. У поэта есть, по меньшей мере, три стихотворения и несколько прозаических фрагментов, посвященных соединению (connection) или соединителям (connectors), в одном из стихотворений он пишет: *People need Connectors // Writers, heroes, stars, // leaders // To give live form* (Дж. Моррисон. Пустыня: 21). Только писатели, герои, звезды, вожди (те, кто в одном из фрагментов именуется «Богам» (Дж. Моррисон. Боги. Заметки о видении: 207), создателями иллюзий) осуществляют до конца синтез, создают реальность. Но этот синтез, как мы обнаружили, маркирован семантикой змея. Поэт и художник – вот тот, кому является скользкое искристое видение в зеркале, кто, в поисках своей сути, погружаясь в мрачные предвечные Воды, отождествляет себя с хтоническим образом (см. ниже анализ «Not to Touch The Earth»).

*But the women loved their ways, // A come again some other day // Like the gentle rain, // Like the gentle rain that falls* («L.America» (Там же: 118)).

Один из эпизодов «The Celebration of The Lizard» называется «A Little Game», его можно назвать одним из ключевых: именно здесь репрезентированы важнейшие в «Not to Touch the Earth» мотивы игры, созидания нового мифа (вспомним, очищение игры до священнодействия) и прорыва (*Forget the world forget the people // And we'll erect a different steeple // This little game is fun to do // Just close your eyes no way to lose // And I'm right there I'm going too // Release control we're breaking thru* (Дж. Моррисон. Воспевание ящера: 42-44) и, как условия, безумия (*I think you know the game I mean // I mean the game called «go insane»* (Там же: 44)). В этом эпизоде появляется Другой – тот, к кому обращается герой, кого он ведет, надевая маску проводника-шамана. Путь героев начинается после того, как они осознают, что спокойствие города иллюзорно, и он стоит на крови: *Wait! // There's been a slaughter here* (Там же: 44). Начинается собственно часть, под именем «Not To Touch The Earth»<sup>95</sup> вошедшая в студийный альбом.

Первое, требует анализа в данной композиции, находится вне звучащего текста и известным образом организует смысл всего произведения – заглавие. В первую очередь оно отсылает к труду Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», который Моррисон хорошо знал<sup>96</sup> и где названия двух основных разделов главы «Между землей и небом» [Фрэйзер 2003: 620-635] идентичны двум первым строкам анализируемой песни (1 *Not to touch the earth // 2 Not to see the sun*). Фрейзер описывает первобытные верования (индейские, австралийские, африканские, японские), согласно которым лицу, наделенному сверхъестественной силой (вождю, верховному жрецу или же женщине в период месячных недомоганий) не позволялось касаться земли и подставлять себя солнечным лучам, ибо в противном случае заряд этой великой силы («флюид») мог

---

<sup>95</sup> См. текст в Приложении.

<sup>96</sup> «Джим многое почерпнул из книг Фрэйзера, в частности, описание примитивного ритуального танца по кругу, который часто демонстрировал на своих шоу» [Галин 1998: 275].

быть не просто израсходован вхолостую (не выполнив функцию защиты от бедствий), но и существенно повредить как самому носителю силы, так и племени [Там же: 622-623]. Десакрализуясь, обряд, как уже отмечалось, превращается в игру, так что заглавие композиции «Not to Touch The Earth» развивает мотив игры, репрезентированный в «A Little Game»; таким образом, игра «Выше ножи от земли» оказывается соотнесенной по смыслу с игрой «Сойди с ума». Вспомним, что игра «Сойди с ума» связана с образом зеркала, где герой увидел змею. Зеркало, как и поверхность воды, является символом грани между посюсторонней и потусторонней реальностями, оно являет предметы перевернутыми; играть в «Сойди с ума» - всё равно, что войти в зеркало, за поверхностью которого десакрализация обряда обращается вспять, и игра вновь становится священнодействием. Таким образом, заглавие композиции сигнализирует о том, что в балладе представлено священное, мифическое пространство.

**Фрагмент 1** (строки 1-6; время звучания 00:00-00:33).

Вербальный субтекст 1. Строки 1-3 представляют собой 3-стопный хорей, в 4 строке превращающийся в ямб, осложненный двумя стяжениями (что это не спондей, мы заключаем из того, что отсутствующие безударные слоги «предполагаются» мелодией, т.к. каждое из трёх *run* поётся в два раза медленнее остальных слов во фрагменте, охватывая как сильную, так и слабую доли<sup>97</sup>). В итоге 4 строка получает особую семантическую значимость во фрагменте, акцентируя мотив движения, отчасти заданный уже хореической формой предыдущих строк<sup>98</sup>.

Музыка 1. Композиция начинается с басового вступления, где последовательно чередуются октавы и большие септимы, т.е. консонанс и острый диссонанс, что придает звучанию напряженность, подвижность. Эффект движения создается и особым ритмическим выделением третьей доли, в ре-

---

<sup>97</sup> Ср.: «Корреляция двух субтекстов происходит через корреляцию ритмов – их взаимоподдержку, даже взаимообусловленность, причем музыкальный ритм играет ведущую роль» [Свиридов 2001: 98].

<sup>98</sup> О хореической системе народных плясовых песен см.: [Васина-Гроссман 1972: 27].

зультате чего размер 4/4 на уровне ритма начинает восприниматься как 2/4, что выражает «телесность», четкость, характерную для танца (к примеру, размер 2/4 часто используется в самбе). Постепенно ритм начинает подчеркиваться лёгкими ударными, появляются синтезатор и гитара, активно использующая прием глissандо, чья близость «внекультурной» архаике уже нами отмечалась.

Итог корреляций 1, семантика образов. Перед нами герои (обозначим их как Проводник и Героиня), которые, ощутив в себе некую особую энергию и, не желая отдавать её миру (земле и солнцу), начинают путешествие «на ту сторону» в священнодействии безумной игры. Фрагмент можно охарактеризовать как призыв, с одной стороны, не попасть во власть мира, с другой стороны, двигаться в место, лежащее за пределами мира. При этом музыкально мир изображен распадающимся, неустойчивым, а движение героев – стремительным, не знающим сомнений, подобно движению танцора.

**Фрагмент 2** (строки 7-12, время звучания 00:33-00:48).

Вербальный субтекст 2. Усиление ритмической партии во фрагменте делает пение более устремленным и уверенным, максимально приближая к скандированию (что, скажем, уничтожает пиррихий во второй стопе 10 строки). Строки 7-9 написаны 3-стопным хореем, в последующих двух строках происходит постепенное увеличение слогов, и в строке 10 хорей становится 4-стопным, а в строке 11 – 5-стопным; при этом вновь, как и в строке 4, за счет «метрического ожидания», обусловленного «музыкально-ритмической сеткой», ударение на *breeze* (10) не воспринимается как спондей, а слог *with* (11) становится ударным, образуя, как и *me*, отдельную стопу; четкий ритм защищает хорей от размывания.

Музыка 2. Ударные начинают звучать громче, отчетливее выделяя каждую сильную долю, что сказывается на характере произнесения слов.

Итог корреляций 2, семантика образов. Фрагмент можно назвать экспозицией повествования: в начале своего путешествия герои оказываются у дома на вершине холма. Образы в строках 7-10 создают ощущение спокойст-

вия, которое вступает в противоречие с представленным в музыкальном субтексте уверенным движением: налицо конфликт между устремлением героев (указанное выше противопоставление строк 11-12 строкам 7-10) и покоем мира-холма-города<sup>99</sup>, который они намерены покинуть.

**Фрагмент 3** (строки 13-16, время звучания 00:48 – 01:04) (Рефрен).

Вербальный субтекст 3. В строках 13-16 акцент падает на каждое слово, что приближает метр звучащего стиха к брахиколону.

Музыка 3. Фрагмент отделен от предыдущего и последующего секундными паузами. Особо значима здесь гитарная партия, в проигрыше между строками представляющая собой «тройки» нот, задающие особую стремительность<sup>100</sup>. Гитара даже несколько ускоряется относительно общего ритма песни, усиливая за счет ритмического несовершенства ощущение бега на пределе сил, на грани падения.

Итог корреляций 3, семантика образов. Событийность в рассматриваемом фрагменте отсутствует; рефрен – это чистое стремление, порыв, связывающий отдельные части композиции и превращающий их в повествование<sup>101</sup>. Здесь выражается, как и в «The End», желание совершить прорыв на другую сторону не в одиночку. Прорыв в одиночку и невозможен: ключевой момент мифопоэтики Моррисона – женщина, а преодоление мира зачастую изображается как обретение высшего бытия в акте телесной любви. От того, пойдёт ли героиня за героем-Проводником, *не обернется ли она*, зависит успех путешествия. Мифопоэтическая структура Моррисона напоминает миф об Орфее, трагической ипостаси Диониса, и Эвридике.

**Фрагмент 4** (строки 17-24, время звучания 01:04 – 01:51).

---

<sup>99</sup> Ср. «Мы все живем в городе <...> Поезжай к окраинам городских пригородов <...> Именно в этом грязном кольце, окружающем дневные деловые районы, и сосредоточена настоящая жизнь нашего холма...» (Дж. Моррисон Боги. Заметки о видении: 187).

<sup>100</sup> Характерно, что на сленге рок-музыкантов этот ритмический рисунок из трёх нот – двух шестнадцатых и одной восьмой (причем каждая восьмая попадает на сильную долю) – называется «галоп».

<sup>101</sup> Об объединяющей и обобщающей функциях припева см.: [Васина-Гроссман 1978: 210-211].

Вербальный субтекст 4. Голос в данном фрагменте звучит более напевно, что обусловлено растягиванием слогов для того, чтобы вместить трёхсложный стихотворный размер в «двусложный» музыкальный (образуется встречный ритм (термин Е. О. Ручьевской)), в результате чего растянуто пропевающиеся слова получают особую значимость<sup>102</sup>. Вследствие смещения акцентов в конце строки метрическое ударение падает на слабую ритмическую долю, что создаёт характерный для рока «качающий» эффект. В первой строфе (17-20) две строки 4-стопного амфибрахия обрамляют 2 строки 4-стопного дактиля. Во второй строфе (21-24) размер более расшатан. Если строка 21 – это всё тот же амфибрахий с выпадением слабого слога перед последним иктом, то 22 – это 4-стопный ямб, однако чисто ритмически (с позиции мелодии) полностью соответствующий трехсложному размеру (слабые доли просто пропускаются в вербальном тексте); строка 23 – 5-стопный ямб, но первая его стопа полностью уходит в «затакт», т.е. ритм мелодии практически не меняется. Строка 24 – это 4-стопный хорей с пиррихией на первой стопе, который, оставаясь безударным и в звучащем тексте, несколько нарушает ритмическое ожидание (первая, «сильная», доля такта в вокальной мелодии отсутствует). Это деформирует ритм мелодии, вследствие чего между словами *east*, *meet*, *czar* образуются большие паузы, что придает им большую «весомость» и приближает пропевание к проговариванию.

Особо следует подчеркнуть то, что вся вторая строфа фрагмента отмечена сквозной рифмой, придающей строфе цельность.

Музыка 4. После рефрена тональность песни повышается на один тон, благодаря чему звук словно становится физически ближе к слушателю (частота звука возрастает по мере приближения его источника). Очередному куплету предшествует проигрыш, аналогичный вступлению, при этом глиссандо гитары, благодаря повышению на тон, стали звучать громче и отчетливее, усиливая музыкальное напряжение. Между «строфами» (17-20 и 21-24) при-

---

<sup>102</sup> Ср.: «Обычно удлиняются не все акцентируемые слоги, а лишь те, на которые падает главный ритмический или смысловой акцент» [Васина-Гроссман 1972: 33].

существует ещё один проигрыш, где меняются партии гитары и синтезатора: они начинают играть глиссандо, причем синтезатор теперь звучит «вверху» мелодии, а гитара «опускается вниз». Когда вокалист начинает петь, этот звуковой ряд остается, создавая над четкой ритмической основой атмосферу хаоса, непрерывного движения и изменения.

Итог корреляций 4, семантика образов. Образ дома на холме из предыдущего фрагмента здесь конкретизируется: это особняк. Проводник знает, что внутри убранные, комфортные, теплые комнаты, роскошные кресла с красными подлокотниками. Он ничего не говорит об этом Героине, словно испытывая её: особняк на холме – это символ богатства, спокойствия и уюта (даже ветер там можно опознать лишь по движениям теней деревьев: *Shadows of the trees // Witnessing the wild breeze*), искушения прелестями разрушающегося мира; только войдя внутрь, т.е. отказавшись от движения, Героиня сможет удовлетворить любопытство. Очевидно, она выдерживает испытание, образ особняка тает в диссонансных глиссандо синтезатора и гитары, сменяясь последней деталью покидаемого мира. «Мертвый президент» – это явная отсылка к убийству Кеннеди, кровавая жертва безумию мира. Образ водителя, в чьей машине обнаруживается тело президента, отсылает к версии об убийстве Кеннеди собственным шофером<sup>103</sup>; т.е. герои баллады встречаются с Убийцей, словно мистически прикованным к своей жертве. Автомобиль – это, как и особняк, образ человеческого мира<sup>104</sup>; машина дальше не едет<sup>105</sup>, мотор еле работает, а внутри – мертвец и убийца. В сравнении же бегущих с волхвами прослеживается явный намек на рождение новой онтологии, нового логоса.

---

<sup>103</sup> Ср: «Любопытный факт – в 1994 году американский профессор Лоуренс Меррик опубликовал свою книгу «Убийство посланника: смерть Дж. Ф. Кеннеди», в которой утверждал, что компьютерный анализ любительских киноплёнок, на которых запечатлен момент убийства президента, показал, что в Кеннеди стрелял из пистолета с глушителем его собственный шофер» [Галин 1998: 276].

<sup>104</sup> Ср. «Современная жизнь – это путешествие на автомобиле...» (Дж. Моррисон Боги. Заметки о видении: 187). О знакомстве Моррисона с романом писателя-битника Дж. Керуака «На дороге» и личном опыте поэта таких путешествий см. [Шугермэн 2007: 22-23].

<sup>105</sup> Ср. с Голубым автобусом из песни «The End».

**Фрагмент 5** (строки 25-28; время звучания 01:51 – 02:08): рефрен, аналогичный первому (13-16), но исполняемый на тон выше.

**Фрагмент 6** (строки 29-34; время звучания 02:09 – 02:33).

Вербальный субтекст 6. Метрическая структура более однородная, чем во фрагменте 4: три строки 4-стопного амфибрахия (30-32), на фоне которых выделяется строка 33 (хорей), которая аналогична строке 24 (только без пиррихия: пусть слово *wake* и попадает на «слабую» долю в музыкальном ритме, семантическое тяготение заставляет воспринимать его как ударное) и играет ту же роль в строфе, отделяясь от предшествующих трех.

Музыка 6. Тональность вновь повышается – на полтона (преодоление нового этапа пути). Гитарные глissандо исчезают, эта партия теперь играет на синтезаторе; звучание её более «воздушное», что соответствует семантике сна. При этом ритм заметно ускоряется, ударные создают больше шума при помощи тарелок и сильных ударов по сольному барабану.

Итог корреляций 6, семантика образов. Героиня видит во сне изгоев, живущих у озера (о семантике озера см. выше, анализ композиции «The End»). Рядом с озером, как и в «The End», живет змей. В этого змея влюбляется «дочь министра», которая через свое влечение (змея как фаллический символ) приближается к границе между мирами. Вероятно, та, кто видит сон, сама и является этой «дочерью министра», под действием эротического томления устремившейся навстречу желанному змею. Проводник её будит, слова его звучат более резко (хорей), чем успокоительная гармония сна (амфибрахий), он призывает её продолжить путь.

**Фрагмент 7** (строки 35-42; время звучания 02:33 – 03:46).

Вербальный субтекст 7. После строк 35-36, написанных 4-стопных хореем и примечательных тем, что это единственные на весь текст две строки с женской клаузулой, экспрессия достигает своего предела. Пение превращается в крик, стихотворные строки – в трижды повторяющиеся односложные сильно акцентированные слова: *sun, burn, soon, moon*. Наличие рифмы, мно-

гократные повторения позволяет предположить, что перед нами заклинание, которым шаман сопровождает свою пляску.

Музыка 7. После призывного крика вокалиста (34) следует небольшой проигрыш, где вновь появившаяся гитара вступает в диалог с синтезатором. Их короткие и быстрые фразы порой резко диссонируют с партией баса и клавишным фоном, эта музыкальная ткань, в которой переплетаются стремительность, хаос, самоубийственный порыв на пределе сил<sup>106</sup>, сопровождается яркой ударной партией, где четкий ритм делается более разнообразным за счет многочисленных барабанных дробей. Между фразами, выкрикиваемыми вокалистом, диалог гитары и синтезатора продолжается, их партии словно освобождаются от внутренней логики произведения (разумеется, это лишь умело произведенный эффект), ярко передавая неистовую шаманскую пляску. Под конец фрагмента всё погружается в грохочущую атональность.

Итог корреляций 7, семантика образов. Конец пути. Проводник говорит героине последние слова: врата станут видны утром, войти в них можно будет вечером<sup>107</sup>, и начинает священнодействие, в котором, как в алхимическом процессе, сочетаются мужское (*sun*) и женское (*moon*) начала, что придаёт шаманскому ритуалу эротический характер. Проникновение во врата можно рассматривать как символ полового соития; т.о. процесс преодоления мира одновременно разворачивается в игре освобожденных стихий, в пляске шамана и в эротическом акте. Так призыв «не касаться земли, не смотреть на солнце» в конце пути сменяется необходимостью сочетания с ними.

**Фрагмент 8** (строки 43-44, время звучания 03:46 – 03:53).

Вербальный субтекст 8. Последние две строки произносятся спокойно и уверенно (что на фоне выкриков шамана в предыдущем фрагменте ясно указывает на смену говорящего лица), как прозаический текст.

Музыка 8. Резкое атональное созвучие.

---

<sup>106</sup> Настоячиво возникающая ассоциация, связанная с этим отрывком, - последняя сцена балета И. Стравинского «Весна священная» – «Великая священная пляска».

<sup>107</sup> Ср. в изданной в том же году, что и анализируемая песня, книге К. Кастанеды: «Сумерки – трещина между мирами» [Кастанеда 2003].

Итог корреляций 8, семантика образов. Цель пути достигнута: змей, вначале явившийся как небольшое видение, превратился во всемогущего короля-ящера, бога нового мира. Его величественный голос возник из хаоса грохочущего созвучия, словно результат алхимического превращения. Бег героев – это не что иное, как алхимический процесс их преображения, достижения цельности, максимального воплощения личности, т.е. *мифа*<sup>108</sup>.

Особенность звучащего текста исследуемой баллады такова, что структуру мифопоэтического события можно, восстановить по одним ключевым (мелодически и ритмически выделенным) словам, что говорит об особой суггестивности, «заклинательности» баллады:

Таблица 1.1.

<i>Earth, Sun</i>	мужское и женское начала, мотив «преодоления» мира
<i>Do, Run</i>	мотив побега, активного действия
<i>Run With Me</i>	образ Проводника
<i>Chairs, Still</i>	мотив искушения богатствами и безмятежным, иллюзорным спокойствием посюстороннего мира
<i>Car</i>	мотив прекращения движения, связанный с образами убитого Кеннеди и убийцы-водителя
<i>Along, East</i>	образ и мотив пути
<i>Czar</i>	образ новых волхвов, идущих поклоняться королю-ящеру, т.е. мотив нового мира
<i>Lake, Daughter, Snake, Lives, Well, , Girl</i>	образы озера, девушки, влюбленной в змея
<i>Road</i>	путь
<i>Sun</i>	мужское начало
<i>Moon</i>	женское начало, сумерки
<i>Soon, Burn</i>	мотивы приближения и алхимического смешения
<i>Lizard King, Anything</i>	образ всемогущего короля-ящера

Отметим, что действие баллады раскрывается по большей части в форме высказываний персонажа, ориентированных на собеседника (драматическое начало); эпическое же начало восстанавливается из отдельных картин и тех же реплик героев, причем соединению их в повествование способствуют,

<sup>108</sup> Миф как более или менее полное совпадение «эмпирической жизни личности» с её идеальным состоянием («всемогущество»). См.: [Лосев 2008: 229-231].

во-первых, рефрен (постоянно актуализирующий мотив движения), во-вторых, музыка, которая, по крайней мере, в творчестве «The Doors» зачастую оказывается «повествовательнее» вербального текста.

Всемогущество ящера (в данной композиции он относится к змею как цель к пути, но в целом в поэтике «The Doors» змей и ящер взаимозаменяемы<sup>109</sup>) – это, несомненно, знак достижения желаемой мифической реальности. Но пока это только погружение в ночь, т.е. причащение смерти; в следующей, заключительной, части «The Celebration of The Lizard» Король-Ящер обращается к людям, собравшимся вокруг него: *Now Night arrives with her purple legion // Retire now to your tents and to your dreams // Tomorrow we enter the town of my birth // I want to be ready* (Дж. Моррисон. Воспевание ящера: 48). Завершение нужно понимать как намек на окончательное во-существление (окольцовывание вечности – соединение того, что причастно смерти (хтонический образ ящера), и того, что причастно рождению), которое произойдет по наступлении рассвета.

Перед нами не что иное, как осуществление энтелехии, гетевского Демона как природного закона, которому подвластен человек<sup>110</sup> помимо собственной воли и разума. Толчок к началу энтелехийного процесса – видение змеи (освобожденное телесное начало, путь), условие – игра, сопряженная с безумием. Таким образом, состояние героя, совершающего свой путь, можно обозначить как *одержимость* (образом змеи), Я полностью подчинен Другому, поглощен им. Другой представлен как истинная, вечная сущность, в отличие от Я неистинного, становящегося. Путешествие оканчивается исчезновением Я и объективацией Другого: видение змеи (вовне) оборачивается овнешнением хтонической сущности изнутри Я, превращением Я в Другого.

Таким образом, несмотря на очевидную близость данной баллады к балладе «The End», в «The Celebration of The Lizard» отношение Я и Другого как *подчинение* Другого Я (Я как проводник для Другого) дополняется об-

---

<sup>109</sup> Ср. с композицией «The Doors» «Crowling King Snake» (1971) – автором которой является, однако, блюзмен Джон Ли Хукер, – где «Король-ящер» заменен «Королем-змеем».

<sup>110</sup> По Гете, не каждый, а наделенный *attrattiva* (см. [Jäger 2013: 11-14, 19]).

ратным отношением *одержимости* Я Другим (важен здесь мотив дождя как соединения и оживления хтонической природы).

Своеобразный пример одержимости представлен также в балладе «The Doors» «Land Ho!» («Morrison Hotel. Hard Rock Cafe», 1970)<sup>111</sup>. Особое значение для понимания данной баллады, отмеченной меньшей «драматичностью» по сравнению с «The End» и «The Celebration of The Lizard», имеет нарратологический анализ точки зрения и голоса.

С первых же строк **фрагмента 1** (строки 1-4, время звучания 00:00-00:46) в песне о себе заявляет диегетический нарратор. Рассказ о дедушке нарратора, бывшем моряке. Интересна форма фрагмента: каждая строка поделена цезурой на две половины, причем первая половина строки представлена хореем, вторая – ямбом, кроме строки 3, где обе части – ямбические. Части, на которые поделена строка цезурой, – теза и антитеза на уровне интонации (восходящая-нисходящая), на уровне семантики же это не так: 1 *Grandma loved a sailor / who sailed the frozen sea // 2 Grandpa was that whaler / and he took me on his knee* (подчеркнуты слова, мелодически и артикуляционно растянутые). Однако сами строки, связанные как рифмой (полустроки тоже рифмуются), так и ритмически-синтаксическим параллелизмом, семантически представляют антитезу: в строке 1 речь идет о *неком* моряке, романтическом образе, которого любила бабушка; речь не о дедушке, речь о каком-то моряке, которого, соответственно, когда-то любила бабушка; в строке 2 же этот романтический образ конкретизируется и теряет свою романтику (*sailor* несет семантику путешествия и свободы, *whaler* же – это ремесло, профессия), становится просто дедушкой, который больше не плавает в холодном море (*sea*), а держит на коленях внука (*knee*). Содержание строки 1, соответственно, можно рассматривать как экспозицию (до повествования), содержание строки 2 – как нарративное настоящее, начало собственно рассказа. Выделенная ритмически (обе половины – ямб) строка 3 отмечена речью персонажа, дедушки, начало которой лексически маркировано нарратором (*he*

---

<sup>111</sup> См. полный текст баллады с нумерацией строк в Приложении.

*said*), однако не ритмически: речь персонажа и речь нарратора встречаются в одной и той же половине строки. Строки 3, 4 также находятся в ритмически-синтаксическом параллелизме и семантической оппозиции: 3 *He said, Son, I'm goin' crazy / from livin' on the land.* (тоска на суше) // 4 *Got to find my shipmates / and walk on foreign sands* (стремление отправиться в путь).

**Фрагмент 2** (строки 5-8, время звучания 00:47-01:38) целиком представляет из себя речь нарратора, некое описательное отступление от рассказываемой истории, портрет. Примечательно, что дедушка здесь назван *this old man*, т.е. конкретика, отмеченная семантикой быта, вновь теряется: перед нами не портрет семьянина, плававшего некогда на китобойном судне, а бывшего отважного моряка, ещё не утратившего некий романтический образ: изящность, серебряная улыбка, вересковая трубка, любовь к далеким прогулкам и песням о любви, смерти и свободе. Несмотря на то, что ритмически и интонационно вербальный субтекст данного фрагмента идентичен вербальному субтексту предыдущего фрагмента, здесь исчезает семантическое противопоставление строк, все четверостишие – целостный портрет.

Однако при переходе к следующему фрагменту следует крик *Hey!* Кому он принадлежит? **Фрагмент 3** (строки 9-13, время звучания 01:29-02:20) ритмически и мелодически сильно отличается от предыдущих частей: строки 9-12 представлены ямбом (чередование 4-стопного и 3-стопного ямба), каждый икт сильно растягивается, мелодия нисходящая, цезура отсутствует (все стопы равны по продолжительности звучания). Между фрагментами 2 и 3 гитара играет медленное мелодичное соло, в противоположность «хореической» ритмичной танцевальной партии фрагментов 1 и 2, что также отделяет фрагмент 3 от предыдущих. Это, несомненно, одна из песен дедушки (*Songs of love and songs of death, songs to set men free*), т.е. этот фрагмент представлен целиком речью персонажа, и крик *Hey!*, вторгшийся в речь нарратора, принадлежал персонажу. На слове *death* гитара и голос срываются вниз (глиссандо), звук обрывается, и звучит крик *Land Ho!*, после которого начи-

нается **фрагмент 4** (строки 14-39, время звучания 02:21-04:10); этот крик является границей, за которой в тексте исчезает первичный нарратор.

Во фрагменте 4, при резком возрастании общей музыкальной динамики, гитара возвращается в первоначальной ритмичной партии, т.е. музыкально песня возвращается от песни персонажа-дедушки в «мир нарратора», однако вербально продолжает звучать голос персонажа, и становится трудно понять, песня ли это персонажа (то есть цитируемый мир внутри повествуемого мира баллады) или перед нами разворачивается событие плавания, реальное для повествуемого мира. Строки 19, 24-26 соотносятся со строкой 1 (*Come back home and marry you – Grandma loved a sailor who sailed the frozen sea*), где также ключевыми являются мотивы любви и плавания; таким образом, в данном фрагменте словно происходит возвращение в тот хронотоп, который выше мы назвали принадлежащим экспозиции. Но теперь оказывается, что он и является истинным хронотопом баллады. С одной стороны, эту часть можно считать песней персонажа, с другой стороны, микрособытие этой песни (странничество и возвращение) соединено причинно-следственным вектором с первичным рассказом, т.е. это можно рассматривать как «предысторию» рассказа о дедушке, представленное в *метадиегетической* форме наррации [Женетт 1998б: 247]. Однако никакого возвращения к обыденности первичного рассказа, перехода от воспоминания к реальности не происходит, мелодия и крики *Land Ho!* уходят в конце песни в бесконечность, постепенно затихая. Эта незавершенность производит впечатление, что перед нами картина не воображаемая, а реальная. Не вспоминающему былое разуму старика, а вечно молодому духу странника принадлежит этот голос, в котором слиты голоса нарратора и персонажа. Это нарративный металеписис: персонаж завладевает нарратором. Баллада как рассказ о былом, становится песней о вечно настоящем.

Таким образом, нарратор словно растворяется в персонаже, в Другом. Это ещё один пример отношения *одержимости*; образ мореплавателя (который есть ни нарратор, ни дедушка, просто некое Я) является выражением эн-

телехийного пути, пересечения границы. Толчком к «энтелехийному странствию», здесь является песня, причем актуализация музыкального дискурса подчеркивается и на уровне музыки.

Таковы основные вариации главного события баллад «The Doors» - преодоление онтологической границы, которая каждый раз оказывается границей своего Я. Поэт рассчитывал на превращение горизонтального «змеино-го» пути в вертикаль нисхождения/восхождения духа. Однако даже такая трансформация, как представленная в «The Celebration of The Lizard» – пример едва ли не единичный. В песнях чаще всего фиксируется лишь процесс открывания двери, их недосказанность восполняется перформативной суггестией, принуждением слушателя к волевому усилию по вхождению внутрь. Недосказанность, видимо, есть не-сказанность – того, что будет за дверью, что часто на уровне музыки выражается как шумовой атональный хаос.

Несказанность того, что будет за дверью, ярко проявлена и в балладе «Love Street» («Waiting For The Sun», 1968), где взгляд героя (нарратор диетический, ярко выраженный) в мифический универсум<sup>112</sup> так и остается взглядом стороннего наблюдателя, который желает причащения истине, но для которого она остается тайной: *I wonder what they do in there // ... I would like to see what happens*, - несмотря на то, что связь между священным и профанным не нарушена, её воплощает женщина: *She has wisdom and knows what to do*<sup>113</sup>, // *She has me and she has you*.

Энтузиазму (самому по себе весьма трагическому) героя Моррисона постоянно сопутствует сомнение. Наиболее яркий пример – конец баллады «The Soft Parade» («The Soft Parade», 1969): после строк *We need someone or*

---

<sup>112</sup> «Улица любви» - несомненно, очень значимый топос, отсылающий как к представлениям об Эросе у Платона (принцип восхождения от вещи к идее) и Аристотеля (энергия вселенского перводвигателя), так и воззрениям романтиков. Ср.: «Любовь не что иное как высшая поэзия природы» [Новалис 1979: 294]. Моррисоном любовь также мыслилась как принцип мирового устройства (к примеру, свою возлюбленную Памеллу Корсон он называл «своей космической подружкой» [Хоуген 1997]).

<sup>113</sup> Ср. с женским образом песни «You're Lost Little Girl»: *You're lost, little girl, //... I think that you know what to do. // Impossible, yes, but it's true*. (Дж. Моррисон. Когда музыка смолкнет: )

*something new, // Something else to get us thru* (мотив пересечения границы) начинается часть с переплетением трех голосов, после которой исполнитель произносит следующие строки, видимо, имея в виду случай, ускоривший душевную болезнь Ф. Ницше (см. об этом: [Appel 2011: 223-224]): *When all else fails, // we can whip the horses' // eyes and make them sleep // and cry.*

## **§ 2. Странничество, энтелехия и одержимость в балладах «Led Zeppelin»**

Основные «полюса тяготения» в стилистике английской группы «Led Zeppelin» (дата появления – 1968 год) – афроамериканский блюз 30-50-х годов и англо-кельтская народная балладная традиция, в некоторых случаях инспирированная культовым в конце 60-х годов также и в среде рок-музыкантов романом Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» (в качестве третьего «полюса» можно назвать музыку «The Beatles», чье влияние на всю британскую рок-сцену невозможно переоценить). При этом, основываясь на данных музыкально-поэтических традициях, группа создает не только свое уникальное «тяжелое» звучание, но и во многом уникальную рок-поэтику. В чем-то событийность баллад «Led Zeppelin» близка архисобытию «The Doors» - пересечение семантической и онтологической границы<sup>114</sup>, однако близость не отменяет существенных различий. Семантика «шамана» в той или иной мере характерна, конечно, для всего рок-искусства, но у «Led Zeppelin», в отличие от «The Doors», нет пафоса избранничества. Видимо, именно в силу того, что образ группы не был сконцентрирован на одном лице и все участники были равноправны, Мы в творчестве коллектива не менее важно, чем Я, а зачастую преобладает над Я. Я, вместе с тем, практически лишено кинематографичности, созерцательности, оно предельно *вчувствовано* в действительность баллады. Переход границы в балладном творчестве

---

<sup>114</sup> Яркое свидетельство близости обоих коллективов – кавер-версия известнейшей баллады «Led Zeppelin» «Stairway To Heaven», записанная «The Doors» в 1970 году.

«Led Zeppelin» чаще всего сопряжен не с разрушением существующего мира и обретением нового, а с постижением гармонии взаимопроникновения обоих миров, «возвращения в хор». Однако не менее, чем для «The Doors», для «Led Zeppelin» важна тема странничества, а также тема незащитности человека перед лицом демонической природы (см., например, балладу «No Quarter» («Houses of The Holy», 1973)). В ранней балладе группы «Babe I'm Gonna Leave You» («Led Zeppelin I», 1968), близкой к блюзовой балладной традиции, где происходящее – исключительно внутренний экстатический порыв, звучит мотив некой силы, зовущей изнутри: *I can hear it callin' me the way it used to do*, причем зовет, покинув дом, вернуться домой: *I can hear it callin' me back home*<sup>115</sup>. Возвращение домой означает странствие: *...baby, I won't be there, // Really got to ramble* (Лирика Led Zeppelin: 92)<sup>116</sup>. Здесь очевидна параллель с представлением странничества как энтелехийного самовоплощения в творчестве Дж. Моррисона, причем толчок к отправлению в путь – это обязательно голос изнутри, голос Другого.

Эта тема продолжается в появившейся год спустя балладе «Ramble On» («Led Zeppelin II», 1969)<sup>117</sup>. Первые 4 строки **фрагмента 1** (строки 1-9, время звучания 00:00-01:08), представленные чередованием 4-стопного хорее и 4-стопного ямба, задают первичное событие баллады: прощание и начало пути. Это обращение к некоему Ты, который дал «приют и ночлег» герою-путнику. Следует обратить внимание на строку 1, где задается семантика осени: *Leaves are falling all around*. Строка 5 выделяется на фоне предыдущего четверостишия как нарушающая чередование хорее и ямба, являясь чисто ямбической: задается переход от теплого приюта к мотиву скитания. В строке 6 вновь повторяется мотив осени, с которым теперь сочетаются мотивы ночи и дороги,

---

<sup>115</sup> Ср. с представлением у романтиков, в частности, у Эйхендорфа демонической силы как одновременно «жуткой» и «таинственной» (*unheimlich, heimlich*) и напоминающей о давно забытом, о доме (*heimisch*) [Pott 1992: 55]. Это один из примеров актуализации романтического дискурса в рок-искусстве.

<sup>116</sup> Приведенные тексты и цитаты из текстов группы «Led Zeppelin» сверены со звучащими оригиналами и не всегда целиком соответствуют представленным в указанном издании.

<sup>117</sup> См. текст в Приложении.

причем это не совокупность мотивов, а именно их сочетание в едином образе – *осенняя луна освещает путь*. Строки 7-9 заметно выделяются артикуляционно: они не пропеваются медленно и растянуто, как предыдущие, а энергично выкрикиваются, при этом строка 8, которая, по ритмическому ожиданию, должна также состоять из четырех стоп, разбивается на 2-стопную и 3-стопную строки, причем все три строки связаны рифмой: *For now I smell the rain, // and with it pain, // and it's headed my way*. Именно этот семантически значимый эпизод создает переход между приютом и странничеством. Сочетание осень-ночь (луна) здесь представлено как дождь-боль. Таким образом, осень маркируется в данном фрагменте семантикой страдания (боль) и смерти (ночь, падающие листья), покидание приюта созвучно в данной балладе с архаической календарной символикой.

В вербальном тексте рефрена – **фрагмент 2** (строки 12-19, время звучания 01:09-01:28), – при общем усилении музыкальной экспрессии, особо выделяются короткие четные строки (хорей): 12, 18 *ramble on*, 14 *sing my song*, 16 *on my way*. Таким образом мотивы *странничества* и *пути* переплетаются с мотивом *песни* (музыкальный дискурс). В длинных строках (ямб) припева, где икты также сильно выделены интонационно, вновь звучит календарный мотив (13 *And now's the time, the time is now*), усиливающийся мотивом цикла (15 *I'm goin' 'round the world...*), герой отправляется в путь, чтобы искать девушку (15...*I got to find my girl*), которую в последней строки припева он называет королевой – *Gotta find the queen of all my dreams*. Итак, когда наступает осень (соотносящаяся со смертью), герой отправляется странствовать вокруг света (совершить цикл), чтобы найти королеву. Это аналогично мотиву *сигизии*, майской брачной пары, разлученной смертью. Путь героя может интерпретироваться как инициация – прохождение через смерть ради восстановления равновесия. Важно отметить, что слово *queen* в песнях «Led Zeppelin», помимо данного случая, встречается еще 5 раз: (1) в лирической песне «Tangerine» («Led Zeppelin III», 1970), где практически повторяется мотив утраченной королевы «Ramble On», вплоть до связи с моти-

вами увядания (конец лета, осень) и сна: *Measuring a summer's day, // I only finds it slips away to grey, // The hours, they bring me pain. // Tangerine, Tangerine, // Living reflection from a dream; // I was her love, she was my queen, // And now a thousand years between;* в балладах (2) «The Battle of Evermore», (3) «Stairway To Heaven» и (4) «Going To California» («Led Zeppelin IV», 1971), где она названа соответственно Королевой Света (*Queen of Light*), Майской королевой (*the May queen*) и печальной «королевой без короля», которую вновь ищет герой в мистическом странствии: *To find a queen without a king, // They say she plays guitar and cries and sings... // Ride a white mare in the footsteps of dawn // Tryin' to find a woman who's never, never, never been born. // Standing on a hill in my mountain of dreams...*; а также (5) в песне «Sick Again» («Physical Graffiti», 1975), где про возлюбленную говорится, что у неё «брови королевы»: *Lips like cherries and the brow of a queen.* Итак, королева у «Led Zeppelin» - это либо утраченная мистическая возлюбленная (земная возлюбленная, как в песне «Sick Again», может только чем-то *напоминать* её), либо божественная правительница света или природы (анализ «The Battle of Evermore» и «Stairway To Heaven» см. ниже); оба значения образа тесно связаны.

В балладе «Ramble On» после **фрагмента 3** (строки 20-23, время звучания 01:29-02:05), где вновь говорится, что время пришло и пора уходить, и **фрагмента 4** (строки 24-31, время звучания 02:06-02:34), рефрена, начинается часть (**фрагмент 5** (строки 32-38, время звучания 02:35-03:22)), отделенная от предшествующих двумя гитарными соло, где эксплицитно задается мистический вектор поисков героя. В строках 32-33 говорится о невозможности героя рассказать свою историю без того, чтобы не потерять свободу (см. в связи с важностью мотива рассказывания истории ниже анализ баллады «Hots On For Nowhere»). Как будто именно в связи с этой невозможностью рассказать историю как она есть герой выбирает общеизвестный символический язык романа «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкиена и говорит о древних временах, когда воздух был наполнен магией (34 *How years ago in days of old, when magic filled the air*), перенося начало своих странствий из профан-

ного хронотопа в «священный» (оба, впрочем, одинаково условны), в *вечность*, о том, как в этом священном пространстве-времени в глубинах Мордора (в романе – выжженная пустошь, очевидно маркированная семантикой смерти, владения Темного Властелина Саурона) нашел эту девушку (строки 35-36). Т.е. в данном фрагменте перед нами вариация мифа о спасении девы из царства смерти. Но, как и в мифах об Орфее или Персефоне, спасение проваливается: её крадет Голлум, персонаж, маркированный в романе Толкиена хтонической семантикой (передвижение ползком, жизнь под землей и боязнь света, змеиное шипение). Следовательно, особое выделение слова *song* в рефрене можно интерпретировать как тему Орфея, пытающегося спасти мистическую возлюбленную. Песня и странничество, как это звучит в строке 45 (**фрагмент 6** (строки 39-46, время звучания 03:23-04:25)<sup>118</sup>), вновь связаны с неким голосом, чувством изнутри, которое не поддается контролю: *I can't stop this feelin' in my heart*. Таким образом, странничество здесь вновь можно интерпретировать как судьбу, демоническое предназначение, энтелехийное развитие, должное восстановить гармонию мира (календарная ритуальная тематика) и неотделимое от энергетики музыкального начала, в конечном итоге связанного с истиной природы.

Образность творчества «Led Zeppelin» (как и сам образ группы) достигла расцвета в 1971 году, после выхода наиболее знаменитого, четвертого, альбома группы. Несмотря на то, что этот альбом стал наиболее успешным у публики и до сих пор самим Дж. Пейджем считается лучшим в истории группы [Уолл 2002], он не имел такой коммерчески важной составляющей как заглавие. Предыдущие три альбома тоже не имели названий, лишь нумеруясь («Led Zeppelin I», «Led Zeppelin II» и т.д.), однако надпись «Led Zeppelin» на обложке гарантировала внимание аудитории. Четвертый же альбом был лишен каких-либо указаний авторства<sup>119</sup> – только изображения старика с

---

<sup>118</sup> Данный фрагмент представляет из себя вокальную импровизацию с переплетением голосов и смещением ритмических акцентов, по причине чего формирование строк в письменном варианте здесь ещё более условно, чем в других частях песни.

<sup>119</sup> Мы выберем для него обозначение «LZ-IV».

вязанкой дров (на лицевой стороне обложки) и того же старика, который, стоя на горе со светильником в руке, смотрит на взбирающегося юношу, и четыре символа, соответствующие каждому участнику группы: перо, вписанное в круг (Р. Плант), три овала с общей точкой и пересекающим их кругом с центром в этой точке (Дж. П. Джонс), три пересекающихся кольца (Дж. Бонем), символ, в котором угадывается загадочное слово «ZOSO» (Дж. Пейдж)<sup>120</sup>. Таким образом музыка должна была говорить сама за себя, а музыкант, лишенный авторской привилегии, становился медиумом, частицей чего-то большего. Вместе с тем, эти символы закрепились за участниками группы, сблизив мир автора и мир творчества<sup>121</sup>.

Число 4, конечно, особенно было важно для автора концепции альбома Дж. Пейджа, который вначале планировал даже выпустить диск на 4 носителях в одном боксе [Беспамятнов: 65]. Это, конечно, единство 4 стихий, квадрат (как наиболее устойчивая фигура), герметический тетраэдр, означающий цельность человеческого существа<sup>122</sup>. Образ старика полнее раскрывается в эпизоде концертно-художественного фильма группы «The Song Remains The Same» (1976). В импровизированном проигрыше в композиции «Dazed And Confused» («Led Zeppelin I», 1968) Дж. Пейдж играет «трансвовую», гипнотизирующую партию скрипичным смычком, что сопровождается следующим видеорядом: светит луна, отражаясь в озере, молодой человек (его играет сам Пейдж) взбирается вверх по мшистой скале, на вершине которой стоит белый старик со светильником в руке. Когда путник почти достигает вершины, он протягивает руку старику в поисках поддержки. Камера приближается к старику, показывая его морщинистое лицо, которое начинает изменяться, становясь все моложе, пока наконец не становится лицом самого взбирающегося

---

<sup>120</sup> См. [Кормильцев 1998: 42-44].

<sup>121</sup> Разумеется, в этом можно увидеть очередной коммерческий трюк – привлечь публику интригой. Однако более предпочтительным нам представляется объяснение, что именно ко времени создания этого альбома группа стала настолько независимой, чтобы быть в состоянии диктовать выпускающим компаниям собственные условия и позволить себе любые творческие решения.

<sup>122</sup> О влиянии на Дж. Пейджа мистических учений см.: [Кормильцев 1998: 46-48].

человека, но на этом трансформация не заканчивается: круг лица превращается в человеческий эмбрион, который затем становится луной. Трансформация обращается вспять, и зритель вновь видит морщинистого старика. Старик делает взмах, и траектория движения его жезла заполняется цветовым спектром, который, когда жезл останавливается, собирается в белый свет. Таким образом, как и в песне «Ramble On», перед нами луна, освещающая путь, мотив странствия как самовоплощения: очевидно, что старец с фонарем и луч белого света – это Я-воплощенное<sup>123</sup>, совмещающее в себе все состояния Я-становящегося (взбирающийся путник, спектр); когда путник достигает вершины и пытается ухватиться за старца, то неизбежно становится им, завершая цикл. Таким образом, старик, как и четверка символов, может значить совершенную воплощенность человека, осуществленную энтелехию. Но белый старик с белым лицом также означает смерть; это завершенность в смерти. Нужно учесть, что это не восхождение по тропе солнца, это путь, освещаемый луной, через бессознательное, через хтоническое пространство, маркированное семантикой одержимости и смерти.

Именно в этом семантическом контексте альбома нужно рассматривать составляющие его композиции, включая балладу «Stairway To Heaven»<sup>124</sup> («LZ-IV», 1971), одну из известнейших песен в истории рок-искусства, где вновь присутствует образ королевы и мотив восстановления гармонии.

**Фрагмент 1** (строки 1-13, время звучания 00:00-02:13).

Вербальный субтекст 1. Каждый икт напевного анапеста, попавшего в «четырёхсложную сетку» музыкального ритма (явление «встречного ритма»), становится в два раза продолжительнее безударных слогов, ещё сильнее подчеркивая слова, которые и так отмечены лексическим ударением, при этом последнее нигде не нарушается артикуляционно-музыкальным ритмом; эти факторы создают повествовательную интонацию данного фрагмента, где ритм оказывается согласован не только с лексикой, но и, что совсем не часто

---

<sup>123</sup> Ср. образ старца как воплощение архетипа духа у К. Г. Юнга: [Юнг 2009: 146-149].

<sup>124</sup> См. полный текст в Приложении.

бывает в рок-композициях, синтаксисом. Строки 1-6 и 8-13 представляют из себя две «строфы», где дважды чередуются две 2-стопные строки и одна 3-стопная, на икт первой стопы которой каждый раз и падает ударение, кроме того, она выделяется благодаря женской клаузуле (две короткие строки имеют мужскую). Таким образом, эта третья строка является как бы разрешением кумулятивного нарастания двух предыдущих. Окончания длинных строк в рамках «строфы» созвучны: *heaven – came for, meanings – misgiven*, что придает целостность и устойчивость поэтической структуре. Строка 7, предваряемая вокализмом, лексически повторяет строку 3, внося в повествовательность последней лирический оттенок.

Музыка 1. Баллада начинается с минорного (a moll) гитарного проигрыша, темп медленный, в конце каждого 4-тактового периода следует завершающий оборот. На 5 такте начинает также звучать партия двух «флейт». Размеренное гармоничное звучание соответствует спокойной повествовательности фрагмента. После окончания вербальной части гитара обыгрывает начальный проигрыш 16-ми нотами (вместо 8-х).

Итог корреляций 1, семантика образов. Перед нами экспозиция женского образа баллады. Короткие 2-стопные строки первой «строфы» содержат её внутренние характеристики (*a lady who's sure, she knows*), однако интонационное ударение падает на длинные строки, которые эксплицируют её действия и возможности: 3 *And she's buying a stairway to heaven*; 6 *With a word she can get what she came for*. Покупка лестницы в небо и возможность сделать это, невзирая на внешние препятствия, характеризуют её как обладающую сверхъестественными способностями, что усиливается в строках 8-10, где, явно в оппозиции к её слову (строка 6), говорится о словах, имеющих два значения. Слово же этой женщины не имеет других значений (что подчеркивается такими её характеристиками, как знание и уверенность – *is sure, knows*), поэтому оно обладает силой. Это бытийно-магическое слово. Женский образ наделен семантикой могущества, власти. В противоположность «профанным» словам, имеющим два значения (8-10), в строках 11-12 гово-

рится о птичьей песне (сочетание мотива поэзии и мотива природы), и строка 13, благодаря созвучности строке 10, приравнивает к «профанным» словам также и мысли. Благодаря сильной созвучности слов *meanings* и *misgiven*, сам принцип знаковости, обозначения чего-либо через что-то другое приравнивается к заблуждению. В противоположность этому – женщина, обладающая истинным словом, покупающая лестницу в небо, т.е. *связывающая* земное и священное. Нужно отметить, что в строках 12-13 меняется точка зрения: от мистической женщины к герою.

Однозначная интерпретация данного фрагмента, разумеется, невозможна; отчасти – благодаря спонтанности его создания<sup>125</sup>. Р. Планта рассказывал: «Это было что-то вроде описания циничной женщины, которая берет все, что хочет, без того, чтобы отдавать что-либо взамен. Первая строка начиналась с этого циничного жеста: «There's a lady who's sure all that glitters is gold/And she's buying a stairway to heaven» - а после становилось всё мягче. Я думаю, это было влияние Марокко!<sup>126</sup>» [Llewellyn 1998: 61]. Так, некоторая расплывчатость, спонтанность образов в авторском сознании сменяется большей определенностью в контексте альбома, который, по крайней мере, в случае «Led Zeppelin», всегда концептуален, в отличие от конкретных песен, творящихся и исполняющихся стихийно.

**Фрагмент 2** (строки 15-16, время звучания 02:14-02:37).

Вербальный субтекст 2. Трехсложный анапест сменяется двусложным ямбом (две одинаковые строки по две стопы каждая). Голос внешнего повествователя сменяется лирическим, диегетическим голосом.

Музыка 2. Появляется электрогитара, дополняет чистым звуком гитару акустическую, которая вместо перебора играет в данном фрагменте легкий бой. Динамика усиливается, фактура звука уплотняется.

Итог корреляций 2, семантика образов. Лирический мотив удивления, проходящий в качестве рефрена сквозь большую часть композиции (строки

---

<sup>125</sup> О ситуации написания песни см. Главу II, § 2, п. 1, сноску 46.

<sup>126</sup> Имеется в виду марроканское путешествие Р. Планта и Дж. Пейджа.

23-24, 36), разрушает сложившийся во фрагменте 1 образ авторитетного всеведущего нарратора. Удивление – это следствие признания того, что все мысли, все значения могут быть заблуждением, это взгляд на вещи без заранее готового суждения о них, взгляд на реальность как на ту, что «невыводима из возможностей» [Мамардашвили 1997: 321]. Вместе с тем, удивление неизбежно связано с Я, всегда предполагает своего субъекта.

**Фрагмент 3** (строки 17-22, время звучания 02:38-03:02).

Вербальный субтекст 3. Ритмически и интонационно эти 6 строк практически эквивалентны «строфам» фрагмента 1. Однако в звуковой организации данного фрагмента заметно возрастание внутренней языковой созвучности, благодаря уже концевой рифме: *get – west, seen – trees, leaving – looking*. Как видим, строки 17-18 объединены эквифонической, а строки 20-21 – метафонической рифмой, таким образом, на уровне фоники наличие чувства прочно связывается с Западом, тогда как взгляд наблюдателя и деревья (сквозь которые он видит клубы дыма) при соединенности в акте восприятия сущностно разделяются<sup>127</sup>. Кроме этого, во фрагменте имеются внутренние созвучия: *when – west* (18), *spirit – is crying* (19), находящиеся в аналогичных ритмических позициях, а потому акустически особо ощутимые *thoughts* (20) – *smoke* (21), с которыми вступает в созвучие *voices of those* (22), наконец *feeling* (17) – *leaving* (19), объединенные одновременно отношениями метафонии (*feel – leav*) и полной эквифонии (*ing*).

Музыка 3. Электрогитара продолжает звучать одновременно с акустической, дублируя её партию, повышая плотность звука; вместо флейт звучит

---

<sup>127</sup> «Эквифония проявляется как средство подчеркивания сопоставимости, метафония – как средство преодоления несопоставимости, подчеркивания синтагматического неравновесия единиц при одновременном усилении их синтагматической связности» [Векшин 2006: 300]. Эквифония понимается в работе ученого как явление сходства или тождества звуковых составов на основе эквиритмики, инерционный, эхообразный повтор, метафония – как «явление полного совпадения звуковых составов ассоциируемых отрезков речевой цепи при отсутствии или непостоянстве ритмического совпадения», зачастую проявляющееся как обращенная эквифония [Там же: 159-160].

ещё одна поддерживающая гитарная партия. В конце фрагмента вступает бас, словно давая основу, оплотняя вначале мимолетные образы<sup>128</sup>.

Итог корреляций 3, семантика образов. Усиление яркости звуковой фактуры музыкального сопровождения соответствует пробуждению героя: от видения мистической женщины и удивления к пробуждению чувства, идентичного романтическому томлению<sup>129</sup>: 17 *There's a feeling I get // 18 when I look to the west, // 19 And my spirit is crying for leaving.* Это пробуждение в человеке потаенного и вневременного, силы за пределами, выше Я, начало пути. Примечательна здесь также семантика Запада (ср. с символикой Запада «The Doors» в нашем анализе песни «The End» в § 1 настоящей главы). «Запад означает заход солнца, тьму, смерть» [Фрейденберг 1998: 632] (вспомним образы старика и луны в «The Song Remains The Same», хтонический топос в «Ramble On»), таким образом вновь возникает мотив энтелехийного движения, условие которого – обращения к хтоническому миру, который есть как независимо от рациональности действующая воля в человеке, так и порог смерти как зона абсолютной завершенности становящегося существа. Как и в романтическом миропонимании, томление по иному здесь оказывается «томлением по смерти» (ср.: [Новалис 1980: 106]), стремлением духа покинуть тело. Языковая звучность фрагмента подчеркивает его лирический характер.

**Фрагмент 4** (строки 23-24, время звучания 03:03-03:28). Рефрен, в общем идентичный фрагменту 2.

**Фрагмент 5** (строки 25-30, время звучания 03:29-04:19).

Вербальный субтекст, музыка 5. Ритмическая организация и интонация вербального субтекста идентична «строфам» фрагмента 1, короткие строки

---

<sup>128</sup> Ср.: [Schopenhauer 1988: 141].

<sup>129</sup> Ср.: Томление – «это психологическое состояние, всегда присущее человеку, состояние, выражающее, прежде всего, осознание человеком времени, его движения; это выражение тоски по всеобщему, универсальному, космическому; это память о коллективном бессознательном и ощущение своего отрыва от вселенной (от первоматерии), наконец, это осознание трагизма своего индивидуального, своего я, своего личностного, индивидуального одиночества» [Грешных 2001: 54]. Категория томления одна из самых актуальных для рок-искусства при сопоставлении его с эстетикой и мировоззрением романтиков.

объединены парной рифмой, длинные рифмы не имеют. Музыка остается идентичной фрагменту 3, однако появившаяся в конце фрагмента 3 басовая партия ещё более уплотняет звучание. После вербальной части звучит инструментальный аккомпанемент рефрена («мотив удивления»).

Итог корреляций 5, семантика образов. Фрагмент представляет из себя косвенную речь внутреннего голоса. Выделенные рифмой и интонацией слова *soon* и *tune* эксплицируют тему особой силы и действенности музыки. В строке 27, «разрешающей» предыдущие две, интонационно-мелодическое ударение падает на слово *piper*, а также, разумеется, акцентируется *reason* как стоящее в конце строки и музыкально выделяемое завершающим оборотом в конце 4-тактового построения. Таким образом, все ключевые слова оказываются в сильных позициях: лексическая семантика не подавляется ритмикой и мелодической интонацией, а, напротив, умело подчеркивается.

*If we all call the tune* можно понять как «как только мы пропоем заклинание» (или мотив), как это делает И. Кормильцев (Лирика Led Zeppelin: 183), однако также возможным представляется перевод «если мы зададим тон». То есть, природная сила музыки (флейтист – *piper*, – ведущий к истине – *reason*; ср. образ поющей птицы из фрагмента 1) может воздействовать и вести к истине только в том случае, если человек сам задаст тон, причем не в одиночестве (*we all*). Здесь намечается тема ритуала, коллективного действия по восстановлению мировой гармонии и включению в мировое целое [Элиаде 2010: 50-53]. Однако не будем забывать, что это слова не героя, а внутреннего голоса, которым он одержим. В строке 30, находящейся в отношении ритмического и синтаксического параллелизма со строкой 27, в ритмической позиции, соответствующей *piper* в строке 27, стоит слово *forests*, а параллелью к *reason* является *laughter*, что позволяет с ещё большей уверенностью интерпретировать событие одержимости как включенность в пространство природы, обновление мира (*a new day will dawn*). Леса, откликающиеся смехом, являют собой также оппозицию дымящимся деревьям из фрагмента 3.

**Фрагмент 6** (строки 31-36, время звучания 04:20-04:40).

Вербальный субтекст 6. Происходит коренная перемена стихотворного ритма. Вместо двух строк 2-стопного и одной строки 3-стопного анапеста, ранее укладывавшихся в 4-тактовый период, имеются 3 ямбические строки: 4-х, 2-х и 5-ти стоп (музыкально последний слог строк 33, 36 образует стопу, а не является спондеем, как это было бы в чисто литературном тексте). Вместе с 3-сложным размером исчезают и особенности, диктуемые встречным ритмом: икты более не растягиваются; исключение составляют окончания строк и предпоследний икт в каждой третьей строке. Исчезает, соответственно, и «кумулятивное» нарастание в первых двух строках каждого тристишия; интонационно они теперь представляют собой «тезу и антитезу», вопрос и ответ (нарастающая интонация строк 31, 34, убывающая – 32, 35).

Музыка 6. Появляются ударные, делая композицию из напевно-лирической стремительной, подвижной. Вместо нежного ля-минора, слова теперь сопровождаются торжественным до-мажором, прекрасно подходящим для изображения праздничного шествия. Место акустической гитары занимает вторая электрогитара, играющая также чистым звуком.

Итог корреляций 6, семантика образов. Изменения ритма и интонации вербального субтекста и музыкальной составляющей маркируют изменение голоса. Если во фрагменте 5 слышится «шепот внутреннего голоса» как косвенную речь в рамках речи героя-нарратора, то теперь речь из косвенной становится прямой. Добавление к голосу, гитаре и басу «четвертой стихии» ударных выражает на уровне музыкальной композиции приближение к энтелехийной целостности или развитие состояния одержимости (энтелехия предполагает «осуществление какой-либо возможности бытия, а также движущий фактор этого осуществления» [Гильманов 2010: 88], энергию воплощения, направленность которой не задается разумом) – то, с чем в данной балладе связано понимание истины. Итак, в голосе нарратора в данном фрагменте переплетены голос героя, который теперь, в противоположность фрагменту 5, выражается косвенной речью (31) или несобственно-прямой речью (34), и таинственный «внутренний шепот», который является в данном слу-

чае наиболее авторитетной инстанцией, с точки зрения которой дан данный фрагмент (обращение к «ты» или «вы», тогда как в прошлом фрагменте это было ещё «мы»). Их переплетение представлено той самой вопросно-ответной формой построения тристиший, о которой говорилось выше: шум в голове, с которым ничего нельзя поделаться (строка 31) – это, несомненно, голос героя, совет не бояться и объяснение о Майской королеве (строки 32, 33) – «внутренний голос»; в суждении, что в жизни дано всего две дороги (строка 34), слышится голос героя, убеждение, что в любой момент есть возможность выбрать, по какой идти (строки 35, 36), - «внутренний голос».

Таким образом, героем начинает руководить пробудившаяся в нем природная сила. В плане образности здесь, конечно, наибольшую семантическую нагрузку несет образ пробудившейся Майской королевы. Уже отмечалось, что во всех случаях употребления слова *queen* в лирических песнях и балладах «Led Zeppelin» (кроме упомянутого случая сравнения с королевой) речь идет о мистической возлюбленной, в поисках которой герой отправляется в странничество через смерть. Причем, к примеру, в проанализированной выше песне «Ramble On» смерть обозначается в том числе при помощи календарной символики, как «осень». В «Stairway To Heaven» семантика смерти как начальной точки энтелехийного путешествия тоже была задана – как Запад и как мотив духа, желающего покинуть тело, томление. Следовательно, есть все основания видеть в Майской королеве мистическую возлюбленную героя, с которой он должен объединиться<sup>130</sup>. Весеннее пробуждение маркировано также семантикой эротической телесности: *a bustle in your hedgerow*, что можно понимать и во фрейдистском смысле [Фрейд 1999: 150].

**Фрагмент 7** (строка 37, время звучания 04:41-05:06). Рефрен. В силу присутствия ударных поется менее растянуто, без короткого вокализа перед словами, отчасти теряя лирический характер. Последний раз в данной балладе звучит я.

---

<sup>130</sup> См. об обряде выбора и чествования майской пары и его семантике победы над смертью: [Фрейденберг 1997: 68-69].

**Фрагмент 8** (строки 38-43, время звучания 05:00-06:43).

Вербальный субтекст 8. Ритмически соответствует фрагменту 6, кроме строки 42, которую вместо ямба образует хорей, однако проявляет большую созвучность благодаря более точной и сквозной рифме: *won't go* (38) – *don't know* (39) – *blow* (41) – *know* (42), *join him* (40) – *whispering wind* (43). Слово *wind* артикуляционно выделяется длинным растягиванием (больше, чем на один дополнительный такт).

Музыка 8. Музыка в целом соответствует фрагменту 6, после вербальной части следует гитарное соло, непосредственно подготавливающее кульминацию во фрагменте 9.

Итог корреляций 8, семантика образов. В данном фрагменте происходит окончательное «пробуждение» героя – его смутное томление раскрывается как зов человека с дудочкой, слышимый изнутри. Здесь наиболее ярко проявляется тема магической силы музыки, способной вернуть человека в первозданную мистерию бытия. Это, конечно, тема Пана, прадионисийского божества<sup>131</sup>, сделавшего свою флейту из дерева, в которое обратилась любимая им нимфа. В строках 41-43 имеется обращение к леди – той, что предстала в первых строках. Таинственный шепот внутри героя раскрывается здесь как «шептание ветра» (примечательна внутренняя созвучность слов *whispering wind*), то есть непосредственное воздействие духа природы, который соединяет верх и низ, профанное и священное (*whispering wind* как опора лестницы в небо).

**Фрагмент 9** (строки 44-52, время звучания 06:44-07:44).

Вербальный субтекст 9. «Строфическое» деление текста исчезает, все строки становятся равноправными, одинаковой длины (4-стопный ямб), с восходящей интонацией. Помимо ритмики, данный отрывок делают особым артикуляционно-мелодические средства: он поется намного выше пре-

---

<sup>131</sup> «В действительности имя Пан происходит от индоевропейского корня *pus-*, *raus-*, «делать плодородным», что соответствует истинным функциям этого божества и сближает его с Дионисом. Вместе с сатирами и силенами Пан в числе демонов стихийных плодородных сил входит в свиту Диониса» [Мифологический словарь: 417].

дыдущих (ключевые места отличаются на интервалы от квинты до октавы), с надрывом и экспрессией. Интонационно (резкий «уход» мелодии вверх) особенно выделяются слова *lady, light, one, all, roll*.

Музыка 9. Музыкальная экспрессия и динамика максимально усиливаются; в этом отношении данный фрагмент является кульминационным. Гитары, игравшие перебор чистым звуком, переходят на «овердрайв», вместо перебора звучит рифф, усиливается динамика ударных, которые вместе с ритм-гитарой и басом особо подчеркивают первую и третью доли такта.

Итог корреляций 9, семантика образов. В результате указанных выше особенностей ритм-секции в вербальном субтексте особо выделяются второй и четвертый икты (попадающие соответственно на третью и первую доли), эти икты и растягиваются в вокальной мелодии сильнее, в результате чего получается слаженная пульсация ритма, словно музыкой выражая высказанное во фрагменте 5 о музыке (*If we all call the tune*). В строке 50 ещё слышится *you*, сохраняющее некоторую авторитетную дистанцированность говорящего, но в целом в данном отрывке доминирует *we*. Четкий ритм, в котором согласуются все партии, и интонация, более не организующая строки по вопросу-ответному принципу, что *rag excellence* предполагало разделение голосов, в сочетании с «надрывной» артикуляцией, выражает единство и экстаичность майской процессии. Бессознательность шествия выражается также на лексическом уровне при помощи описания теней, которые оказываются длиннее душ (*And as we wind on down the road // Our shadows taller than our soul*), в чем можно увидеть архетип Тени как выражение не просто бессознательного, а бессознательного двойника Я, Маски, Другого в себе<sup>132</sup>, который

---

<sup>132</sup> «Тот, кто смотрит в зеркало вод, видит прежде всего собственное отражение. Идущий к самому себе рискует с самим собой встретиться. Зеркало не льстит, оно верно отображает то лицо, которое мы никогда не показываем миру, скрывая его за Персоной, за актерской личиной. <...> Подойти к переживанию Тени необычайно трудно, так как на первом плане оказывается уже не человек в его целостности; Тень напоминает о его беспомощности и бессилии. <...> Встреча с самим собой означает прежде всего встречу с собственной Тенью. Это теснина, узкий вход, и тот, кто погружается в глубокий источник, не может оставаться в этой болезненной узости. Необходимо познать самого себя, чтобы тем самым знать, кто ты есть, — поэтому за узкой дверью он неожиданно обнаруживает

больше и важнее, чем сознательное Я, т.е. душа. Возглавляет ликующую процессию та же мистическая леди, сияющая белым светом (*white light*; ср. с *Queen of Light* из баллады «The Battle Of Evermore») – очевидно, Майская королева. Она всем знакома (*a lady we all know* – вновь мотив мистического анамнесиса (ср.: [Pott 1992: 49])), нужно лишь *узнать* её, заглянув в себя. В строке 48 раскрывается смысл первых строк баллады – *There's a lady who's sure // all that glitters is gold* – как мотив алхимического преображения сущего (ср. с темой алхимии у Дж. Моррисона): *[a lady] wants to show // 48 How ev'ry-thing still turns to gold* (мотив, о котором, очевидно, не подозревал сам автор, приступая к созданию текста), который ещё раз подчеркивает смысл мистерии и пути как узнавания истинного себя, как энтелехийного воплощения, что в строке 51 повторяется на языке «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста: *all are one and one is all* (в контексте описываемой мистерии это можно понять как растворение единичного создания во всеобщей одержимости единым духом природы), соответственно игровое *To be a rock and not to roll* – призыв к раскрытию внутри себя целостности всеобщего в противоположность вечно становящейся частности (ср. образы стоящего на скале старика и карабкающегося наверх юноши). Форма и лексика фрагмента призваны отобразить «актуальное настоящее», оказать максимальное воздействие на слушателя, сломав грань между мимесисом и диэгесисом.

Кадансовый оборот **фрагмента 10** (строка 53, время звучания 07:45-08:01), закольцовывая сквозную композицию, на вербальном уровне идентичен строкам 3 и 7, исполняется без какого-либо аккомпанеента.

Особую важность для данной баллады имеет, конечно, музыкальное развитие. Перебор акустической гитары и нежная мелодия флейты, постепенно «обрастая» партиями электрогитары (ритм, а затем и соло), ударных, баса, словно образуют связь далекого прошлого, вневременной точки рожде-

---

безграничную ширь, неслышанно неопределенную, где нет внутреннего и внешнего, верха и низа, здесь или там, моего и твоего, нет добра и зла. Таков мир вод, в котором свободно возвышается все живое. Здесь начинается царство «*Sympaticus*», души всего живого, где «Я» нераздельно есть и то, и это, где «Я» переживаю другого во мне, а другой переживает меня в себе.» [Юнг 1991: 96-97].

ния поэзии (флейта) с современностью. В человеке пробуждается ощущение потаенного и вневременного, сквозь препятствия разума (мысли как заблуждение) он различает древний мотив, шум (*your head is humming*), который из глубины веков тянется в настоящее и соединяется с ним. Так семантика связи, заданная уже в сильной позиции заглавия баллады, выражается на разных уровнях. Персонификацией этого шума является человек с дудочкой. Как и видение змеи в композиции «The Celebration Of The Lizard» «The Doors», он является той природной силой, которая связана, во-первых, с сущностью поэтического и музыкального, во-вторых, с семантикой пути, по которому отправляется человек, отбросивший преграды логического мышления (мотив священного безумия) и готовый расстаться со своей персоной, с Я, отдаться на волю Другому в себе. То же у Моррисона, однако принципиальному одиночеству шамана в поэтике Моррисона здесь противостоит общность мистериальной процессии, где не просто во Мне воплощается Другой, а Я переходит в состояние Мы, и это Мы направляется общим принципом природной истины, воплощением которой является женщина<sup>133</sup>.

Основное событие данной баллады – инициация, пересечение границы Я и возвращение в природную гармонию. В балладе из того же альбома «The Battle of Evermore» (Лирика Led Zeppelin: 178-180) Я оказывается уже вписанным в эту гармонию и вне зависимости от его понимания происходящего является участником вечной бытийной битвы. Семантика вечности, эксплицированная уже в заглавии, семантика цикла (сражение света и тьмы представлено как заход и восход солнца) снижает событийность данной баллады (ср.: [Тюпа 2001: 9]), приближая её к наиболее архаичным образцам жанра, непосредственно связанным с календарными обрядами. В балладе важен мо-

---

<sup>133</sup> Этот вывод сделан исключительно на основе анализа экспликации повествовательных инстанций; разумеется, семантику смерти Дж. Моррисона можно рассматривать как растворение Я во всеобщем, и в этом смысле она будет вполне соответствовать умиранию и воскрешению в качестве Мы в символике баллады «Led Zeppelin». Однако, тем не менее, герой Моррисона после всех трансформаций Я и Ты говорит Я, тогда как герой «Led Zeppelin» произносит однозначное Мы.

тив ответственности, прямой зависимости между действиями человека и состоянием универсума.

Диегетический нарратор данной баллады (выдающий свое присутствие маркерами *I hear, I'm waiting*) с одной стороны выполняет функцию медиума, т.е. *воспринимает* и передает игру высших сил, с другой стороны, проявляет собственную заинтересованность в исходе: призывы *Dance in the dark of night, Sing to the morning light*; 9 *Oh, throw down your plow and hoe, // 10 Rest not to lock your homes // 11 Side by side we wait the night // 12 of the darkest of them all*, ожидание 15 *I'm waiting for the angels of Avalon, // 16 waiting for the eastern glow*, приближаясь к роли центральной фигуры ритуала, шамана.

Ритуал происходит ночью, т.е. опять же в пространстве календарной смерти. В вечном сражении света и тьмы человек не может рассчитывать на высшие силы (1 *Queen of Light took her bow, // 2 And then she turned to go*<sup>134</sup>, // 3 *The Prince of Peace embraced the gloom, // 4 And walked the night alone*), он должен сам стать участником битвы: 37 *Sing as you raise your bow, // 38 shoot straighter than before. // 39 No comfort has the fire at night // 40 that lights the face so cold*, несмотря на то, что он никогда не сможет понять «всего добра и зла, что скрыты в небесах»: 27 *The sky is filled with good and bad // 28 that mortals never know*. Участники битвы, заметим, смотрят на Восток: 31 *Tired eyes on the sunrise, // 32 waiting for the eastern glow*, в противоположность герою «Stairway To Heaven», чей взор устремлен на Запад, к закату.

Основные мотивы баллады – танец, песня – проходят рефренными повторами сквозь весь текст: 5, 21, 27 *Dance in the dark of night // 6, 22, 28 Sing to the morning light*. Таким образом, вновь основным средством включения человека в универсум оказывается музыка и танец и как параллель им представляется мотив битвы. Выражением этого на музыкальном уровне является близкий к народной англо-кельтской традиции аккомпанемент, исполненный на мандолине, на уровне метрики – преобладание хореических строк. Эти

---

<sup>134</sup> Так, по-видимому, на уровне космических универсалий выражается мотив потери возлюбленной, как мы его видели в балладе «Ramble On».

мотивы соединены в песне с мотивом возвращения равновесия – *44 to bring the balance back. // 45, 50-53 Bring it back*, – который оказывается особо важным в творчестве «Led Zeppelin». Баллада завершается наступлением рассвета. В поздней балладе «Carouselambra» («In Through The Out Door», 1979) (Лирика Led Zeppelin: 306-308), созвучной с «The Battle of Evermore», но содержащей несвойственные последней мотивы разочарования (*And powerless the fabled sat, too smug to lift a hand // Toward the foe that threatened from the deep*) и одержимости (нарратор предстает не как видящий, а как участник, которого коснулось – создав энтелехийный импульс – нечто неизведанное: *I heard the word; I couldn't stay. // I couldn't stand it another day*), этот основной мотив равновесия повторяется в заключении песни: *Held now within the knowing, // Rest now within the peace. // Take of the fruit, but guard the seed.*

Своеобразной антитезой к «Stairway To Heaven» и другим балладам об игре космических сил в творчестве «Led Zeppelin» является баллада «The Rover»<sup>135</sup> («Physical Graffiti», 1975). Уже на уровне звучания она с самого начала противоположна нежной и трогательной «Stairway To Heaven». Звучание «The Rover» «тяжелое» и жесткое, аккомпанемент построен не на мягком переборе, а на гитарных риффах с сильно перегруженным звуком; оттенки мажора и минора слабо ощутимы по причине того, что основа гармонии в данной песне – пентатоника. Отсутствует здесь и тонкое драматическое развитие: основа баллады – строфическая структура, существенные изменения музыкальной динамики отсутствуют. Драматизм и повествовательность баллады сильно подавлены лирическим началом, причем Я здесь четко выявлено, голос принадлежит одному и тому же герою. Каждый из трех куплетов песни (не считая Интерлюдии) состоит из двух частей, отличающихся друг от друга как ритмически (1 часть – 6 ямбических строк, две первые содержат две стопы, третья – четыре, 2 часть – 4 строки, строка 3-стопного ямба или хорея чередуется со строкой 4-стопного хорея), музыкально – мелодией голоса и аккомпанементом (вторая часть куплета выделяется небольшим ги-

---

<sup>135</sup> См. текст в Приложении.

тарным арпеджио, предшествующим нечетным строкам), – так и семантически: первая часть – это всегда опыт и мысли лирического Я, вторая же обращена к эсхатологической тематике и общей картине мира, выходящей за рамки личного опыта. Первый куплет сразу задает тему пути и особого предназначения бродяги как способного понять, что происходит с миром. Бродяжничество вновь связывается с семантикой падения (ср. с листопадом как метафорой смерти в «Ramble On»): *I know to trip is just to fall*, однако это необходимый этап: *I always knew what it was for*. Второй куплет еще раз подчеркивает особую роль бродяги как небесного посланника (мотив соединения): *I feel the planet // when heaven sent me*, – а также повествует непосредственно об увиденном героем: дурные правители планеты, покрытые ржавчиной реки, взывающие о помощи. В третьем куплете имеется чисто лирическое высказывание героя: его волнение и удивление по поводу грабежа, которому подвергается планета, и риторический вопрос: *I've all this wonder // of earthly plunder // will it leave us anything to show?* Здесь таким образом раскрывается значение слов *seven wonders* из первого куплета: речь идет о чудесах в негативном смысле.

Эти эпизоды – первые части трех куплетов. Они перемежаются эсхатологическими картинами вторых частей, причем здесь происходит явное нагнетание, мир не статичен в своем состоянии, он приближается к крушению: поднимается ветер, колеблется плоскость мира и надвигается новая чума (1 куплет), ветер плачет от любви, которая не охладает, но возлюбленная, «лежит на темной стороне земного шара»: *My lover, she is lying, // on the dark side of the globe* (второй куплет), время кончается, догорают свечи, крушение мира не остановить, остается лишь гадать, возникнет ли новый (третий куплет). Образ возлюбленной, лежащей на «темной стороне земного шара», – это дополнительный повод для сближения данной баллады с балладой «Ramble On» и рассмотрения её как своего рода продолжение последней: воодушевление героя (*I'm goin' 'round the world, I got to find my girl*) сменяется констатацией того, что мистическая возлюбленная остается в топосе смерти.

Сквозь всю песню рефреном проходит лирическое восклицание: *If we could just join hands...* То есть спасание – в превращении Я в Мы, скитание должно закончиться соединением, как это произошло, в частности, в «Stairway To Heaven» и в «The Battle Of Evermore». Это восклицание выделяется особой экспрессией, суггестивностью нарастающей интонации, широким полем варьирования мелодических вокальных оттенков (добавление сиоритур, повторение фрагментов строки). Очевидно, это не просто риторическое восклицание: это призыв, перформативный элемент.

В данной песне имеется также обособленный от куплетно-рефренного чередования фрагмент, обозначенный нами как Интерлюдия, который, по большому счету, и придает описательному и лирическому тексту событийность (также в качестве событийного момента нами было отмечено изменение состояния мира, его движение к гибели). Этот фрагмент выделяется на фоне возвышенного содержания остальных частей своей, во-первых, явной сниженностью лексики, во-вторых, непосредственным обращением к женщине (ранее были только Я и, в рефренах, гипотетическое Мы), наконец, в третьих, скандирующим характером произнесения, при котором все слоги, кроме последних в строке, одинаковы по продолжительности, а икты навязчиво акцентируются. Такая манера характерна для ритм-энд-блюза и раннего рок-н-ролла. Этот фрагмент выдает блюзовое начало в песне и звучит как «срыв лирического голоса» внутри, в целом, лирического произведения, снижая возвышенный пафос – в первую очередь, пафос бродяги как посланца небес (Интерлюдия следует как раз после второго куплета); герой, несмотря на свой диагноз миру, свою «зрячьность», сам оказывается ведомым, причем против своей воли и неизвестно куда: *You got me rocking when I ought to be a-rolling // Darling, tell me, darling, which way to go*. Перед нами, по сути, предстает некий аналог праздничного весеннего шествия вслед за Майской королевой из «Stairway To Heaven», однако там герой оказывался, в качестве Мы, включенным в космическую гармонию, здесь же – и это выражается через применение сниженного блюзового «сленга» – он во власти некой силы, чей

вектор приложения неизвестен ему. Он вне гармонии, более того, он видит, что это «шествие», члены которого так и не «взялись за руки», ведет к гибели мира. Однако этот фрагмент амбивалентен: скорее не возглас *that's right*, который является стандартным вокальным междометием в блюзе и роке, говорит о надежде героя на то, что Она все ещё впереди, ещё ведет. Смысл «срыва лирического голоса» также в надежде на спасение через чувственность.

С в чем-то аналогичной ситуацией слушатель встречается в балладе «Hots on for Nowhere» («Presence», 1976) (Лирика Led Zeppelin: 282-284), где герой, лишенный гармонии (гармония мира оказывается также нарушенной – как в «The Battle Of Evermore», человек связан с космическим целым) – *The moon and the stars out of order // As the tide tends to ebb and sway // The sun in my soul's sinking lower // While the hope in my hands turns to clay* – и сбившийся с пути – *Lost on the path to attainment; I lost my way* – должен спастись через Другого. Это отчасти задается рефреном, семантическая нагрузка которого ограничена обращением к женщине. В конце баллады рефрен переходит в импровизационно-экстатическое, близкое к перформативу воззвание к женщине как к той, кто единственно может помочь. Событие бессмысленно заканчивающейся жизни (*Face in the mirror turns grey*) предстает как незавершенное: *Hey babe, // I don't know where I'm gonna find it*. Завершенность Я зависит от Её помощи: *Do you really wanna help me? // Let me tell you now, babe*. Причем «помочь» здесь – это «позволить рассказать свою историю» (*I meant to ask my body, take it slowerv // Make this story'd be your finest reward; Let me tell you now, babe*), т.е. акт рассказывания женщине об ускользающей жизни равносильно помещению этой жизни в «вечную длительность».

Таким образом, именно женский образ связан в поэтике баллад «Led Zeppelin» с семантикой спасения – не одиночество (если это одинокое странствие, то оно должно быть поиском королевы – *одержимость*), грозящее сильной концентрированностью на себе, как это происходит в проанализированной нами ранее балладе (см. Глава II, § 1, п. 3) «Gallows Pole» («Led Zeppelin – III», 1970), герой которой готов пожертвовать чистотой своей сестры,

чтобы спастись; даже не Христос, к которому обращается герой блюзовой баллады «In My Time Of Dying» («Physical Graffiti», 1975).

Баллада «In My Time Of Dying», написанная блюзменом Блайндом Вилли Джонсом и практически до неузнаваемости измененная «Led Zeppelin», представляет из себя речь ролевого персонажа, находящегося на смертном ложе. Он начинает с молитвы Иисусу: *Jesus, gonna make up my dyin' bed. // Meet me, Jesus, meet me. // Meet me in the middle of the air.* Затем, начав размышлять о том, почему он, собственно, заслуживает место в Раю, герой, по очереди обращаясь к Иисусу, Святому Петру и Архангелу Гавриилу, говорит о том, что он никогда не совершал зла (по крайней мере, не хотел совершать: просто был молод) и «даже кому-то сделал добро»: *Oh, I never did, did no harm. // I've only been this young once. // I never thought I'd do anybody no wrong // No, not once. // Oh, I did somebody some good. Somebody some good... // Oh, did somebody some good. // I must have did somebody some good...* При этом речь его становится все более сбивчивой и в то же время экстатической, импровизационной. Беспокойство героя с потрясающей выразительностью подчеркивается «нервным» отрывистым гитарным риффом. В последующей импровизационной (как в вокальном, так и в инструментальном отношении) части следуют видения умирающего (или то, что он хочет видеть) – марширующие ангелы, – новые попытки исповеди и самооправдания: *Oh, Lord, deliver me // All the wrong I've done //...// I only wanted to have some fun.* Наконец, после слов *I see him*, звучит неожиданная фраза: *Oh, don't you make it my dyin', dyin', dyin'...* (тогда как слушатель ожидает много раз повторенной строки *Jesus, gonna make up my dyin' bed*) и – ещё более неожиданный – раздосадованный возглас вокалиста (*cough*). Более того: на заднем плане слышится удивленный голос слушателя: *That's gonna be the one, isn't it?* и ответ певца: *Come have a listen, then. Oh yes, thank you.* Таким образом, в рамках одного произведения исполнитель не просто меняет маску, он отделяется от героя, внезапно возвращаясь в миметический план рок-события (пародию на него). Умирающий ролевой герой оказывается, таким образом, певцом, забы-

вающим слова, т.е. читающим заученную речь. Блюз Блайнда Вилли Джонса, полуироничный, полурелигиозный, превращается в чистую фикцию. «За порогом» не оказывается ни Христа, ни ангелов – только группа зрителей/слушателей. Таким образом, в отличие от многих указанных выше случаев, здесь, несмотря на, казалось бы, очевидность проникновения миметического текста в диегетический, этого как раз не происходит, напротив, данные два плана противопоставляются друг другу. По большому счету, такой прием отдаления певца от героя, с которым он ассоциировался, характерен для блюза (вспомним речь собственно нарратора в блюзе Лидбелли «The Gallis Pole»), однако там он не несет столь подчеркнуто-развенчивающей функции.

Итак, поиски устойчивого принципа бытия, реальности как таковой, связаны в балладах «Led Zeppelin» со странствием, причем это странствие должно быть со-бытием, оно не может ограничиваться лишь Я. Тема странствия как поиска утраченного дома полно раскрывается в балладах группы, навеянных Марокканским путешествием Дж. Пейджа и Р. Планта, - «Achilles Last Stand» («Presence», 1976) и «Kashmir» («Physical Graffiti», 1975). В первой странствие, множественный субъект которого изначально задан местоимением Мы, приводит к тому, что устойчивость этого Мы в конце концов обеспечивается непоколебимостью мира, удерживаемого руками мифического Атласа: *Wandering & wandering, // What place to rest the search // The mighty arms of Atlas, // Hold the heavens from the earth*. Вхождение же в миф вновь маркировано музыкальной семантикой: *Oh the sweet refrain, // Soothes the soul and calms the pain* (Лирика Led Zeppelin: 266-268).

Самое яркое в балладе «Kashmir»<sup>136</sup>, помимо причудливых ритмических рисунков гитары и баса и сложной и вместе с тем стройной, близкой к совершенству, композиции<sup>137</sup>, – это интонация и ритмика вербального текста. В произведении обнаруживают себя две основные «формы высказываний»

---

<sup>136</sup> Текст см. в Приложении.

<sup>137</sup> По большому счету, семантически-вербальный драматизм данной баллады уступает музыкальному. Эта баллада требует качественного музыковедческого анализа, в отсутствие которого мы попытались наметить лишь основные особенности формы и семантики вербального субтекста.

диегетического нарратора. В первой (строки 1-12, 23-34) преобладает ямб, большая длина строк (чередования 5-стопной и 3-стопной), на второй стопе каждой 5-стопной строки имеется цезура. Мелодическое движение волновое, нисходящее. К примеру, строки 7-8 звучат следующим образом:

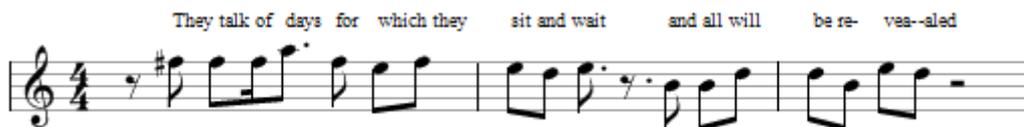


Рис. 2

Волновое нисходящее движение интонации, небольшой диапазон придают мелодии повествовательность [Васина-Гроссман 1978: 69-70]. «Разговорности» способствуют многочисленные короткие глиссандо в голосе, «свободная» ритмика – короткие задержки между словами, что характерно для «речевого интонирования» блюза. В противоположность этой размеренной мелодии, высказывания второго типа (строки 13-22, 35-40) экспрессивны: это сильно акцентированный хорей; интонация нисходящая, однако важно подчеркнуть, что после последнего слога каждой строки звучит восходящая наверх мелодия синтезатора (имитирующего звук симфонического оркестра), что словно «поднимает» опустившийся голос вверх.

Семантика странствия и поиска пути звучит в фрагментах обеих форм. Это странствие в иную реальность, поиск места, в котором герой уже был (мотив утраченного мистического дома): 3 *I am a traveler of both time and space, // 4 to be where I have been*, где он слушал речь «мудрецов благородного племени», о речах которых у него не сохранилось воспоминаний, только музыка их слов (музыкальный дискурс): 9 *Talk and song from tongues of lilting grace, // 10 whose sounds caress my ear // 11 But not a word I heard could I relate, // 12 the story was quite clear*. Таким образом, вновь, как и в «Stairway To Heaven», тема мистического анамнесиса переплетена здесь с темой музыки. Только в хорейческих экспрессивных восклицаниях персонажа звучит мотив слепоты: 13 *I've been blind... // 14 mama, there ain't no denyin' // 15 I'm blind; 19 And my eyes fill with sand, // 20 as I scan this wasted land // 21 Trying to find, trying to find // 22 where I've been*. Сам по себе он оказывается слеп и без-

защитен перед лицом времени, солнцем, выжигающим землю, песком, который попадает в глаза, лицом собственного страха, который есть сковывающая сила собственного Я. Поэтому, так как это не просто странствие, а паломничество в мир истины, путь сопряжен с постоянной молитвой-воззванием к высшим силам: 23 *Oh, pilot of the storm who leaves no trace // 25 Heed the path that led me to that place; 31 Oh, father of the four winds, fill my sails.* И выжженная земля, и слепота (песок, набившийся в глаза) – препятствия в мистическом пути инициации, коррелирующие с топосами смерти из рассмотренных ранее баллад. Но в заключительной, наиболее экспрессивной части, где вербальный субтекст с многочисленными надрывными вокализациями буквально растворяется в музыке, звучит призыв героя к Ты отправиться вместе с ним, так как, увидев путь, он падает (опускается): 36 *When I see, when I see the way, you stay // 37 ...but I'm down... // 38 ...but I'm down // 39 ...ooh, my baby, let me take you there // 40 Let me take you there.* Таким образом, только Другой оказывается способным помочь пройти энтелехийный путь. Завершение события вновь лишь намечается: песня заканчивается перформативным призывом без ответа и разрешения. В песне «The Rover», предшествующей «Kashmir» в том же альбоме, звучит: *My lover, she is lying, // on the dark side of the globe.* Странствие, видимо, продолжается вслепую.

### **§ 3. Энтузиазм и смятение в балладном творчестве «Pink Floyd»**

Группы «The Doors» и «Led Zeppelin», несмотря на постоянное развитие и сомнения, на возникающую порой горькую «блюзовую» иронию, в целом оставались в рамках единого мировидения, создавали единый творческий универсум, где должно произойти (или не произойти) мифопоэтическое событие пересечения бытийной границы, предстающей в первую очередь как граница единичного Я. В творчестве британской группы «Pink Floyd» нет та-

кого единства, их творчество поддается достаточно четкой периодизации<sup>138</sup>, и один из периодов отмечен острым сомнением – не просто в том, что искусство и, в частности, рок-искусство спасет мир от крушения, а в том, что последнее вообще на верном пути; появляется тема опасности рок-музыканта, опасности той *одержимости*, которой по-романтически были воодушевлены многие другие представители рок-сцены.

«Pink Floyd» не имели столь сильного единства не только в творчестве, но и внутри группы: лидер коллектива менялся дважды, а группа, тем не менее, продолжала существовать, тогда как «The Doors» распались после смерти Дж. Моррисона, а «Led Zeppelin» - после смерти ударника Дж. Бонема (не считая поздних концертов группы с сыном погибшего в качестве барабанщика, проходивших вплоть до 2013 года и, вероятно, далее). Этот момент важно отметить, потому что «Pink Floyd» - группа, где определяющим началом является музыкальная концепция, а не личность музыканта. Именно звучание – не поэтика, не пафос, не тематика – стало основным элементом образа группы. Это в первую очередь группа формы, и первое, чем «Pink Floyd» поразили публику, не считая «психоделических» световых эффектов на концертах, был звук, т.н. «саунд», уже потом музыка. Это значительно затрудняет анализ произведений группы, так как методики анализа «саунда» в контексте рок-произведения не существует. Как и ранее, мы будем оставаться в рамках «принципа словоцентризма» и фиксировать только важные для семантики вербального субтекста внелингвистические факторы.

Лишь первый период творчества «Pink Floyd» (1966-1968) в большой мере связан с центральной личностью, выделяющейся из коллектива, личностью Сида Баррета, чей мифологизированный образ близок образу Джима Моррисона: гений, бунтарь и трагический художник<sup>139</sup>. Позднее, когда спон-

---

<sup>138</sup> Факты истории группы и биографии участников группы см. в: [Шэффнер 1998; Сложбин, Климовицкий 1998; Бычков 1991].

<sup>139</sup> Оба музыканта были воодушевлены фигурой А. Рембо, с которым разделили не только стремление достигнуть «нужного уровня воображения... путем безграничной и систематической дезорганизации всех органов чувств» (письмо к П. Валери от 1871 г.), но и короткую, измеряющуюся считанными годами, продолжительность творческого пути.

танный гений Баррета был заменен более уравновешенной поэзией Р. Уотерса и спокойной, выверенной музыкальной техничностью Д. Гилмора, основы звучания и общий творческий вектор «Pink Floyd», заложенные Барретом, продолжали оказывать огромное влияние на сочинения группы, в которых Баррет словно стал тем Другим, который неслиян и неразделен с Я собирательного рок-героя «Pink Floyd».

Песням Сида Баррета, которые, не считая нескольких ранних синглов и двух альбомов, вышедших после его ухода из «Pink Floyd», практически полностью составляют альбом «The Piper at the Gates of Dawn» (1967), присущи две важнейшие особенности: балладность и тяготение к бессобытийности. В. Н. Сыров замечает: «Во многих образцах арт-рока баллада сохраняется непосредственно как *жанр*, но часто претворяется в *балладность*» [Сыров 2008: 83], которую характеризуют «повествовательный тон, спокойное размеренное движение, лишенное контрастов или перепадов, мягкие, по преимуществу трехдольные ритмы, натурально-ладовая гармония» [Там же]. Определенным «балладным» песням Баррета эти факторы действительно присущи (за исключением, пожалуй, трехдольного ритма), например, песне «Flaming». Однако следует отметить несколько моментов: во-первых, постоянное стремление Баррета разрушить натурально-ладовую гармонию, порой выражающееся в отказе от тонального мышления (что хорошо заметно в центральной части инструментальной композиции «Interstellar Overdrive», которая вплотную приближается к экспериментам музыкального авангарда второй половины XX века), нестандартные тональные ходы характерны и для «балладных» песен автора, во-вторых, высокая амплитуда музыкальной динамики, драматичность музыкального развития; в-третьих, музыкальные средства участвуют в формировании события, лишь контуры которого заданы на вербальном уровне, основная же семантическая нагрузка ложится на музыкальные или звуковые средства. «Несказанность события» роднит творчество Баррета с рассмотренными выше балладами «The Doors» и «Led Zepelin», с которыми Баррет разделяет характерный для рок-искусства рубежа

60-х – 70-х годов, пусть в конечном итоге трагический, энтузиазм. Последнее характерно, к примеру, для песни «Vike». В этой удивительной балладе повествование представляет из себя речь ролевого героя, ребенка, который показывает свой дом знакомой девочке: показывает велосипед, свой смешной плащ, знакомого мышонка по имени Джеральд, семейство пряничных человечков, наконец он говорит ей о комнате, полной музыкальных мотивов, рифм, звона, которые имеют заводной механизм (*I know a room full of musical tunes. // Some rhyme, some chink. Most of them are clockwork* (Лирика Pink Floyd: 84)), в конце концов он предлагает ей завести его. Ясно, что топосом данной баллады является романтический мир фантазии, связанный с семантикой детства, поэзии и музыки, иной мир, названный героем «мой мир»: *You're the kind of girl that fits in with my world* (Там же). Завод «музыкально-поэтического механизма» - это и есть выражение события данной баллады, переход в мир фантазии. Но это событие не эксплицируется на вербальном уровне. Вместо этого половину этой трехминутной композиции занимает звук заводящегося механизма и звонки пробудившихся игрушек, затем звучит механический смех, который, постепенно затихая, завершает песню.

Для некоторых балладных песен Сида Баррета характерна антисобытийность. Не «несобытийность», а именно «непроисшествие», которое становится событием. Речь идет в первую очередь о трех балладах: «Matilda Mother», «The Gnome», «Scarecrow».

Первый куплет «Matilda Mother»<sup>140</sup> (строки 1-4) представляет из себя вторичный фиктивный рассказ (цитируемый мир: зачин сказки, рассказанной герою), который переходит в рефрен – уже непосредственное высказывание героя, выделенное как ритмом, так и мелодией: *5 Oh Mother tell me more*. Куплет 3 (строки 10-13) – очевидно, продолжение рассказа. Эти два куплета имеют идентичные мелодии голоса, интонации: спокойное произнесение с удлинением каждого икта. В противоположность этой повествовательности – мелодия куплета 2 (строки 6-9), в которой отсутствует растяжение иктов, в

---

<sup>140</sup> См. полный текст в Приложении.

результате чего речь становится торопливой и более экспрессивной. Этот куплет – непосредственно речь героя, ребенка, оставленного матерью, не дочитавшей книгу. Два слова в этом куплете подчеркнуты ритмически (растяжением слогов), мелодически (ноты выделяются своей большей высотой) и артикуляционно (более громкое произнесение): *waiting* и *shines*: негодование (желание) и надежда (на блаженство).

Голос ли матери звучит в куплетах 1 и 3? Куплет 5 (строки 17-20) не позволяет однозначно утвердительно ответить на этот вопрос, так как его интонация аналогична интонации в куплетах 1 и 3, однако, очевидно, это речь героя – но уже не мольба и негодование, как в куплете 2, а рассказ о себе («повествовательная мелодия» не случайна): о том, как, оставленный в темной комнате с кукольным домиком и запахом старого парфюма, он возносится к облакам посредством сказочных историй. Поэтому наиболее вероятно, что куплеты 1 и 3 – также голос героя, те обрывки сказок, которые он запомнил (или которые успел услышать). Они звучат в нем как другие голоса, которые в куплете 5, когда он рассказывает о спасительной силе историй, сливаются с его голосом.

Вербальную часть баллады завершает повтор рефрена: просьба рассказать, что случилось дальше. Музыкально песня заканчивается инструментальным проигрышем в темпе 3/4 (предшествующая часть написана в 4/4), в котором звучат мотивы переплетающихся мелодий клавиш, гитары и голоса, где слышатся восточные интонации.

Итак, перед нами рассказ о ребенке, в котором диегетический нарратор-прогагонист, тщетно вспоминая истории, рассказанные матерью, то просит её рассказать их до конца (тщетно, так как он один: 6 *Why'd you have to leave me there // 7 Hanging in my infant air, waiting*). Эти истории звучат в нем как другие голоса, спасая его от реальности – в конечном итоге, от себя: своего одиночества, своей покинутости. Но истории недорассказаны, и он не в силах прочесть их самостоятельно: 8 *You only have to read the lines // 9 Of scribbly black and everything shines*. Таким образом, в какой-то мере он оказы-

вается в положении героя баллады «The Doors» «Love Street»: может лишь бросить взгляд (что уже является в какой-то мере спасением) в мир истины (который в данном случае предстает как сказка о короле), но не понять его: помимо неспособности читать, в куплете 4 (строки 14-16) также заявлен мотив многозначности, несовершенства слов<sup>141</sup>: 14 *Wondering and dreaming* // 15 *The words have different meanings.*

В завершение анализа нужно отметить ещё одну важную деталь баллады: фактическое отсутствие местоимения первого лица (за исключением страдательных *me* в строках 6, 19), что говорит о неспособности Я быть актером, о его инфантильности: 7 *Hanging in my infant air*. Мать, Ты, Другой данного текста – смотрящая извне, придающая всему очертания (она несет свет: 8 *You only have to read the lines* // 9 *Of scribbly black and everything shines*, - когда вокруг темнота: 17 *For all the time spent in that room* // 18 *The doll's house darkness old perfume*), именно её голос звучит в герое и дает ему выйти за пределы темной комнаты. *Она говорит в нем*, но это фиктивное событие рассказывания незавершено.

Мотив незавершенной истории, в несколько ином преломлении, характерен также и для баллады «The Gnome»<sup>142</sup>. Здесь можно выявить три инстанции: Я (нарратор), Ты/Вы (адресат), Он (герой). Нарратор вначале предстает как недиегетический, личный (выражен через местоимение *I* и обращение к адресату *you*); самая первая строка – это экспозиция события рассказывания, в которой задается личный тон повествования: 1 *I want to tell you a story*; в следующих двух строках следуют первая характеристика героя и, что важно, экспликация отсутствия абсолютной уверенности нарратора, что рассказ ему удастся: 2 *About a little man* // 3 *If I can*. Далее следует представление героя (гном Кримбл Крамбл), которое, однако, не переходит в рассказ о нем, а сменяется упоминанием (в простом настоящем времени) о других гномах: 5 *And little gnomes* // 6 *stay in their homes*, и наконец строка 7, выделенная мело-

---

<sup>141</sup> Ср. в балладе «Led Zeppelin» «Stairway To Heaven»: *Sometimes words have two meanings.*

<sup>142</sup> См. текст в Приложении.

дически (слоги становятся одинаковой длины и сильнее растягиваются), «окунает» все в прогрессив, дпящееся настоящее (present continuous): 7 *Eating, sleeping, drinking their wine*. В следующем куплете (строки 8-15) наблюдается то же: есть описание героя (глаголы в прошедшем времени), большая конкретизация (8 *He wore a scarlet tunic, // 9 A blue green hood, // 10 It looked quite good.*), есть экспозиция истории, некоего приключения (11 *He had a big adventure*), однако вместо этого вновь происходит неожиданный переход в прогрессив: 14 *Wining, dining, // 15 Biding his time*. Припев (строки 16-20, 27-31) же представляет из себя чистую «событийную несобытийность», не-повествование: *And then one day // Hooray! // Another way for // gnomes to say // Oooooooooomray!* В третьем куплете (строки 21-24), содержащем императив и риторические вопросы к адресату, позиции нарратора и адресата перестают быть внешними по отношению к истории, они включены в ту же реальность, что и герой несостоявшегося повествования. Настоящее, которое постоянно давало о себе знать в попытках рассказать нечто случившееся в прошлом, оказывается единственной, прекрасной (*Look at the sky, look at the river // Isn't it good?*) реальностью. Таким образом, перед нами не игра со слушательским ожиданием, а скорее ироническое отрицание «внежизненных» Я и Ты из первых строк; это именно событие нерасказанной и принципиально нерасказываемой истории, которую, видимо, можно назвать «жизнь». Песня звучит как гимн бессилию автора. После строки 13 исчезают не только Я и Ты, исчезает также Он, герой, получивший имя, но ставший персонажем лишь нерасказанной истории. Как выражение нерасчлененности жизни – возглас *Oooooooooomray!*, в котором нераздельно звучат голоса нарратора и героя (героев), повторяющийся дважды в завершение песни.

Итак, событие здесь заключается в том, что повествовательная структура не реализуется. Действие в песнях Сида Баррета всегда на грани того, чтобы начаться, но этого не происходит. В данном случае недорасказанная история реализуется в абсолютное настоящее.

Категория жизни является центральной и для баллады «Scarecrow», звучащей в духе англо-шотландской народной музыки. Баллада также бессобытийна (событие в ней – не просто нереализованная структура, оно отсутствует, что может быть основанием для приписывания песне свойства балладности без того, чтобы называть её собственно балладой, однако важно подчеркнуть определяющую важность категории Другого для этой песни, что выводит её за пределы чистой лирики). Вся песня – это созерцание Другого. Пугало не аллегория Я, это герой, чья отделенность от Я подтверждается сравнением: *scarecrow is sadder than me* (Лирика Pink Floyd: 82). Напротив, это Я объективируется через образ пугала. Страшила в ячменном поле<sup>143</sup>, смилившийся со своей судьбой, становится поводом для выявления Я за счет их общей причастности событию жизни: *The black and green scarecrow is sadder than me // But now he's resigned to his fate // 'Cause life's not unkind // He doesn't mind // He stood in a field where barley grows* (Там же). Такой способ выявления Я, заключающийся в его соотнесенности с некой внешней формой через сравнение или параллелизм, мы обозначим как *пред-стояние*: о Я ничего не известно, кроме этой соотнесенности с образом пугала.

Исчезновение авторитетного и «внежизненного» Я в рамках произведения, как его организующего принципа, было наиболее ярко зафиксировано Сидом Барретом в более поздней композиции «Jugband Blues» (издана в рамках альбома «A Saucerful of Secrets», 1968, после ухода Баррета), которая практически за 7 лет до появления знаменитого эссе Р. Барта, вербально эксплицирует исчезновение автора: *It's awfully considerate of you to think of me here // And I'm most obliged to you for making it clear // That I'm not here // ... // And I'm wondering who could be writing this song* (Лирика Pink Floyd: 100). Но «смерть автора» в случае Сида Баррета – это не только определенное понимание (более чем актуальное во второй половине XX века) сущности творчества, но и следствие прогрессирующей душевной болезни; эта двойствен-

---

<sup>143</sup> Ячмень как символ бессмертия в английском фольклоре; ср. с балладой «Джон Ячменное Зерно» Р. Бернса.

ность болезни и гения, болезни и искусства (в первую очередь, массового искусства) станет лейтмотивом творчества «Pink Floyd» в период «смятения».

Как уже указывалось, энтузиастическое состояние творческого духа в той или иной мере наблюдается в балладах группы и после трагического ухода Баррета. Здесь стоит назвать две баллады Роджера Уотерса «переходного периода» (1968-1972): «Set The Controls For The Heart Of The Sun» («A Saucerful of Secrets», 1968) и «Cirrus Minor» («More», 1969).

В первой песне функция нарратора двояка: с одной стороны, описательная, с другой, императивная; именно императив рефрена задает повествовательность сменяющимся картинам<sup>144</sup> (похожая повествовательная форма присутствует, к примеру, в песне «The Doors» «Not To Touch The Earth») и задает героя, по отношению к которому нарратор занимает внешнюю позицию всеведения (что отдаляет данную композицию от поэтики Баррета). Картины описания представляют из себя явление рассвета как пробуждения от смерти: 6 *Over the mountain watching the watcher* // 7 *Breaking the darkness waking the grapevine* // 8 *One inch of love is one inch of shadow* // 9 *Love is the shadow that ripens the wine* (Лирика Pink Floyd: 94). Образы винограда и вина, связанные с семантикой смерти и воскрешения (в данной песне мотивы любви и вина вполне соответствуют как христианскому, так и дионисийскому миропониманию), и восхода солнца задают мотив природной цикличности, из которой исключен человек: 14 *Witness the man who arrives at the wall* // 15 *Making the shape of his question to heaven...* (Там же: 96). Поэтому основной мотив данной песни, заданный в рефрене – как выразился сам Р. Уотерс, «жажда солнечного самоубийства» (ср. мифологические темы Икара и Фэттона) как принесения себя в жертву; мотив винограда и вина, таким образом, оказывается параллельным мотиву полета к Солнцу как смерти, сопряженной с любовью, которая есть «полумрак, где вызревает вино» (строка 9), т.е. смерти, несущей обновление.

---

<sup>144</sup> О «неизбывном нарративном предназначении» описания см.: [Женетт 1998а: 291]. См. также пример описания, «рассказывающего историю», «растворяющегося в наррации»: [Женетт 1998б: 131-134].

Баллада «*Cirrus Minor*»<sup>145</sup> – пожалуй, самая близкая поэтике Сида Баррета песня в творчестве Р. Уотерса. Я здесь не выражено напрямую, оно растворено в мифической картине оживленной природы, где отождествляются жизнь и смерть: 1 *In a churchyard by a river* // 2 *Lazing in the haze of midday* // 3 *Laughing in the grasses and the graves*. Личное начало отчасти проявлено в двух строках: 4 и 11. В строке 4 нарратор обращается к птице, используя местоимение *you*. Следовательно, нарратор не полностью исключен из фикциональной реальности как «внежизненная инстанция», он – наблюдающий и говорящий, само его обращение входит в реальность «рассказанного события» баллады и являет его как участника этого события (нарративный металепис). Видимо, глагол *saw* в строке 11 относится к нарратору-герою, он есть тот, кто путешествует (*trip to Cirrus Minor*).

Итак, относительно лишь двух моментов песни можно говорить о косвенном выявлении Я. В первый раз это происходит в обращении: *Yellow bird, you are not long*, где подчеркивается, с одной стороны, общность созерцающего сознания с одушевленной природой, а, с другой, всё же эксплицируется выделенность Я как задающего некое Ты. Второй момент косвенного проявления Я – отсутствие относящегося к глаголу прошедшего времени (*Saw*) местоимения: 10 *On a trip to Cirrus Minor* // 11 *Saw a crater in the Sun*. Взаимопроникновение и общая связанность всего со всем наиболее ярко проявляется на уровне звуковых повторов в вербальном тексте. Так выявляется, что путешествие Я (*trip*) не выделение Я из космической картины, а, напротив, причастность её пространству, где тождественны верх и низ (путешествие к облакам – это и плач ивы, кивающей речным дочерям, и течение реки под её ветвями, и рябь на воде, где эти облака и отражаются): **W***illow w*eeping in the water // **W***aving to the river daughters // S*waying in the ripples and the reeds // *On a trip to Cirrus Minor...* Таким образом, река (*river*), в первой строке связанная с кладбищем (хотя во второй строке жизнь и смерть объединяются вновь за счет звукового повтора: *grasses and the graves*), повторяясь в строке

---

<sup>145</sup> Текст см. в Приложении.

8 (*river daughters*), оказывается связанной и с рябью (*ripples*) и тростником (*reeds*), несущими семантику жизни, и с событием-путешествием (*trip*), которое воспринимается не как удаление и пересечение, а как собственно *связывание* верха и низа<sup>146</sup>.

Взгляд уходит все выше и выше. Могила, река, травы, затем птица, дерево, путешествие к облакам, лунные кратеры – но все отражено в воде. Рябь на воде (*ripples*) – это *trip*! Низ тождественен верху. Облака плывут в воде. И – пространства лунного света вокруг (12 *A thousand miles of moonlight later*). Присутствует ощущение оставленности и безмолвия, но пространство одушевлено (также и на лексическом уровне – в образе «речных дочерей» в строке 8). Для баллады характерен дуализм всеобщей одушевленности – и покинутости. Я здесь растворяется в мифопоэтических образах природы, неотделимо от них и без них не выявляемо, что позволяет охарактеризовать эту форму отношения Я и Другого, по аналогии с балладой «Scarecrow», как *пред-стояние*. Высокая степень звукового «взаиморастворения» слов коррелирует с плавностью и медитативной гармонической гомогенностью музыки.

Альбом «Mog» , который можно в целом считать «пост-барретовским», содержит композиции, где уже можно услышать будущее «смятение». Здесь нужно особо отметить балладу «The Nile Song», в которой многократно отмеченная нами в рок-искусстве 60-х – 70-х годов одержимость женской сущностью оценивается отрицательно. Я теряет свою автономность, готовый следовать в тени мистической женщины, причастной как водной, так и воздушной стихиям (имеет крылья и взывает из глубин): *I will follow in her shadow // As I watch her from my window // One day I will catch her eye* (Лирика Pink Floyd: 108). В вербальном тексте песни эксплицируется как разрушительная роль этого существа, так и его нахождение в бессознательном героя (она – Другой по ту сторону Я): *She is calling from the deep*<sup>147</sup>, // *Summoning my*

---

<sup>146</sup> См. отображение наиболее значимых звуковых повторов в вербальном субтексте баллады в Приложении.

<sup>147</sup> Ср. пассаж из работы К. Г. Юнга: «Смотрящий в воду видит, конечно, собственное лицо, но вскоре на поверхность начинают выходить и живые существа. <...> Часто в сети

*soul to endless sleep. // She is bound to drag me down, // Drag me down* (Там же: 110). Разрушительный характер этой одержимости также подчеркивается необычно «тяжелой» для «Pink Floyd», близкой к стилю «хард-рок» аранжировкой. Таким образом, мистическая природная сила, принявшая облик женщины, здесь оказывается опасной и разрушительной; герой, следующий за ней как за Анимой, встречается лишь с Тенью (*I will follow in her shadow*; она недостижимо парит вверху), погружается в бессознательное, в смерть.

Нужно отметить ещё одну тенденцию, появившуюся в некоторых балладах «Pink Floyd» после ухода Сида Баррета и ставшую впоследствии одной из определяющих, – тенденцию к драматической форме<sup>148</sup>. В этой форме взаимоотношений Я и Другого, которую можно обозначить как *равноправие голосов*, голоса не овнешнены неким высшим «авторским» сознанием, а, как и в архаической амебейной балладе, составляют единственное содержание вербального текста, приближаясь к чистому мимесису. Первая баллада группы, приближающаяся к такому типу – «Corporal Clegg» («A Saucerful Of Secrets», 1968) (Лирика Pink Floyd: 96). В песне звучат четыре голоса. Два принадлежат вневходимой инстанции и соотносятся по принципу «тезис-антитезис». Эти повествовательные голоса отличаются не только метром стихотворной речи (первый голос всегда начинается с хорей – со слов *Corporal Clegg*, – второй – всегда ямба) и мелодией (первая партия – с напевным растяжением последнего и предпоследнего иктов, во второй все ноты одинаковой длины, мелодия близка к речитативу), но и «искажающим» звуковым эффектом, накладываемым на голос вокалиста во время звучания второго голоса, «антитезиса», а также, что наиболее убедительно разграничивает голоса, звучанием из противоположного, левого, канала (первый голос звучит справа). Такое разделение голосов усиливает ироническое развенчание «идеалистического» и ханжеского представления о жизни ветерана войны,

---

рыбаков попадают русалки, женственные полурыбы-полулюди. Русалки зачаровывают: русалки представляют собой еще инстинктивную первую ступень этого колдовского женского существа, которое мы называем Анимой» [Юнг 1991: 100]. Не менее важен для идентификации с точки зрения теории Юнга женского существа из песни и архетип Тени.

<sup>148</sup> Как, например, в балладе «The Gallous Pole» «Led Zeppelin».

происходит усиление экспрессии за счет контраста. «Тезис 1» 1 *Corporal Clegg* // 2 *had a wooden leg* горько-иронически дополняется вторым голосом: 3 *He won it in the war, // 4 in 1944*, т.е. деревянная нога – единственное, что герой «выиграл», сражаясь на войне. Затем происходит усиление контраста: «тезис 2», опровергающий «антитезис 1» - 5 *Corporal Clegg* // 6 *had a medal too* – резко «развенчивается» «антитезисом 2»: 7 *In orange, red, and blue* // 8 *He found it in the zoo*. Третий голос данной баллады – голос непосредственно персонажа, сержанта Клегга. Не маркируясь никакими вводными словами нарратора, он выделяется мелодией и аккомпанементом (в сопровождающей партии гитары много хроматизмов и два тритона, создающих в данном случае ощущение нервной неустойчивости). За этим нервным и неуверенным голосом героя – 9 *Dear, dear were they really sad for me?* // 10 *Dear, dear will they really laugh at me?* – следует четвертый голос, который отличается от всех остальных в первую очередь технически (подобные моменты часто оказываются наиболее важными в синтетическом тексте): он звучит по центру, тогда как остальные голоса раздавались то справа, то слева. И звучит он наиболее уверенно: спокойная партия гитары, классическая гармония голосовых созвучий (это «хор» из нескольких голосов), простая мелодия. Этот голос произносит слова от имени Государства (в этом смысле он выполняет прямую функцию трагического хора), но это оказываются ничего не значащие фразы: 11, 21 *Mrs. Clegg, you must be proud of him.* // 12, 22 *Mrs. Clegg, another drop of gin?* Таким образом, антитезе двух первых голосов параллельна антитеза голосов 3 и 4. Бравурный маршевый проигрыш после слов «хора» только усугубляет горькую иронию, а в следующем куплете (строки 13-20) завершается образ маленького человека; он получает медаль от королевы, но только во сне, и второй голос вносит последнюю ироническую деталь: 20 *His boots were very clean*. Баллада завершается повторением слов «хора» и бравурным маршем. Последнее на фоне энтузиазма рок-искусства выглядит особенно значимым: музыка, которая пробуждала в субъекте энергию энтелехийной самореализации, в данной песне оказывается элементом лицемерной морали.

Очередным этапом нарастающего смятения становится профанация самой священной реальности, в которую, жертвуя своим Я, пытается попасть энтузиастический рок-герой. В качестве яркого примера такой профанации возьмем балладу «Wot's... Uh, the Deal?»<sup>149</sup> («Obscured By Clouds», 1972). На вербальном уровне баллады происходит постоянное взаимодействие, взаимоотношенность Я и Другого, Я и Ты. Герой из *времени* («профанный» хроно-топ характеризуется словами *ветер, холод*) смотрит во вневременную «землю обетованную» (строки 1-3). Он занимает вначале позицию «вне» её (3 *I'm the man on the outside looking in*), и она кажется прекрасной (2 *Looks all right from where I stand*). Его желание – преобразиться и войти внутрь, и это может случиться только через Другого, к которому герой обращается. В рефрене звучит алхимическая метафора: 7 *To let me in from the cold* // 8 *Turn my lead into gold*. То есть, как и энтузиастический герой, он желает воплотиться в истине, о чем он взывает к Другому, к женщине (как окончательно выясняется в строке 22). В профанном времени он не воплощен, он мягкий как свинец, и время разрушает его (10 *I think I'm growing old*), он просит впустить его.

Однако событие проникновения туда (которое в данной балладе, в отличие от похожих «баллад пути» «The Doors» и «Led Zeppelin», происходит в рамках диегетического текста, а не переходит в перформатив) носит профанный характер (причем этот момент – в сильной позиции заглавия) – это сделка (11 *Flash the readies. Wot's... uh the deal?*), то есть нечто материальное и прагматичное. Дом как топос истины оказывается лишь результатом сделки.

Итак, со строки 21 Я находится внутри, там, где ничего не меняется (23 *if she prefers, we never stir again*). Это безвременье земли обетованной есть не освобождение от смерти и времени, а сама смерть. Без движения, ветра жизнь невозможна: мотив ветра, задающийся в рефрене – 9, 19 *'cause there's a chill wind blowin' in my soul*, – в последнем рефрене меняется: 29 *'Cause there's no wind left in my soul*. Итак, это не мифическое пространство, а пространство смерти, окостенения, «смертельной болезни» (Кьеркегор). Поэтому экзи-

---

<sup>149</sup> Полный текст см. в Приложении.

стенциальная, искренняя мольба героя здесь сменяется пустыми фразами: 28 *What's the news? Where you been?* Ты (*you*) превращается в строках 22-23 в Она (*her, she*). Так мотив омертвления переплетается с мотивом отчуждения: обращенность к Ты сменилась отчужденным говорением о Ней. Теперь Ты для героя – некто, кто снаружи, кому он кричит (27 *Hear me shout: Come on in*). Вновь он молит его услышать, но теперь результат уже неважен: он состарился, время стало не преодоленным, а победившим (29 *'Cause there's no wind left in my soul // 30 And I've grown old*) – то, чем в данной балладе обернулся прорыв «to the other side».

Третий период, после переходного, в творчестве «Pink Floyd» связан с альбомом «The Dark Side Of The Moon» (1973) и продолжался он вплоть до конца 70-х, завершившись рок-драмой «The Wall» (1979). Три важнейших альбома этого периода – помимо указанных двух, ещё «Wish You Were Here» (1975)<sup>150</sup> – были, по большому счету, ориентированы на фигуру Сида Баррета. Глубокое впечатление группы от случившегося с Барретом-музыкантом, соседствовало с ещё более сильным впечатлением от случившегося с Барретом-другом – и не только с ним. Все участники группы постепенно начали осознавать свою ответственность за произошедшее, свою вину за то, что отнесли к нему без должного понимания (см.: [Шэффнер 1998]). Для Роджера Уотерса это событие стало восприниматься как символ принципиальной и трагической человеческой отчужденности и невозможности в условиях различных общественных и психологических «механизмов» понять Другого. Безумие Баррета стало для него символом всеобщего сумасшествия века, от которого он не отделял и себя, будучи, пожалуй, более других рок-музыкантов беспощадным к себе в собственных песнях. В альбоме «The Dark Side Of The Moon» последовательно перебираются механизмы безумия: ритм повседневной жизни, планов и достижений, не позволяющий оглядеться по сторонам («Speak To Me / Breathe», «Time»), жажда денег («Money»), схематизирова-

---

<sup>150</sup> Кроме того, в 1977 году выходит альбом «Animals», представляющий из себя аллюзию на антиутопию Дж. Оруэлла «Скотный двор», только применительно к английской действительности конца 70-х и её персоналиям.

ние судебных, культ насилия, сконцентрированность на себе («Us And Them»); лейтмотивом через весь альбом проходит тема смерти (во время работы над альбомом музыканты проводили импровизированные интервью с различными людьми (от техников и студийных сотрудников до коллег, вроде Пола Маккартни) на тему страха смерти, отрывки из некоторых ответов звучат в песнях альбома), таким образом, тема безумия и тема смерти оказываются смежными, «темная сторона луны» - это не только символ сумасшествия, но и хтонический топос. Песня «Eclipse» (Лирика Pink Floyd: 176), которой завершается альбом, представляет из себя длинное перечисление предикатов, наполняющих человеческую жизнь: *All that you touch // All that you see //... All that you love // All that you hate //... All you create //... All that is now // All that is gone // All that's to come* и т.д., - это все оказывается в «гармонии с солнцем» (*everything under the sun is in tune*), но солнце затмила луна (*but the sun is eclipsed by the moon*), символ ночи, смерти и безумия. В конце песни тихо звучит еле слышимая фраза: *There is no dark side of the moon really. Matter of fact it's all dark.* Таков на тот момент приговор, вынесенный Р. Уотерсом, в том числе самому себе. В песне «Brain Damage» (Лирика Pink Floyd: 174-176) звучит также тема двойника, как последнее разочарование в возможности внутренней свободы: *There's someone in my head but it's not me.* Мир безумия и смерти оказываются тем единственным, что объединяет людей, когда гармония хора распалась: *And if the cloud bursts, thunder in your ear // You shout and no one seems to hear. // And if the band you're in starts playing different tunes // I'll see you on the dark side of the moon.* Это уже не энтузиастическая надежда на спасительное дионисийское безумие, а диагноз неизлечимой болезни.

Это вынужденное отступление от темы балладного творчества «Pink Floyd» помогает полнее представить тенденцию «смятения», которая ярко отразилась в балладах группы. Именно «The Dark Side Of The Moon» является центральным сочинением, отражающим эту тенденцию.

В альбоме «The Dark Side Of The Moon» следует особо отметить композицию «Us And Them», единственную в нем, как представляется, балладу.

В ней демонстрируется возможность объединения нескольких событий в рамках одного текста. В произведении преобладает лирический элемент, большая её часть представляет собой напряженное размышление героя о насилии, экзистенциальной заброшенности человека и причине этого – замкнутости современного человека в себе самом. Эти размышления прерываются тремя эпико-драматическими фрагментами (событийные моменты поются несколькими голосами и отмечены большей динамичностью музыки): (1) крик «Вперед!» – и ряд солдат падает замертво, генерал переставляет линии на карте (строки 5-8); (2) газетчик рекламирует словесную перепалку, а человек с оружием говорит: «И для тебя, сынок, найдется место» (строки 12-14); (3) обыватель (Я) погружен в житейские мелочи после трудного дня, и брошенный нищий старик умирает от голода (строки 19-21). Эти события наделяют песню способностью, присущей балладному жанру – показать внешний мир в драматической напряженности сквозь призму индивидуального сознания и чувства, вместе с тем, обозначая разрыв между индивидуальностью и «истиной бытия». Три событийных фрагмента объединены сознанием героя, который хочет говорить «в хоре», сказать Мы, но все эти попытки все равно заканчиваются трагическим Я в последнем фрагменте песни. Лирика, за неимением хора, превращается в исповедь, Я не обладает авторитетной позицией, будучи не отделенным от Них (но разобщенным с Мы!). Авторитетная позиция в тексте, однако, присутствует: *4 God only knows it's not what we would choose to do*. Как будто, именно с этой позиции, «овнешняющей» и само Я, ведется рассуждение о некой ложной общности, основанной на эгоизме и скрывающей духовное отчуждение. Держась на насилии, эта общность вынуждена противопоставлять себя неким Они (*Us and Them* в противоположность *We*). Это контркультурная оппозиция *Us /Them* с отрицательным знаком: она ведет не к обновлению мира, а к бессмысленному уничтожению и отчуждению. В последнем куплете *Us* и *Them* соединяются в точке Я, которое даже в житейских мелочах оказывается неспособным помочь другому: нищий умирает от голода, когда у Я нет времени смотреть по сторонам.

Альбом «Wish You Were Here» (1975) полностью был посвящен Сиду Баррету. Центральная композиция его, 25-минутная «Shine on You Crazy Diamond» (Лирика Pink Floyd: 184, 190), первая половина которой открывает альбом, вторая – завершает, - это посвящение Сиду, восхищение им, горечь утраты, трагическое ощущение того, что ничего нельзя было исправить – и вместе с тем, нельзя не заметить, как Я Уотерса переплетено с ним; Баррет стал для него своеобразным Другим, через которого он мог выразить себя. Центральными в песне являются мотивы гения и безумия: *Remember when you were young, // You shone like the sun. // ... // Now there's a look in your eyes // Like black holes in the sky // Shine on, you crazy diamond //...// Threatened by shadows at night // And exposed in the light //...// Come on you raver, you seer of visions; // Come on you painter, you piper, // You prisoner, and shine.* Трагическое ощущение невозможности понять Другого ярко запечатлено и на обложке альбома: бизнесмен в костюме и темных очках невозмутимо пожимает руку своему двойнику, который горит.

Баллада «Welcome To The Machine» («Wish You Were Here», 1975) (Лирика Pink Floyd: 184-186) имеет драматическую форму: представляет из себя речь персонажа. Внешне это монолог, но каждая реплика говорящего предполагает вопрос или реплику собеседника, который, собственно, и является настоящим героем баллады. «Эксплицитно» звучащий голос «развенчивает» элементы мира, идеалы рок-героя, представляя их как заранее просчитанные, вписанные в систему: идеал бунта против старшего поколения и общественных институтов (10 *You bought a guitar // 11 To punish your ma // 12 And you didn't like school // 13 And you know you're nobody's fool // 14 So welcome to the machine*), идеал внутренней и материальной свободы (17 *What did you dream? // 18 It's all right, // 19 We told you what to dream // 20 You dreamed of a big star // 21 He played a mean guitar // 22 He always ate in the steak bar // 23 He loved to drive in his Jaguar // 24 So welcome to the machine*). Данная баллада является своеобразным метатекстом к «мифологическому тексту» рок-искусства, развенчивающим последний. Примечательно, что нарратор, рассказывающий

«стандартную» историю рок-музыканта в данной балладе, не равен Я, он представляет «ложную общность», которая в «Us And Them» ещё не была никак названа, а здесь получает название – Механизм, символ крушения надежды на обретение нового хора. Однако не стоит здесь видеть исключительно пессимистический взгляд на рок-искусство: данная баллада только подчеркивает опасность потери себя – не в качестве жертвоприношения своего Я в пути к высшей реальности, а в механизме сопровождающего рок-искусство коммерческого мира, – но она является частью песенного цикла, альбома, который обрамляет композиция, посвященная гению, художнику, жертвующему собой в энтузиастическом трансе. Баллада «Welcome To The Machine», в звучании которой ключевую роль играют эффекты и пульсирующий ритм синтезатора, заканчивается звуком набирающего скорость механизма, затем частота звука падает, механизм останавливается. Несмотря на драматическую форму, в балладе отчетливо ощущается присутствие высшей инстанции, которая выявляет себя на уровне целого произведения.

Чтобы представить апогей «смятения» рок-искусства в творчестве «Pink Floyd» (в первую очередь, творчестве Р. Уотерса), приведем яркий пассаж из содержательной работы Н. Шеффнера:

«Уотерса приводило в ужас, что столь личное, как его собственные песни, постепенно превратились в «цирк и бессмысленный ритуал». Как он сказал писателю Тимоти Уайту: «Рок-н-ролл становится жадностью под личиной развлечения так же, как война стала жадностью под личиной политики». Любые подобные угрызения совести, однако, не могли смягчить восприятие Роджером своей публики – тридцати, пятидесяти, иногда девяноста тысяч – как одного монолитного, нечувствительного, ревущего, молотящего зверя. На последнем представлении – 6 июля на олимпийском стадионе в Монреале – он сломался.

В течение вечера ненавидящий взгляд Роджера с убийственной сосредоточенностью был направлен на публику, получавшую удовольствие от «космического сияния» «Флойд», в особенности – на одного парня, который

ему не нравился больше других: маленький червяк, корчившийся у живота зверя <...>. Наконец, Роджер наклонился к самому его лицу и плюнул. <...>

По возвращении в Англию, Уотерс был снедаем новым крупным замыслом <...>. Охватив взглядом «эту громадную преграду между ИМИ и мной и то, что я пытался сделать, как и то, что стало невозможным преодолеть», Роджер поклялся, что если «Пинк Флойд» еще раз пустятся в феерию сценических представлений, то она будет проходить в буквальном смысле слова из-за... стены» [Шэффнер 1998].

Альбом «The Wall» (1979) (который уже неотделим от одноименного фильма Алана Паркера, в создании которого музыканты группы принимали живое участие) – особое явление в рок-искусстве, одинаково далекое как от жанра рок-оперы, так и от жанра мюзикла; это рок-драма. Все песни альбома так или иначе имеют связь с общим единым сюжетом концептуального целого, с одной стороны, выходя за жанровые рамки баллады, с другой, характеризуясь событийной насыщенностью, острой драматичностью, причастностью к развитию эпического сюжета, лирической сконцентрированностью на Я рок-героя. Последнее важно, так как именно наличие рок-героя, а не просто фиктивного персонажа, в качестве центральной фигуры альбома отличает «рок-мистерию» «The Wall» от рок-оперы или мюзикла. На уровне формы отличие рок-героя от персонажа проявляется в том, что речь первого никакими средствами не демаркируется от голоса автора-исполнителя, что вместе с очевидной близостью личности Уотерса к герою данного произведения, создает эффект их нераздельности; это ни в коем случае не ролевая лирика. Если и называть героя маской автора-исполнителя, то это маска в древнем смысле, то есть, та, что была более истинна, чем само лицо, что «не скрывала, а обнажала ту силу, которую она представляла» [Апинян 2003: 188]). Рок-герой «The Wall», разумеется, не равен Р. Уотерсу, он является собирательным образом: важнейшие моменты биографии и характера Уотерса, трагическая гениальность, отрешенность и самопотеря Сида Баррета, «стандартные» черты, присущие стереотипу рок-музыканта и его образа жизни, наконец, че-

ловек XX века в целом. Вновь перед нами художественный метатекст к художественному же явлению. Образ Пинка (имя героя «The Wall») оказывается неразделен и неслиян с образом Уотерса; главный Другой, который в нем звучит – это, несомненно, образ Баррета, уже в «The Dark Side Of The Moon» сконцентрировавший на себе основные моменты пессимистического мировидения Уотерса. Отсутствуя физически, голос Баррета имплицитно продолжает звучать в песнях группы.

Для наших задач нет необходимости в анализе целостной рок-драмы «The Wall», поэтому сосредоточимся на одной балладе, наиболее самостоятельной песни данного альбома (в 1979 году песня вышла отдельным синглом), «Comfortably Numb»<sup>151</sup>.

Вновь использована драматическая форма наррации: в балладе звучат два голоса, речь каждого Я имеет своего конкретного исполнителя (Роджер Уотерс (Я-1) и Дэвид Гилмор (Я-2)), вся баллада – попытка диалога между ними. Каждое Я получает определение в Другом: Я-2 представлен во взгляде Я-1 как больной, которого нужно поставить на ноги и избавить от страданий, Я-1 в глазах Я-2 – это смутное тающее видение человека, идущего по волнам.

В составе сюжетного целого «The Wall» эта песня соответствует моменту, когда герой, Пинк, должен выйти на сцену, но нервное истощение держит его между снами и реальностью, и врач вынужден сделать укол, чтобы он смог встать. Возможны два случая из жизни Уотерса, отразившихся в тексте: (1) случай из собственной практики, когда он болел гепатитом, и врач ввел ему транквилизатор, чтобы дать возможность отыграть концерт, (2) наркотическое оцепенение Сида Баррета перед одним из концертов [Сложбин, Климовицкий 1998: 251]. Второй момент говорит о том, что неверно было бы ограничивать значение текста только выражением бесчеловечности «машины рока», готовой на все, чтобы шоу продолжалось. Это также и действительное желание достучаться до Другого, проявление сострадания.

---

<sup>151</sup> См. текст в Приложении.

В какой-то мере эта баллада – концентрированное выражение всей рок-драмы «The Wall». Оцепенение – это ни что иное, как Стена, отделяющая Я от Другого, от реальности (реальностью оказывается здесь как раз мир Других). Оцепенение – приятная (*comfortably*) болезнь, возможность, замкнувшись в себе, более не быть собой (*I can not explain, you would not understand // This is not how I am*). По большому счету, эту балладу можно считать апогеем «смятения»: критика энтузиастической мечтательности, спасения в мире грез (ср. с «Matilda Mother»), опьянения и избавления от Я. Сохранить Я – это единственный шанс услышать Другого, а это и есть со-бытие, реальность. В полуяви Я-2 (рефрен, повторяющийся после каждого из двух куплетов – слов Я-1) появляется следующая картина: корабль вдалеке, дымка на горизонте, и лишь тот, кого мы обозначили Я-1, идет по волнам, но герой видит только его движущиеся губы, не слыша слов: *There is no pain, you are receding // A distant ship, smoke on the horizon // You are only coming through in waves // Your lips move, // But I can't hear what you're saying*. Учитывая серьезное, хотя и далеко не однозначное отношение Уотерса к христианству, здесь можно предположить евангельскую аллюзию на Христа, идущего по волнам<sup>152</sup>. Корабль (т.е. человечество) отделилось, но Он ещё идет навстречу по волнам (волнам бессознательного?<sup>153</sup>), стараясь помочь. Таким образом, акт сострадания, попытка проникнуть за чью-то стену здесь совмещается с представлением о христианском милосердии. Но Я-2 не слышит слов, и диалог оказывается несостоявшимся (на оба куплета следует один и тот же рефрен, никак не реагирующий на то, что говорит Я-1). Все, что остается Я-1, это помочь Я-2 если и не придти в чувство, то хотя бы «пройти через шоу» (вторая ипостась Я-1 как медика, во что бы ни стало обязанного вывести звезду на сцену), сделав инъ-

---

<sup>152</sup> См. о частотности аллюзий на Священное писание в текстах Уотерса: [Макайниис 2004]. В данной статье, однако, указанная нами аллюзия не упоминается.

<sup>153</sup> В фильме «The Wall» во время рефрена показываются картины детских воспоминаний Пинка: он находит в поле раненую крысу, бережно несет её домой, но мать приходит в ужас, увидев животное, и не позволяет оставить его в доме. Мальчик относит крысу в сарай, укладывает на солому, но на следующий день находит её мертвой. Трупик зверька он выбрасывает в реку, словно топя в глубинах подсознательного всю свою человечность.

екцию: *That'll keep you going through the show // Come on it's time to go*. Событие «воскрешения» не происходит, герой (Я-1), будучи в силах исполнить приказ «встань и иди», внутренне остается в состоянии оцепенения.

«Смятение», описанное нами в балладах «Pink Floyd», не полностью безнадежно. Помимо элементов художественной реальности «The Wall», каждый из которых становится очередным «кирпичом в стене» героя, в двух заключительных песнях альбома, драматической постановке, кульминации всего действия «The Trial» и эпилоге «Outside The Wall», упоминаются некие «сердобольные» (*the bleeding hearts*) и «художники»<sup>154</sup> (*the artists*), стучащиеся, жертвуя собой, в чужую стену «собственным сердцем»: *And when they've given you their all // Some stagger and fall, // After all it's not easy // Banging your heart against some mad bugger's wall*. Спасением от оцепенения, таким образом, здесь предстают сострадание и искусство, вернее, искусство, связанное с состраданием, протягивающее руку Другому, а не удаляющееся от него в какой бы то ни было симулякр.

## Выводы

Представленные в данной главе анализы балладных текстов позволяют сделать ряд выводов и обобщений. Баллада в американском и английском рок-искусстве 60-х – 70-х годов, с одной стороны, приближается к народным и отчасти классическим образцам, вовлекая слушателя в художественное событие посредством как формы (ключевая роль музыкального начала и экспрессивная артикуляция), так и богатого архетипическими образами и мотивами содержания, их тесной связи. С другой стороны, она удаляется от общепринятого представления о балладе в сторону архаики (приближаясь к пра-балладным обрядовым образцам), в первую очередь, за счет усиления фрагментарности и перформативности, что подчас затрудняет, в частности,

---

<sup>154</sup> На фоне безнадежного разделения людей на «собак», «свиной» и «овец» в альбоме «Animals» (1977) «сердобольные» и «художники» могут рассматриваться как особая, дающая надежду «каста».

выявление эпического элемента (иногда выявить повествовательность и определить её динамику позволяет только музыка или контекст).

На уровне формы репрезентации события рок-балладу США и Великобритании 60-х – 70-х годов характеризуют, помимо усиления фрагментарности, преимущественное использование настоящего времени перед прошедшим, происходящего – перед произошедшим; важная роль назывных предложений и перформативных высказываний, явления нарративного металеписа; предпочтение формы повествования от первого или второго лица, использование драматического модуса наррации; возможность наличия не одного, а нескольких парадигмально объединенных событий («мини-повествований»), «события отсутствующего события» или же события, завершение которого либо отсутствует (повествование переходит в лирический модус или перформатив), либо задается экстралингвистическими средствами.

Анализ трех форм представления музыки в проанализированных балладах – музыка как субтекст, «языковая музыка» и музыкальный дискурс – показал следующее: музыкальный субтекст зачастую является важнейшим средством смыслообразования, контекстом, задающим смысловую векторность вербального субтекста; его согласованность, особенно на фоне предшествующей несогласованности (например, в явлении встречного ритма), с «языковой музыкой» оказывается выразительным средством, обладающим мощным суггестивным потенциалом. Ключевая роль музыки в рок-искусстве (которое изначально развивалось именно как музыка) обеспечивает в рамках музыкального дискурса создание особого музыкального мифа, представляющего музыку в первую очередь как импульс к мистическому анамнезису. Не считая случаев, когда музыкальный дискурс «овнешняется» в музыкальном субтексте и «языковой музыке» как *песня* персонажа, и самого общего момента психофизического воздействия рок-музыки, регулярной связи между актуализацией музыкального мифа и двумя другими формами представления музыки выявлено не было. В этом также состоит отличие рок-искусства кон-

ца 60-х – 70-х годов от раннего рок-н-ролла, где речь о музыке (воспевание рок-н-ролла в текстах песен) полностью соответствовала самой музыке.

Рок-искусство 60-х – 70-х годов лишь использует определенные механизмы и формы обрядового искусства, не являясь таковым, и отношения между Я и Другим здесь куда сложнее, чем плясовое во-площение Я как Другого. Нами было выявлено 6 основных форм таких отношений:

- одержимость. Я поглощен Другим, который представлен как истинная, вечная сущность, предел энтелехийного развития (что выражается в семантике пути) в отличие от Я становящегося, которое должно умереть (пройти через смерть), что иногда заставляет подобную форму отношений воспринимать отрицательно, как угрозу;

- хоровая общность. Овнешнение Я через мистериальное Мы. Событие «хоровой» воссоединенности Я и Другого сопровождается стремлением вернуться в первоизданную гармонию мира. На обратном полюсе – ложная общность, основанная на эгоизме и воплощающая духовное отчуждение;

- подчинение. Либо Я подчинен Другому, и, не переставая быть собой, тем не менее, нуждается в Другом для самовоплощения (через рассказывание истории, через мистически-эротическое соединение), либо Другой подчинен Я как ведомый – проводнику, как не знающий – знающему;

- равноправие голосов. Соответствует драматическому модусу наррации: наличие нескольких суверенных Я и соответствующих им Ты;

- пред-стояние. Я выявляется через соотнесенность с некой внешней формой через сравнение или параллелизм;

- оппозиция. Я противопоставлен Другому, который может быть выражен неким Ты или Они, чей путь с точки зрения Я воспринимается как ложный.

Энтузиастическим рок-героем отношения одержимости и хоровой общности расценивались как целиком положительные. В смятении рок-искусства одержимость маркируется семантикой опасности, а общность – на-

силы и отчуждения, важную роль начинает играть отношение равноправия  
ГОЛОСОВ.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в рамках рок-искусства Англии и США, которое, несмотря на географическую и, в меньшей степени, культурную дистанцию между странами, обнаруживает сходное миропонимание, представляет единую художественную линию, наблюдается обновление жанра баллады, в первую очередь, благодаря оказывающей мощное психофизическое воздействие музыке, корни которой обнаруживаются как в европейской, связанной с англо-шотландской балладой, так и во внеевропейской, главным образом, афроамериканской, вышедшей из культовой музыки африканских племен, традициях. Возвращаясь после полуторавекового господства литературной баллады к триединству текста, музыки и телесно-ритмической выразительности, рок-искусство совершает попытку вернуться к мифологической целостности, оживить «мёртвые сады чувств»<sup>155</sup>, возвращая балладе её утраченное или редуцированное литературной балладой XX века качество – эмоциональную, подчас основанную на аффекте коммуникативность, способность вовлечь слушателя в действие. Обратной стороной усиления аффективного воздействия баллады в рок-искусстве является размывание рамок эстетического события, редукция референтной событийности, в какой-то мере возвращение к архаическим, протонарративным формам.

С архаикой английскую и американскую рок-балладу конца 60-х – 70-х годов сближает календарная символика, пафос восстановления гармонии, что однако в рок-искусстве сопряжено с необходимостью в эту гармонию войти: человек воспринимается как потерянный. Наивный энтузиазм рок-героя граничит с разочарованием и сомнением, воодушевление одержимостью и блаженным саморастворением в женской природной стихии и хоровой общности – с чувством экзистенциального одиночества.

Жанр баллады с его двойственностью лиричности-музыкальности и событийности оказался наиболее подходящим для раскрытия преходной, об-

---

<sup>155</sup> Цитата из высказывания Э. Кестнера по: [Потемина 2004: 27].

новленческой сущности рок-н-ролла. Характерное для рок-музыки «ощущение приближающейся «гибели мира»» [Конен 1994: 10] предстает через близость к балладе в дуализме дионисийского «рождения-смерти» вечно обновляющегося в экстазе и страдании. Дионисийское мироощущение, которое акцентирует трагические мотивы и одновременно надежду на онтологическое возвращение, в художественном рок-событии выражается через ритуальность игры: священной, онтической игры, либо игры *в* священное. Наивное смешение игрового и эстетического с онтологическим в конечном итоге приводит рок-героя к границам реального – игре со смертью.

Важнейшие мотивы, исконно присущие жанру баллады, сохраняются и в англо-американской рок-балладе 60-х – 70-х годов: мотив разрушения дома, который чаще эксплицируется как мотив гибели мира, а также мотив трагического разделения профанной и священной реальности, соединение которых возможно только через смерть, через потерю Я. Здесь также ярко выявляется романтическое мировосприятие с такими ключевыми его моментами, как томление и постижение природы через музыкальный опыт (в рок-искусстве США и Англии актуализация музыкального дискурса связана с семантикой энтелехийного пути, мистического ритуального преобразования), отдача себя на волю женскому началу, растворение в первоэданной стихии. Таким образом, американское и английское рок-искусство 60-х – 70-х годов совершенно правомерно назвать неоромантическим художественным направлением, причем преемственность по отношению к романтизму здесь не столько носит характер сознательного творческого диалога, сколько актуализирует как таковой романтический дискурс (дискурсивную формацию), который, как показывают современные исследования, не прерывался в течение двух веков и в той или иной мере был актуален для популярной культуры [Reinfandt 2003: 53-68, 325-417]; соответственно, романтизм энтузиастического рок-искусства в большой степени наивен, нерелективен. В этом его сила, высокая действенность и опасность. То, что Т. Манн почувствовал в немецком романтизме – демоническую энергию, выраженную в первую оче-

редь в музыке, стремящуюся к «музыкальному варварству» и приведшую в конечном итоге к трагедии национал-социализма [Valk 2008: 368-378], в Англии ощутил в рок-искусстве Р. Уотерс; в рок-драме «Pink Floyd» «The Wall» рок-звезда превращается в фашистского диктатора, рок-концерт – в агрессивный и «зомбирующий» митинг, аудитория – в бригады штурмовиков, а некогда романтический призыв Дж. Моррисона *waiting for the sun* звучит как *waiting for the worms*. Вместе с тем, и это смятение не оборачивается тотальным пессимизмом: надежда на сострадание и спасение через искусство звучит и в балладах «Pink Floyd», которые все чаще принимают драматическую, диалогическую форму.

Изменения, которые на уровне формы претерпевает жанр баллады в рок-искусстве США и Великобритании в силу специфики последнего, сильной зависимости вербального субтекста от музыкального и общего влияния неклассической эстетической парадигмы – возрастание фрагментарности повествования, порой создающее необходимость «скреплять» повествовательные описания или перформативные высказывания в единое повествование при помощи обращения к музыкальному субтексту или контексту, связанному с мифообразом рок-героя, концертной ситуацией или концепцией альбома. Наряду с такими «неклассическими» балладами, тяготеющими в равной степени к архаическим и модернистским формам поэтики и отмеченными высокой динамикой сквозного музыкального драматизма, имеются и баллады, приближенные к «классическому» представлению о жанре и характеризующиеся равноправием и скоординированностью вербального и музыкального субтекстов. Вместе с тем, нельзя сказать, что, к примеру, для многих баллад «Pink Floyd» (таких, как «Wot's... Uh, the Deal» или «Comfortably Numb») не важны музыкальный или пластический субтексты. Напротив, именно «погружающая техника» – особое звучание и невиданные визуальные эффекты на концертах – привлекали внимание основной части аудитории, а отнюдь не оригинальная рок-поэзия. Однако филологический анализ здесь оказывается возможным и необходимым, музыка в таких балладах является

дополняющим, усиливающим, погружающим, но не порождающим началом. Но, конечно, тенденции первого характерны и для второго «типа» баллады, но с меньшей интенсивностью. Следует отметить, что традиция баллад, наиболее близких к «классическим» образцам, не является определяющей для исследуемого временного отрезка, но продолжает существовать (и даже находит оригинальное воплощение в таких направлениях, как хард-рок и хэви-металл: творчестве «Deep Purple», «Black Sabbath»), расцветя к 80-м годам, к примеру, в творчестве австралийского рок-автора Ника Кейва, где существенно возрастает роль эпического начала, что компенсируется редукцией перформативности, усилением границ между повествующими и повествуемыми инстанциями, большей дистанцированностью рок-героя от диегетического нарратора, либо недиегетического нарратора – от повествуемого мира.

Проделанная работа по анализу синтетических балладных рок-текстов английских и американских авторов позволяет сделать вывод о важности герменевтического подхода к данному предмету. Литературоведческий характер анализа текста вовсе не снимает проблему семантики целостного произведения. В случае синтетического текста, являющегося частью популярной культуры, в котором число семантически значимых и неоднородных элементов, по большому счету, неограниченно, анализу отдельных субтекстуальных структур и их корреляций должно предшествовать *пред-*понимание, *пред-*ставление сущности исследуемого произведения. Важнейшая процедура этого – реконструкция «мифа» рок-героя, т.е. его образа и связанного с ним контекста, что в свою очередь невозможно без представления об эстетике и поэтике (мифопоэтике) рок-искусства в целом. Эстетика и поэтика рока оказываются напрямую связаны с его онтологией. В рок-балладе конца 60-х – 70-х годов событие выходит за рамки эстетического, действие часто происходит не в эстетической проекции мира, а в некоем опознанном бытии как таковом и не может быть понято без представления о том, что же это за бытие, которое, в свою очередь, конструируется в рамках событийности отдельных произведений. Многие замечания, которые, к примеру, в чисто структурном ана-

лизе рок-текста едва ли можно было сделать, являются следствием движения по данному герменевтическому кругу.

Это не отменяет необходимости совершенствования аналитического подхода к форме синтетического текста самого по себе. Представляется, что, одновременно с дальнейшим накоплением материала и совершенствованием методов его анализа, в дальнейшем изучении повествовательных возможностей рок-баллад следует особо обратить внимание на соотнесенность ритмики и мелодики с той или иной повествовательной ситуацией. Б. М. Эйхенбаум подчеркивал: «Природа стиха (особенно лирического) органически связана с произносительно-слуховыми моментами и <...> речевая интонация часто теряет здесь свою смысловую, логическую окраску, подвергаясь напевной деформации» [Эйхенбаум 1969: 342]. В куда большей степени это характерно для песенной поэзии; данные лингвистики разговорной речи здесь нерелевантны. Не остается ничего иного, кроме как создавать «интонационный словарь» на основе анализа самих рок-произведений: определенные мелодии, элементы мелодий, ритмико-мелодические рисунки соотносить с семантикой элементов речи (в этой работе должны равноправно участвовать лингвистика, литературоведение и музыковедение) с целью определения *диапазона* (разумеется, этот гипотетический «словарь» не может содержать однозначных значений) возможных ситуаций высказывания для того или иного мелодического элемента; для начала, к примеру, определить особенности повествовательной, восклицательной и вопросительной мелодик в рок-текстах. Такое исследование позволило бы достигнуть большей объективности в исследовании синтетического, в частности, повествовательного, текста и существенно упростило бы дальнейшую работу по изучению поэтики рок-баллад.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### *Научная литература и публицистика*

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. Азбелев С.Н. Русские исторические песни. Баллады // Исторические песни. Баллады. М.: Современник, 1991. С. 5-40.
3. Алексеев М.П. Литература средневековой Англии и Шотландии. М.: Высшая школа, 1984. 352 с.
4. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. 400 с.
5. Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. / Пер. с древнегр., общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль, 1984. 830 с.
6. Балашов Д.М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1966. 72 с.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.
10. Беленький Л.П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества // Relga: Научно-культурологический журнал. №4 [184], 2009 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2344&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 04.12. 2013).
11. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. М., 1954. 848 с.

12. Белый А. Творчество жизни // Белый А. Критика, эстетика, теория символизма. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 9-148.
13. Беспаятных А. Led Zeppelin. М.: Нота-Р, 2003. 334 с.
14. Боннар А. Греческая цивилизация. В 3 т. Т. 1. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. 269 с.
15. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Теория литературы. В 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 2. М.: Академия, 2004. 368 с.
16. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.
17. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX - начала XX веков: Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 307 с.
18. Бычков В.В. Эстетика. М.: Академический проект, 2011. 452 с.
19. Бычков Е. Легенды рока: Пинк Флойд. Караганда: Плюс/Микро, 1991 // Bychkov.com: [Официальный сайт Е. Бычкова]. URL: <http://www.bychkov.com/0-Foreword.html> (дата обращения: 16. 09. 2013).
20. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. В 3-х ч. Ч. 1: Ритмика. М.: Музыка, 1972. 151 с.
21. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. В 3-х ч. Ч. 2: Интонация, Ч. 3: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
22. Векшин Г.В. Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006. 507 с.
23. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
24. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 105-211.
25. Гавриков В.А. Время сбора камней (обзор диссертаций по русскому року) // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург, Тверь, 2008. С. 285-302.

26. Гавриков В.А. Кого чаще всего цитируют в российских рок-диссертациях? (Библиография для начинающего роковеда) // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 14. Екатеринбург, Тверь, 2013. С. 369-386.
27. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007. 292 с.
28. Гавриков В.А. Рок-искусство в контексте исторической поэтики // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 9. Тверь, Екатеринбург, 2007. С. 22-31.
29. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: Брянское СРП ВОГ, 2011. 634 с.
30. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Пер. с нем., вст. ст., общ. ред. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 700 с.
31. Галин А. Комментарий // Джим Моррисон и The Doors. Когда музыка смолкнет...: Архивы The Doors. Т. 1. М.: Узорочь, 1998. С. 251-313.
32. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. 462 с.
33. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Наука, 1995. 480 с.
34. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Эолова Арфа. М.: Высшая школа, 1989. С. 563-568.
35. Гердер И.Г. Избранные сочинения / Сост. В. М. Жирмунский. М., Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. 392 с.
36. Гете И.В. Разбор и объяснение // Эолова Арфа. М.: Высшая школа, 1989. С. 554-556.
37. Гете И.В. Собр. соч. в тринадцати томах. Юбилейное издание. Т. 1. М.–Л., ГИХЛ, 1932–1949.
38. Гильманов В.Х. Словарь терминов и значений // Гильманов В.Х. Проблемы региональной литературы: «Кёнигсбергский текст» как предмет художественного опыта. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. С. 81-89

39. Гильманов В.Х., Гильманова А.В. Страсти по Натанаэлю или «Откровение от Гофмана» (по мотивам новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек») // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 7-34.
40. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 409 с.
41. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. М.: Сов. писатель, 1979. 223 с.
42. Грешных В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. 406 с.
43. Грув К. Свет и тень: официальная биография Led Zeppelin для Atlantic Records / Пер. с англ. // Все о Led Zeppelin [Электронный ресурс]. URL: [http://www.ledzeppelin.ru/cgi-bin/ez/csvread\\_art\\_body.pl?rec\\_n=013](http://www.ledzeppelin.ru/cgi-bin/ez/csvread_art_body.pl?rec_n=013) (дата обращения: 16.09. 2013).
44. Гугнин А.А. Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: Антология баллады. М.: Высшая школа, 1989. С. 7-26.
45. Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 2. Тверь: ТГУ, 1999. С. 15-20.
46. Дильтей В. Собр. соч. в 6 т. // Под общ. ред. А. В. Михайлова, Н.С. Плотникова. Т. 4: Герменевтика и теория литературы // пер. с нем., ред. В.В. Бибихина, Н.С. Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. 532 с.
47. Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дягилевой: опыт анализа одного исполнения // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып.10. Тверь, 2008. С. 153-166.
48. Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару. Тверь: ТГУ, 2000. 109 с.
49. Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып.8. Тверь: ТГУ, 2005. С. 75-119.
50. Доманский Ю.В. О культурном статусе русского рока // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 215-225.
51. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 232 с.

52. Елина Н.Г. Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады. М.: Наука, 1973. С. 104-131.
53. Еремеева О.В. Джим Моррисон: Логос смерти // «Мир культуры» № 1, 2002: [Официальный сайт журнала «Мир культуры»]. URL: <http://www.m-kultura.ru/jim-morrison-logos-smerti/> (дата обращения: 01.09. 2011).
54. Ерофеев В. Мир баллады // Воздушный корабль: Литературные баллады. М.: Правда, 1986. С. 3-16.
55. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998а. 472 С.
56. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998б. 472 С.
57. Жирмунский В.М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады. М.: Наука, 1973. С. 87-103.
58. Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916-1926. Л.: Academia, 1928. 358 с.
59. Жуковский А.Ю. Метафорическое понимание телесности в поэзии Джима Моррисона // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 12. Екатеринбург, Тверь, 2011. С. 293-300.
60. Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 2000. 344 с.
61. Иванов В.И. Ницше и Дионис // Иванов В.И. По звёздам. Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. С. 27-38.
62. Каблучко Ю.М., Черниенко О.В., Авилов В.В. Непостижимая тайна Джима Моррисона // Послушай, парень, объяви нас как нужно. Мы — «Дорз»! Джеймс Дуглас Моррисон. Изд. 2-е, перераб. / ред. колл. Ю.М. Каблучко, О.В. Черниенко, В.В. Авилов. М.: Янус, 1996. С. 3-76.
63. Кант И. Критика способности суждения. Изд. 2-е, стереотипное. СПб.: Наука, 2006. 512 с.
64. Капрусова М.Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 4. Тверь: ТГУ, 2000. С. 178-186.

65. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. А.В. Фролова, Л.Ф. Поповой. М.: Ладомир, 2007. 319 с.
66. Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ Матери и Дочери. М.: Рефл-бук, 2003. 288 с.
67. Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. М.: РОССПЭН, 2006. 1200 с.
68. Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 23-29.
69. Козлов А. Рок глазами джазмена. М.: Городец, 2008. 264 с. // Официальный сайт Алексея Козлова [Электронный ресурс]. URL: <http://alexeykozlov.com/?p=2069> (дата обращения: 05.09. 2011).
70. Конен В.Д. Блюзы и XX век. М.: Музыка, 1980. 77 с.
71. Конен В.Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1965. 525 с.
72. Конен В.Д. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984. 310 с.
73. Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
74. Константинова С.А., Константинов А.В. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 10-17.
75. Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1964. 390 с.
76. Кормильцев И. Взлет и падение «СвЕнцового Дирижабля» // «Led Zerpelin»: Взлет и падение. М.: Вестник, 1998. С. 3-86.
77. Кравцов Н.И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 1977. 376 с.
78. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 545 с.

79. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер., прим. и ред. Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 1985. 536 с.
80. Левченко Я.С. Заметки о тиражной графике в поп-музыке // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 5. Тверь: ТГУ, 2001. С. 12-25.
81. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. 303 с.
82. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений // Сост. и подг. текста И.И. Маханькова. М.: Правда, 1990. С. 195-390.
83. Лосев А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
84. Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тахо-Годи А.А. и др. Античная литература: Учебник / Под ред. А.А. Тахо-Годи. Изд. 4-е, дораб. М.: Просвещение, 1986. 464 с.
85. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 848 с.
86. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.
87. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. 704 с.
88. Макайниис М. «...Took the Bible from its hook»: перечень ссылок на Библию в произведениях Пинк Флойд («Spare Bricks», вып. 20, лето 2004) / Пер. с англ. Д. Клобукова // Pink-Floyd.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://pink-floyd.ru/articles/articles/other/bible.html> (дата обращения: 12.09. 2013).
89. Макуренкова С. Катарсис: к первоосновам понятия // Катарсис: Метаморфозы трагического сознания / Сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2007. С. 33-50.
90. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Изд-во РХГИ; Журнал «Нева», 1997. 572 с.
91. Маньковская Н.Б. Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций: Сб. ст. М.: ИФ РАН, 2002. С. 5-24.

92. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.
93. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. 169 с.
94. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Изд. 3-е, репр. М.: «Восточная литература» РАН, 2000. 409 с.
95. Никитина О.Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2011. 350 с.
96. Никитина О.Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 8. Тверь: ТГУ, 2005. С. 142-157.
97. Никитина О.Э. Рок-концерт как ритуальное действие // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 10. Тверь, Екатеринбург, 2008. С. 48-58.
98. Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: эллинство и пессимизм / Пер. с нем. Г. А. Рачинского. М.: Академический проект, 2007. 167 с.
99. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. с нем. Ю. Антоновского, К.А. Свясьяна. М.: Эксмо, 2006. 639 с.
100. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: «Восточная литература» РАН, 2004. 304 с.
101. Павсаний. Описание Эллады: В 2 т. Т. 1 / Пер. с древнегр. С. П. Кондратьева. СПб.: Алетейя, 1996а. 352 с.
102. Павсаний. Описание Эллады: В 2 т. Т. 2 / Пер. с древнегр. С. П. Кондратьева. СПб.: Алетейя, 1996б. 552 с.
103. Панкратова В. Что такое баллада // Музыкальные жанры. М.: Музыка, 1968. С. 29-30.
104. *Паскаль 1978*: Паскаль Д. Иллюстрированная история рок-музыки // AltMusic: Мир альтернативной музыки [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.altmusic.ru/genre/PascallRockMusicHistory\\_0.html](http://www.altmusic.ru/genre/PascallRockMusicHistory_0.html). Дата обращения - 25.08.2012
105. Пинкер С. Язык как инстинкт. М.: Едиториал УРСС, 2004. 456 с.

106. Платон. Соч. в 4 т. Т. 2. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса; Пер. с древнегр. СПб.: Изд-во СПбГУ, «Изд-во Олега Обышко», 2007а. 626 с.
107. Платон. Соч. в 4 т. Т. 3. Ч. 1. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса; Пер. с древнегр. СПб.: Изд-во СПбГУ, «Изд-во Олега Обышко», 2007б. 752 с.
108. Поспелов Г.Н. Лирика среди других литературных родов. М.: Гнозис, 1998. 208 с.
109. Поспелов Г.Н., Николаев П.А., Волков И.Ф. и др. Введение в литературоведение // Под ред. Г.Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1988. 528 с.
110. Потеемина М.С. Балладный жанр: генезис и поэтика. Калининград: Изд-во КГУ, 2004. 94 с.
111. Потеемина М.С. Проблемы жанра и поэтики баллад И. В. Гете: Дис. ... канд. фил. наук. Калининград, 2001. 260 с.
112. Прокш В. Предисловие // Моррисон Дж. Стихи и песни. Ростов на Дону: Феникс, 2000. С. 4-20.
113. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2006. 128 с.
114. Пуассон А. Теория и символы алхимии. Великое делание // Теория и символы алхимии. Великое делание: Альберт Пуассон и др. Киев: «Новый Акрополь», 1995. С. 11-51.
115. Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада. М., Л.: Наука, 1965. 176 с.
116. Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки русской культуры, 1996. 280 с.
117. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979. 392 с.
118. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. Изд. 4-е, испр. М.: Высшая школа, 1977. 551 с.

119. Ремизова М. Хороший индеец – мёртвый индеец // Журнал «Новый мир». № 5. 2011. [Электронный ресурс] URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/5/re11.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/5/re11.html) (дата обращения: 09.09.2011).

120. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. М.: Академический Проект, 2008. 696 с.

121. Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 5. Тверь: ТГУ, 2001. С. 93-105.

122. Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 7. Тверь: ТГУ, 2003. С. 13-45.

123. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 4. Тверь: ТГУ, 2000. С. 57-69.

124. Свиридов С.В. Песня как речь и язык // Поэзия и песня В. С. Высоцкого: Пути изучения. Калининград: Изд-во РГУ им. Канта, 2006. С. 161-173.

125. Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 9. Тверь; Екатеринбург, 2007. С. 7-22.

126. Свиридов С.В. Русский рок и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 6. Тверь: ТГУ, 2002. С. 5-32.

127. Сложбин В., Климовицкий С. Pink Floyd: Архитекторы звука. М.: Вестник, 1998. 352 с.

128. Смирнов И. Время колокольчиков, или Жизнь и смерть русского рока. М.: ИНТО, 1994. 264 с.

129. Смирнов И. Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России. М.: Леан, 1999. 364 с.

130. Смирнов Ю.И. Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. 116 с.

131. Стивенсон С. Интервью с Джимом Моррисоном для журнала «Circus» (Зима 1970) // Моррисон Дж. Стихи и песни. Ростов на Дону: Феникс, 2000. С. 278-290.
132. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. Киев, 2000. 176 с.
133. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2008. 312 с.
134. Тamarченко Н.Д. (ред.) Теория литературных жанров: Учеб. пособие. М.: Академия, 2011. 256 с.
135. Тamarченко Н.Д. (ред.) Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. Т. 1. Изд. 4-е, стер. М.: Академия, 2010. 512 с.
136. Темиршина О.М. Мифопоэтика жеста (О песне Джима Моррисона «The End») // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 11. Екатеринбург, Тверь, 2010. С. 259-270.
137. Ткаченко В. К проблеме бинарности в рок-музыке // Музыка быта в прошлом и настоящем. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 1996. С. 185-197.
138. Томенчук Л. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 152-168.
139. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции / Пер. с фр. М. Ко-нисской. М.: Советский композитор, 1975. 170 с.
140. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001. 58 с.
141. Уланд Л. О балладе // Эолова арфа. М.: Высшая школа, 1989. С. 556-562.
142. Уолл М. Led Zeppelin: Been a long time... Интервью с Джимми Пей-джем // Classic Rock. № 9 (март, 2002).
143. Фрейд З. Введение в психоанализ. М.: Азбука, 2007. 480 с.
144. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

145. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подг. текста, науч.-справ. аппарат, предварение, послесл. Н. В. Брагиной. М.: Лабиринт, 1997. 449 с.
146. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: АСТ, 2003. 781 с.
147. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М.: Республика, 1993. 447 с.
148. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. 320 с.
149. Хаксли О. Двери восприятия. Ад и Рай / Пер. с англ. М. Немцова. М.: АСТ, 2009. 224 с.
150. Хализев В. Теория литературы. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
151. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий / Пер. с нидерланд. Д. Сильвестрова. СПб.: Азбука-классика, 2007. 384 с.
152. Хижняк Ю.В. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность. Киев: Молодь, 1989. 296 с.
153. Хоуген П.К. Полный путеводитель по музыке The Doors / Пер. с англ. М.: Локид, 1997 // [bookZ.ru](http://bookz.ru) [электронный ресурс]. URL: [http://bookz.ru/authors/piter-hougen/polnii-p\\_596/page-6-polnii-p\\_596.html](http://bookz.ru/authors/piter-hougen/polnii-p_596/page-6-polnii-p_596.html) (дата обращения: 11.09. 2013).
154. Хюбнер К. Истина мифа / Пер. с нем. И. Касавина. М.: Республика, 1996. 448 с.
155. Чораш Б. Интервью с Дж. Моррисоном («Лос-Анджелесская Свободная Пресса», 1971) // Моррисон Дж. Стихи и песни. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 291-307.
156. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу: Джазмены об истории джаза / Пер. с англ. Ю. Верменича. М.: Синкопа, 2000. 432 с.
157. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

158. Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике / Пер. с нем. М.: Гос. изд-во. худ. лит., 1957. 792 с.
159. Шмид В. Нарратология. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
160. Шмидель Г. «Битлз». Жизнь и песни. М.: Музыка, 1989. 144 с.
161. Шугермэн Д. Никто из нас не выйдет отсюда живым. Джим Моррисон. СПб.: Амфора, 2007. 480 с.
162. Шэффнер Ф. Блюдце, полное чудес. Одиссея «Пинк Флойд» / Пер. с англ. М.: Изд-во Сергея Козлова, 1998 // Pink-Floyd.ru [электронный ресурс]. URL: <http://pink-floyd.ru/articles/books/schaffner/> (дата обращения: 16.09. 2013).
163. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 552 с.
164. Эккерман Й.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Манн. М.: «Худ. лит.», 1981. 687 с.
165. Элиаде М. Азиатская алхимия: Сборник эссе / Пер. с рум., фр., англ. М.: Янус-К, 1998а. 604 с.
166. Элиаде М. Аспекты мифа // Пер. с фр. В. П. Большаков. Изд. 4-е. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
167. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Пер. с фр. Е. Морозова, Е. Мурашкинцева. СПб.: Алетейя, 1998б. 250 с.
168. Элиот Т.С. Назначение поэзии: Статьи о литературе. Киев: Air Land, 1996. 352 с.
169. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 299 с.
170. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. 2-е изд. М.: Академический проект, 2009. 303 с.
171. Appel S. Friedrich Nietzsche. Wanderer und freier Geist. München: C.H. Beck, 2011. 272 S.
172. Bartnik N., Bordon F. Keep on Rockin'. Rockmusik zwischen Protest und Profit. Weinheim, Basel: Beltz, 1981. 128 S.

173. Baumgärtner A. Cl. Die Ballade als Unterrichtsgegenstand: Ein Beitrag zur literarischen Erziehung in der Volksschule. München, Hamburg, Berlin, Frankfurt a. M.: Paul List, 1964. 80 S.
174. Belz C. The Story of Rock. N.Y.: Oxford University Press, 1972. 256 p.
175. Ben-Merre D. «I'm so vain, I bet I think this song is about myself»: Carly Simon, Pop Music and the Problematic «I» of Lyric Poetry // Metalepsis in Popular Culture / Ed. by Kukkonen K., Klimek S. N.Y., Berlin: Walter de Gruyter, 2011. P. 65-82.
176. Benson D. The Rock Generation. Nashville: Abington, 1976. 80 p.
177. Bräutigam K. Moderne deutsche Ballade («Erzählgedichte»): Versuche zu ihrer Deutung. Frankfurt a. M.: M. Diesterweg, 1968. 100 S.
178. Brown D. Bob Dylan: American Troubadour. Plymouth: Scarecrow Press, 2014. 308 p.
179. Charters S. B. The Bluesmen: The Story and the Music of the Men who made the Blues. N.Y.: Oak Publications, 1967. 223 p.
180. Cohn N. Awopbopaloobop Alopbamboom: Pop from the Beginning. Reinbeck: Paladin, 1971. 255 S.
181. Cone J. H. The Spirituals and the Blues: An Interpretation. N.Y.: Orbis Books, 1992. 141 p.
182. Davies H. The Beatles. N.Y.: Dell Publishing, 1978. 419 p.
183. Davis F. The History of the Blues. N.Y.: Da Capo Press, 2003. 309 p.
184. Davis S. Jim Morrison: Life, Death, Legend. N.Y.: Penguin, 2005. 496 p.
185. Diehr A. Literatur und Musik im Mittelalter. Berlin: Erich Schmidt, 2004. 156 S.
186. Dylan J. Jim Morrison: Dark Star. N.Y.: Viking Studio Books, 1992. 191 p.
187. Early M. Rock Music and the Language of Fantasy: The Music of Yes' Relayer: PhD diss. Princeton University, 2013. 189 p.
188. Eichhorn A. Augustinus und die Musik // Musica. 50 Jg., 1996. S. 318-323.

189. Epstein D. *The Ballad of Bob Dylan: A Portrait*. London: Souvenir Press, 2011. 496 p.
190. Evans D. *Big Road Blues. Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1987. 379 p.
191. Falk W. *Die Anfänge der deutschen Kunstballade // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 44 Jg. 1970. S. 670-686.
192. Faulstich W. *Rock – Pop – Beat – Folk: Grundlagen der Textmusik-Analyse*. Tübingen: Narr, 1978. 202 S.
193. Fiske J. *Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur // Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam, 2013. S. 169-184.
194. Flender F., Rauhe H. *Popmusik: Aspekte ihrer Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 243 S.
195. Fletcher P. *Roll Over Rock: A Study of Music in Contemporary Culture*. London: Stainer and Bell, 1981. 175 p.
196. Fowler D. C. *A Literary History of The Popular Ballad*. Durham: N. C. Duke University Press, 1968. 352 P.
197. Fowlie W. *Rimbaud and Jim Morrison: The Rebel as Poet*. Durham: Duke University Press, 1994. 131 p.
198. Freund W. *Die deutsche Ballade: Theorie, Analysen, Didaktik*. Paderborn: Schöningh, 1978. 228 S.
199. Friedman A. B. *The Penguin Book of Folk Ballads of the English-Speaking World*. London: Penguin Books, 1977. 469 p.
200. Friedman N. *Point of view in Fiction. The Development of a Critical Concept // Publications of the Modern Language Association of America*. Vol. 70. 1955. P. 1160-1184.
201. Friedrich M. *Urbane Klänge: Popmusik und Imagination der Stadt*. Hamburg: Transcript Verlag, 2010. 336 S.
202. Frith S. *Jugendkultur und Rockmusik*. Hamburg: Rowohlt, 1981. 330 S.
203. Frith S. *Musik und Identität // Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam, 2013. S. 199-223.

204. *Frith, Goodwin 2006 – On Record: Rock, Pop and the Written Word* // ed. by S. Frith, A. Goodwin. N.Y.: Routledge, 2006. 512 p.
205. Fromm H. *Deutsche Balladen: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München, Zürich: Piper, 1993. 414 S.
206. Fromm H. *Heldenlied und Folksballade // Wege zur Ballade*. München, Zürich: Schnell und Steiner, 1964. S. 101-114.
207. Gess N. *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkultur um 1800*. Berlin: Rombach, 2011. 386 S.
208. *Goethe 2012: Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tegebüchern* // hrsg. von H. Walwei-Wiegelmann. Frankfurt a. M.: Insel, 2012. 262 S.
209. Goethe J. W. v., Schiller F. *Über dramatische und Epische Dichtung* // Goethes Werke. In 14 Bd. Bd. 12. Hamburger Ausgabe, 2000. S. 249-252.
210. Gräfe H. *Das deutsche Erzählgedicht im XX Jahrhundert*. Fr. a. M., 1972. 181 S.
211. Grossman L. *A Social History of Rock Music. From the Greasers to Glitter Rock*. N.Y.: David McKay, 1976. 150 p.
212. Gründer K. *Der Streit um Nietzsches Geburt der Tragödie. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, Wilamowitz-Moelendorff*. Hildesheim: G. Olms, 1969. 135 S.
213. Gummere F. B. *The Popular Ballad*. N.Y.: Dover, 1959. 360 S.
214. Hamburger K. *Die Logik der Dichtung. Zweite, stark veränderte Auflage*. Stuttgart: Ernst Klett, 1968. 285 S.
215. Henderson T. F. *The Ballad in Literary*. Cambridge, 1912. 136 P.
216. Hinck W. *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht: Kritik und Versuch einer Neuorientierung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. 152 S.
217. Hoffmann B. *Blues // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Encyclopädie der Musik in 20 Bd. 2. Ausg., neubearb. Bd. 1*. Kassel, Basel, London, N.Y., Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter Verlag, 1994. S. 1600-1635.

218. Hopkins J. Jim Morrison interview in «Rolling Stone Magazine» (July 1969) // Jim Morrison... The Lizard King [Электронный ресурс]. URL: <http://morrison-the-lizard-king.blogspot.ru/2012/10/jim-morrison-interview-in-rolling-stone.html> (дата обращения: 14.10. 2013).

219. Hühn P. Geschichte der englischen Lyrik. In 2 Bd. Bd. 1: Vom 16. Jahrhundert bis zur Romantik. Tübingen, Basel: Francke, 1995a. 398 S.

220. Hühn P. Geschichte der englischen Lyrik. In 2 Bd. Bd. 2: Von der Viktorianischen Epoche bis zur Gegenwart. Tübingen, Basel: Francke, 1995b. 324 S.

221. Jäger J. Dämon und Charisma bei Goethe: Ein zentrales Begriffsfeld in Goethes spätem Weltbild. Fr. a. M.: Peter Lang GmbH, 2013. 207 S.

222. James L. Interview with Jim Morrison («Creem Magazine», 1969) // Purple – Haze [Электронный ресурс]. URL: <http://purple-haze.tumblr.com/post/28831933723/jim-morrison-interview-creem-magazine-1969> (дата обращения: 16.04.2013).

223. Jeager H. Subjektivität und Objektivität der Lyrik // PMLA. Vol. 48, № 1. Modern Language Association, 1933. P. 245-280.

224. Kämpchen P. Die numinose Ballade. Versuch einer Typologie der Ballade. Bonn: L. Röhrscheid, 1930. 107 S.

225. Kellett, A. J. Fathers and Sons: American Blues and British Rock Music, 1960-1970: PhD diss. University of Maryland, 2008. 584 p.

226. Korth M. Minnesang und Rockmusik // Lyrik des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts. Amsterdam: Rodopi, 1984. S. 73-96.

227. Krüger-Dellmans P. Bänkelsang. Moritat. Protestballade in Deutschland. Aachen: Bergmoser und Höller, 1991. 32 S.

228. Laufhütte H. Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte. Heidelberg: Winter, 1979. 416 S.

229. Laws G.M. The British Literary Ballad. London, Amsterdam: Southern Illinois University Press, 1972. 180 p.

230. Leask N. «A degrading species of Alchemy»: Ballad Poetics, Oral Tradition, and the Meanings of Popular Culture // Romanticism and Popular Culture in

Britain and Ireland / ed. by Ph. Connell, N. Leask. Cambridge University Press, 2009. P. 51-71.

231. Leuschner E.P. Orphic Song with Daedal Harmony. Die «Musik» in Texten der englischen und deutschen Romantik. Würzburg, 2000. 246 S.

232. Lippman E. A History of Western Musical Aesthetics. Lincoln, London: Nebraska Press, 1992. 551 p.

233. Llewellyn S. Led Zeppelin. Stairway To Heaven // Total Guitar. December, 1998; № 50. P. 60-64.

234. Lloyd L. Folk Song in England. London: Lawrence and Wishart, 1967. 434 P.

235. Loeb E. Die Symbolik des Wasserzyklus bei Goethe. München, Paderborn, Wien: Schöningh – Paderborn, 1967. 204 S.

236. Lomax J. A., Lomax A. Preface / Our Singing Country: Folk Songs and Ballads // collect. and compil. by J. A. Lomax, A. Lomax. N.Y.: Dover Publications, 2000. P. XXI-XXVIII.

237. Longinus. Vom Erhabenen // übers. und hrsg. von Otto Schöneberger. Stuttgart, 1988.

238. Lydon M. Rock Folk. Portraits from the Rock'n'Roll Pantheon. N.Y.: Dial Press, 1971. 200 p.

239. Man P. de. Phänomenalität und Materialität bei Kant // Die Ideologie des Ästhetischen // Hrsg. von Menke Ch., übers. von Blasius J. Fr. a. M., 1993. S. 9-38.

240. Markus G. Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music. N.Y.: Dutton, 1976. 271 p.

241. Markus G. The Doors / Übers. aus dem amerik. Engl. von F. Schneider. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2013. 258 S.

242. Marshal I. «I am he as you are he as you are me and we are all together»: Bakhtin and the Beatles // Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, And the Fab Four Paperback. N.Y.: State University of New York Press, 2006. P. 9-36.

243. Masing W. Sprachliche Musik in Goethes Lyrik. Straßburg: Karl J. Turner, 1910. 80 S.
244. Müller M. Musik und Sprache: Zu ihrem Verhältnis in französischen Symbolismus. Frankfurt a. M., Bern, N.Y.: Peter Lang, 1983. 324 S.
245. Müller-Seidel W. Die deutsche Ballade. Umriss ihrer Geschichte // Wege zur Ballade. München, Zürich: Schnell und Steiner, 1964. S. 17-83.
246. Nebel G. Pindar und die Delphik. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1961. 295 S.
247. Negus K. Popular Music in Theory. An Introduction. Cambridge: Polity Press, 1996. 243 p.
248. Neumann Fr. Zur Theorie und Ästhetik der Ballade // Balladenforschung. Königstein: Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 1980. S. 24-36.
249. Nite N.N. Rock On: The Illustrated Encyclopedia of Rock'n'Roll. Vol.1: The Solid Gold Years. N.Y.: Harper & Row, 1982. 722 p.
250. Oliver P. Blues fell this Morning: Meaning in the Blues. N.Y.: Cambridge University Press, 1990. 348 p.
251. Ousby I. The Cambridge Guide to Literature in English. N.Y.: Cambridge University Press, 2006. 1241 p.
252. Partridge Ch. The Lyre of Orpheus: Popular Music, the Sacred, and the Profane. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 2013. 368 p.
253. Pott H.-G. Das Dämonische bei Goethe und Eichendorf // Goethe und die Romantik / Hrsg. von G. Kozierek. Breslau, 1992. S. 39-57.
254. Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, And the Fab Four Paperback / Ed. by K. Womack, T. F. Davis. N.Y.: State University of New York Press, 2012. 261 p.
255. Reinfandt Ch. Romantische Kommunikation: Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne. Heidelberg: Universitätsverlag «Winter», 2003. 451 S.
256. Riha K. Moritat. Song. Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen Ballade. Göttingen: Sachse und Pohl, 1963. 179 S.

257. Sandner 1977 – Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion / Hrsg. von Sandner W. Mainz: Schott, 1977. 210 S.
258. Schmicking D.A. «Tanzmusik in Moll scheint das Verfehlen des kleinlichen Glückes»: Hätte (der Willenmetaphysiker) Schopenhauer den Blues geschätzt? // Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik / Hrsg. von M. Koßler. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 85-103.
259. Schmiedt H. Ringo in Weimar. Begegnungen zwischen Hochliteratur und Popularkultur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. 141 S.
260. Schönert J., Hühn P., Stein M. Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, N.Y.: Walter de Gruyter, 2007. 334 S.
261. Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. In 2 Bd. Bd. 1. Zürich: Haffmans Verlag, 1988. 676 S.
262. Seifert J. Pop & Rock : Die Geschichte der Pop- und Rockmusik. Norderstedt: Books on Demand, 2014. 556 S.
263. Steiger E. Grundbegriffe der Poetik. 2 Aufl. München: DTV, 1972. 182 S.
264. Susmann M. Das Wesen der modernen Lyrik. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910a. 130 S.
265. Sussman M. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig: Haessel, 1910b. 245 S.
266. The Beatles and Stockhausen // Karlheinz Stockhausen [электронный ресурс]. URL: [http://www.stockhausen.org/beatles\\_khs.html](http://www.stockhausen.org/beatles_khs.html) (дата обращения: 31.12. 2013).
267. The Cambridge Companion to The Beatles / Ed. by K. Womack. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 2009. 613 p.
268. The Penguin Book of Folk Ballads of the English-Speaking World / Ed. by A. B. Friedman. Penguin Books. London. 1977. 469 p.

269. Tillmann M. Populäre Musik und Pop-Literatur: zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bochum, Univ., Diss., 2011. 313 S.

270. Tschense A. Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen: Komposition als Textinterpretation. Hamburg: Bockel, 2004. 547 S.

271. Understanding Rock: Essays in Musical Analysis // ed. by Ch. Hill, J. Covach, M. Graeme. Oxford, N. Y.: Oxford University Press, 1997. 240 p.

272. Urban P. Rollende Worte, die Poesie des Rock: von der Strassenballade zum Pop-Song. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. 317 S.

273. Valk T. Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2008. 469 S.

274. Vargyas L., Graf G., Fallows D., Sauer F., Wagner G. Ballade // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Encyclopädie der Musik in 20 Bd. 2. Ausg., Neubearb. Bd. 1. Kassel, Basel, London, N.Y., Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter Verlag, 1994. S. 1118-1157.

275. Weiß T. Minnesang und Rock: die Kunstgattung Aufgeführtes Lied in ihrer Ästhetik und Poetik: PhD Diss. Hannover, 2006. 451 S.

276. Whiteley Sh. «Love, love, love»: Representations of Gender and Sexuality in Selected Songs by the Beatles // Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, And the Fab Four Paperback. N.Y.: State University of New York Press, 2006. P. 55-70.

277. Wicke P. Popmusik in der Theorie. Aspekte einer Problematische Beziehung. // Texte zur Theorie des Pop. Stuttgart: Reclam, 2013. S. 173-290.

278. Wicke P. Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums. Leipzig: Reclam, 1987. 316 S.

279. Wicke P. Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig, Suhrkamp, 2001. 321 S.

280. Wolfe Ch., Lornell K. The Life and Legend of Leadbelly. N.Y.: Da Capo Press, 1999. 334 p.

281. Zöller Ch. Rockmusik als jugendliche Weltanschauung und Mythologie: PhD Diss. Dortmund, 1999. 220 S.

### *Художественная литература*

282. Блейк У. Бракосочетание Ада и Рая // Блейк У. Песни невинности и опыта. СПб: Азбука, 2000. С. 167-221.

283. Кастанеда К. Путешествие в Икстлан. Рига: Расма, 1991. 256 с.

284. Кастанеда К. Учение дона Хуана: Путь знания индейцев яки. М.: София, 2003. 480 с. // Кредо: Библиотека онлайн [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kredo-library.com/040/00393/> (дата обращения: 06.12. 2012).

285. Манн Т. Доктор Фаустус / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. 617 с.

286. Новалис. Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1979. С. 205-336.

287. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Сост., вст. ст., общ. ред. проф. А. С. Дмитриевой. М.: Изд-во Московского университета, 1980. С. 94-107.

288. Нонн Панополитанский. Деяния Диониса / Пер. с древнегр. Ю. А. Голубца. СПб.: Алетейя, 1997. 542 с.

289. Eichendorf J. v. Das Marmorbild. Stuttgart: Reclam, 2013. 88 S.

### *Словари и энциклопедические издания*

Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. Т. 1. М., Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990.

Мифы народов мира: Электронное издание. М., 2008.

Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1973-1982.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Encyclopädie der Musik in 20 Bd. 2. Ausg., neubearb. Kassel, Basel, London, N.Y., Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter Verlag, 1994.

Goethe-Lexikon – Wilpert G. v. Goethe-Lexikon. Stuttgart: Alfred Kröner, 1998.

The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll. N.Y.: Simon & Schuster, 2001.

### *Список литературных источников*

Английская и шотландская народная баллада / Сост. Л.М. Аринштейн; на англ. языке с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1988. 512 с.

Английские и шотландские баллады / Пер. с англ. С.Я. Маршака. М.: Наука, 1973. 161 с.

Эдом О'Гордон / Английские и шотландские баллады // Gremlin's treasure: Средневековая литература [Электронный ресурс]. URL: [http://www.gremlinimage.ru/medieval/b\\_engl5.php](http://www.gremlinimage.ru/medieval/b_engl5.php) (дата обращения: 26.03. 2013).

Исторические песни. Баллады / Сост., подг. текстов, вст. ст., коммент. С.Н. Азбелева. М.: Современник, 1991. 765 с.

Лирика Led Zeppelin // Led Zeppelin: Взлет и падение. М.: Вестник, 1998. С. 88-349.

Лирика Pink Floyd // Pink Floyd: Архитекторы звука. М.: Вестник, 1998. С. 70-321.

Моррисон Дж. Когда музыка смолкнет...: Архивы The Doors. Т. 1. М.: Узорочье, 1998. 320 с.

Моррисон Дж. Воспевание ящера // Моррисон Дж. Американская ночь: Архивы The Doors. Т. 2. М.: С. 41-49.

Моррисон Дж. Пустыня // Моррисон Дж. Пустыня: Утерянные произведения Джима Моррисона: Архивы The Doors. Т. 3. М.: Мерлон, 2004. С. 5-175.

Моррисон Дж. Боги: Заметки о видении // Моррисон Дж. Пустыня: Утерянные произведения Джима Моррисона: Архивы The Doors. Т. 3. М.: Мерлон, 2004. С. 179-207.

Моррисон Дж. Новые существа // Моррисон Дж. Пустыня: Утерянные произведения Джима Моррисона: Архивы The Doors. Т. 3. М.: Мерлон, 2004. С. 209-243.

Моррисон Дж. Стихи // Моррисон Дж. Стихи и песни. Ростов н/Д: Феникс, 2000. С. 21-159.

Музыка Сплин // Splean.ru: [официальный сайт группы «Сплин»]. URL: [www.splean.ru/music](http://www.splean.ru/music) (дата обращения: 11.05.2013).

Песни Чака Берри // Chuck-berry.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://chuck-berry.ru/pesni> (дата обращения: 17.04. 2014).

Эолова арфа: Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1989. 671 с.

Bluegrass Messengers [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bluegrassmessengers.com/30-the-maid-freed-from-the-gallows-.aspx> (дата обращения: 11.11. 2013).

Deutscher Balladenschatz. Bayreuth: Gondrom Verlag. 1978. 638 S.

Lead Belly. The Gallis Pole Lyrics // ReleaseLyrics [Электронный ресурс]. URL: <http://www.releaselyrics.com/0922/lead-belly-the-gallis-pole/> (дата обращения: 06.11.2013).

Songs The Beatles // The Beatles: [официальный сайт группы «The Beatles»]. URL: <http://www.thebeatles.com/explore-songs> (дата обращения: 12.05. 2014).

The Beatles Songbook I / Hrsg. von Peter Zentner. München: DTV, 1999. 206 S.

## ФОНОГРАФИЯ

The Doors // The Doors, 1967.  
Strange Days // The Doors, 1967.  
Waiting For The Sun // The Doors, 1968.  
The Soft Parade // The Doors, 1969.  
Morrison Hotel. Hard Rock Cafe // The Doors, 1970.  
Absolutely Live // The Doors, 1970.  
L.A. Woman // The Doors, 1971.  
Led Zeppelin I // Led Zeppelin, 1968.  
Led Zeppelin II // Led Zeppelin, 1969.  
Led Zeppelin III // Led Zeppelin, 1970.  
Led Zeppelin IV // Led Zeppelin, 1971.  
Houses of The Holy // Led Zeppelin, 1973.  
Physical Graffiti. In 2 Vol. // Led Zeppelin, 1975.  
Presence // Led Zeppelin, 1976.  
In Through The Out Door // Led Zeppelin, 1979.  
The Piper at the Gates of Dawn // Pink Floyd, 1967.  
A Saucerful of Secrets // Pink Floyd, 1968.  
More // Pink Floyd, 1969.  
Obscured by Clouds // Pink Floyd, 1972.  
The Dark Side Of The Moon // Pink Floyd, 1973.  
Wish You Were Here // Pink Floyd, 1975.  
Animals // Pink Floyd, 1977.  
The Wall // Pink Floyd, 1979.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Тексты некоторых проанализированных баллад

### Баллады группы «The Doors»

#### «The End»

- |  |  |
|--|--|
| <b>1</b> This is the end                         | <b>21</b> Ride the highway west, baby              |
| <b>2</b> Beautiful friend                        | <b>22</b> Ride the snake, ride the snake           |
| <b>3</b> This is the end                         | <b>23</b> To the lake, the ancient lake, baby      |
| <b>4</b> My only friend, the end                 | <b>24</b> The snake is long, seven miles           |
|  | <b>25</b> Ride the snake                           |
| <b>5</b> Of our elaborate plans, the end         | <b>26</b> he's old, and his skin is cold           |
| <b>6</b> Of everything that stands, the end      |  |
| <b>7</b> No safety or surprise, the end          | <b>27</b> The west is the best                     |
| <b>8</b> I'll never look into your eyes... again | <b>28</b> The west is the best                     |
|  | <b>29</b> Get here, and we'll do the rest          |
| <b>9</b> Can you picture what will be            |  |
| <b>10</b> So limitless and free                  | <b>30</b> The blue bus is callin' us               |
| <b>11</b> Desperately in need                    | <b>31</b> The blue bus is callin' us               |
| <b>12</b> Of some stranger's hand                | <b>32</b> Driver, where you taken' us              |
| <b>13</b> In a desperate land                    |  |
|  | <b>33</b> The killer awoke before dawn,            |
| <b>14</b> Lost in a roman wilderness of pain     | <b>34</b> He put his boots on                      |
| <b>15</b> And all the children are insane        | <b>35</b> He took a face from the ancient gal-     |
| <b>16</b> All the children are insane            | lery   |
| <b>17</b> Waiting for the summer rain, yeah      | <b>36</b> And he walked on down the hall           |
|  | <b>37</b> He went into the room where his sis-     |
| <b>18</b> There's danger on the edge of town     | ter lived, and then he                             |
| <b>19</b> Ride the king's highway, baby          | <b>38</b> Paid a visit to his brother, and then he |
| <b>20</b> Weird scenes inside the gold mine      | <b>39</b> He walked on down the hall, and          |

**40** And he came to a door and he looked  
inside

**41** - Father, - Yes son, - I want to kill  
you

**42** - Mother... I want to...

**43** C'mon baby, take a chance with us

**44** C'mon baby, take a chance with us

**45** C'mon baby, take a chance with us

**46** And meet me at the back of the blue  
bus

**47** Doin' a blue rock

**48** On a blue bus

**49** Doin' a blue rock

**50** C'mon, yeah

**51** (Kill)... (fuck)...

**52** This is the end

**53** Beautiful friend

**54** This is the end

**55** My only friend, the end

**56** It hurts to set you free

**57** But you'll never follow me

**58** The end of laughter and soft lies

**59** The end of nights we tried to die

**60** This is the end

«Not to Touch the Earth»

**1** Not to touch the Earth

**2** Not to see the Sun

**3** Nothing left to do

**4** but run run run

**5** Let's run

**6** let's run.

**7** House upon the hill

**8** Moon is lying still

**9** Shadows of the trees

**10** Witnessing the wild breeze

**11** Come on baby, run with me

**12** Let's run.

**13** Run with me

**14** Run with me

**15** Run with me

**16** Let's run!

**17** The mansion is warm at the top of the  
hill

**18** Rich are the rooms and the comforts  
there

**19** Red are the arms of luxuriant chairs

**20** And you won't know a thing till you  
get inside

**21** Dead president's corpse in the driver's  
car

**22** The engine runs on glue and tar

**23** Come on along not goin' very far

**24** To the East to meet the Czar

**25** Run with me

**26** Run with me

**27** Run with me

**28** Let's run

**29** Whoah

**30** Some outlaws lived by the side of a  
lake

**31** The minister's daughter's in love with  
the snake

**32** Who lives in a well by the side of the  
road

**33** Wake up girl we're almost home

**34** Yes c'mon

**35** We should see the gates by mornin'

**36** We should be inside the evenin.

**37** Sun sun sun

**38** Burn burn burn

**39** Soon soon soon

**40** Moon moon moon

**41** I will get you

**42** Soon Soon Soon

**43** I am the Lizard King

**44** I can do anything

«Land Ho!»

**1** Grandma loved a sailor who sailed the  
frozen sea.

**2** Grandpa was that whaler and he took  
me on his knee.

**3** He said, «Son, I'm goin' crazy from  
livin' on the land.

**4** Got to find my shipmates and walk on  
foreign sands.»

**5** This old man was graceful, with silver  
in his smile.

**6** He smoked a briar pipe and he walked  
for country miles,

**7** Singing songs of shady sisters and old  
time liberty,

**8** Songs of love and songs of death,  
songs to set men free. Hey!

**9** I've got three ships and sixty men,

**10** A course for ports unread.

**11** I'll stand at mast, let North winds  
blow

**12** Till half of us are dead.

**13** Land Ho!

**14** Well, if I get my hands on a dollar  
bill,

**15** Gonna buy a bottle and drink my fill.

16 If I get my hands on a number five,  
17 Gonna skin that little girl alive.  
18 If I get my hands on a number two  
19 Come back home and marry you,  
20 Marry you, marry you.  
21 All right!

22 Hey - land Ho!  
23 Hey - land Ho!

24 Well, if I get back home and I feel all  
right  
25 You know, baby, I'm gonna love you  
tonight,  
26 Love tonight, love tonight.

27 Hey - land Ho!  
28 Hey - land Ho!  
39 Hey - land Ho!

### Баллады группы «Led Zeppelin»

#### «Ramble On»

1 Leaves are falling all around,  
2 It's time I was on my way.  
3 Thanks to you, I'm much obliged  
4 For such a pleasant stay.  
5 But now it's time for me to go.  
6 The autumn moon lights my way.  
7 For now I smell the rain,  
8 And with it pain,  
9 And it's headed my way.

10 Sometimes I grow so tired,  
11 But I know I've got one thing I got to  
do...

12 Ramble On,  
13 And now's the time, the time is now,  
14 To sing my song.

15 I'm goin' 'round the world, I got to  
find my girl,  
16 On my way.  
17 I've been this way ten years to the  
day,  
18 Ramble On,  
19 Gotta find the queen of all my  
dreams.

20 Got no time to for spreadin' roots,  
21 The time has come to be gone.  
22 And tho' our health we drank a thou-  
sand times,  
23 It's time to Ramble On.

24 Ramble On,  
25 And now's the time, the time is now,  
26 To sing my song.

27 I'm goin' 'round the world, I got to  
find my girl,  
28 On my way.  
29 I've been this way ten years to the  
day,  
30 Ramble On,  
31 Gotta find the queen of all my  
dreams.  
  
32 Mine's a tale that can't be told,  
33 my freedom I hold dear.  
34 How years ago in days of old, when  
magic filled the air.  
35 T'was in the darkest depths of Mor-  
dor,

36 I met a girl so fair.  
37 But Gollum, and the evil one  
38 Crept up and slipped away with her,  
her, her... yeah.  
  
39 Ain't nothing I can to do  
40 I guess I'll keep on  
41 Gonna ramble on,  
42 Sing my song.  
43 Gotta keep-a-searchin' for my baby...  
44 Gonna work my way, round the  
world.  
45 I can't stop this feelin' in my heart  
46 Gotta keep searchin' for my baby. I  
can't find my bluebird!

«Stairway To Heaven»

1 There's a lady who's sure  
2 All that glitters is gold  
3 And she's buying a stairway to heaven.  
4 When she gets there she knows,  
5 If the stores are all closed  
6 With a word she can get what she came  
for.  
  
7 Ooh, ooh, and she's buying a stairway  
to heaven.  
  
8 There's a sign on the wall  
9 But she wants to be sure  
10 'Cause you know sometimes words  
have two meanings.

11 In a tree by the brook,  
12 There's a songbird who sings,  
13 Sometimes all of our thoughts are  
misgiven.  
  
15 Ooh, it makes me wonder,  
16 Ooh, it makes me wonder.  
  
17 There's a feeling I get  
18 When I look to the west,  
19 And my spirit is crying for leaving.  
20 In my thoughts I have seen  
21 Rings of smoke through the trees,  
22 And the voices of those who standing  
looking.

23 Ooh, it makes me wonder,  
24 Ooh, it really makes me wonder.  
  
25 And it's whispered that soon  
26 If we all call the tune  
27 Then the piper will lead us to reason.  
28 And a new day will dawn  
29 For those who stand long  
30 And the forests will echo with laugh-  
ter.  
  
31 If there's a bustle in your hedgerow,  
32 Don't be alarmed now,  
33 It's just a spring clean for the May  
queen.  
34 Yes, there are two paths you can go  
by,  
35 But in the long run  
36 There's still time to change the road  
you're on.  
  
37 And it makes me wonder.

38 Your head is humming and it won't  
go,  
39 In case you don't know,  
40 The piper's calling you to join him,  
41 Dear lady, can you hear the wind  
blow,  
42 And did you know  
43 Your stairway lies on the whispering  
wind?  
  
44 And as we wind on down the road  
45 Our shadows taller than our soul.  
46 There walks a lady we all know  
47 Who shines white light and wants to  
show  
48 How ev'rything still turns to gold.  
49 And if you listen very hard  
50 The tune will come to you at last.  
51 When all are one and one is all  
52 To be a rock and not to roll.  
  
53 And she's buying a stairway to  
heaven.

«The Rover»

**Куплет 1** I've been to London,  
Seen seven wonders.  
I know to trip is just to fall  
I used to rock it,  
Sometimes I'd roll it.  
I always knew what it was for.

There can be no denyin'  
That the wind 'll shake 'em down  
And the flat world's flyin'.  
There's a new plague on the land  
**Припев 1** If we could just join hands  
If we could just join hands  
If we could just join hands

**Куплет 2** I feel the planet  
When heaven sent me.  
I saw the kings who rule them all  
Still by the firelight  
And purple moonlight.

I hear the rusting rivers call

And the wind is crying,  
From a love that won't grow cold  
My lover, she is lying,  
On the dark side of the globe

**Припев 2** If we could just join hands

If we could just join hands

If we could just join hands

**Интерлюдия** You got me rockin' When  
I ought to be a-rollin'

Darlin', tell me, darlin', which way to go  
You keep me rockin', baby, then you  
keep me stolen  
Won't you tell me, darlin', which way to  
go... that's right

**Куплет 3** Oh how I wonder,  
Oh how I worry  
And I would dearly like to know  
I've all this wonder  
Of earthly plunder  
Will it leave us anything to show

And our time is flyin' see the candle  
burnin' low  
Is the new world rising, from the sham-  
bles of the old

**Припев 3** If we could just join hands.

«Kashmir»

**1** Oh let the sun beat down upon my  
face,  
Stars to fill my dream  
I am a traveler of both time and space,  
To be where I have been  
**5** To sit with elders of the gentle race,  
This world has seldom seen  
They talk of days for which they sit and  
wait  
And all will be revealed

Talk and song from tongues of lilting  
grace,  
**10** Whose sounds caress my ear  
But not a word I heard could I relate, The  
story was quite clear  
Oh, oh.  
I've been blind...  
mama, there ain't no denyin'  
**15** I'm blind,  
ain't no denyin', no denyin'

All I see turns to brown,  
As the sun burns the ground  
And my eyes fill with sand,  
**20** As I scan this wasted land  
Trying to find, trying to find  
Where I've been.  
Oh, pilot of the storm who leaves no  
trace,  
Like thoughts inside a dream  
**25** Heed the path that led me to that  
place,  
Yellow desert stream  
My Shangri-La beneath the summer  
moon,  
I will return again  
And as the dust that floats high and true,  
**30** When movin' through Kashmir.  
Oh, father of the four winds, fill my  
sails,

Across the sea of years  
With no provision but an open face,  
Along the straits of fear  
Ohh.

**35** When I'm on,  
when I'm on my way, yeah  
When I see, when I see the way, you  
stay-yeah

Ooh, yeah-yeah, ooh, yeah-yeah, but I'm  
down...

Ooh, yeah-yeah, ooh, yeah-yeah, but I'm  
down

Ooh, my baby, ooh, my baby, let me  
take you there

**40** Let me take you there. Let me take  
you there

### Баллады группы «Pink Floyd»

#### «Matilda Mother»

**1** There was a king who ruled the land  
**2** His majesty was in command  
**3** With silver eyes the scarlet eagle  
**4** Showered silver on the people  
**5** Oh Mother tell me more  
**6** Why'd you have to leave me there

**7** Hanging in my infant air, waiting  
**8** You only have to read the lines of  
**9** Scribbly black and everything shines  
**10** Across the stream with wooden shoes  
**11** Bells to tell the King the news  
**12** A thousand misty riders

13 Climb up higher once upon a time  
14 Wondering and dreaming  
15 The words have different meanings  
16 Yes they did...

17 For all the time spent in that room  
18 The doll's house darkness old perfume  
19 And fairy stories held me high up  
20 On clouds of sunlight floating by  
21 Oh Mother tell me more  
22 Tell me more...

«The Gnome»

1 I want to tell you a story  
About a little man  
If I can.  
A gnome named Grimble Crumble.  
5 And little gnomes  
stay in their homes.  
Eating, sleeping, drinking their wine.

He wore a scarlet tunic,  
A blue green hood,  
10 It looked quite good.  
He had a big adventure  
Amidst the grass  
Fresh air at last.  
Wining, dining,  
15 Biding his time.

And then one day

Hooray!  
Another way for  
gnomes to say  
20 Ooooooooooomray!  
Look at the sky, look at the river  
Isn't it good?  
Look at the sky, look at the river  
Isn't it good?

25 Winding, finding  
Places to go.  
And then one day  
Hooray!  
Another way for  
30 Gnomes to say  
Ooooooooooomray!  
Ooooooooooooooooooomray!

«Cirrus Minor» (с указанием основных звуковых повторов)

1 In a churchyard by a river  
2 Lazing in the haze of midday

Lazing                      river  
haze                      midday

3 Laughing in the grasses and the graves	<u>Laughing</u>	<u>grasses</u>	<u>graves</u>
4 Yellow bird, you are not long			<u>Long</u>
5 In singing and in flying on	<u>Singing</u>		<u>flying on</u>
6 In laughing and in leaving	<u>Laughing</u>		<u>leaving</u>
7 Willow weeping in the water	<u>Willow</u>	<u>weeping</u>	<u>water</u>
8 Waving to the river daughters	<u>Waving</u>	<u>river</u>	<u>daughters</u>
9 Swaying in the ripples and the reeds	<u>Swaying</u>	<u>ripples</u>	<u>reeds</u>
10 On a trip to Cirrus Minor		<u>trip</u>	
11 Saw a crater in the Sun	<u>Saw</u>	<u>crater</u>	<u>Sun</u>
12 A thousand miles of moonlight later	<u>Thousand</u>	<u>miles</u>	<u>moonlight</u> <u>later</u>

«Wot's... Uh, the Deal?»

1 Heaven send the promised land  
Looks all right from where I stand  
'cause I'm the man on the outside looking  
in

4 Waiting on the first step

5 Show me where the key is kept  
Point me down the right line because it's  
time

7 To let me in from the cold  
Turn my lead into gold  
'cause there's a chill wind blowin' in my  
soul

10 And I think I'm growing old

11 Flash the readies Wot's... uh the deal?  
Got to make it to the next meal  
Try to keep up with the turning of the  
wheel

14 Mile after mile, stone after stone

15 You turn to speak, but you're alone  
Million miles from home, you're on your  
own

17 So let me in from the cold  
Turn my lead into gold  
'cause there's a chill wind blowin' in my  
soul

20 And I think I'm growing old

21 Fire bright by candle light  
And her by my side  
Or if she prefers, we never stir again

24 Someone sent the promised land

25 And I grabbed it with both hands  
Now I'm the man on the inside looking  
out

27 Hear me shout: Come on in.  
What's the news? Where you been?

'Cause there's no wind left in my soul  
30 And I've grown old

«Comfortably Numb»

**Куплет 1** Hello [**echo:** *hello-hello-hello*],  
Is there anybody in there?  
Just nod if you can hear me  
Is there anyone home?  
Come on [*come on-come on-come on*],  
now  
I hear you're feeling down  
Well I can ease your pain,  
Get you on your feet again  
Relax [*relax-relax-relax*],  
I'll need some information first  
Just the basic facts

Can you show me where it hurts?  
**Припев 1.** There is no pain, you are re-  
ceding  
A distant ship, smoke on the horizon  
You are only coming through in waves  
Your lips move,  
But I can't hear what you're saying  
When I was a child, I had a fever  
My hands felt just like two balloons  
Now, I've got that feeling once again,  
I can not explain, you would not under-  
stand  
This is not how I am

I have become comfortably numb  
I have become comfortably numb  
**Куплет 2.** Okay [*okay-okay-okay*],  
just a little pin prick  
There be no more [*scream*]...  
But you may feel a little sick  
Can you stand up [*stand up - stand up - stand up*]  
I do believe it's working  
Good!  
That'll keep you going through the show  
Come on it's time to go

**Припев 2.** There is no pain, you are re-  
ceding  
A distant ship, smoke on the horizon  
You are only coming through in waves  
Your lips move,  
But I can't hear what you're saying  
When I was child  
I caught a fleeting glimpse  
Out of the corner of my eye  
I turned to look but it was gone  
I can not put my finger on it, now  
The child is grown, the dream is gone  
I have become comfortably n