

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Челябинский государственный университет»

**Челябинский
гуманитарий**

Ч

**НАУЧНЫЙ
ЖУРНАЛ**

Основан в 2006 году
№ 3 (60) / 2022

Главный редактор

М. В. Загидуллина, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Заместители главного редактора:

И. А. Бобыкина, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Ю. В. Даманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

С. И. Симакова, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Л. Б. Зубанова, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Ответственный секретарь журнала:

А. Р. Медведева, кандидат филологических наук, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Технический редактор:

И. В. Топчий, кандидат филологических наук, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки):

Бобыкина Ирина Александровна, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Галагузова Юлия Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

Дорошук Елена Сергеевна, доктор педагогических наук, профессор, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Месеняшина Людмила Александровна, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Молчанов Сергей Григорьевич, доктор педагогических наук, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия)

Репин Сергей Арсеньевич, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Смирнов Дмитрий Витальевич, доктор педагогических наук, доцент, Институт стратегии развития образования Российской академии образования (Москва, Россия)

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)

Артемова Светлана Юрьевна, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет (Тверь, Россия)

Афанасьев Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Горелов Олег Сергеевич, доктор филологических наук, Ивановский государственный университет (Иваново, Россия)

Даманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Загидуллина Марина Викторовна, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Зыховская Наталья Львовна, доктор филологических наук, доцент, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск, Россия)

Скворцов Артем Эдуардович, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Темиришина Олеся Равильевна, доктор филологических наук, доцент, Московский университет имени А. С. Грибоедова (Москва, Россия)

Фаустов Андрей Анатольевич, доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика (филологические науки)

Ежова Елена Николаевна, доктор филологических наук, профессор, Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия)

Загидуллина Марина Викторовна, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Зверева Екатерина Анатольевна, доктор филологических наук, доцент, Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина (Тамбов, Россия)

Каминская Татьяна Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия)

Располова Светлана Сергеевна, доктор филологических наук, профессор, Московский политехнический университет (Москва, Россия)

Симакова Светлана Ивановна, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Смеюха Виктория Вячеславовна, доктор филологических наук, доцент, Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Шестерина Алла Михайловна, доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

Гун Галина Евгеньевна, доктор культурологии, профессор, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Зубанова Людмила Борисовна, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

Комлев Юрий Эдуардович, доктор культурологии, доцент, Оренбургский областной музей изобразительных искусств (Оренбург, Россия)

Рубин Владимир Александрович, доктор культурологии, доцент, Оренбургский институт (филиал) Московского государственного юридического университета имени О. Е. Кутафина (Оренбург, Россия)

Синецкий Сергей Борисович, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Тузовский Иван Дмитриевич, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Ярычев Насруди Увайсович, доктор философских наук, доктор педагогических наук, профессор, Чеченский государственный университет имени А. А. КадYROVA (Грозный, Россия)

Учредитель: ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет»

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-78897 от 28.08.2020,

Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Редактор *А. Р. Медведева*

Компьютерная верстка *А. Р. Медведева*

Подписано в печать: 11.10.2022.

Выход в свет: 18.10.2022.

Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 8,8. Уч.-изд. л. 7,5.

Тираж 500 экз. Заказ № 492.

Цена договорная

Отпечатано в Издательстве Челябинского государственного университета. 454021, г. Челябинск, ул. Молодогвардейцев, 57 Б

ISSN 1999-5407

12+

Редколлегия журнала может не разделять точку зрения авторов публикаций. Ответственность за содержание статей и качество перевода аннотаций несут авторы публикаций.

Журнал публикует статьи по педагогическим наукам (5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)), филологическим наукам (5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации; 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика), культурологии (5.10.1. Теория и история культуры, искусства).

Адрес редакции и издателя:
454084, Челябинская обл., г. Челябинск,
пр-т Победы, д. 162, корп. В, каб. 408
Тел.: (351) 799-70-29
e-mail: chelgum@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ

5.9.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)СПЕЦВЫПУСК
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ИЛЬИ КОРМИЛЬЦЕВА

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

<i>Доманский Ю. В.</i> Поэт Илья Кормильцев как градообразующее предприятие	6
<i>Загидуллина М. В., Фаустов А. А.</i> Тоталитарный дискурс как объект авторской рефлексии в поэзии Ильи Кормильцева	13
<i>Афанасьев А. С., Моложина О. С.</i> Пространственно-временная организация песенной лирики Ильи Кормильцева	20
<i>Никитина Е. Э., Никитина О. Э.</i> Образ города в поэзии Ильи Кормильцева	26
<i>Зыховская Н. Л.</i> Ольфакторная поэтика лирики Ильи Кормильцева	35
<i>Станкович З. Г.</i> «Я» как неизвестная величина в лирике Ильи Кормильцева	41
<i>Доманский Ю. В.</i> «На белом дирижабле, похожем на свинью»: об одном сравнении-экфрасисе у раннего Кормильцева	47
<i>Меркушов С. Ф.</i> Диалогическая поэзия Ильи Кормильцева («Чёрные птицы»)	54
<i>Карпов Д. Л.</i> «Скованные одной цепью»: креолизованный текст Бурмильцева	60
<i>Корчинский А. В.</i> «Кормильцевский текст» в фильме «Брат» А. Балабанова	69
Информация для авторов.....	75

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 6–12.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 6–12.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-1/29

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10301

ПОЭТ ИЛЬЯ КОРМИЛЬЦЕВ КАК ГРАДООБРАЗУЮЩЕЕ ПРЕДПРИЯТИЕ

Юрий Викторович Доманский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

Аннотация: В статье предлагается оценить Илью Кормильцева, как поэта, который сформировал и на долгое время определил специфическую поэтику локальной рок-сцены Свердловска.

Ключевые слова: И. Кормильцев, свердловский рок, локальная рок-сцена.

Для цитирования: Доманский Ю. В. Поэт Илья Кормильцев как градообразующее предприятие // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 6–12. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10301.

Original article

ПОЭТ ИЛИА KORMILTSEV AS A CITY-FORMING ENTERPRISE

Yuri V. Domanski

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

Abstract: The article proposes to evaluate Ilya Kormiltsev as a poet who formed and for a long time determined the specific poetics of the local rock scene of Sverdlovsk.

Key words: I. Kormiltsev, Sverdlovsk rock, local rock scene.

For citation: Domanski Yu. V. (2022). Poet Ilya Kormiltsev as a city-forming enterprise. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 6–12, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10301.

А. С. Колесник, изучая зарубежные исследовательские подходы к популярной музыке, в числе прочего заметила: «В 2000-е годы критике и ревизии подверглась ставшая уже традиционной в самой музыкальной индустрии категория “музыкальный стиль” как достаточно ограниченная и не учитывающая локальную и региональную специфику популярной музыки. В последнее время исследователи всё чаще обращаются к изучению “музыкальных сцен” как специфической местной музыкальной культуры, что позволяет сосредоточить внимание на локальных и региональных особенностях звучания, стилистики, произношения, визуальных образов и др. Так, например, изучают ливерпульские, манчестерские, нью-йоркские музыкальные сцены разных периодов с учётом исторического и культурного контекстов <...> Акценты именно на специфических локальных способах производства, музыкальных практиках и роли местных слушательских аудиторий находятся в фокусе современных исследований» [4. С. 26–27]. Наиболее же полно понятие музыкальной сцены в зарубежной традиции было охарактеризовано Е. А. Савицкой: «...понятие “музыкальная сцена” (musical scene) включает в себя понятие музыкального стиля (чаще всего – комплекса стилей), но не ограничивается им. В его сферу попадают также социально-общественные и экономические составляющие, такие как местная музыкальная индустрия (студии, издающие лейблы, местные производители музыкальных инструментов, СМИ), музыкальная практика (клубы, репетиционные базы, образовательные учреждения, организаторы концертов), слушательская аудитория со своими предпочтениями, даже архитектурно-природная среда. <...> ...чаще всего имеют место две тенденции: одна связывает музыкальную сцену с местными традициями, другая стремится к

отделению от этих традиций, к своеобразному “космополитизму”. Важен вопрос сочетания новаторства и “трендовости”, продуцирования каких-либо новых направлений или же развития уже имеющихся, но с “местным колоритом”. Территория музыкальной сцены может охватывать как страны и регионы, так и отдельные города. Примеры влиятельных городских музыкальных сцен, породивших целые направления рока, электронной и танцевальной музыки – Ливерпуль, Манчестер, Кентербери, Сиэтл, Нью-Йорк, Детройт, Берлин и другие. Городская среда является важным фактором формирования культурной среды – не только академической, но и, даже в большей степени, молодёжной, независимой, популярной (появляется даже соответствующее направление исследования). Естественно, музыкальная сцена не является чем-то застывшим и неизменным – мода, вкусы музыкантов, слушателей, технологические и экономические факторы, как и сама стилевая палитра могут меняться со временем, создавая новое наполнение той же локальной музыкальной сцены. Поэтому музыкальные сцены важно проследить в развитии...» [8].

Если же говорить о локальных сценах русского рока, то о них в исследовательской литературе речь впервые зашла в 1998 году (хотя самое понятие «локальная сцена» тогда ещё не использовалось). И речь эта принадлежала профессору МГУ Ольге Суровой и её соавтору – Илье Кормильцеву [см.: 11]. Таким образом, именно Кормильцев был в числе первых, кто с научной точки зрения обозначил и осмыслил важность пространственной идентификации рока в нашей стране, и сам же при этом был непосредственным представителем такой локальной рок-сцены. А как показало время – не только и не просто представителем, а тем, кого относительно города и явления, заявившего о себе в этом городе, можно назвать гением места или градообразующим предприятием. Но – обо всём по порядку.

В русском роке классического периода (а это 1980-е и начало 1990-х годов) таких локальных сцен можно выделить четыре: Ленинград, Свердловск, Западная Сибирь («линия» Омск–Новосибирск–Тюмень) и Москва. По каждой из этих рок-сцен можно говорить об особой, уникальной поэтике, объединяющих её представителей. И филологическое описание каждой такой локальной поэтики – необходимое дело будущего.

Между тем уже сейчас позволим себе поделиться одним наблюдением, касающимся того, что можно назвать персоналистской основой локальной рок-сцены. Как и в британской и американской рок-музыке, в роке русском та или иная локальная сцена представлена многообразной системой рок-исполнителей; только в отечественной версии у этой многообразной системы есть, скажем так, сценообразующая персона: тот, кто своей поэтикой определяет всю локальную сцену на конкретном этапе развития (а может, и на всех этапах). Для Москвы таким рок-гением места является, на наш взгляд, Андрей Макаревич, для Ленинграда – Борис Гребенщиков, для Западной Сибири – Егор Летов, а для Свердловска – Илья Кормильцев. Каждый из них создал свой художественный мир на своём художественном языке. И специфика этого мира вкупе со спецификой языка стали основой для поэтики всей локальной рок-сцены. К примеру, мир и язык БГ стали определяющими для мира и языка других рокеров, представляющих город на Неве как локальную рок-сцену. Сразу скажем, что данный тезис вовсе не означает, что все остальные ленинградские рок-музыканты всего лишь подражатели мэтру; нет и нет, каждый великий – и Цой, и Майк, и Борзыхин, и Шклярский, и Васильев, и многие другие – создавал (а те, кто жив, и сейчас создают) свой мир; однако в основе поэтики каждого рокера-ленинградца, вышедшего из классического периода, лежала – где-то осознанно, где-то не очень – поэтика Гребенщикова; кто-то её трансформировал, кто-то преодолел, но все так или иначе соотносились с ней. То же самое можно сказать и о гениях остальных трёх мест относительно остальной музыки этих мест. И, как уже было сказано, таким гением для рок-Свердловска оказался Илья Кормильцев. В. А. Гавриков, делая обзор филологических исследований, посвящённых тем или иным образцам свердловского рока, отмечает ведущую роль в нём Кормильцева: «Именно Кормильцев и стал ключевой фигурой всего уральского рока. <...> один человек определял “литературную составляющую” нескольких различных по стилистике коллективов – своеобразных “литературных школ”. Несколько групп, по сути, были альтер-эго Кормильцева» [1. С. 53]. Однако говоря о Свердловске как культурном феномене 1980-х годов, отнюдь не стоит сводить всё только к «литературной составляющей» рок-композиции (равно как не стоит – даже в кавычках – называть рок-группы «литературными школами»). Дело в том, что Свердловск на карте разваливающегося Советского Союза оказался по целому ряду культурных параметров уникален, встав в один ряд с Москвой и Ленинградом, а не с положенными ему по статусу другими городами миллионерами РСФСР – Казанью, Новосибирском, Красноярском, Омском, Волгоградом и др. М. Липовецкий пишет: «Во время перестройки (1987–1991) и в течение первых лет постсоветского периода Свердловск (до 1924 и после 1991 года Екатеринбург) – один из крупнейших городов России и столица Уральского региона – превратился в центр небывалого культурного подъема, последствия которого продолжают определять культурный статус города и в настоящее время. Резкий рост количества местных авторов, зачастую приобретающих общероссийскую известность, которые радикально обновили рок-музыку, театр, кино и литературу, стал возможен благодаря ослаблению цензуры и открытию новых тем, до этого находившихся под запретом. Однако чисто количественный показатель таких феноменов в отдельно взятом регионе – в

нашем случае в Свердловске конца 80-х и начала 90-х – был крайне нетипичным по сравнению с другими региональными центрами. Накал культурной жизни Свердловска в конце 80-х и начале 90-х годов ставит этот город в один ряд с Москвой и Ленинградом / Санкт-Петербургом, превращая Свердловск в один из центров культурного новаторства – в “третью столицу”». [6. С. 8]. И далее: «... в Свердловске конца 1980-х годов в одном котле варятся десятки талантливых писателей, художников, музыкантов, режиссеров театра и кино. Они вовлечены в единый круг общения, охвачены взаимными влияниями, общими интересами, идеями и вкусами. А главное – все они ищут радикальной культурной новизны и разделяют не менее радикальное неприятие советских культурных норм и ожиданий». [6. С. 10]. И действительно, Свердловск времён позднего СССР заявил о себе на всю страну прежде всего в культурном плане – через литературу, театр, кино, музыку. И, кстати сказать, продолжает заявлять творчеством фигур общероссийского масштаба: в современном Екатеринбурге творят, например, такие знаменитые писатели, как Ярослава Пулинович, Роман Сенчин, Алексей Иванов, Алексей Сальников, под руководством Николая Коляды радуется зритель «Коляда-театр», ставит фильмы Алексей Федорченко... И рок-группы современного Екатеринбурга весьма популярны далеко за пределами Урала – «Курара», «Сансара», «Обе две», «4 Позиции Бруно»... Но это всё – в наши дни. Нас же интересуют дела дней давно минувших.

М. Липовецкий довольно ёмко обозначил суть того, что случилось в культуре столицы Урала в 1980-е годы: «Активисты свердловской культурной революции <...> мечтали о радикальных экспериментах и со свойственным им энтузиазмом искали новые культурные языки, которые продемонстрировали бы их полное интеллектуальное и эмоциональное освобождение от застойных норм советской культуры. Эти новые языки свободной культуры (часто воображаемые свободными от политики) не могли быть изобретены в соответствии с региональными или национальными традициями; такие традиции отвергались как глубоко скомпрометированные в силу их инструментализации официальным советским дискурсом, а всё советское предполагало однозначное отрицание. Поэтому, внешне принадлежа к региональной культуре, эти новые феномены резко усложнили само понятие региональной культурной специфики. Ни один из свердловских культурных деятелей не использовал и даже не пытался изобретать нечто, напоминающее местный колорит. Ни одна из работ этого периода не позиционировалась как феномен уральской культуры; напротив, авторы старались создать новый национальный, или даже интернациональный стиль для российской или, в более амбициозных проектах, мировой культуры (в том виде, как они ее себе представляли), что само по себе предполагало безразличное отношение к региональным традициям или особенностям» [6. С. 13]. Всё это приложимо и к явлению, которое называют свердловским роком, то есть к той локальной рок-сцене, которая возникла в Свердловске во времена заката СССР.

Что же отличает эту рок-сцену от других? Алексей Иванов пишет: «Свердловский рок стал реакцией на “совок” от индустриального мегаполиса. Отсюда фактура образов – квартиры, подъезды, парки... Сердцу горожанина нечем успокоиться. Нет сельского умиротворения на природе и нет столичного утешения высокими образцами искусства. Оправдание своей жизнью не обрести даже в трудовой традиции, потому что она осталась лишь в малых исторических городках. Прямая и лобовая социальность – отличие свердловского рока от других течений советского рока и родовое наследие большого промышленного города» [3. С. 52]. И Илья Кормильцев не просто был в числе тех, кто своими руками делал свердловский рок, он, что называется, стоял у истоков: в свердловском роке «важной была роль личностей, таких, как Пантыкин, Кормильцев, в условиях монотонной и монокультурной среды. “Крестные отцы” уральского рока были безусловными западниками, а Кормильцев непосредственно соприкоснулся с ленинградской субкультурой, когда учился несколько лет в Ленинградском политехническом до своего перевода в Уральский университет» [3. С. 31]. И более того, Кормильцев был основой и сутью свердловского рока; гением места локальной рок-сцены столицы Урала; а по мнению (правда, довольно радикальному, а потому спорному) Алексея Иванова, и не только её: «Без Ильи Кормильцева советский рок был факультативным и маргинальным явлением позднего “совка”. С Ильёй Кормильцевым советский рок ненадолго стал мейнстримом и навсегда – мощным финальным аккордом советской культуры. Для столь значимой смены статуса хватило десятка-другого стихов Кормильцева» [3. С. 72–73]. Тот же Алексей Иванов характеризует Кормильцева как личность великую и крайне неоднозначную (вероятно, потому и великую): «Кормильцев был непростым человеком. Интеллектуал и просто умница, сноб, внешне – интеллигентный пижон с ясной красивой речью и в стильных очках. Но внутри сидел дьявол, докручивающий общение до конфликта. Илья Кормильцев был ироничен и скепичен. Критичен по-герценовски. Как Набоков, англоман. Эдакий рок-Чаадаев. Подобно Бродскому, с советской властью имел “стилистические расхождения”, и гражданским протестом маскировал эстетический протест» [3. С. 73–74].

Но это всё – о человеке, нас же интересует специфика поэтического слова Ильи Кормильцева, слова, определившего поэтику всей локальной рок-сцены Урала на кульминационном этапе её развития, отмеченного творчеством таких групп, как «Урфин Джюс», «Nautilus Pompilius», «Настя», «Апрельский марш» и даже, казалось бы, эстетически выпадающих из этой парадигмы «Чайфа» и «Агаты

Кристи», появившейся, правда, чуть позже. Вновь обратимся к Алексею Иванову, в общих чертах и преимущественно тематически описывающего поэзию Кормильцева, ту поэзию, что звучала вербальным сегментом в композициях свердловского рока: «Его стихи тех лет были не совсем уклужи, но в музыке они раскрывались, как птицы в полёте, и слепили яркостью метафор, оглушали звучанием <...>. Чудовищные реалии были аргументом социальной претензии к обществу: там, где существует такое вот дерьмо, неправильно вообще всё-всё-всё. Кормильцев смело и безжалостно вводил в высокую поэзию низменный, даже отвратительный быт, и это стало родовой чертой новой уральской лирики» [3. С. 74]. Повышенную социальность уральского рока отмечал и сам Илья Кормильцев в уже упомянутой выше статье, написанной в соавторстве с Ольгой Суровой: «Говоря о свердловской школе и провинциальных рок-бардах (уфимец Шевчук, Башлачёв из индустриального Череповца) возникает ощущение, что они действительно могут быть восприняты как “голос народа” по сравнению с замкнутой, элитарной ленинградской школой. Они возвращаются к авторской песне, но на этот раз – к социальной ангажированности и сатире Галича и Высоцкого (“Слёт российских городов” Башлачёва, альбом Шевчука “Периферия”). Для этих рок-поэтов характерно внимание и критическое отношение к внешнему миру» [11. С. 31]. С этим тезисом соглашается и В. А. Гавриков [см.1. С. 55]. Однако, на наш взгляд, не стоит ставить рок-Свердловск со своей уникальной поэтикой, весьма далёкой от так называемой «бардовской» традиции, в одну локацию с Александром Башлачёвым и Юрием Шевчуком, биографически имеющим отношение к столице Урала (Башлачёв учился в Уральском государственном университете на журналиста с 1978 по 1983 гг., а Шевчук, вынужденно покинувший Уфу в 1984-м году, несколько месяцев провёл в Свердловске и даже поиграл там с группой «Урфин Джюс», тексты для которой писал Илья Кормильцев), но на уровне поэтики очень сильно отличающимися от свердловской локальной рок-сцены и куда как в большей степени тяготеющие к эстетике и поэтике рока ленинградского, а стилистически даже к московскому року. И всё же нельзя не согласиться с тем, что в рок-поэзии Свердловска и, соответственно, в рок-поэзии Кормильцева можно встретить элементы, соотносимые с социальным, и что в ней порою присутствует изображение низменных сторон обыденности.

Между тем есть точка зрения, согласно которой социальное для свердловского рока отнюдь не так значимо, как следует из цитат, приведённых выше. Так, Ю. Э. Пилоте, приведя целый ряд особенностей именно свердловского рока, фактически свела на нет его социальность: «Здесь почти не встретишь молодёжного сленга, описания быта. Лексика по преимуществу книжная, высокая, минимум разговорных слов. Уральская рок-школа требует от слушателя знания мифологии и сюжетов мировой литературы. Тема двоимирия получает здесь глубокое символическое прочтение. <...> ...повышенный интерес к проявлениям Священного в мире, а также преобладание мифопоэтического осмысления действительности в текстах. Авторы этого течения живут в ощущении разделённости нашего бытия на области священного и мирского» [7. С. 141–142]; «Уральские рок-поэты сосредоточены на постижении области священного. В творчестве авторов данной школы ирреальное становится местом обитания Высших божественных сил. Приобщиться к ней – нелёгкая задача, требующая соответствия высоким нравственным и гуманистическим идеалам, а также стойкости и независимости. Герои здесь противостоят бытовому сознанию, обвиняя его в отсутствии духовных основ, так проявляет себя конфликт между человеком и обществом» [7. С. 151]. Как видим, Ю. Э. Пилоте редуцировала социальную составляющую, тогда как некоторые другие специалисты полагают, что именно социальная составляющая является для свердловского рока определяющей; однако кажется, что Пилоте тут ближе к истине, нежели те, кого мы цитировали выше; а впрочем, удобнее всего признать, что истина, как водится, где-то посередине; ещё точнее – в системе того, что кажется несовместимыми крайностями, когда за сиюминутной обыденностью вырастают глубокие вселенские универсалии, а в результате и обыденность не кажется уже столь обыденной, и универсальное делается ближе к привычному и каждодневному. Для нас же важно, что названные исследовательницей особенности свердловского рока встречаются и в художественном мире Кормильцева, а многие из них этот художественный мир и определили, определив следом и всю поэтику локальной рок-сцены Свердловска со всеми её, этой поэтики, особенностями.

Мы позволим себе обратить внимание на одну из них, на одну из тех особенностей, по которым Кормильцева относительно столицы Урала можно назвать тем самым градообразующим предприятием в плане культуры (с приставкой рок-, а возможно, и без оной) и которую, соответственно, можно причислить к особенностям, определяющим всю свердловскую рок-поэтику. Это повышенное внимание к предметным деталям из мира аппаратуры, воспроизводящей и записывающей музыку; однако детали эти, попадая в кормильцевский художественный мир, выступают способом авторского осмысления себя и своего места в мире, не переставая при этом быть в полной мере бытовыми, обыденными, то есть реализуя тот самый синтез обыденного и универсального, который, по всей видимости, и следует признать важной чертой поэтики Кормильцева как рок-поэта и, соответственно, чертой поэтики локальной рок-сцены Свердловска.

Нам уже доводилось писать о предметных деталях из мира музыки в поэзии уральской рок-сцены [см.: 2]. Тогда мы обратили внимание на то, что в одном из классических альбомов свердловского рока – в альбоме 1986 года «Разлука» группы «Nautilus Pompilius», в двух песнях, тексты которых принадлежат Илье Кормильцеву, есть упоминания аудиовоспроизводящей аппаратуры: радиола в песне «Эта музыка будет вечной» и 77-й АКАИ в песне «Всего лишь быть»; тексты обеих песен принадлежат Илье Кормильцеву. Далее мы рассмотрели песни более поздние – из репертуара свердловских (екатеринбургских) групп «Агата Кристи» и «Курара», песни, к которым Кормильцев отношения не имел, но в которых тоже присутствовала аппаратура, воспроизводящая музыку – патефон и плеер. Есть и другие примеры обращения к предметным деталям такого рода в уральском роке. И общий вывод тогда получился следующий: предметные детали, связанные с музыкальной (аудио) аппаратурой, реализуют весьма схожие друг с другом концепции бытия, в которых важнейшая роль отводится музыке – её воспроизведению, восприятию и созданию. То есть такие предметные детали и специфику их функции в раскрытии авторской картины мира можно считать общей чертой поэтики локальной рок-сцены Свердловска, когда через самое что ни на есть обыденное раскрывается то, что можно назвать универсальным.

Нынче же для нас важно то, что инвариантным в данной парадигме текстом, текстом, с которого всё началось и который выступил квинтэссенцией последующих экспликаций означенных предметных деталей и рефлексии по их поводу, оказалось стихотворение именно Ильи Кормильцева; оно называется «Физиология звукозаписи»; стихотворение это было написано в 1983-м году, потом было положено на музыку Александром Пантыкиным и вошло в альбом 1984-го года «Жизнь в стиле heavy metal» группы «Урфин Джюс».

Человек за пультом склонившись,
Ничего не видит вокруг:
Он отделяет голос твой от тела,
Словно хирург.
И ты таешь, словно лёд на сковородке,
Убывает кровь твоя и плоть,
Но часть её, прилипнув к тонкой плёнке,
Вечно живёт.
Ты растаешь свечкой в пламени чувств,
Чтобы кто-то вдруг нащупал на плёнке
Твой пульс...

На бобину скручены нервы:
Можно вновь и вновь прокрутить.
Из сердца приготовлены консервы –
Каждый может открыть.
Ты растаешь свечкой в пламени чувств,
Чтобы кто-то вдруг нащупал на плёнке
Твой пульс...

Плёнка в прорезь вставлена ловко,
Чей-то палец кнопку найдёт.
Прижимная планка к головке
Сердце прижмёт.
И под то, что было твоей кровью,
Будут пить и будут болтать,
Будут заниматься любовью,
И танцевать...

Но средь сотен, наплевавших на всё,
Кто-то, вздрогнув, вдруг услышит, как бьётся
Твоё
Сердце [5. С. 169].

Заметим только, что в песне, в начальном стихе, поётся не «Человек за пультом», а «Человек над пультом»; а в книге, по которой мы привели данный текст, в конце публикации, приводится вариант последней строфы:

/ Но средь сотен, потерявших свой курс,
Кто-то, вздрогнув, вдруг услышит сквозь гомон
Твой пульс... / [5. С. 169].

На наш взгляд, «Физиология звукозаписи» Ильи Кормильцева и стала тем текстом, который определил (разумеется, в числе прочего) дальнейшую линию развития рок-лирики локальной сцены Свердловского рока, а Кормильцева сделал гением места в пространстве этой сцены, градообразующим предприятием в отдельной взятой локации под названием Рок-Свердловск. И дальше свердловский рок 1980-х годов (а во многом – и следующих десятилетий) был (опять же – в числе прочего) очень сильно направлен в сторону рефлексии темы музыки; а поскольку эта тема рефлексировалась в музыку и музыкой, то смело можно говорить о том, что это – авторефлексия [об авторефлексии в русском роке см.: 9; 10; 12], которая, в свою очередь, может считаться и называться метамузыкой, будучи примером музыки о музыке: рок-поэт, создавая текст для песни, рефлексировал в нём относительно записи, воспроизведения и звучания песни, то есть рефлексировал относительно объекта своего творчества, формируя лирическую метамузыку, а за всем этим неизбежно встаёт и проблематика куда как более универсальная – рефлексия о жизни и своём месте в ней. В этом – одна из важных черт поэтики Кормильцева, определившего одну из важных черт поэтики локальной рок-сцены столицы Урала.

Поэт в теме музыки, действительно, идёт ещё дальше самой музыки; он выходит на рефлексию осознания себя, своего места в мире, личного представления о смысле жизни. Таким образом, можно говорить о том, что предметная деталь из бытового мира становится поводом к универсальным размышлениям на темы куда как более глобальные, нежели сугубо социально-бытовые темы. И это важно уже потому, что позволяет примирить казалось бы непримиримые точки зрения на свердловский рок; напомним, что, согласно одной из них, в свердловском роке определяющим было именно изображение социального быта, согласно же другой, доминировали общечеловеческие универсалии в их индивидуальном выражении. Стихотворение «Физиология звукозаписи» показывает то, как одно может становится основой для другого, как из бытового (запись музыки) может рождаться философское, мировоззренческое – рефлексия человека о своём месте в мире. В этом – в системе внешне противоречащих друг другу крайностей повседневной обыденности с одной стороны и глобальных универсалий с другой – видится одна из особенностей поэтики Кормильцева, а вслед за ним – и всего классического свердловского рока, где социальное, бытовое уже не воспринимается в сугубо обыденном ключе, а универсальное приближается к каждодневному.

Разумеется, мы затронули лишь одну из множества граней поэтического гения Ильи Кормильцева – Ильи Кормильцева, как гения места локальной рок-сцены Свердловска конца прошлого века. Думается, статьи данного выпуска «Челябинского гуманитария», выпуска тематического, даже – в полном смысле монографического, позволят представить кормильцевскую поэтику как более многогранную, а следовательно, как более многогранная и в то же время уникальная проявит себя и поэтика локальной сцены свердловского рока, определяющей основой для которой стал поэт Илья Кормильцев.

Список источников

1. Гавриков В. А. Свердловско-екатеринбургская музыкально-поэтическая школа // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 20, № 1 (172). С. 47–65.
2. Доманский Ю. В. Предметная деталь как способ идентификации локальной рок-сцены в ракурсе рок-поэтики (уральский вариант) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Вып. 21 / Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург; Тверь, 2021. С. 4–26.
3. Иванов А. В. Ёбург. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 573, [3] с.: ил. (Проза Алексея Иванова).
4. Колесник А. С. Современные подходы к изучению популярной музыки в зарубежной науке: popular music studies // Рок-музыка в контексте современной культуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года / Ред-сост. Е. А. Савицкая. М.: Государственный институт искусствознания / ИП Галин А.В., 2020. С. 21–30.
5. Кормильцев И. Поэзия. Москва; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017. 608 с.
6. Липовецкий М. Странный случай региональной культурной революции: Свердловск в годы перестройки // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 8–16.
7. Пилоте Ю. Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия: проблемы типологии: дисс. ... канд. филол. наук. Калининград, 2010.
8. Савицкая Е. А. Шведский прогрессив-рок как культурный феномен: Монография (в печати).
9. Станкович З. Г. Самономинация в терминах неодушевлённости как форма литературной саморефлексии в творчестве Виктора Цоя // Казанская наука. 2019. № 3. С. 18–20.

10. Станкович З. Г. Рефлексия собственного отсутствия в мире лирическими субъектами поздних произведений Егора Летова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 92–101.

11. Сурова О., Кормильцев И. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 5–34.

12. Харитоновна З.Г. Песня Ф. Чистякова «Кошка и человек» как пример литературной саморефлексии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2017. Вып. 17. С. 106–112.

References

- Gavrikov, V. A. (2018). Sverdlovsko-yekaterinburgskaya muzykal'no-poeticheskaya shkola [Sverdlovsk-Yekaterinburg School of Music and Poetry]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnyye nauki* [News of the Ural Federal University. Series 2: Humanities], Iss. 20, 1 (172), 47–65. (In Russ.).
- Domanskij, Y. V. (2021). Predmetnaya detal' kak sposob identifikacii lokal'noj rok-sceny v rakurse rok-poetiki (ural'skij variant) [Domansky Yu. V. Subject detail as a way to identify the local rock scene from the perspective of rock poetics (Ural version)]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, Issue 21, 4–26. (In Russ.).
- Ivanov, A. V. (2014). *Yoburg* [Ivanov A. V. Yoburg]. Moscow: AST: Edited by Elena Shubina, 573 [3] p. (In Russ.).
- Kolesnik, A. S. (2020). Sovremennye podhody k izucheniyu populyarnoj muzyki v zarubezhnoj nauke: popular music studies [Kolesnik A. S. Modern approaches to the study of popular music in foreign science: popular music studies]. *Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. 23 noyabrya 2018 goda* [Rock music in the context of modern culture. Collection of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference. November 23, 2018], ed. by E. A. Savitskaya, Moscow: State Institute of Art Studies / IP Galin A.V., 21–30. (In Russ.).
- Kormil'cev, I. (2017). *Poeziya* [Poetry]. Moscow; Yekaterinburg: Cabinet Scientist, 608 p. (In Russ.).
- Lipoveckij, M. (2019). Strannyj sluchaj regional'noj kul'turnoj revolyucii: Sverdlovsk v gody perestrojki [A strange case of the regional cultural revolution: Sverdlovsk in the years of perestroika]. *Filologicheskij klass* [Philological class], 2 (56), 8–16. (In Russ.).
- Pilyute, Y. E. (2010). *Nemeckoyazychnaya i russkoyazychnaya rok-poeziya: problemy tipologii* [German-speaking and Russian-speaking rock poetry: problems of typology]. Kaliningrad. (In Russ.).
- Savickaya, E. A. *Shvedskij progressiv-rok kak kul'turnyj fenomen: Monografiya* [Swedish progressive rock as a cultural phenomenon: Monograph]. (in print). (In Russ.).
- Stankovich, Z. G. (2019). Samonominaciya v terminah neodushlevlyonnosti kak forma literaturnoj samorefleksii v tvorchestve Viktora Coya [Self-nomination in terms of inanimation as a form of literary self-reflection in the work of Viktor Tsoi]. *Kazanskaya nauka* [Kazan Science], 3, 18–20. (In Russ.).
- Stankovich, Z. G. (2020). Refleksiya sobstvennogo otsutstviya v mire liricheskimi sub'ektami pozdних произведений Егора Летова [Stankovich Z. G. Reflection of one's own absence in the world by lyrical subjects of Yegor Letov's late works]. *Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya»* [Bulletin of the Russian State University. The series "Literary studies. Linguistics. Cultural studies"], 9, 92–101. (In Russ.).
- Surova, O. & Kormil'cev, I. (1998). Rok-poeziya v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, evolyuciya [Surova O., Kormiltsev I. Rock poetry in Russian culture: emergence, existence, evolution]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Tver: Tver State University, 5–34. (In Russ.).
- Haritonova, Z. G. (2017). Pesnya F. Chistyakova «Koshka i chelovek» kak primer literaturnoj samorefleksii v russkoj rok-poezii [Haritonova Z. G. Chistyakov's song "Cat and Man" as an example of literary self-reflection in Russian rock poetry]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 17, 106–112. (In Russ.).

Информация об авторе

Ю. В. Доманский – доктор филологических наук, профессор.

Information about the author

Yuri V. Domanski – Ph.D. in Literature, professor.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 13–19.
 ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 13–19.
 ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
 УДК 321.64:821.161.1-2(Кормильцев)
 DOI 10.47475/1999-5407-2022-10302

ТОТАЛИТАРНЫЙ ДИСКУРС КАК ОБЪЕКТ АВТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В ПОЭЗИИ ИЛЬИ КОРМИЛЬЦЕВА

Марина Викторовна Загидуллина¹, Андрей Анатольевич Фаустов²

¹ Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия, mvzagidullina@yandex.ru

² Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия, aafaustov@list.ru

Аннотация. В статье рассматривается поэтическое наследие Ильи Кормильцева с позиций дискурс-анализа. Авторы выявляют в стихотворениях поэта черты антитоталитарного дискурса, порождаемые авторской рефлексией об эпохе и стране. Теория тоталитарного дискурса, особенно в той ее версии, которую предложил Патрик Серио, позволяет интерпретировать произведения Кормильцева как протестные тексты, в которых сам тоталитарный дискурс оказывается в зоне негативной объективации. Анализ этой поэтической практики проводится на трех уровнях: выявление эксплицитной критики тоталитаризма на уровне тематики, прямого ввода клише тоталитарного языка как объекта сатиры; определение различных приемов контрпоэтики, рассматриваемых как имплицитные формы объективации тоталитарного дискурса; наконец, обнаружение гибридных форм объективации, в которых эксплицитные и имплицитные формы оказываются неразрывно слиты.

Ключевые слова: тоталитаризм, тоталитарный дискурс, антитоталитарный дискурс, контр тоталитарный дискурс, тоталитарный язык, поэзия, поэтика, контрпоэтика, Илья Кормильцев.

Для цитирования: Загидуллина М. В., Фаустов А. А. Тоталитарный дискурс как объект авторской рефлексии в поэзии Ильи Кормильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 13–19. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10302

Original article

TOTALITARIAN DISCOURSE AS AN OBJECT OF AUTHOR REFLECTION IN THE POETRY OF ILYA KORMILTSEV

Marina V. Zagidullina¹, Andrey A. Faustov²

¹ Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia, mvzagidullina@yandex.ru

² Voronezh State University, Voronezh, Russia, aafaustov@list.ru

Abstract. The article examines the poetic heritage of Ilya Kormiltsev from the standpoint of discourse analysis. The authors reveal the features of anti-totalitarian discourse in the poet's poems, which are formed as a philosophical reflection of the poet about the era and the country. The theory of totalitarian discourse, proposed primarily by Patrick Sériot, allows one to interpret Kormiltsev's works as protest texts in which the totalitarian discourse itself finds itself in the zone of negative objectification. The analysis of this poetic practice is carried out at three levels: revealing explicit criticism of totalitarianism at the level of topics, direct introduction of the cliché of the totalitarian language as an object of satire; definition of various methods of counterpoetics, considered as implicit forms of objectification of totalitarian discourse; finally, the discovery of hybrid forms of objectification, in which explicit and implicit forms are inextricably merged.

Key words: totalitarianism, totalitarian discourse, anti-totalitarian discourse, counter-totalitarian discourse, totalitarian language, poetry, poetics, counterpoetics, Ilya Kormiltsev.

For citation: Zagidullina M. V., Faustov A. A. (2022). Totalitarian discourse as an object of poetic reflection in the work of Ilya Kormiltsev. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 13–19. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10302

Тоталитарный дискурс неоднократно становился предметом исследований (см., к примеру, такие известные работы, как [8], [11], [13], [14], а также полезный обзор вопроса: [1], [4]). Одним из наиболее влиятельных ученых в этом ряду считается П. Серио, предложивший системное описание тоталитарного дискурса, в котором он вскрыл две главные черты – номинализацию и сочинительную, условно синонимическую связь.

Первая черта «отвечает» за устранение агентности в языке – за подмену глаголов существительными (особенно на -ание, -ение), что создает плотное ощущение монументальности, недвижности мира, построенного

в тоталитарном государстве; а также за нанизывание определений, основанных на повторении разными словами исходного слова-тезиса. П. Серию в своем исследовании сопоставляет речь Брежнева на XXIII съезде КПСС с переводом этой речи на французский язык и указывает, что французские переводчики избегали номинализации, стараясь строить предложения так, чтобы дефиниция была приращением смысла, а не повтором [6].

Вторая черта «работает» на ту же задачу, только на уровне синтаксиса: это неостановимое «умножение сущностей» и использование сочинительной связи для постановки в отношении эквивалентности (а значит, и взаимозамены) «ситуативных синонимов» (на деле никак не связанных означающих) – например, «партия и народ». Бесконечная вереница слов (их «нанизывание» – кумуляция), которая, в конце концов, просто «перепаковывает» первичное означающее, ничего к нему не добавляя, создает плотный и очень вязкий текст, в котором мысль бессильно бьется в поисках хоть какой-нибудь «пищи».

Результаты работы тоталитарного дискурса множественны, но, прежде всего, это приучение национальной аудитории к целому набору шаблонов, которые менее всего отражают реальность, а в большей мере замыкаются в «словоупаковке», становясь «маской» действительности, ее подменой. Рассуждение П. Серию о «ресентименте» в европейских дискурсах вполне приложимо и к тоталитарному дискурсу: «В этом нескончаемом вихре толкований всё является знаком: реальность исчезла за ее изображением. Поиск скрытого означающего настолько фанатичен, что означающее больше не важно, оно становится прозрачным. Означающее становится своим собственным означаемым, целью в себе, конечной целью поиска идентичности, зияющей пустотой, в которую упирается поиск этого знака без содержания, знака с одной стороны, лентой Мёбиуса, которая вьется сама по себе перед силуэтом испуганного наблюдателя знаков. Мысль больше не властна над этими формами, которые без конца отсылают к другим формам. Из этой совокупности бредовых толкований можно извлечь крайнее наслаждение звуком, игрой слов, но великий парадокс заключается в том, что именно в *одержимости ремотивацией означающего проявляется наиболее ярко его автономность*» [7. С. 197. – курсив автора]. Торжество означающего, уже более не нуждающегося в означаемом, и становится сутью, реализованной целью тоталитарного дискурса: это своеобразный «правильный» нарратив о том, что происходит вокруг, где все «плохое» отнесено к идеологическим врагам, а все прекрасное присвоено «партией и правительством».

Как отмечает А. Вежицкая, тоталитарный дискурс порождает «антитоталитарный дискурс», своеобразный «язык подполья», который «представляет собой форму национальной самозащиты от промывания мозгов пропагандой... помогает уменьшить страх и укрепить дух неповиновения и желание сопротивляться. Его роль в сохранении национального самосознания, духа и внутренней свободы трудно переоценить» [10. Р. 8]. Такой территорией сопротивления становится и искусство: кино, театр, поэзия – формы высказывания, не только не совпадающего с лозунгами и заклинаниями «единомыслия» и официальным дискурсом, но и открыто им противостоящего.

В настоящей статье речь пойдет о поэзии Ильи Кормильцева как пространстве авторской реакции на переполненность окружающего мира самыми разными проявлениями тоталитарного дискурса. Как отмечает Л. Мак-Кредден, «...перформативность поэзии живо воспринимает амбивалентные, противоречивые и “другие” голоса истории, когда они разыгрывают свои “роли” в драме империализма. Поэзия принципиально не заинтересована в публичном исполнении или в уже готовых наборах ответов на вопросы власти и суверенитета. Скорее <...> поэзия помогает нам услышать внутренние голоса и полупонятые, иногда лишь мелькнувшие результаты давления власти, именно когда эти последствия открываются в состоянии “актеров” – в их аффектах, их слепоте, их чревовещании имперской драмы» [10. Р. 106].

Следуя этому предположению Мак-Кредден, (контр)поэзия выступает как тонкий инструмент сопротивления уже потому, что вдохновляется невинной коллективной депрессией, «безъязыкой» атмосферой времени, не столько фиксируя «активное противостояние» (как было, например, в период публичной оппозиции «гражданской» и «чистой» поэзии в 60-х годах XIX века; см. о современных формах такой контрпоэтики: [9]), сколько реализуя именно контрдискурс, сотканный из нюансов, переходов, внимания к тому, что полностью игнорируется официальным дискурсом, складывающимся из «готового слова» и его умножения в результате номинализации и кумуляции.

Поэзия Ильи Кормильцева может рассматриваться как яркий пример такого контрдискурса, причем сопротивление «вязкости» и «пустоте» официального слова и слогана проявляется как эксплицитно, так и имплицитно. Кроме того, в его стихотворениях обе формы протеста нередко смешаны, что и позволяет говорить о возрастающей сложности организации контрдискурса. Рассуждая о социокультурном контексте русской рок-поэзии (см. обзор мнений: [3], [5]), важно отметить связь поэтического творчества с атмосферой эпохи. Конкретно в случае творчества Ильи Кормильцева значимым элементом контекстуальности выступает тоталитарный дискурс как языковая репрезентация идеологии соответствующего времени.

Эксплицитный вариант контрдискурса реализуется, например, в ходе прямого цитирования тоталитарных формул как объекта сарказма, иронии. Так, в стихотворении 2004 г. «от невыносимости жизни...» использована запись прописными буквами, в которой устойчивые клише «стражи порядка»,

«общественный транспорт», «встречи руководителей ведущих держав» сплетаются в общую картину апокалипсиса, вызванного тем, что «рано или поздно люди берут и взрываются»:

УЛИЦЫ ГОРОДОВ ОПУСТЕЛИ!
СТРАЖИ ПОРЯДКА ПРЯЧУТСЯ В УРНЫ
ПРИ ВИДЕ ДРУГ ДРУГА!!
ОБЩЕСТВЕННЫЙ ТРАНСПОРТ ПАРАЛИЗОВАН!!! ВСТРЕЧИ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ВЕДУЩИХ
ДЕРЖАВ ОТМЕНЯЮТСЯ!!!! (с. 528)

В стихотворении 1987 г. «Город братской любви» (с. 299) бытовая зарисовка того, как к умершему старику пришли судебные приставы и принесли повестку за неоплаченные счета на электричество (о чем рассказывает «соседка»), разрывается двустийшим «мы живем в городе братской любви, нас помнят, пока мы мешаем другим». Эти строки явно полемически целят в представление о «новой общности» – «советском народе», отличающемся, в том числе, «братской любовью». Эта библейская формула была экспроприрована тоталитарным дискурсом: выражения вроде «братские страны» или «братские отношения» многократно встречаются, например, в речи Л. И. Брежнева на XXVI съезде КПСС; там же подчеркнута: «Наша сила – в единстве и сплоченности» (цит. по: КПСС. Съезд, 26-й. XXVI съезд Коммунистической Партии Советского Союза. 23 февраля – 3 марта 1981 г. Стенографический отчет. [В 2-х т.] Т. 1. – М.: Политиздат, 1981. – 382 с. С. 27. Далее в тексте статьи – Материалы...).

Иногда эксплицитный контрдискурс формируется тематически – как, скажем, в стихотворении «Три царя» (не позднее 1996 г.), где цари видят звезду, указывающую на рождение Богомладенца, и приходят в Москву, чтобы поднести дары спящему в подвале Сыну Божию. В этой зарисовке цари становятся «чурками», на которых охотится местная милиция («менты»), а мир и ладан они «прячут в трусы». Антитоталитарное высказывание построено как прямая аллегория, где под личиной служителей церкви скрываются жестокие «беспредельщики», а главный «мафиози» сравнивается с «черным князем», дьяволом. Именно он «под охраной», а все остальные беззащитны и в любой момент «могут попасться».

три царя на улицах темной Москвы,
а на клиросе умильно спивают менты
сколько песен им петь, сколько водки им пить —
не дожидаться конца тому, кто просто хочет жить

три царя видят на небе звезду
черный князь проходит с охраной в кабак
и пока вы не откажетесь лизать ему зад,
все на свете будет, ребята, не так

слева – поп с пистолетом
справа – в рясе бандит
а младенец в подвале,
младенец – он спит (с. 396)

Антивоенная лирика Кормильцева также становится разоблачением официального советского словоупотребления, узаконившего выражения вроде словосочетаний «интернациональный долг» или «ввод ограниченного контингента». Тоталитарная синонимия напрямую вызывает к жизни подобную эвфемистичность, целенаправленный отбор означающих, которые должны полностью затемнить, заместить реальность в угоду «социальному порядку» и кажущемуся благополучию, а главное – «правильности курса». В контрдискурсе, соответственно, событиям возвращаются их «запрещенные» имена: война здесь называется войной, а поражение – поражением («Война». Не позднее 1990-х, с. 361). Антивоенная тема разворачивается и в стихотворениях, пронизанных страхом ядерного апокалипсиса («мир как мать, которая не любит меня». 2000, с. 486–487; «Эй, человек!». 1985, с. 270). Любая война – трагедия и катастрофа, но «атомная» тема разворачивается у Кормильцева именно вопреки официальным речениям о «разрядке международной напряженности», «ядерной угрозе» и другим клише. Здесь нет места оппозиции «мы» / «они»: «мы» – мирные, а «они» раздувают пожар войны. Апокалипсис един для всех и не разбирается с принадлежностью к «лагерям».

Именно на этом лейтмотиве построено стихотворение «Красные листья», где лозунг «нет войне» неожиданно оборачивается и лозунгом «нет миру»: борьба за мир доходит до призыва к «убийцам» «убить войну». Убийцы приходят и убивают сначала всех, кто носит военную форму, а потом и тех, кто работал на заводах и сеял «солдатский хлеб», то есть хоть как-то участвовал в войне. Оставшись одни, они начинают резать друг друга, чтобы из трупов сделать лестницу к Богу, но последний выживший падает вниз и ломает себе шею. В этой картине самоубийственной «борьбы за мир» до последнего человека официальные

лозунги деконструируются и дезавуируются. Белый снег становится саваном для города, который решил бороться с одним злом с помощью другого зла («Красные листья». 1988, с. 309–310). Поэт заявляет от лица поколения:

наша судьба
снова в чьих-то холодных руках,
но мы уже сыты
по горло войной
(«Стеклоанный ковчег». Не позднее 1990-х, с. 434).

Военные амбиции государства воспринимаются лирическим героем как экзистенциальная проблема его идентичности, которой постоянно наносится урон:

а я не знаю, кто вторгся в мою страну
я просыпаюсь и глотаю чужую слюну
столько лет я нахожусь у кого-то в плену
уплыть бы за море, да боюсь – потону
<...>
но я не знаю, кто прав – Христос или Аллах,
я ни хрена не понимаю в этих темных делах
и как рыба об лед об отечество бьюсь
ушел бы в леса – да боюсь заблужусь
(«Садык». 1989, с. 329).

Имплицитный вариант контрдискурса обнаруживает себя за счет маркированных поэтических приемов. Так, в стихотворении «Наблюдатель» (1983, с. 182) лирический субъект провозглашает свою пассивную роль наблюдателя, а не «активного участника» «социалистической стройки». Советский мир репрезентирован в виде ночного свечения экранов телевизоров, а лирический субъект выходит на улицу как «антигерой» этого мира (или как герой Маяковского периода «желтой кофты фата»). Его саркастические заметки о прохожих неожиданно прерываются советским школьным лозунгом («делай как мы – делай лучше нас»). Такая врезка выдает сатирический регистр всего стихотворения и становится сигналом контрпоэтики.

Другой вариант имплицитной формы обнаруживаем в «Прокрустовом ложе» (1983, с. 179): это притча о «коллективном мы», представляющем собой «серое единообразие». Притчевый характер обнаруживает себя, в том числе, благодаря тому же приему врезки: «Ты же можешь нам планы расстроить». Включение в рассказ об «омерзительном росте» героя канцеляризма обнажает смысловое ядро текста: «единая общность советского народа» не терпит никакого многообразия и требует единомыслия – хотя бы и ценой физического насилия и уродования человека. В стихотворении «Предел» (1974–1980, с. 93–94) притча о Стене прерывается врезкой «нет движенья вперед», обозначающей суть притчи. Перед нами тупик, из которого нет никакого выхода ни для кого, но остается надежда на детей, которые с той стороны Стены, «играя, ползут за стену, / Как в сад / Соседский» (с. 94).

Притча о смерти героя и выборе ада илирая «Путешествие» (1980, с. 136–137) размечена маркерами «капиталистического ада» (звучит музыка «Sex Pistols», «мелькает секс-кино») и «социалистическогорая» (с плакатами «за образцовый рай» и всеобщим «умилением»). Однако ни чертей, ни ангелов герой не устраивает именно потому, что он «испорчен», «не так воспитан»: «но строить вместе с ними я просто не умел». Изгнанный отовсюду, герой вновь оказывается на земле – чтобы выбрать путь отшельника, живущего в маленькой избушке на опушке леса; он разрывает свой паспорт и другие документы и закапывает их ключья в землю. В другом стихотворении «политизированные» метафоры «ада» и «рая» уточняются – «в безумном аду, в безумном раю» (с. 138).

В этих и других притчах Кормильцев строит на штампах «ритуального советского дискурса» описание унылого и беспросветного существования, цели и энтузиазм которого ему непонятны и не близки.

Имплицитная атака на тоталитарный дискурс прослеживается в стихотворениях, где сюжет строится вокруг отрицания устойчивых клише, заменяющих «ценности советского общества». Например, стихотворение «Протезы души» (1983, с. 177) разоблачает тезис о «неуклонном духовном обогащении советских людей» (в речи Брежнева постанова прилагательного «духовный» в ситуативную синонимию со словом «материальный» является частотно значимой: «В условиях зрелого социализма все теснее становится взаимосвязь прогресса экономики с социально-политическим и духовным прогрессом общества» – Материалы... с. 70). Протезы души – это фактически имитация отсутствующего «органа», а зловещий каламбур в финале («Их видимо-невидимо, Души ни души») превращается в «крест на манифесте»: герой заведомо бессиле противостоять «протезированным», которых слишком много. Тот же

прием видим в стихотворении «Кукла», где герой выбирает куклу вместо «живой любви», но обнаруживает в ней «фабричный дефект» – душу. Метафора души как «ошибка» конвейерного производства «правильных» членов общества расшифровывается и как выпад против «новой духовной общности», не имеющей ничего общего с духовностью. Бесконечное повторение в тоталитарном дискурсе темы «нравственно-духовных ценностей», муссирование мотива «идейно-нравственного воспитания» предстают у Кормильцева как прямое доказательство абсолютного безразличия официального дискурса к духовной сфере, подмены ее «пустым словом».

К приемам имплицитного контрдискурса в связи с этим можно отнести актуализацию в поэзии Кормильцева физиологии, что доходит иногда до нарочитого натурализма. Именно телесность парадоксально становится манифестацией духовного порыва и высокого напряжения души. В «Стриптизе» (1987) «мясники» готовятся увидеть развлекающее зрелище – «как антарктический смерч свинтит нам руки и вырвет нам чресла», но вместо этого герой зовет любимую раздеться и выйти на улицу голой – чтобы заполнить своим телом «их мысли». «Свобода приходит нагая» Велимира Хлебникова включает прямое объяснение метафоры – «самосвободный народ». «Стриптиз» – в отличие от «рустикального» стихотворения Хлебникова – содержит прямую угрозу: «они хотели стриптиз – они получают стриптиз» (с. 296). Трансформации тела («я отдал бы немало за пару крыльев, / я отдал бы немало за третий глаз, / за руку, на которой четырнадцать пальцев / мне нужен для дыхания другой газ» – «Люди». 1988, с. 311) соотносятся с темой личности, непохожести, «выламывания» из строя безликой колонны.

Такая искаженная телесность – продукт замкнутых пространств, которые недвусмысленно эмблематизируют у Кормильцева застойную советскую действительность 80-х годов: духота («долой душный воздух» – с. 199), замкнутый круг («вот в этом круге я замкнут» – с. 47; «И по замкнутому кругу неизбежно / Новый взгляд находит то же, что и прежде» – с. 136), камера («одиночная камера гурмана» – с. 47), «оковы горизонта», от которых не свободны даже птицы (с. 268).

Вообще, мотив «единения» как главной приметы тоталитарного общества предстает в поэзии Кормильцева во множестве реализаций. Так, в стихотворение «Ноль» (2002) прямо включен перефразированный стих из «Интернационала» («Кто был никем – тот станет всем!»), к тому же не без намека на хрестоматийные строки из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» («Единица – вздор, единица – ноль...»):

ты – единица в потоке других единиц
ты согласился играть до конца эту роль
съемки кончаются – ты превращаешься
в нООООООоль
нООООООоль
кто был никем – тот стал ничем –
в итоге – ноль (с. 519).

Контрдискурс воплощается и в сложных гибридных формах. Так, сочетание прямого использования приемов и формул тоталитарного дискурса, с одной стороны, и имплицитного контрдискурса тоталитарной эпохи – с другой, является основой знаменитого стихотворения «Скованные одной цепью» (1984, с. 195). В рефрене, построенном на множественном параллелизме стихов «скованные одной цепью» и «связанные одной цепью» (в разных их вариациях), обыгрываются частотные советские клише: «у нас единая цель», «наша цель – коммунизм» и т. д. (ср. еще в речи Брежнева на XXVI съезде КПСС: «Величественна наша цель – коммунизм. И каждый трудовой успех, каждый год героических свершений, каждая пятилетка приближают нас к этой цели» – Материалы... с. 99). Эта цель и становится семантическим ядром стихотворения, сковывая, как цепь, всю эту «общность» – «советский народ», не разделяя его на «нищих» и «сидящих в кабинетах из кожи»: первые и последние одинаково измотаны, а вся их деятельность есть повторение одних и тех же кругов поклонения системе («одной цели»). Образ «советского народа» как толпы простертых ниц людей («выше голов находится зад»), «молящихся на гарантированность» их статуса-кво (нищеты), единых в этом молчаливом порыве, оборачивается образом марширующей колонны с явной отсылкой к новым формам старого фашизма («коричневый закат», пришедший на смену «красному восходу», т. е. социалистической революции с ее романтическими идеалами). Стихотворение выдержано в ритме бесконечного повтора, и это «прокручивание на месте» и есть прямая проекция «призывов партии и правительства»; этой же цели способствуют анафоры – например, многократное воспроизведение в начале стиха наречия «здесь».

Все эти приемы работают на единый символ бессмысленной деятельности, цель которой – самовоспроизведение. Сам художественный прием настойчивого повтора и есть выражение движения на месте, движения в состоянии полной обездвиженности.

Другой яркий пример такого смешанного контрдискурса – стихотворение «Менингит» 1985 года (с. 224). Отсылки к «пятилетке похорон» в этом тексте скрыты, но врезки-маркеры делают политический подтекст стихотворения более чем прозрачным: «с первых полос не сходят» больные слова больных

людей, записанные их сиделками; надо прятать телевизор от малышей; слова «счастье народа» произносит «маньяк», прячущий клыки. Общий лейтмотив этого стихотворения – беруши, которыми надо замкнуть слух, чтобы ни один «миазм» тоталитарного «психопатического» дискурса не просочился в сознание, – иначе сразу охватит «эпидемический м-м-м-менингит». Сама тема «быстрой езды» к «новой звезде» с предложением «не думать о цели» напоминает об «ускоренном развитии» из материалов XXVI съезда КПСС.

Анализируя пьесу Кормильцева «Взлёт и падение города М.», Ю. В. Доманский подчеркивает значимость в контексте этого произведения слова «странный» и обозначаемых им феноменов [2. С. 98–100]. Но и в поэзии Кормильцева «странное» разворачивается в характеристику мира, в котором нет механической повторяемости, нет никакого «единомыслия» и тем более расчеловечивающего «коллективного энтузиазма» – столпов тоталитарного дискурса. Странные люди, голоса, места, звуки, существа, блюз, жаргон – всё это черты иной, а по сути, той самой реальности, которая ускользает от диктата регламентированных означающих.

Неудивительно, что в предельных случаях «странное» может служить у Кормильцева лексическим индикатором противоположных состояний субъекта. С одной стороны, это непреодолимое мучительное одиночество, как в одноименном стихотворении «Одиночество» (не позднее 1990-х). С другой стороны, это возможность для остановки инерции, для внезапной мутации существования и полного преобразования субъекта. В стихотворении «Не совсем по Энгельсу» (не позднее 2002) Кормильцев выдвигает даже свою ироническую версию антропогенеза, характерно пустив при этом в ход прием остранения: происходящее означает то в перспективе недоумевающей героини стихотворения, то в перспективе раскрывающей настоящие имена повествовательной инстанции. Разрыв череды привычных, не предполагающих выбора событий дублируется тем самым и на уровне рассказывания истории. Когда обезьяна в очередной раз захочет напиться из лужи, она вдруг увидит, что в ней есть «кто-то еще» – комичное «странное существо», в котором обезьяна не узнает своего отражения. Ударив в панике по поверхности воды, обезьяна разобьет это существо на тысячи осколков, но они снова сложатся в прежнюю фигуру, которая приметя корчить «жуткие рожи». И тогда обезьяна почувствует в горле «незнакомую щекотку» и, не сумев удержаться, начнет издавать «нелепые кашляющие звуки», которые были не чем иным, как первым в ее жизни смехом:

в ужасе
от необычности происходящего
она спросила себя:
«Что со мной происходит?»
и откуда-то из глубин
ее маленького прочного черепа
внутренний голос ответил:
«Ты стала человеком» (с. 507)

Момент освобождения от инерции – это, по существу, и есть момент крушения тоталитарного дискурса.

Список источников

1. Будаев Э. В., Чудинов А. П. Зарубежная политическая лингвистика: этапы развития // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики. 2012. № 2. С. 7–20.
2. Доманский Ю. В. Doors's текст в версии Ильи Кормильцева (пьеса «Взлёт и падение города М.») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2022. № S22. С. 93–102.
3. Козицкая Е. А. Субъязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. ст. Тверь: Тверской гос. университет, 2001. Вып. 5. С. 169–189.
4. Лесняк М. В. Тоталитарный дискурс как тип политического дискурса // Научная мысль Кавказа. 2012. № 2 (70). С. 154–157.
5. Марков А. В. Антитоталитарный дискурс песенной поэзии (А. Галич, А. Башлачёв, Е. Летов) // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2021. № 4 (93). Р. 110–113.
6. Серио П. Русский язык и анализ советского политического дискурса, анализ номинализаций // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / под ред. П. Серио. М.: Прогресс, 1999. С. 337–383.
7. Серио П. Языкознание ресентимента в Европе / пер. с франц. О. Г. Путьерской // Политическая лингвистика. 2012. № 3 (41). С. 186–199.
8. Gorham M. S. After Newspeak : language, culture and politics in Russia from Gorbachev to Putin. Ithaca; London: Cornell University Press, 2014. 234 p.
9. Hussain S., Ali A. The Critique of Totalitarianism in Shaikh Ayaz And Habib Jalib's Poetry: A Comparative Study // IARS' International Research Journal. 2022. № 12 (01). P. 24–32. doi: 10.51611/iars.irj.v12i01.2022.183.
10. McCredden L. Counter-poetics // Australian literary studies. 2011. Vol. 26. P. 91–125.

11. Thom F. *Newspeak: the language of Soviet communism*. London; Lexington: The Claridge Press, 1989. 218 p.
12. Wierzbicka A. Antitotalitarian language in Poland: Some mechanisms of linguistic self-defense // *Language in Society*. March 1990. Vol. 19, Issue 1. P. 1–59. DOI: <https://doi.org/10.1017/S004740450001410X>.
13. Young J. W. From LTI to LQI: Victor Klemperer on Totalitarian Language // *German Studies Review*. 2005, Feb. Vol. 28, No. 1. P. 45–64.
14. Young J. W. *Totalitarian Language: Orwell's Newspeak and Its Nazi and Communist Antecedents*. Virginia: University of Virginia Press, 1991. 335 pp.

References

1. Budayev, E. V. (2012). Zarubezhnaya politicheskaya lingvistika: etapy razvitiya [Foreign political linguistics: stages of development]. *Aktual'nyye problemy germanistiki, romanistiki i rusistiki* [Actual problems of Germanic, Romanistic and Russian studies], 2, pp. 7–20. (In Russ.).
2. Domanskiy, Yu. V. (2022). Doors's tekst v versii Il'i Kormil'tseva (p'yesa "Vzlot i padeniye goroda M.") [Doors's text in Ilya Kormiltsev's version (play "The Rise and Fall of the City of M.")]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context], S22, pp. 93–102. (In Russ.).
3. Kozitskaya, Ye. A. (2001). Sub'yazyki i subkul'tury russkogo roka [Sublanguages and subcultures of Russian rock]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Tver': Tverskoy gos. universitet, 5, pp. 169–189. (In Russ.).
4. Lesnyak, M.V. (2012). Totalitarnyy diskurs kak tip politicheskogo diskursa [Totalitarian discourse as a type of political discourse]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza* [Scientific Thought of the Caucasus], 2 (70), pp. 154–157. (In Russ.).
5. Markov, A. V. (2021). Antitotalitarnyy diskurs pesennoy poezii (A. Galich, A. Bashlachov, Ye. Letov) [Anti-totalitarian discourse of song poetry (A. Galich, A. Bashlachev, E. Letov)]. *Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye i sotsial'nyye nauki* [Research notes by Orlov State University. Series: Humanities and Social Sciences], 4 (93), pp. 110–113. (In Russ.).
6. Sériot, P. (1999). Russkiy yazyk i analiz sovetskogo politicheskogo diskursa, analiz nominalizatsiy [Russian language and analysis of Soviet political discourse, analysis of nominalizations]. *Kvadratura smysla: Frantsuzskaya shkola analiza diskursa / pod red. P. Sériot* [Quadrature of meaning: French school of discourse analysis / ed. P. Sériot]. Moscow, Progress, pp. 337–383. (In Russ.).
7. Sériot, P. (2012). Yazykoznanie resentimenta v Yevrope [Linguistics of Resentment in Europe]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], 3 (41), pp. 186–199. (In Russ.).
8. Gorham, M. S. (2014). *After Newspeak : language, culture and politics in Russia from Gorbachev to Putin*. Ithaca; London: Cornell University Press, 234 p.
9. Hussain, S. & Ali, A. (2022). The Critique of Totalitarianism in Shaikh Ayaz And Habib Jalib's Poetry: A Comparative Study. *IARS' International Research Journal*. Victoria, Australia, 12 (01), pp. 24–32. doi: 10.51611/iars.irj.v12i01.2022.183.
10. McCredden, L. (2011). Counter-poetics. *Australian literary studies*, 26, pp. 91–125.
11. Thom, F. (1989). *Newspeak: the language of Soviet communism*. London; Lexington: The Claridge Press, 218 p.
12. Wierzbicka, A. (1990). Antitotalitarian language in Poland: Some mechanisms of linguistic self-defense. *Language in Society*, 19 (1 March), pp. 1–59. doi: <https://doi.org/10.1017/S004740450001410X>.
13. Young, J. W. (2005). From LTI to LQI: Victor Klemperer on Totalitarian Language. *German Studies Review*, 28 (1), pp. 45–64.
14. Young, J. W. (1991). *Totalitarian Language: Orwell's Newspeak and Its Nazi and Communist Antecedents*. Virginia: University of Virginia Press, 335 pp.

Информация об авторах

М. В. Загидуллина – доктор филологических наук, профессор кафедры теории медиа.

А. А. Фаустов – доктор филологических наук, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы.

Information about the authors

Marina V. Zagidullina – Doctor of Philological Sciences, Professor of the Department of Theory of Media.

Andrey A. Faustov – Doctor of Philological Sciences, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department.

Статья поступила в редакцию 21.09.2022; одобрена после рецензирования 01.10.2022;
принята к публикации 01.10.2022.

The article was submitted 21.09.2022; approved after reviewing 01.10.2022;
accepted for publication 01.10.2022.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 20–25.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 20–25.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 80

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10303

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ ИЛЫИ КОРМИЛЬЦЕВА

Антон Сергеевич Афанасьев¹, Олеся Сергеевна Моложина²

¹ Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, Россия, a.s.afanasyev@mail.ru

² Независимый исследователь, Шумерля, Россия, molozhina_o@mail.ru

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию песенной лирики Ильи Кормильцева. Цель предлагаемого исследования – рассмотрение пространственно-временного континуума песенной лирики поэта и выделение основных образов и мотивов, его организующих. Основным методом исследования выступает структурно-семантический метод, однако для получения более точного результата был использован статистический метод анализа художественных текстов. Материалом исследования выступили песенные тексты И. Кормильцева, основная часть которых была исполнена рок-группой «Наутилус Помпилиус»: нами был составлен корпус, который включает в себя все тексты И. Кормильцева, исполненные этим рок-коллективом. В результате выполненного исследования авторы пришли к следующим выводам. Пространственно-временной континуум в песенной лирике И. Кормильцева структурируется не через прямое указание на место и время действия, а через введение мотивов и лейтмотивов, которые переходят из одного стихотворения в другое, переплетаются, образуя смысловое единство художественного мира поэта. Одними из частотных хронотопов оказываются хронотопы детства и сна, пропущенные сквозь библейский код. В целом же хронотоп поэзии Кормильцева можно охарактеризовать эпитетом «многослойный»: он поделён на верх/низ, открытое/закрытое пространство, включает в себя реальное и воображаемое, грёзы, сон, видение. Через фантазийный мир, который в то же время оказывается более подлинным, даже пророческим, в обыденный мир проникает библейский культурный пласт. Образы времени и пространства обрисовываются через мотивы, связанные со стихиями огня, воздуха и воды.

Ключевые слова: песенная поэзия, И. Кормильцев, «Наутилус Помпилиус», пространственно-временная организация, хронотоп детства, хронотоп сна, библейский код.

Для цитирования: Афанасьев А. С., Моложина О. С. Пространственно-временная организация песенной лирики Ильи Кормильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 20–25. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10303

Original article

SPATIO-TIME ORGANIZATION OF THE SONG LYRICS OF ILYA KORMILTSEV

Anton S. Afanasev¹, Olesya S. Molozhina²

¹ Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, Russia, a.s.afanasyev@mail.ru

² Independent researcher, Shumerlya, Russia, molozhina_o@mail.ru

Annotation. This article is devoted to the study of song lyrics by Ilya Kormiltsev. The purpose of the proposed study is to consider the space-time continuum of the poet's song lyrics and highlight the main images and motives that organize it. The main research method is the structural-semantic method, however, to obtain a more accurate result, a statistical method of analysis of literary texts was used. The material of the study was the song texts of I. Kormiltsev, most of which were performed by the rock-group "Nautilus Pompilius": we compiled a corpus that includes all the texts of I. Kormiltsev performed by this group. As a result of the study, the authors came to the following conclusions. The space-time continuum in I. Kormiltsev's song lyrics is structured not through a direct indication of the place and time of action, but through the introduction of motifs and leitmotifs that pass from one poem to another, intertwine, forming a semantic unity of the poet's artistic world. One of the frequency chronotopes is the chronotopes of childhood and sleep, passed through the biblical code. In general, the chronotope of Kormiltsev's poetry can be characterized by the epithet "multi-layered": it is divided into top / bottom, open / closed space, includes real and imaginary, dreams, dreams, visions. Through the fantasy world, which at the same time turns out to be more authentic, even prophetic, the biblical cultural layer penetrates into the ordinary world. Images of time and space are depicted through motifs associated with the elements of fire, air and water.

Key words: song poetry, I. Kormiltsev, “Nautilus Pomipilius”, spatio-time organization, childhood chronotope, sleep chronotope, biblical code.

For citation: Afanasev A. S., Molozhina O. S. (2022). Spatio-time organization of the song lyrics of Ilya Kormiltsev. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 20–25, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10303

По определению Д. Быкова, великим поэтом можно считать того поэта, чьи строки «уходят в народ», служат для описания жизненных явлений и сокровенных движений души, причём зачастую сами строки вспоминают безотносительно личности и даже имени автора [1. С. 5]. Указанный критерий «величия» сближает поэтические тексты с фольклорными. Подобная фольклоризация особенно свойственна русской рок-поэзии 1980-х гг., когда рок слушали и цитировали советские граждане разных возрастов, рода занятий и общественного положения. Следуя этой мысли, Илью Кормильцева, несомненно, следует понимать как великого поэта.

Взаимоотношения И. Кормильцева как творческого субъекта с рок-культурой сегодня понимаются как нечто самоочевидное. Однако, по меткому замечанию уже цитированного Д. Быкова, «Кормильцев изначально не был рок-поэтом» [там же]: рок-культура была знаком времени, и она позволила ему не просто выражать свои мысли, но и распространять их. И. Кормильцев сформировался как поэт в эпоху наиболее громкого звучания рок-текстов, поэтому именно это направление стало для него оптимальным инструментом самовыражения. Он же, к слову сказать, сам стал одним из первых исследователей рок-поэзии [9].

Вместе с тем в ряду авторов текстов русского рока И. Кормильцев стоит особняком, поскольку не является автором-исполнителем, но в то же время всё его творчество пронизано идеями и ценностями рок-культуры. Кормильцев писал для многих групп и исполнителей, но в данной статье мы ограничимся текстами, написанными для группы «Наutilus Помпилиус» как наиболее цельной и отрефлексированной частью его творчества и предпримем попытку рассмотрения пространственно-временного континуума песенной лирики И. Кормильцева.

Основным методом исследования выступает структурно-семантический метод, однако для получения более точного результата был использован статистический метод анализа художественных текстов. Нами был составлен корпус, который включает в себя все тексты И. Кормильцева, исполненные группой «Наutilus Помпилиус». Частотность употребления основных лексем анализировалась с помощью программы WordSmithTools 7.0, утилиты WordList. При помощи данного программного обеспечения был составлен рейтинг наиболее частотных существительных, что помогло нам сосредоточиться на наиболее значимых образах в данном корпусе. Функционирование этих образов, а также фактическая частотность с учётом однокоренных и ассоциативно близких слов была проанализирована с помощью утилиты Concord, которая позволила обнаруживать все контексты употребления (конкордансы) для заданного слова или части слова.

Нельзя сказать, что поэтическое творчество И. Кормильцева литературоведами обходится стороной: его поэзия рассматривается в контексте свердловской школы рока [2; 7], анализируется система мотивов [10; 11], описаны некоторые особенности хронотопа [13] и другие структурные элементы лирики И. Кормильцева [3; 4]. В библиотеке роковеда есть и художественная биография поэта [12], и «учебное пособие» по наутилосоведению [15]. Вместе с тем, лакуны в изучении творчества И. Кормильцева имеются, в частности одна из них – это специфика пространственно-временной организации его лирики.

Зачастую хронотоп в рок-поэзии является прямой проекцией пространства, в котором обитает автор текста и его аудитория: это советский город времён застоя или перестройки, столичный или провинциальный, с автобусами, кухнями, улицами, дворами – эта география была узнаваема для каждого представителя субкультуры. В текстах И. Кормильцева также прослеживается образ советского города 1980–1990-х гг. Он нередко связывается с женской метафорикой «города женщин, ищущих старость» («Взгляд с экрана», эта же метафора обыгрывается в песнях «Казанова» и «Скованные одной цепью»): город ассоциируется с женщиной, которая в этом городе увядает: «каждый день принесёт десять новых забот, / и каждая ночь принесёт по морщине» (с. 281)¹. Однако на символическом уровне время и пространство в художественном мире Кормильцева так же абстрагированы, как и его герой: в логике этого мира квартира сосуществует с водной толщей («Дыхание») и воздушным пространством («Воздух», «Крылья»), где библейский культурный код уживается на одном уровне с кодом советским. Согласно терминологии М. Бахтина, в квартире, где живёт лирический герой, присутствует пороговый образ: самое главное в ней – это окна и двери, которые выводят в воздушное пространство. Хронотоп структурируется не через прямое указание на место и время действия (поскольку в лирике сюжетность и «повествовательность» выражены слабее, чем в эпических произведениях), а через введение системы мотивов и лейтмотивов, которые переходят

¹ Здесь и далее тексты Ильи Кормильцева приводятся с указанием страницы по изданию: Кормильцев И. Поэзия. Москва, Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017.

из одного стихотворение в другое, переплетаются, образуя смысловое единство художественного мира И. Кормильцева и очерчивая творческое кредо группы, исполнявшей его тексты.

Среди образов времени очень явно прослеживается субъективное время (по терминологии А.Б. Есина [5. С. 37]), раскрываемое через мотив детства. Детство, в свою очередь, смыкается с грёзой, сном. Подобно тому, как в мире детства не действуют взрослые законы и взрослая логика, сон – это эскапистский рай, возможность на время сбежать от действительности.

Обращение ко сну, привлечение того, что снилось, как элемента сюжетостроения, столкновение сна и реальности оказываются очень важными, поскольку происходящее во сне утверждается как высшая реальная сущность. В этом отношении особенно показательно стихотворение «Христос». С одной стороны, Христос, который ходит по земле, близок образу павшего ангела, который не приспособлен к земной жизни и ищет защиты: «мне снилось – он мне позвонил, / когда искал приют, / и безразлично обронил, / что здесь его убьют» (с. 353). С другой – образ Христа близок образу брошенного ребёнка, беспризорного подростка: «он пил вино в подъезде со шпаной» (там же). При этом всё происходящее видится лирическому субъекту во сне, где привычная действительность расширяется, вбирая в себя урбанистический хронотоп вместе с мифологическим. При этом Христос, несмотря на то, что сам нуждается в защите, должен дать её людям. Все люди мыслятся как божьи дети, лишённые крова, поскольку сам источник их безопасности «не находит слов» для них, он сам – словно потерявшийся ребёнок: «проснулся я и закурил / и встал перед окном / и был весь опустевший мир – / один сиротский дом» (там же).

Образы детства и детей в лирике И. Кормильцева амбивалентны и вступают в противоречие с общепринятым пониманием детского, выстраивая совершенно иную цепочку ассоциаций. Детство в традиционном понимании – это беззаботная, счастливая пора жизни, оно ассоциируется с невинностью, радостью, непосредственностью, чистотой. У поэта детство – это безвременье. Детство связывается с грехом, похотью, причём не направленной на ребёнка, а исходящей от него: «папа щиплет матрасы мама точит балясы / под дикий рев мотоциклов детей / они смотрят программы отмеряя стограммы / пока дети приводят блядей» (с. 285). Мир детства перевернут, что сближает его с состоянием безумия, юродства. В «Музыке на песке» поэт обыгрывает известную легенду о Гамельнском Крысолове, но место загадочного крысолова занимает ребенок: «строит замки из песка / крутит пальцем у виска <...> / мы спешим за ней, как крысы /и скрываемся в прибой» (с. 304). В стихотворении «Наша семья» ребёнок выступает в роли «машины, которая всех нас раздавит» (с. 241).

По точному замечанию Е.А. Козицкой, рассматривавшей рецепцию детского мифа в текстах «Наутилуса», «мотивы греха, жестокости, определенной или неопределенной опасности, исходящей от детей, могут сочетаться и с мотивом смерти» [8. С. 187], вплоть до сравнения несущего смерть персонажа с ребёнком. Субъект стихотворения «Нежный вампир» сравнивается с ребёнком и вампиром одновременно: «целовать тебя власть <...> как невинный младенец, / как нежный вампир» (с. 400), а в конце текста он же объявляется жертвой: «как агнец на закланье / я явился к тебе» (там же).

Стихотворение «Боксёр» написано от лица подростка, находящегося между состояниями взрослого и ребёнка и болезненно рефлексирующего на тему своего взросления. Подросток пытается протестовать против насильственных законов взрослого мира, которые он только что обнаружил, но борьба с насилием может осуществляться только насилием. Субъект стихотворения оказывается втянут в этот порочный круг, где он является одновременно и жертвой, и насильником: «когда я кусался или портил игрушки / или выходил не спросив за порог / меня ставили в угол как ненужную куклу / я плакал пока я мог / но слёзы кончались, глаза высохли / я падал на колени и молился кому-то / кто мог прекратить бесконечную пытку / взросления» (с. 307). При этом ребёнок не является носителем греха сам по себе, зачастую он – лишь отражение искаженного окружающего мира. Ребёнок в таком случае выступает в роли жертвы, иногда необходимой, искупительной. В стихотворении «Чёрные птицы», которое вводит космическое пространство в кормильцевскую поэзию, такой жертвой несовершенного миропорядка становится дочь лирического субъекта: «чёрные птицы из детских глаз / выключают чёрным клювом алмаз, / в чёрных алмаз унесут когтях, / оставив в глазах чёрный угольный страх» (с. 335). Мотив страданий во искупление грехов вводится через переосмысленные И. Кормильцевым библейских сюжетов. Это декларативно представлено в стихотворениях «Христос», «Мой брат Каин», «Эти реки», где под убийством трёх рыбаков подразумеваются крестные страдания, а детская тема присутствует через образ «божьей мамочки» (с. 338).

Вместе с тем библейские сюжеты появляются не только в связи с библейской темой. Зачастую они вторгаются в городской хронотоп, смещая акценты. Так, стихотворение «Три царя» сюжетно перекликается с текстом «Христос»: здесь также некие библейские персонажи оказываются в современном городе (в данном случае – в Москве), в пространстве которой степенность древнего текста сбивается ощущением опасности, грозящей из-за каждого угла: «три царя боятся шагов за углом – / они проникли нелегально в эту страну» (с. 396). Опасность, искажённость реальности современного города предстаёт в облике гротескных персонажей: «а слева – поп с пистолетом, / справа – в рясе бандит / а младенец в подвале, / младенец – он

спит / у младенца под носом / тараканьи усы» (там же). Первые два персонажа – поменявшиеся местами священнослужитель и разбойник: и тот, и другой органично существуют в библейском пространстве, но в городе они меняются атрибутикой и их роли перепутываются, поэтому и от первого, и от второго исходит угроза. Третий персонаж – уже знакомый читателю по другим текстам младенец с демоническими чертами. Согласно библейскому сюжету младенец и является целью путешествия трёх царей, но в этой реальности сам смысл их существования в рамках текста оказывается подменной. В четвёртой строфе вместо Бога-Отца появляется Князь тьмы, ведь только в его мире на месте младенца-Иисуса может оказаться существо с тараканьими усами: «чёрный князь приходит с охраной в кабак / и пока вы не откажетесь лизать ему зад, / всё на свете будет, ребята, не так» (там же).

Мир сна зачастую является пространством откровения, поэтому он насыщается мифологическими и религиозными параллелями. Сам И. Кормильцев называл эти отсылки «архаикой», говоря, что архетипичные образы кажутся ему наиболее откровенными. Библейские параллели задействуются для объяснения современных реалий. Евангельские мотивы отдельно рассматривались в статье А. В. Пугачёвой «“Эти реки” Ильи Кормильцева: опыт интерпретации» [14]. Прочитанные через библейский код, сюжет «Этих рек» рассматривается как сюжет об искажении Божественной природы человека, а художественный мир произведения – как антимир. Через библейские образы раскрывается трагический разлад внутреннего и внешнего мира.

Помимо противопоставления сна и реальности, мифологического (пророческого) и современного пространств, в хронотопе кормильцевских рок-текстов принципиально противопоставление верха и низа. Это разные смысловые и символические зоны и территории разных стихий. Стихии (огонь/пожар/ костёр, воздух/небо и небесные тела/время суток, вода/море/река/глубина) служат основными маркерами символического пространства. Статистические данные показывают, что наибольшее число контекстов в песенной лирике И. Кормильцева связано со словом «ночь»: 56 контекстов для основы «ноч*». Затем следуют образы неба и воздуха: 38 контекстов для основы «неб*» и 9 – для основы «возд*». Вместе с воздухом также часто встречаются и образы воды: 38 контекстов для основы «вод*» и только для неё, не считая таких слов как «река», «влага» и др., встраивающихся в тот же ассоциативный ряд. Отсюда становится ясным, что образы водной и воздушной стихии являются основными для кормильцевских текстов. Причём оппозиция «воздух–вода», дополненная образом ночи, создаёт картину первобытного хаоса, пространства условной вечности до начала времён.

Наиболее важным в поэтической системе И. Кормильцева становится значение воды как первостихии и одновременно бытия, всегда присутствующего, но скрывающегося за покровом повседневной человеческой реальности: этот своего рода тютчевский хаос, шевелящийся под покровом дня, – знаковый эквивалент вечности. Материализацией семы становится образ морского змея – персонификации первичного хаоса и одновременно грядущего возвращения в него человека: «морской змей морской, / обвивающий Землю, / мой змей / стану я, стану таким, стану я / после смерти опять» (с. 340).

Семантическое поле воды в творчестве группы “Наутилус Помпилиус” становилось объектом подробного анализа в статье Т. Г. Ивлевой «Вода, в которой плывёт NAUTILUS POMPILIUS». В ней исследовательница отмечает: «Непроясненность <здесь и далее в цитате курсив автора – А. А., О. М.> смысла человеческого бытия обуславливает трагическое восприятие лирическим героем NP первостихии – воды – с одной стороны, как колыбели человечества, с другой стороны, как враждебного ему хаоса, который неизбежно несёт гибель своему творению, давно отошедшему от его законов» [6. С. 126–127]. Таким образом, водное пространство являет собой и первородный хаос, первоисточник бытия и представляет опасность для цивилизованного мира, социума, к которому принадлежит лирический субъект. Водное пространство также может быть условно мифологическим или увиденным во сне. При этом стихии служат основным разделителем реального и фантастического, воображаемого пространства: их присутствие вырывает героя из бытового, обыденного мира, причём между закрытым (домом, квартирой) и открытым (воздушное пространство) существует конкретная граница: как правило, это окно, реже – дверь: «он вышел в окно с красной розой в руке / и по воздуху плавно пошел» (с. 370), «а небо украдкой смотрело на них / из-за высоких окон» (с. 368), «я знал одну женщину, / она всегда выходила в окно / в ее доме было десять тысяч дверей, / но она всегда выходила в окно» (с. 365). Подобное противопоставление верха/низа, открытого/закрытого пространств, неба/города, сна/реальности, мифологического/обыденного создаёт в художественном пространстве особую поэтику антиномий, характерную не только для творчества И. Кормильцева, но и для рок-поэзии в целом. В художественной системе антиномий отводится значительная роль оксюморонам и катахрезам, сочетанию нескольких стилевых пластов. С их помощью создаются парадоксальные образы и рисуется дисгармоничный, противоречивый мир. Например, в стихотворении «Взгляд с экрана» много подобных сравнений, да и само название уже парадоксально: экран – это то, на что смотрят, но здесь взгляд юной героини стихотворения сталкивается с взглядом её кумира, она сама становится объектом разглядывания.

Таким образом, хронотоп поэзии Кормильцева можно охарактеризовать эпитетом «многослойный»: он поделён на верх/низ, открытое/закрытое пространство, включает в себя реальное и воображаемое, грёзы, сон, видение. Через фантазийный мир, который в то же время оказывается более подлинным, даже пророческим, в обыденный мир проникает библейский культурный пласт. Образы времени и пространства обрисовываются через мотивы, связанные со стихиями огня, воздуха и воды.

Список источников

1. Быков Д. Л. Не в Перу // Кормильцев И. Поэзия. Москва, Екатеринбург : Кабинетный учёный, 2017. С. 3–8.
2. Гавриков В. А. Свердловско-екатеринбургская музыкально-поэтическая школа // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 20, № 1 (172). С. 47–65.
3. Доманский Ю. В. Холм в русской лирике второй половины XX века (Л. Аронзон «Утро», Б. Гребенщиков «Сидя на красивом холме», И. Кормильцев «Люди на Холме») // Мир русского слова. 2016. № 2. С. 88–94.
4. Дробинин Г. Д. Наш персональный Иисус, или феномен «Прогулок по воде» И. Кормильцева // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 351–363.
5. Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : Учебное пособие. Москва : Высшая школа; Академия, 1999. С. 32–42.
6. Ивлева Т. Г. Вода, в которой плавёт NAUTILUS POMPILIUS // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Тверь : Тверской государственный университет, 2000. Вып. 4. С. 126–132.
7. Карасюк Д. История Свердловского рока. 1961–1991 года. От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург : Кабинетный учёный, 2016. – 520 с.
8. Козицкая Е. А. Рецепции традиционных культурных мифов, «вечных образов» и сюжетов в современной русской рок-поэзии (на материале текстов группы «NAUTILUS POMPILIUS») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Тверь : Тверской государственный университет, 2000. Вып. 3. С. 184–192.
9. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Тверь : Тверской государственный университет, 1998. Вып. 1. С. 5–33.
10. Корнеева Е. В. Система мотивов в альбоме группы «NautilusPompilius» «Крылья» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Тверь : Тверской государственный университет, 2001. Вып. 5. С. 70–79.
11. Корнеева Е. В. Система мотивов в альбоме группы «NAUTILUS POMPILIUS» «Яблокитай» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Тверь : Тверской государственный университет, 2000. Вып. 4. С. 132–138.
12. Кушнир А. И. Кормильцев. Космос как воспоминание. Москва : Рипол Классик, 2017. 256 с.
13. Нежданова Н.К. Некоторые особенности хронотопа в текстах песен группы «Nautilus Pompilius» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. Тверь : Тверской государственный университет, 2000. Вып. 3. С. 193–199.
14. Пугачёва А. В. «Эти реки» Ильи Кормильцева: опыт интерпретации // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов [электронный научный журнал]. Екатеринбург; Тверь, 2014. Вып. 15. С. 214–218.
15. NAUTILUS POMPILIUS: Введение в наутилосоведение. Москва : Терра, 1997. 400 с.

References

1. Bykov, D. L. (2017). Ne v Peru [Not in Peru]. *Kormil'tsev I. Poeziya* [Kormil'tsev I. Poetry]. Moscow, Ekaterinburg: Armchair scientist, 3–8. (In Russ.).
2. Gavrikov, V. A. (2018). Sverdlovsko-yekaterinburgskaya muzykal'no-poeticheskaya shkola [Sverdlovsk-Yekaterinburg School of Music and Poetry]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnyye nauki* [News of the Ural Federal University. Series 2: Humanities], Iss. 20, 1 (172), 47–65. (In Russ.).
3. Domanskiy, YU. V. (2016). Kholm v russkoy lirike vtoroy poloviny XX veka (L. Aronzon «Utro», B. Grebenshchikov «Sidya na krasivom kholme», I. Kormil'tsev «Lyudi na Kholme») [A hill in Russian lyrics of the second half of the 20th century (L. Aronzon “Morning”, V. Grebenshchikov “Sitting on a beautiful Hill”, I. Kormil'tsev “People on the Hill”). *Mir russkogo slova* [The world of the Russian word], 2, 88–94. (In Russ.).
4. Drobinin, G. D. (2021). Nash personal'nyy Isus, ili fenomen «Progulok po vode» I. Kormil'tseva [Our Personal Jesus, or the Phenomenon of “Walking on Water” by I. Kormil'tsev]. *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics], 1, 351–363. (In Russ.).
5. Yesin, A. B. (1999). Vremya i prostranstvo [Time and space]. *Vvedeniye v literaturovedeniye. Literaturnoye proizvedeniye: osnovnyye ponyatiya i terminy : Uchebnoye posobiye* [Introduction to literary criticism. Literary work: basic concepts and terms: Textbook]. Moscow : Higher School; Academy, 32–42. (In Russ.).
6. Ivleva, T. G. (2000). Voda, v kotoroy plyvet NAUTILUS POMPILIUS [Water in which NAUTILUS POMPILIUS swims]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers]. Tver: Tver State University, Iss. 4, 126–132. (In Russ.).

7. Karasyuk, D. (2016). *Istoriya Sverdlovskogo roka. 1961–1991 goda. Ot «El'mashevskikh bitlov» do «Smyslovykh gallyutsinatsiy»* [History of Sverdlovsk rock. 1961-1991. From “Elmashevsky Beatles” to “Semantic Hallucinations”]. Ekaterinburg : Armchair scientist, 520 p. (In Russ.).
8. Kozitskaya, E. A. (2000). Retseptsii traditsionnykh kul'turnykh mifov, «vechnykh obrazov» i syuzhetov v sovremennoy russkoy rok-poezii (na materiale tekstov gruppy «NAUTILUS POMPILIUS») [Receptions of Traditional Cultural Myths, “Eternal Images” and Plots in Modern Russian Rock-Poetry (Based on the Texts of the group “Nautilus Pompilius”)]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers]. Tver: Tver State University, Iss. 3, 184–192. (In Russ.).
9. Kormil'tsev, I. & Surova, O. (1998). Rok-poeziya v russkoy kul'ture: vozniknoveniye, bytovaniye, evolyutsiya [Rock-poetry in Russian culture: emergence, existence, evolution]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers]. Tver: Tver State University, Iss. 1, 5–33. (In Russ.).
10. Korneyeva, E. V. (2001). Sistema motivov v al'bome gruppy «NautilusPompilius» «Kryl'ya» [The system of motives in the album “Wings” of the group “Nautilus Pompilius”]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers]. Tver: Tver State University, Iss. 5, 70–79. (In Russ.).
11. Korneyeva, E. V. (2001). Sistema motivov v al'bome gruppy «NAUTILUS POMPILIUS» «Yablokitay» [The system of motives in the album “Apple China” of the group “NAUTILUS POMPILIUS”]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers]. Tver: Tver State University, Iss. 4, 132–138. (In Russ.).
12. Kushnir, A. I. (2017). *Kormil'tsev. Kosmos kak vospominaniye*. [Kormiltsev. Space as a memory.]. Moskow : Ripol Klassik, 256 p. (In Russ.).
13. Nezhdanova, N. K. (2000). Nekotoryye osobennosti khronotopa v tekstakh pesen gruppy «Nautilus Pompilius» [Some features of the chronotope in the lyrics of the songs of the group “Nautilus Pompilius”]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers]. Tver: Tver State University, Iss. 3, 193–199. (In Russ.).
14. Pugacheva, A. V. (2014). «Eti reki» Il'i Kormil'tseva: opyt interpretatsii *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnykh trudov [elektronnyy nauchnyy zhurnal]* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers [electronic scientific journal]]. Ekaterinburg; Tver, Iss. 15, 214–218. (In Russ.).
15. *NAUTILUS POMPILIUS: Vvedeniye v nautilusovedeniye* (1997) [NAUTILUS POMPLIUS: An introduction to nautilus science]. Moskow : Terra, 400 p. (In Russ.).

Информация об авторах

А. С. Афанасьев – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской литературы и методики её преподавания.

О. С. Моложина – независимый исследователь.

Information about the authors

Anton S. Afanasev – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Russian Literature and Methods of its Teaching, Kazan (Volga Region) Federal University.

Olesya S. Molozhina – independent researcher.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 26–34.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 26–34.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 80

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10304

ОБРАЗ ГОРОДА В ПОЭЗИИ ИЛЬИ КОРМИЛЬЦЕВА

Елена Эдуардовна Никитина¹, Ольга Эдуардовна Никитина²

¹ Тверской государственный университет, Тверь, Россия, elenanik1701@yandex.ru

² Тверской колледж культуры им. Н. А. Львова, Тверь, Россия, nik-ol8@yandex.ru

Аннотация: Изучение лирики того или иного поэта невозможно без обращения к системе мотивов и образов его творчества, без анализа воплощения в его текстах архетипов и концептов. В рамках данной статьи проведено исследование образа города в творчестве Ильи Кормильцева. Материалы исследования могут послужить базой для дальнейшего исследования творчества поэта.

Ключевые слова: Илья Кормильцев, лирика, образ города.

Для цитирования: Никитина Е. Э., Никитина О. Э. Образ города в поэзии Ильи Кормильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 26–34. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10304

Original article

CITY MOTIF IN ILYA KORMILTSEV'S POETRY

Elena E. Nikitina¹, Olga E. Nikitina²

¹ Tver State University, Tver, Russia, elenanik1701@yandex.ru

² Tver College of Culture named after N. A. Lvov, Tver, Russia, nik-ol8@yandex.ru

Abstract: The study of the lyrics of a particular poet is impossible without referring to the system of motives and images of his work, without analyzing the embodiment of archetypes and concepts in his texts. Within the framework of this article, a study was made of the image of the city in the work of Ilya Kormiltsev. The research materials can serve as a basis for further research of the poet's work.

Key words: Ilya Kormiltsev, lyrics, image of the city.

For citation: Nikitina E. E., Nikitina O. E. City motif in Ilya Kormiltsev's poetry. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 26–34, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10304

Для понимания творчества любого автора, для изучения мотивов и действий героев его произведений одним из важных моментов всегда оказывается то пространство, в котором эти герои существуют. Этим пространством может быть деревня, море, небо, может быть город.

Традиционно в мифологии и литературе Город существует как единство двух начал: с одной стороны, это «квинтэссенция освоенного, человеческого, пространства, одновременно обладающая противоположным, хаотическим, значением (место, где можно пропасть, раствориться без следа, обезличиться, “большой муравейник”, “чудовище, пожирающее людей заживо”» [3. С. 90]. Город часто противопоставляется деревне (или природе) как греховное пространство пространству праведному, духовному. Исходя из этого, город может либо помогать герою, быть частью его мировоззрения, либо быть его антагонистом, чудовищем, с которым борется герой.

В рамках данной статьи мы проанализируем, как воплощен образ города в лирике Ильи Кормильцева.

Несмотря на то, что к теме Города в своем творчестве И. Кормильцев обращается не так уж часто, сформированный в его лирике образ настолько принципиален, что обойти его вниманием невозможно.

Дуалистичность Города, которую обычно отмечают исследователи, в творчестве Кормильцева отсутствует: темная и светлая стороны Города становятся единой его характеристикой, положительные качества этого пространства (цивилизация, человеческое пространство, прогресс, упорядоченность) лирическими персонажами воспринимаются как угроза.

Город в поэзии Кормильцева обычно не имеет названия. Это некий абстрактный Город, иногда расширяющийся до масштабов страны, как в стихотворении «Нежный вампир». Однако в двух

стихотворениях мы видим точное наименование данного топоса. Одно из них – «Три царя» – отличается наиболее полной картиной происходящего в городе безобразия, и город назван в тексте абсолютно точно – Москва:

слева – поп с пистолетом
справа – в рясе бандит <...>

три царя на улицах темной Москвы
а на клиросе умильно спивают менты
сколько песен им петь сколько водки им пить –
не дожидаться конца тому кто просто хочет жить

три царя видят на небе звезду
черный князь проходит с охраной в кабаке
и пока вы не откажетесь лизать ему зад
все на свете будет ребята не так

Городом правит, видимо, дьявол («черный князь», если отойти от некоторых национальных стереотипов), бандиты наряжены в рясы, милиция пьянствует, и такая ситуация будет длиться вечно. Этой ситуации потакают сами горожане («и пока вы не откажетесь лизать ему зад»). Однако про жителей города поговорим чуть позже.

Второй раз мы видим Москву в стихотворении «Городской партизан». Прямо название города в нем не упоминается, но известные городские локусы (Москва-река, Останкинская башня, Храм Христа-Спасителя) дают однозначное указание на то, где происходит действие.

Почему именно Москва? Возможно, для лирических персонажей поэзии Кормильцева (а, может, и самого поэта) Москва стала квинтэссенцией цивилизации, неким символом, собирательным городом, в который стремятся люди со всех концов страны. Но они же несут туда хаос, зло, грех.

Описание Города и жизни населяющих его людей, сходное с тем, что мы видим в «Трех царях», можно найти и в других стихотворениях поэта:

на городской помойке воют собаки
это мир в котором ни секунды без драки
Бог сделал непрозрачной здесь каждую дверь
чтобы никто не видел чем питается зверь
папа щиплет матрасы мама точит балясы
под дикий рев мотоциклов детей
они смотрят программы отмеряя стограммы
когда дети приводят блядей («Рвать ткань»)

Но если в «Трех царях» акцент сделан на представителях власти (милиция, духовенство) и на криминальных элементах, то в «Рвать ткань» описана жизнь обычных людей, каждого из жителей Города.

Что же собой представляют жители Города? Они либо равнодушны друг к другу, либо друг друга ненавидят. Они не просто не замечают друг друга, не помогут, если что-то случится, они не замечают даже смерти тех, кто живет по соседству. И получается, что о людях помнят только коммунальные службы, да и то только потому, что ждут оплаты счета:

ему не скрыться от нас после смерти
пока мы помним что он наш должник
мы живем в городе братской любви («Город братской любви»)

Город до такой степени переполнен ненавистью, что она материализуется, становится фактически живым существом, перемещается по Городу, заражая его жителей:

ненависть ходит в темных очках
по улицам города, словно шпион,
заглядывает в окна,
заходит в дома («Ненависть ходит в темных очках...»)

Система, город, правительство следят за каждым шагом человека, но не потому, что этот человек такой особенный, нет, он такой же, как все остальные жители города, он всего лишь винтик, а система должна быть отлаженной, должна работать:

твой мозг парализован после трудного дня:
навязчивые действия, пустые дела,
часть механизма,
белка в колесе –
тебя легко заменить, ведь ты такой же как все
(«Ненависть ходит в темных очках...»)

Интересно, что в словарях символов в статьях про Город можно найти почти точное совпадение фраз с приведенным выше текстом Кормильцева: «Город создал современную цивилизацию, воплощаясь в материю и постепенно расширяясь, а в XX веке он становится мегаполисом, являющимся огромной дырой в изначальном пространстве. Здесь можно спрятаться от природы, *стать безличной частью искусственных процессов*» [2. С. 129]; «место, где можно пропасть, раствориться без следа, обезличиться», «большой муравейник», «чудовище, пожирающее людей заживо» [3. С. 90]. Именно эта чудовищная власть Города распространяется на всех его жителей, давит их, подчиняя себе.

Женщины в таком городе быстро стареют, теряют красоту, опускаются:

в этом городе женщин
ищущих старость («Казанова»)

подруги твои нюхают клей
с каждым днем они становятся немного глупей
в этой стране вязкой как грязь
ты можешь стать толстой
ты можешь пропасть («Нежный вампир»)

Спасти их может только превращение в сверхъестественное существо, например, в вампира. На фоне чудовищного Города даже вампиры не выглядят монстрами, они не такие, как все, и это дает им возможность остаться собой, сохранить молодость и мечты.

Город – это искусственное чудовище с солнцем в стеклянной колбе и реками в чугунных трубах; и то, и другое будет существовать вечно:

солнце в стеклянной колбе
никогда не погаснет
реки в чугунных трубах
никогда не иссякнут («Тараканы»)

Существование этого искусственного чудовища нелепо и бессмысленно, как пересыпание песка в песочных часах. В стихотворении «Последний день воды» поэт сравнивает Город с пустыней, которую не смогли напоить дожди. Город превращается в песок и это предвещает его конец и в то же время делает его вечным:

И я в пустыне в городе большом,
И в виде миражей остались лужи,
Змеино-желтые глаза песка
Сквозь эфемерность луж глядят наружу.

Все это значит лишь одно:
Что скоро кончиться должно
Все.

А город весь – песочные часы:
Песок пересыпаться будет вечно.
И я бы вечно ждать хотел воды,
Но вечность – это просто бесконечно («Последний день воды»)

Население Города часто уподобляется каким-либо хтоническим существам. Так в «Музыке на песке» население Города (бросают семьи, сжигают деньги, дерутся на свалке из-за канистры) подобно крысам уходит под воду вслед за безумным ребенком.

В стихотворении «Тараканы» эти хтонические существа фактически выживают людей из Города, однако вряд ли здесь речь идет о насекомых. Скорее всего, это некое перерождение жителей Города, привыкших жить на всем готовом, размножающихся бестолково и беспорядочно, заполняющих собой все пространство и готовых жить в таком положении вечно:

когда я понял кому
мы накрыли ужин
когда я понял кому
мы оставили город

было поздно уже, слишком поздно уже
для того, чтобы сделать вывод
тараканы никогда не вымрут,
тараканы никогда не вымрут («Тараканы»)

Что может быть выходом из этого Города? Любовь или вера. Однако в Городе Кормильцева невозможно ни то, ни другое.

Вера перестала быть для людей спасением, превратилась в некий стереотип, во что-то мертвое. Даже воскресение Христа проходит для города фактически незамеченным. «Вымершие двory пустынных городов» – скорее всего, речь идет не о том, что в городах нет людей, просто этих людей уже нельзя назвать живыми. Они умерли прежде всего духовно, убили в себе все человеческое. И поэтому для них даже у Христа не находится слов, а его смерть в итоге – это не сакральная жертва во имя человечества, а банальное бытовое убийство. При этом и лирический персонаж чувствует свое родство с «мертвыми» жителями Города – ведь он сам живет в нем:

мне снилось я один из тех
с кем пил в подъезде Он

проснулся я и закурил
и встал перед окном
и был весь опустевший мир
один сиротский дом («Христос»)

Бог для жителей Города либо умер, либо превратился в безумное бездушное существо:

я хотел бы разбить небо
которое смотрит сверху
сверху вниз, сверху вниз на нас и на них
беспристрастно, бесстрастно, бесстыдно («Тараканы»)

Не случайно у младенца, к которому вроде бы и должны были прийти волхвы из стихотворения «Три царя», «под носом тараканьи усы». Это не Спаситель, это один из тех, кому «оставил город» лирический персонаж стихотворения «Тараканы».

Город не поднимется даже на Страшный суд. И потому, что Бог для этого города уже не авторитет, и потому, что город «глух» к любым вмешательствам извне, город погружен в сон, в том числе, видимо, и в «сон разума» или в смерть как сон:

труби Гавриил труби
хуже уже не будет
город так крепко спит
что небо его не разбудит
труби Гавриил глухим
на радость своим небесам
труби Гавриил другим
пока не оглохнешь сам («Труби, Гавриил»)

С любовью несколько сложнее. Можно предположить, что в поэзии Кормильцева существуют две разновидности любви. Одна – если можно так сказать – любовь обывателей, обычных людей из числа жителей Города. Для них любовь является отдушиной, но не выходом из ужасов Города. Ведь влюбиться можно только в далекого и незнакомого актера («Взгляд с экрана»), потому что окружающие люди не могут вызвать любовь в принципе. Если же вдруг лирические персонажи влюбляются, они не могут быть вместе, потому что «у нее был муж / у него была жена» («Падал теплый снег»). Но этот вариант дает все-таки возможность побега из Города – в смерть.

Другая разновидность любви свойственна постоянным персонажам поэзии Кормильцева, обозначенным обычно отношением «я-ты», тем, кто узнает друг друга «по тайному знаку» и «перстно на пальце» («Атлантида»), тем, для кого «есть одна любовь та что здесь и сейчас / есть другая та что всегда» («Живая вода») и т.д. Мужской персонаж может выступать и в роли Нежного вампира, и в роли Казановы. Женский персонаж – это часто женщина-птица или женщина-ангел; город, в котором она живет, мал для ее любви («Птица на подоконнике», «Одинокая птица»). В любом случае, они не совсем жители Города, они пришельцы из иного мира.

В одном из стихотворений Кормильцева, где присутствует эта пара, появляется топос, на первый взгляд, противоположный Городу – затонувший остров Атлантида. Влюбленные персонажи называют себя выходцами из Атлантиды. Они помнят «древний язык» и мечтают вернуться обратно в свою затонувшую страну. Но на самом деле противопоставления Города и Атлантиды нет. Да, Атлантида в глазах влюбленных представляется тем местом, куда нужно стремиться, но ведь в стихотворении говорится:

где-то там под водой спит наш город старинный
в тишине перевозданной он хранит наши тайны
мы любили друг друга – потому и спаслись
мне не хочется думать что это случайно («Атлантида»)

Герои спаслись из Атлантиды. Но почему погибла Атлантида? Не был ли конец затонувшего острова, который персонажи стихотворения Кормильцева называют «городом», обусловлен теми же причинами, которыми потом будет обусловлен конец «города убийц, города шлюх и воров»?

Неслучайно в прозаической вставке в стихотворении «Городской партизан» на дне бездны, в которую обрушивается современный город, видны руины Атлантиды: *«Речное дно лопается, и под ним открывается бездна, на самом дне которой видны башни и крепостные стены затонувшей Атлантиды. Земля расступается все шире и шире – дома, деревья, машины – все падает в бездну».*

В стихотворении «Тяжелые времена» судьба Атлантиды уже не оставляет сомнений:

жадность и зависть
сидят по темным пивным –
ждут Гинденбурга
и того, кто бывает за ним

Рейхспрезидент Веймарской республики Пауль фон Гинденбург назначил рейхсканцлером Адольфа Гитлера. Что было потом, в комментариях не нуждается.

Далее в тексте к затонувшей Атлантиде добавляется название еще одного погибшего города – Помпеи, что говорит об обреченности вдвойне, поскольку погибший город Кормильцев размещает на погибшем острове:

капитан, проверяющий визы,
не подаст им и вида,
что этот город зовется Помпеи,
а континент – Атлантида

Закономерным концом Города в произведении является появление одного из четырех всадников Апокалипсиса:

контролеры в трамваях
ставят на лица печать,
изолентой заклеив глаза,
чтобы не замечать
скелет на скелете коня,
въезжающий в город

у него очень много имен
и одно из них – голод

Вернемся к паре постоянных персонажей поэзии И. Кормильцева. Пожалуй, наиболее интересно для нашего исследования их образы представлены в стихотворении «Матерь Богов». Они не просто жители Атлантиды, не просто умеют любить. Их сила настолько велика, что они приравниваются (или приравнивают себя) к Богам:

я открою тебе самый страшный секрет
я так долго молчал но теперь я готов
я – Создатель всего что ты видишь вокруг
а ты, моя радость, ты – мать богов

Даже страшный Город существует до тех пор, пока эти влюбленные в него верят, но их вера – это только сон:

этот город убийц, город шлюх и воров
существует покуда мы верим в него
а откроем глаза – и его уже нет
и мы снова стоим у начала веков
так возьмемся скорее за дело

Влюбленным вполне по силам создать новый мир, потому что их любовь – то единственное, что еще не утратило свою силу и ценность:

мы в который уж раз создаем этот мир
ищем вновь имена для зверей и цветов
несмотря ни на что побеждает любовь
так забьем и закурим, мать богов

Дьявол и его прислужники ничего не могут сделать влюбленным: они жители Атлантиды, боги, и потому бессмертны:

я рождался сто раз и сто раз умирал
я заглядывал в карты – у дьявола нет козырей
они входят в наш дом но что они сделают нам?
мы с тобою бессмертны – не так ли, мать богов?

Однако именно стихотворение «Матерь богов» дает возможность сомневаться в том, что влюбленные так уж отличаются от других жителей безумного Города. Если он «создатель всего, что ты видишь вокруг», то почему тогда он создал «город убийц, город шлюх и воров»? И если он вместе с партнершей делает это «в который уж раз», то есть ли смысл в этом действии? С другой стороны, есть еще фраза «так забьем и закурим». О чем она? О том, что сила и могущество, которые ощущают лирические персонажи, происходит вовсе не от их любви, это всего лишь трип, приход? Или о том, что безумный Город создан обкурившимися богами?

Получается, что и любовь не дает выхода из Города, мало того, вполне возможно, она и создала этот Город.

Собственно, сила любви окончательно нивелируется в стихотворении «Шаг в пустоту»:

я выглянул в окно:
огромная кроваво-мутная луна
всходила над городом
который превзошел
все наивные измышления
средневековых схоластов
об аде
какая, нах**, любовь?
может, пора, наконец,

перестать себя убаюкивать
враками наемных поэтов?

В безумном Городе, адском Городе любовь невозможна в принципе, это только выдумки поэтов. И в таком случае Создатель всего превращается в циника, а женщина-птица – в склонную к саморазрушению дамочку, работающую на разных работах и читающую модный глянец (когда он еще был):

ты работаешь на разных
случайных работах,
питаешься жетонами для таксофона
и страницами Vogue
мне нравится твоя установка
на саморазрушение <...>

ты не хочешь рожать детей
за пару лет до конца света

кому нужны новые дети
за пару лет до конца света («Comedown»)

И тому есть подтверждение: персонаж стихотворения «Comedown» привез свою женщину «из мертвых городов». Вполне возможно, что из той же самой Атлантиды.

Невыносимое существование в безумном Городе, отсутствие веры, да, собственно, и самого Бога, приведет к тому, что Город не просто исчезнет с лица Земли, сами его жители превратятся в ходячие бомбы:

от невыносимости жизни,
от вонии протухшего Бога
из подвала соседней церкви,
от потока мегабайт,
бомбардирующих сетчатку
и барабанные перепонки,
люди однажды возьмут и начнут взрываться
(«От невыносимости жизни...»)

Квинтэссенцией ненависти лирического персонажа к тому Городу, в котором он живет, является стихотворение «Городской партизан». Живущие в городе люди, несмотря на свою подлость («они украли мои песни, убили любовь»), несчастны и одиноки, и главное желание «городского партизана» – открыть им глаза на их убогую жизнь. Ненависть доходит до того, что лирический герой готов вести партизанскую войну против Города:

этот город – змея, этот город – дракон,
он обвивает меня со всех сторон

мне хочется остановить на миг потоки машин,
усеять улицы осколками стеклянных витрин,
оборвать телефоны и выключить ток –
тогда каждый поймет, как он одинок
десять тонн кислоты в городской водопровод,
чтобы каждый понял, как он живет

Город таков, что в нем нет места ничему светлому, и даже Спаситель не являлся в этот мир:

смысла нет ни в чем, смысла нет нигде,
никто и никогда не ходил по воде
или я заблуждаюсь? но небо молчит: –
партизан бывает счастлив, лишь когда он спит

Во сне «городской партизан» видит апокалиптическое крушение ненавистного города, погружение его в водную бездну, на дне которой видны руины Атлантиды. В реальности же «городской партизан» не делает ничего, не предпринимает никаких усилий, чтобы что-то изменить. На самом деле, он продукт того Города, в котором родился, он его часть или его создатель. И разрушительные действия для него возможны либо только во сне, либо только в мечтах. Лирический персонаж бессилен перед силой Города.

Даже если Город не представлен как «город шлюх и воров», даже если этот Город «и велик и смел», рано или поздно его ждет сумасшествие:

мой город стоял всем смертям назло
и стоял бы еще целый век,
но против зла город выдумал зло
и саваном стал ему снег («Красные листья»)

Вполне возможно, что и любой вариант Города-ада в творчестве Кормильцева изначально был тоже «велик и смел», просто каждый вариант Города выбирает свой путь в безумие.

Интересно, что Город в поэзии И. Кормильцева часто выступает как некий одушевленный объект. Это не столько люди, которые его населяют, сколько некое сверхсущество, которое может самостоятельно думать и принимать решения. Большинство обитателей Города скорее его рабы, слуги, а не полноправные хозяева.

Почему же судьба Города настолько печальна? Почему даже великий и смелый Город становится безумным? Истоки судьбы Города, возможно, описаны в стихотворении «Вогульские духи». Вогулы – устаревшее название народа манси. Вогульские духи – прежде всего, духи природы – оказались забыты вместе с ушедшей культурой и верованиями этого народа. Лирический персонаж стихотворения (тут, наверное, можно предположить, что это лирическое «я» самого Кормильцева) уходит в лес, чтобы пообщаться с этими забытыми духами. Духи воспринимают современную цивилизацию как мертвую – но мертвую при жизни. Это цивилизация-убийца, которой нужно отомстить за смерть шаманов, общавшихся с вогульскими духами:

духи пели:
«пойди в гордый город
с высокими башнями,
полный белых мертвых
усталых людей,
убивших наших шаманов,

притворись одним из них
и отомсти за нас,
чтобы их духам
стало некому петь песни»

Это можно рассматривать как проклятие древних духов или закономерный конец любой цивилизации. Как бы там ни было, лирический персонаж «Вогульских духов» понимает, что Город обречен. Здесь нет уже ненависти к Городу, Город назван «гордым». Однако лирический персонаж видит, что Город мертв, что живет он скорее по инерции и только верит в то, что жив. Рано или поздно наступит конец. Вернутся ли духи, проклявшие «белых мертвых усталых людей» – сказать сложно. Но вернется природа и похоронит под собой руины безумного Города:

я стою у окна,
гордый город, разморенный жарой,
еще верит в то, что он жив,
но время наступит,
и лоси выйдут из леса
и будут бродить по растрескавшемуся асфальту,
недоверчиво приюхиваясь к запаху
ржавой стали и разлагающейся плоти

Подведем итоги. Город в поэтическом творчестве Ильи Кормильцева – это некое чудовище, изначально, возможно, созданное великим и смелым, но в итоге пришедшее к безумию и злу. Возможно, когда-то его и создали люди, но потом они превратились в рабов Города, в части некой огромной системы, которая

даже не заметит, как один такой винтик исчезнет. Жители Города погрязли в пороках, все, что у них есть – это монотонное существование между рождением и старостью, любовь здесь невозможна, она либо некая мечта, либо приводит к гибели. Если говорить о лирических персонажах поэзии Кормильцева и их взаимоотношениях с Городом, мы можем выделить три основных типа:

1. Лирический персонаж – обычный житель Города, обыватель, но в нем еще не умерли чувства, еще не умерла способность сопротивляться давлению Города. Он или она еще способны любить («Взгляд с экрана», «Падал теплый снег»), понимают чудовищность окружающего мира («Городской партизан»), но они слабы, они не могут ничего изменить в своей жизни, могут только умереть;

2. Лирический персонаж / персонажи – некие сверхлюди, выходцы из Атлантиды, они отличаются от обычных жителей Города и магической силой, и способностью к великой любви («Атлантида», «Нежный вампир»);

3. Лирический персонаж – сторонний наблюдатель; он вроде бы и обычный человек, но он тот, с кем заговорили покинутые вогульские духи, тот, кому поручено разрушить умерший Город.

Объединяет их одно – все они живут в Городе, а значит, они его часть.

Город в творчестве Ильи Кормильцева – символ цивилизации, неизбежно разрушающейся, которая обречена рано или поздно погибнуть. Он противопоставлен миру древних, почти исчезнувших народов, природе как чему-то чистому, лишённому того зла и той ненависти, которые присущи Городу «белых мертвых людей».

Список источников

1. Кормильцев И. Собрание сочинений. Том 1. Поэзия [Электронный ресурс]: Электронная книга. 2017. URL: https://royallib.com/read/kormiltsev_ilya/sobranie_sochineniy_tom_1_poeziya.html (дата обращения 25.08.2022).
2. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. М.: Локид; Миф, 1999. 576 с.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-составитель К. Королев. М.: Изд-во Эксмо; СПб: Terra Fantastika, 2003. 528 с.

References

1. Kormiltsev I. (2017). *Sobranie sochinenij. Tom 1. Poeziya* [Collected works. Volume 1. Poetry], available at: https://royallib.com/read/kormiltsev_ilya/sobranie_sochineniy_tom_1_poeziya.html, accessed 25.08.2022. (In Russ.).
2. *Enciklopediya simvolov, znakov, emblem* (1999) [Encyclopedia of symbols, signs, emblems], comp. by V. Andreeva i dr. Moscow, 576 p. (In Russ.).
3. *Enciklopediya simvolov, znakov, emblem* (2003) [Encyclopedia of symbols, signs, emblems], ed. by K. Korolev. Moscow, 528 p. (In Russ.).

Информация об авторах

Е. Э. Никитина – старший преподаватель кафедры управления персоналом Института экономики и управления.

О. Э. Никитина – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой гуманитарных и естественно-научных дисциплин.

Information about the authors

Elena E. Nikitina – Senior Lecturer of the Department of HRM of Institute of Economics and Management.

Olga E. Nikitina – PhD of Philological Science, Head of the Department of Humanities and Natural Sciences.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 35–40.
 ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 35–40.
 ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
 УДК 82.01/09
 DOI 10.47475/1999-5407-2022-10305

ОЛЬФАКТОРНАЯ ПОЭТИКА ЛИРИКИ ИЛЬИ КОРМИЛЬЦЕВА

Наталья Львовна Зыховская

Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет),
 Челябинск, Россия, ladoga122@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу ольфакторной поэтики (система приемов, с помощью которых передаются чувственные ощущения, связанные с запахами) поэтического творчества Ильи Кормильцева. Выявляются следующие способы репрезентации сенсорных впечатлений: любовно-эротическая, природно-онтологическая и политическая ольфакторика. Делается вывод о значимости ольфакторных обращений в коммуникативной авторской стратегии Ильи Кормильцева.

Ключевые слова: рок-поэзия, ольфакторная поэтика, Кормильцев, Наутилус Помпилиус, русский рок, субкультура, современная русская литература.

Благодарности: Исследование подготовлено в рамках гранта Российского научного фонда (региональный конкурс Челябинской области) № 22-28-20162 «Литературное творчество Южного Урала в системе региональной идентичности: конструирование, репрезентация и продвижение в цифровом пространстве».

Для цитирования: Зыховская Н. Л. Ольфакторная поэтика лирики Ильи Кормильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 35–40. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10305

Original article

THE OLFACTORY POETICS OF ILYA KORMILTSEV'S LYRICS

Natalia L. Zykhevskaya

South Ural State University (National Research University), Chelyabinsk, Russia, ladoga122@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the analysis of olfactory poetics (the system of techniques, which are used to convey sensual sensations associated with smells) of Ilya Kormiltsev's poetic work. The following ways of sensory impressions representation are revealed: love-erotic, natural-ontological and political olfactory. The conclusion about the significance of olfactory references in the communicative strategy of Ilya Kormiltsev is made.

Key words: rock poetry, olfactory poetics, Kormiltsev, Nautilus Pompilius, Russian rock, subculture, contemporary Russian literature.

For citation: Zykhevskaya N. L. (2022). The olfactory poetics of Ilya Kormiltsev's lyrics. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 35–40, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10305

Введение

Полноценное изучение творчества Ильи Кормильцева – поэта, писателя, переводчика, общественного деятеля, литературного критика, издателя и «тайного капитана «Наутилуса» (так называлось интервью, которое было частично опубликовано в журнале «Сельская молодежь» № 9, 2000, а позднее вошло в интервью «Никакой революции не было» [9. С. 163] стало возможным в 2017 году, когда был издан трехтомник автора – поэзия, проза и нон-фикшн [8; 9]. Научные исследования лирики И. Кормильцева последнего времени сосредоточены в русле анализа отечественной рок-поэзии, типологии свердловско-екатеринбургского рок-движения [3], конкретных альбомов [6; 7; 10; 11; 12], основных сюжетов, мотивов и образов и деталей [4; 6; 7; 10], хронотопа [1], единства альбомов, связывающих определенные пластинки с предшествующим и последующим творчеством музыкантов [10; 11; 12], образами репрезентации лирического героя [1; 12], обозначениями значимой индивидуально-авторской лексики и культурным кодам поэта [13].

© Зыховская Н. Л., 2022

Ольфакторную поэтику можно рассматривать как систему приемов, с помощью которых передаются чувственные ощущения, связанные с запахами, а также сам процесс восприятия запахов. Ольфакторика в поэтическом тексте моделирует перцептивные процессы, отражает авторскую модель мира, реализованную в соответствии с конкретной эстетической задачей. Так «образ личности» Ильи Кормильцева в работах Е. А. Селезовой характеризуется как образ героя, «обращенного вовне», который «смотрит на действительность холодно, абстрагировано» [12. С. 161]. Исследовательница даже выделяет одну из граней личности поэта – «Бурмильцев», в отличие от «образа» В. Бутусова, для которого «не характерно, например, такое внимание к бытовой реальности, склонность к анализу законов действительности и протесту против них или, как минимум, критике существующих порядков» [12. С. 162]. В связи с этим образом поэта интересно проследить те способы репрезентации сенсорных впечатлений, которые закрепились в его лирике. Условно можно выделить любовно-эротическую, природно-онтологическую, и политическую ольфакторику в лирике И. Кормильцева.

Любовно-эротическая ольфакторика

Исследователи много раз обращали внимание на гедонистический характер поэзии Ильи Кормильцева, что связано с темой юности и свободы, свойственных мироощущению молодого рок-певца, а также «яркие образы юности в творчестве И. В. Кормильцева сопряжены с изображением слома и переживания сложных эмоций: с одной стороны, утратой иллюзий и травмоопасном соприкосновении с истиной-вечностью» [6. С. 61]

В стихотворении «Вероника» автор создает сложную флористическую и религиозно-эротическую образность.

Был запах яростный и дикий.
И ложе. И не нужно слов.
И бились в отдаленье крики
Апостолов и их ослов [8. С. 51]

Кормильцев обращается в легенде о святой Веронике, которая вытерла своим платком кровь и пот с лица Христа, идущего на Голгофу. Насчитывается несколько толкований, объясняющих легенду, зачем Вероника отерла лицо Иисуса платком. К этим разночтениям и обращена строчка поэта: «Вести счет каплям, размышляя: / Зачем ты поднесла платок?» [8. С. 51]. Однако по легенде результатом этого поступка стал лик Христа, запечатленный на платке, как на холсте: «коснулся белый холст лица».

В апокрифические легенды вплетается запах синих неприхотливых цветов, называемых вероника, а также история летней любовной страсти и загадки, кем же была эта девушка. Эротическая ольфакторная метафора имплицитна, запах возлюбленной сложносоставной, в нем и невинность, и «пышущий огонь»:

И кто была ты: свежесть сена,
Букет из нераскрытых роз?
Толстуха спелая Пуссена,
От жира падкая до слез? [8. С. 50]

В стихотворении «Магнитная любовь» продолжается любовная тема, магнитным притяжением-отталкиванием, препятствием-возможностью. Всё пространство художественного мира подвержено неустойчивой, томительной, разбалансирующей атмосфере, которая создается, в том числе, и за счет запаха.

Центробежные ольфакторные спирали расходятся от «черточек напоминаний» внутри «стакана черепа», вырываются яростным воздухом, сталкиваясь с диким ароматом обсаженной липами аллеи, предрешены стальными прутьями ограждений. Первая спираль, раскручивающаяся по ходу движения вдоль липовой аллеи, заканчивается воронкой: чеки (года жизни) насаженные на стальной прут времени.

Нежные черточки напоминаний
Облекаются пышностью безудержной памяти.
Яростный воздух
Бурю поднял
В стакане черепа.
Исход аллеи, обсаженной липами,
Предрешен стальным прутом дикого аромата,
Который ты запомнишь навечно,
Который года один за другим
Насаживает чеками,
Уплаченными за доли жизни. [8. С. 99]

«Экспансивное хождение» (вдоль аллеи, выход из двери, за пределы города), соединившись с метафорой обнаженного тела («розовеющая нагота», «изобразительное богатство раздетого тела») ведут героя к основам, инстинктам. Спонтанное движение – и снова остановка, – всё это для того, чтобы не пропустить важного – принюхаться. Поскольку путеводная звезда героя – не зрительный, а обонятельный ориентир.

остановись:
 Не задуматься, а принюхаться, сделать привязку
 К звезде путеводной
 Изведанной ласки,
 Чтобы не потерять ориентацию
 На Магнитную Любовь [8. С. 100]

В кормильцевском мире, где действует принцип остранения, и герой, и возлюбленная, и липы, и воздух, и Бог живут в одном мире по одним законам, и всё является всем, разлито в воздухе, ощущается всеми и имманентно присутствует во всем.

Последняя часть стихотворения возвращает нас в город, где герой, стоя на балконе курит, наблюдая линьку весны и ощущает себя Богом и жертвой божественной игры, растворяясь в этом весеннем запахе: «стоит тебе / Еще раз раствориться богом / В плывущем весеннем запахе?» [8. С. 100]. Контрасты и сближения, движение и остановки имитируют пульсацию жизни, атмосферу любовной лихорадки.

Тема любовного краха продолжается в стихотворениях «Падал теплый снег».

падал теплый снег
 струился сладкий газ
 дети любви,
 мы уснем в твоих мягких лапах
 дети любви,
 нас погубит твой мятный запах [8. С. 291].

«Дети любви», которых погубит «мятный запах» и «сладкий газ» – заявленная у Кормильцева тема любви приводит к героям к смерти. Движение любовной темы в ее ольфакторном развитии неизбежно печально. В стихотворении «Она ждет любви» автор прибегает к ольфакторному минус-приему. Любовь – это газ без цвета и запаха:

она ждет любви с Востока и Запада,
 она ждет любви с Юга и Севера
 любовь — это газ без цвета и запаха,
 и дни, как листва, опадают с дерева
 она зажигает спичку от спички,
 она не знает, как это опасно,
 [8. С. 319].

Природно-онтологическая ольфакторика

Онтологическая составляющая – важная доминанта поэзии Ильи Кормильцева. Путь и странствия героя, философские размышления, печать разочарования и отрешенности – неизбежный этап пути взрослеющего героя.

Во второй части лирической трилогии «Три сна» меняется локация и амплуа персонажа, он уже не воин, бессмысленное орудие убийства, а скиталец, странник, который оказывается то на чердаке, то в монастыре, где «устав запрещает умеренность». Однако пространство сна, возвращает героя к прошлому ольфакторному опыту – не случайно привычный запах сигарет парадоксально подменяется полем горячей травы:

Нахожу свой приют в монастыре,
 где строгий устав запрещает умеренность,
 где сигареты не случайно пахнут, как поле
 горячей травы [8. С. 25].

Стихотворение «Воспитание рук» – печальное размышление о беспомощности художника в борьбе со временем, утрате любви и о невыразимости сущего. В последнем пятистишии (рифмующейся третьей и четвертой строкой напоминающем абсурдистские лимерики) поэт создает сложную метафору розового фонтана с жемчужным ртом, которому подвластна вязь секунд, и который способен, в отличие от поэта, вдыхавшего напрасно запах колосьев и колен, создать чудо. Запахи «колосьев и колен», природного и женского начала, – неподвластны поэту, сколько не воспитывай руки.

и розовый фонтан хватает вязь секунд, разбрасывает
 всем свой рот жемчужный
 и за окном тюремной камеры души
 свершает чудо — то, что ты не смог свершить,
 вдыхая запахи колосьев и колен [8. С. 35].

Идея пантеистического мира находит свое воплощение в стихотворении «Звезда Печали! Знаки Зодиака» [8. С. 118], где город, Бог и мироздание существует в виде местоимения «Всё», написанного с большой буквы. «Всё прошло», «Садилось Всё в такси, входило в Небо», «Сидело Всё, укутанное в мех». Осенний, умирающий мир, с желтеющими, будто ноющая печень, листьями, с пахнущим снегом и «Огромный Нос», который «вдыхал осенний воздух, через ноздрю в себя вбирая облака...». В этом мире единожды появляется лирический герой, ставший причиной вневременной остановки мира: «И я не поздоровался со встречным, / Остановив вневременной, кричащий бег» и становится свидетелем его краха:

И горло тишине прорезал возглас:
 «Неужто это Всё?» — И Всё сказало: «Да...»

В отличие от тотальной осенней интроспекции, когда мир вдыхает сам себя и умирает, герою стихотворения «Разбуженный ударом между глаз»:

свет нестерпим,
 звук нестерпим,

отвратителен каждый запах [8. С. 219], и свет, и звук, — всё несет боль и раздражение, но особенно опасен каждый запах «из порванных труб вырывается газ», «это — кислород, и он смертелен для нас». В последней строфе рефреном звучит боль утреннего пробуждения, связанная не столько с «агрессивным» внешним миром, сколько с безразличием людей друг к другу и особенно к герою — «ничуть обо мне не заботясь», «невесомы тела, / непонятны слова, / здесь нет никого — / ни тебя, ни меня. Тема разочарования и протеста сближает онтологическую тему с политической.

Политическая ольфакторика

Илья Кормильцев в своих эссе и многочисленных интервью много раз заявлял о своей антимилитаристической позиции (см., например, «Комплекс проигравших войну») [9. С. 491]. Название стихотворения «Ничейная земля» из небольшой лирической трилогии И. Кормильцева «Три сна» иронически отсылает нас к песне В. Высоцкого «Песня о нейтральной полосе», где нейтральная полоса «ничейная земля» между Турцией и Пакистаном, на которой растут прекрасные цветы. Лирический герой И. Кормильцева, представляет собой существо, состоящее из четырнадцати глаз (на каждый сектор обстрела); сотканный из указательных пальцев на спусковых крючках, рисует фантазмагорическую картину, как он занимает круговую оборону на «ничейной земле», вырывает кольцо взрывателя из одуванчика. Если у В. Высоцкого «Пьян от запаха цветов капитан мертвецки, / Ну и ихний капитан тоже в доску пьян» [2], — запах цветов прекращает случайный военный конфликт, у Кормильцева драматургия иронически перевернута, герой один — он бессмысленно борется при помощи искусственного запаха дезодорантов с природными запахами:

Запах бодрого кваса,
 запах бодрого риса,
 запах бодрого виски —
 я их разгоняю — мои автоматы
 строчат дезодорантами [8. С. 23].

Это столкновение природно-гастрономического и искусственно-парфюмерного задает основную метафору, связанную с разрушающим действием бессмысленной войны: ничейная земля — ничейный герой — ничейная война.

Своеобразным ольфакторным манифестом Ильи Кормильцева можно считать стихотворение, написанное не позднее 1990 года — «Мертвая мечта плохо пахнет» [8, 359]. Первая строфа создает многомерный перцептивный образ воды: кусты покрыты росой, стекло вымыто дождевой водой, лирический герой «встал под теплый душ»:

улицы пусты, и в парке кусты покрыты росой
 чистое стекло вымыто мягкой дождевой водой
 я встал под теплый душ, обнажив свою душу,
 ногой и босой [8. С. 359].

Позитивная коннотация (роса, чистое стекло, мягкая дождевая вода, теплый душ) разрушается ольфакторной темой – тяжелый, грустный запах не смыть водой, он вьелся, прилип:

но этот липкий запах, тяжелый и грустный –
он остался со мной.

Строфа завершается двойным рефреном, дублирующим название стихотворения:

мертвая мечта плохо пахнет
мертвая мечта плохо пахнет [8. С. 359].

Данное стихотворение аккумулирует любовно-эротический и онтологические темы поэзии Ильи Кормильцева. «Обнажив душу», «я стал брезглив: эти влажные губы пахнут кладбищем летом», «тот, кто уклоняется от поцелуев, чувствует то же, что ты» – эротические строки с семантикой запаха тесно связаны на формальном и содержательном уровне, а их взаимодействие порождает ольфакторную тему смерти (кладбище летом, мертвые газеты, мухи, открытая могила). Важной особенностью развернутой ольфакторной метафоры становится ее перцептивная сложность, которая формируется благодаря синестетическим сочетаниям: запах описывается через визуальные, тактильные, кинестетические описания.

Вторая строфа выводит ольфакторную тему из личностно-индивидуальной зоны на уровень некоего лирического обобщения. «Типографическая краска не может отбить запах мертвых газет», «отравленный нюх не обманешь», не знал НАШЕЙ мертвой мечты.

этот запах вьелся под кожу до самых печенок,
как краска стыда
этот запах сделал сердце открытой могилой —
не зарыть никогда
и тот, кто, стоя рядом, ничего не почует,
не знал нашей мертвой мечты
но тот, кто уклоняется от поцелуев,
чувствует то же, что ты [8. С. 359].

Идея «мертвой мечты», которая плохо пахнет (другое название стихотворения «Мертвая мечта дурно пахнет») связана с рефлексией Кормильцева по поводу происходящего в стане и в рок-музыке. Еще в 1997 году в газете «Аргументы и факты» вышло интервью Ильи Кормильцева Владимиру Полупанову «Наутилус» лег на дно». В лиде сообщается, что Вячеслав Бутусов и компания «похоронят» идею легендарной группы «Наутилус Помпилиус» в Екатеринбурге, там, где коллектив и родился. «Первые легкие запахи разложения появились в начале 1990-х. Но тогда трудно было разобраться: то ли это внутри самого жанра, то ли общая обстановка в стране» [9. С. 105]. В 2000 в интервью Владимиру Преображенскому «Никакой революции не было» Илья Кормильцев, рассуждая об относительно позднем распаде «Наутилуса», говорит о том, что это происходило, согласуясь, в некотором смысле с тем переходным периодом в стране, когда «вещи, которые должны были завершиться логично и перейти на следующий этап, жили мучительно долго» [9. С. 165]. «Знаете, если очень долго нюхать самого себя, то наступает период аутоэротизма, когда начинаешь от собственного запаха кончать. В общем-то, русскому року это всегда было присуще. И особенно стало присуще, когда стали нормальные деньги получать, жить якобы по-западному: якобы пластинки, якобы релизы...» [9. С. 165–166]. Действительно, происходящее в стране, развал группы, общая обида на товарищей по цеху, коммерческий неуспех и несостоятельность идеалистических воззрений приводит кормильцевского героя к ощущению тотальной катастрофы.

Таким образом, ольфакторика является важной составляющей коммуникативных авторских стратегий Ильи Кормильцева. Ольфакторные образы, являясь проекцией собственного чувственного опыта и, включенные в перцептивные ряды, имеют аксиологическое значение, формируя художественное сознание рок-поэта.

Список источников

1. Бабченко Н. В. Хронотоп и его взаимосвязь с типом лирического героя в рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 38–47.
2. Высоцкий В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Песни. Москва: Локид-Пресс; РИПОЛ КЛАССИК, 2004. 526 с.
3. Гавриков В. А. Свердловско-екатеринбургская музыкально-поэтическая школа // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 20. № 1(172). С. 47–65.
4. Доманский Ю. В. Предметная деталь как способ идентификации локальной рок-сцены в ракурсе рок-поэтики (Уральский вариант) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2021. № 21. С. 6–26.
5. Доманский Ю. В. Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. №14. С. 7–36.

6. Дробинин Г. Д. Концепция юности в творчестве И.В. Кормильцева // *Litera*. 2019. № 3. С. 61
7. Дробинин Г. Д. Наш персональный Иисус, или феномен «Прогулок по воде» И. Кормильцева // *Критика и семиотика*. 2021. № 1. С. 351–363.
8. Кормильцев И. Поэзия. Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. 680 с.
9. Кормильцев И. Non-fiction. Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. 644 с.
10. Матвейчук В. В. Мотивная структура альбома «Переезд» рок-группы «Nautilus Pompilius» // *Актуальные вопросы филологической науки XXI века*. Екатеринбург, 2019. С. 76-82.
11. Никитина Е. Э. От «Наутилуса» к «ю-Питеру»: альбом «э.Л.и.З.о.Б.а.Р.р.а - Т.О.р.р» В. Бутусова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. 2016. № 16. С. 120-127.
12. Селезова Е.А. Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Тверь; Екатеринбург, 2011. Вып. 12. С. 155-162.
13. Явцева, А. В. Культурные коды в лирике И. Кормильцева (на примере песни гр. «Наутилус помпилиус» «утро Полины») // *Text. Literary work*. Prague: Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ s.r.o., 2018. С. 39–44.

References

1. Babchenko, N. V. (2019). Hronotop i ego vzaimosvjaz' s tipom liricheskogo geroja v rok-pojezii [Chronotope and its relationship to the type of lyrical hero in rock poetry]. *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 19, 38–47. (In Russ.).
2. Vysockij, V. S. (2004). *Sochinenija* [Works] v 2 t. T. 1: Pesni. Moscow: Lokid-Press; RIPOL KLASSIK. (In Russ.).
3. Gavrikov, V. A. (2018). Sverdlovsko-ekaterinburgskaja muzykal'no-pojeticheskaja shkola [Sverdlovsk-Ekaterinburg Music and Poetry School]. *Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta* [Izvestia of the Ural Federal University]. Serija 2: Gumanitarnye nauki, 20, 47–65. (In Russ.).
4. Domanskij, Ju. V. (2021). Predmetnaja detal' kak sposob identifikacii lokal'noj rok-sceny v rakurse rok-pojetiki (Ural'skij variant) [Object detail as a way to identify the local rock scene from the perspective of rock poetry (Ural variant)]. *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 21, 6–26. (In Russ.).
5. Domanskij, Ju. V. (2013). Rok-pojezija: perspektivy izuchenija [Rock Poetry: Perspectives for Study]. *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 14, 7–36. (In Russ.).
6. Drobini, G. D. (2019). Konceptija junosti v tvorcestve I.V. Kormil'ceva [The concept of youth in the works of I. V. Kormiltsev]. *Litera*, 3, p. 61. (In Russ.).
7. Drobini, G. D. (2021). Nash personal'nyj Iisus, ili fenomen «Progulok po vode» I. Kormil'ceva [Our Personal Jesus, or the Phenomenon of I. Kormiltsev's Walking on Water]. *Kritika i semiotika* [Criticism and Semiotics], 1, 351–363. (In Russ.).
8. Kormil'cev, I. (2017). *Pojezija* [Poetry]. Ekaterinburg, 680 p. (In Russ.).
9. Kormil'cev, I. (2017). *Non-fiction*. Ekaterinburg, 644 p. (In Russ.).
10. Matvejchuk, V. V. (2019). Motivnaja struktura al'boma «Pereezd» rok-gruppy «Nautilus Pompilius». [The motive structure of the album “Moving” by the rock band “Nautilus Pompilius”]. *Aktual'nye voprosy filologicheskoi nauki XXI veka* [Topical issues of philological science of the XXI century]. Ekaterinburg, 76–82. (In Russ.).
11. Nikitina, E. Je. (2016). Ot “Nautilusa” k “ju-Piteru”: al'bom “je.L.i.Z.o.B.a.R.r.a - T.O.r.r” V. Butusova [From “Nautilus” to “U-Peter”: the album “e.L.i.Z.o.B.a.R.r.a - T.O.r.r” by V. Butusov]. *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 16, 120–127. (In Russ.).
12. Selezova, E. A. (2011). Al'bom “Razluka” (1986) “Nautilus-Pompilius”: liricheskij subekt i obraz ispolnitelja [“Nautilus-Pompilius”: the lyrical subject and the image of the performer]. *Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 12, 155–162. (In Russ.).
13. Javceva, A. V. (2018). Kul'turnye kody v lirike I. Kormil'ceva (na primere pesni gr. “Nautilus poompilius” “utro Poliny”) [Cultural codes in the lyrics of I. Kormiltsev (on the example of the song “Nautilus poompilius” “Polina's morning”)]. *Text. Literary work* [Text. Literary work]. Prague: Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ s.r.o., 39–44. (In Russ.).

Информация об авторе

Н. Л. Зыховская – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы.

Information about the author

Natalia L. Zychovskaya – Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Russian Language.

Статья поступила в редакцию 21.09.2022; одобрена после рецензирования 01.10.2022;
принята к публикации 01.10.2022.

The article was submitted 21.09.2022; approved after reviewing 01.10.2022;
accepted for publication 01.10.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 41–46.
 ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 41–46.
 ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
 УДК 82-192
 DOI 10.47475/1999-5407-2022-10306

«Я» КАК НЕИЗВЕСТНАЯ ВЕЛИЧИНА В ЛИРИКЕ ИЛЬИ КОРМИЛЬЦЕВА

Зинаида Григорьевна Станкович

Казанский федеральный университет, Казань, Россия, uky-onna@yandex.ru,
 ORCID: 0000-0002-5442-6475

Аннотация. В статье рассматривается проблема самопознания и самооценки лирических субъектов в произведениях Ильи Кормильцева 1985–1997 годов. Автор исследования приходит к выводу о том, что процесс саморефлексии лирических субъектов у Кормильцева не всегда можно назвать полностью завершённым. Герои стремятся сохранить свою индивидуальность и обособить себя от других людей, поскольку мир, в котором они живут, представляется им враждебным.

Ключевые слова: саморефлексия, лирический субъект, русская рок-поэзия, субъектно-объектные отношения.

Для цитирования: Станкович З. Г. «Я» как неизвестная величина в лирике Ильи Кормильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 41–46. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10306

Original article

“I” AS AN UNKNOWN QUANTITY IN THE LYRICS OF ILYA KORMILTSEV

Zinaida G. Stankovich

Kazan federal university, Kazan, Russia, uky-onna@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-5442-6475

Abstract: The article deals with the problem of self-knowledge and self-esteem of lyrical subjects in Ilya Kormiltsev’s works written in 1985–1997. The author of the research comes to the conclusion that the process of lyrical subjects’ self-reflection in Kormiltsev’s works can not always be called fully completed. The heroes strive to preserve their individuality and isolate themselves from other people because the world in which they live seems to them hostile.

Keywords: self-reflection, lyrical subject, Russian rock poetry, subject-object relations.

For citation: Stankovich Z. G. “I” as unknown quantity in the lyrics of Ilya Kormiltsev. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 41–46, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10306

В творчестве современных рок-поэтов важное место занимает момент саморефлексии. Литературная саморефлексия представляет собой целый комплекс позиций, раскрывающих ответы автора на основные вопросы бытия человека, на место и роль поэта, художника, мыслителя в мире. Это оценка автором собственного творчества, поскольку именно для современного творца характерно самоосмысление творческого процесса и его результатов. В русской рок-поэзии существуют различные формы саморефлексии. Это самономинация лирического субъекта; рефлексия одного и того же сюжета в различных жанрах; оценка собственного присутствия и – главное – отсутствия в мире; попытка выстраивания диалога с самим собой [см. подробнее об этом: 8; 9; 11]. Естественно, что одной из самых выразительных форм саморефлексии поэта выступает своего рода авторская «я-концепция» как поиск ответа на вопрос о взаимодействии эмпирической личности и творческого субъекта в жизни художника. Нередко саморефлексия выражается в осмыслении лирическим субъектом собственной сущности и своего места в мире. Достаточно знаковым является в этом плане творчество Ильи Кормильцева, особенностью которого видится неоднократное обращение к вопросу о специфике «я» лирического субъекта, проблематичность самооценки и её постоянное развитие, а также попытка регулировать собственную субъектность. Для анализа обозначенного процесса в статье используются три текста, созданные в период с 1985 по 1997 г.г., два из них – «Кто я?» и «Люди» – песенные, а один – стихотворение «Зов».

© Станкович З. Г., 2022

Самой первой песней, текст которой был написан Ильёй Кормильцевым для группы «Наутилус Помпилиус», является «Кто я?». Песня входит в альбом «Невидимка» 1985 года. Уже самим своим названием произведение указывает на то, что «я» является здесь величиной неизвестной и требующей некоего определения. Поскольку вопрос о специфике собственной сущности вынесен в заглавие, можно сделать вывод о том, что он является особенно важным как для лирического субъекта, так и для автора.

Применительно к данному тексту немаловажной является форма его презентации в качестве песни. По воспоминаниям В. Бутусова, слова текста проговаривались клавишником группы Виктором «Пифой» Комаровым: «Стояла глубокая ночь, и за тонкими стенами девятиэтажного дома мирно спали соседи. Злобным голосом, пропущенным через ревербератор, Пифа мрачно вещал в микрофон фрагменты психоделики Кормильцева: “Школы, школки, университеты...”» [6]. Голос в записи максимально лишён эмоциональности, звучит монотонно, с паузами, словно его произносит машина, а не человек. Это обстоятельство ещё больше заостряет вопрос о том, кем же является лирический субъект. Кроме того, упоминаниями о машинах избилуют и строки первого куплета: «Люди с пишущими стиральными // Швейными электронными машинками // Машинами машинищами» [1. С. 233].

Мир вокруг лирического субъекта можно назвать не только техногенным, но и в более широком смысле неприродным. В первом куплете фиксируются такие понятия, как «школа мимики жеста», «тренировка перед зеркалом с чужими очками», «Вооружение в никуда, // Вопросы из ниоткуда» [Там же]. Мимика как движение мускулов лица и жест как движение тела противостоят друг другу и никак не могут быть соединены. Зачем тренироваться в чужих очках, если они тебе точно не подойдут? С человеческой точки зрения, перед нами нелогичный и непонятный мир, однако, как уже упоминалось выше, мы не можем быть уверены, что лирический субъект – это точно человек.

Непонятым выглядит не только он сам, но и то, что находится рядом с ним. Нам известно крайне мало о существенных характеристиках мира, окружающего лирического субъекта, поэтому вполне закономерно, что в песне неоднократно звучат вопросы «Где я кто я куда я куда?» [Там же]. Нетрудно заметить, что в этом перечне преобладают именно те вопросы, которые относятся к местоположению героя.

Можно утверждать, что пространству мира этого героя, помимо механистичности, присуща ещё и большая степень милитаризованности. Песня избилует различными деталями, имеющими отношение к армии и войне. Кроме упомянутого выше вооружения в никуда в тексте встречаются следующие «военизированные» образы: «Я отрезаю от себя части, // Леплю из них сержантов // Внешней разведки, // Посылаю их выполнять прокладку // Коммуникаций...» <...>, «Третий в телефоне, // Третий в постели, // Никак нет, // Так точно, есть», «Я отрезаю от себя части, // Леплю из них генералов армии, // Благополучия вызываю, // Они будут докладывать // О моем передвижении, // Карты в штабе не меняются // Никогда, никогда, никогда» [Там же]. Сразу же создаётся ощущение, что милитаризованный мир не просто нелогичен, но ещё и недружественен по отношению к лирическому субъекту, поскольку тот вынужден отрезать от себя части. В данном случае в определённой степени разрушаются привычные субъектно-объектные отношения: герой относится к себе как к объекту, который можно делить на составляющие. При этом нет упоминания о боли, которую он мог бы испытывать. Её отсутствие легко объяснимо, если перед нами не человек, а машина. Однако механизм скорее разбирал бы себя на части, а не отрезал бы их. Таким образом, боль может подразумеваться, хотя напрямую речи о ней не ведётся, а значит, цель, ради которой лирический субъект отказывается от фрагментов себя, должна быть для него очень важна.

Отрезая от себя части, персонаж одновременно предстаёт в роли творца-созидателя: в начале текста он лепит из своих частей сержантов внешней разведки, которые должны выполнять прокладку коммуникаций. В военном деле под коммуникацией понимается «путь сообщения, линия связи, снабжения» [4]. Если же рассматривать коммуникацию в более широком смысле не как конкретное, а как отвлечённое понятие, то речь пойдёт о передаче информации от субъекта к субъекту, о налаживании некоего контакта, связи. Однако у Кормильцева «они [сержанты] не возвращаются никогда // Никогда». Коммуникация не налажена, общение с другими индивидами не состоялось в прошлом и не происходит до сих пор.

При этом нельзя сказать, что лирический субъект существует в вакууме и вокруг нет тех, с кем теоретически можно было бы наладить коммуникацию: «<...> третий в комнате // Третий в телефоне // Третий в постели // Никак нет // Так точно есть» [1. С. 233]. Индивиды рядом существуют, но по принципу третьего лишнего: они оказываются там, где для них при естественном положении вещей нет места. Постель – это камерное пространство, в котором должны находиться только двое. Точно так же и разговор по телефону во времена, когда был создан текст, подразумевал наличие только двоих собеседников.

Появление третьего лишнего становится причиной постепенной утраты лирическим субъектом собственного, личного мира: «меньше все меньше меньше // Меньше своего того // Которые того что больше // Все больше больше // Больше какого-то потому что // В связи обстоятельства кредит аванс // Долг <...>» [Там же]. О характеристиках этого «своего» нам ничего не известно, лирический субъект говорит о нём очень сбивчиво, неконкретно, как будто уже забывая о том, каким именно

должно быть это «своё». То чужое, что приходит ему на смену, также расплывчато: «больше какого-то».

Важно отметить, что слова «кредит», «аванс» и «долг» могут быть сгруппированы в единое лексико-семантическое поле на основе связи с понятием нехватки денежных средств. Человек, будучи затянут в финансовую кабалу, не имеет возможности заниматься тем, чем ему бы хотелось, не может в полной мере посвятить себя близким, а вынужден работать на тех, кому он должен, думать об этих людях, хотя эти мысли для него неприятны. Кредиторы, таким образом, и становятся этими третьими лишними, проникающими в камерные пространства.

В последнем куплете можно увидеть отделение души лирического субъекта от его тела. Телесная оболочка начнёт свой отдельный путь, который не будет контролироваться сознанием. Сознание же окажется в позиции наблюдателя. Лирический субъект фактически теряет связь с той частью собственного «я», которая существует во внешнем мире: «Я отрезаю от себя части // Леплю из них генералов армии // Благополучия вызываю // Они будут докладывать // О моем передвижении // Карты в штабе не меняются // Никогда никогда никогда». Неоднократное повторение слова «никогда» как нельзя сильнее передаёт фаталистическое настроение этой песни: что бы ни делал лирический субъект, его действия не приведут к качественным изменениям или положительным результатам.

Отвечая на вопрос лирического субъекта «Кто я?», слушатели и читатели приходят к сложному и одновременно печальному выводу. Я – это тот, кто постепенно теряет свою индивидуальность, а также свой человеческий облик и превращается в машину. Это тот, кто безуспешно пытается построить правильную коммуникацию с другими людьми. Наконец, это индивид, который должен разрушать сам себя, и это действие опять-таки оказывается бесполезным. Виной же тому «обстоятельства»: «кредит аванс долг», и из сложившейся ситуации невозможно найти выход. Задавая вопрос, лирический субъект всё ещё пытается каким-то образом сохранить свою личность, но уже не может ответить даже сам себе.

Вопрос о самоопределении лирического субъекта вновь возникает для Ильи Кормильцева в песне «Наутилуса» «Люди» из альбома «Крылья» 1990 года. Текст начинается со следующей фразы: «я боюсь младенцев, я боюсь мертвецов // я ощупываю пальцами свое лицо // и внутри у меня холодеет от жуты: // неужели я такой же как все эти люди <...>» [1. С. 238]. По мнению Е. В. Исаевой, «в <...> композиции «Люди» эксплицируется мотив страха, ужас лирического героя рождается от соприкосновения с окружающими <...>. Страх героя обусловлен тем, что он похож на окружающих его людей, идентичен с ними, поэтому в нем просыпается желание быть другим: я отдал бы немало за пару крыльев // я отдал бы немало за третий глаз // за руку на которой четырнадцать пальцев // мне нужен для дыхания другой газ» [2. С. 110]. Н. К. Нежданова замечает, что в песнях «Наутилуса» за образами-символами крыльев, «обозначающими высоту и полет, всегда живет и бьётся противостояние земной замкнутости, духовной нищете и убогости» [7. С. 196]. В таком же ключе можно добавить, что третий глаз помог бы герою разглядеть невидимое глазом простым. Рука пригодилась бы для особо сложной и тонкой работы. В атмосфере «другого газа», возможно, не было бы душно, было бы легче дышать.

Интересно, что лирический субъект, пытаясь понять, насколько он подобен другим людям, не смотрит в зеркало, а ощупывает своё лицо. Возможно, это происходит потому, что зеркало – предмет, который существует отдельно от человека, не является его частью, а значит, может солгать, дать неверную информацию. Правильный же ответ может себе дать субъект только сам, поэтому ему и приходится доверять только своим рукам.

Недоверие к окружающему миру становится причиной того, что герой старается даже с биологической точки зрения максимально обособить себя от других людей, смотреть на них со стороны: «У них солёные слёзы и резкий смех», «мне нужен для дыхания другой газ» [1. С. 238]. Однако в финале песни звучит констатация совершенно противоположного факта: «Они [люди – 3. С.] отдали б немало за пару крыльев // они отдали б немало за третий глаз // за руку на которой четырнадцать пальцев // им нужен для дыхания другой газ» [Там же]. Получается, что такие слова о себе может сказать любой из людей, а значит, «я» здесь – это представитель всего человечества, как бы он ни желал обособиться от себе подобных. Лирический субъект не лучше и не хуже других. Мечту о том, чтобы вырваться из массы, невозможно претворить в жизнь, двигаясь по пути культивирования в себе абстрактных отличий от других людей, по пути «дурной индивидуальности» (Гегель). Именно поэтому Кормильцев неоднократно использует частицу «бы» или «б», указывающую на неконструктивность такого движения. Человек здесь сам свой высший суд, только он один способен сказать себе правду о том, кем он является. Каждый ощущает душевную драму, не желая быть обычным, таким, как остальные. Так есть, было и будет, недаром в самом начале песни лирический субъект констатирует факт «я боюсь младенцев, я боюсь мертвецов». Е. А. Козицкая пишет, что «в стихотворении “Люди” субъект речи утверждает: “Я боюсь младенцев я боюсь мертвецов”, так как рождение и смерть, убийство – логические звенья одной страшной цепи, безысходной предопределенности человеческой жизни» [3. С. 186].

В песне «Люди» показано как бы продолжение процесса, начало которого обозначено в «Кто я?». Лирический субъект здесь полностью утрачивает индивидуальность, становясь человеком из массы, этим знаменитым хайдеггеровским *das Mann*. Человек *das Mann* – как все, у него всё должно быть «как у людей». Люди – всегда те, которых много и у которых всё одинаковое. Что же касается героя И. Кормильцева, то у него, как и у других индивидов, всё ещё есть, пусть и неосуществимое, но всё-таки желание стать не таким, как другие, стать не просто индивидом, но самобытной индивидуальностью. Главное – он хочет понять себя, а понимание – это «умение быть» (Хайдеггер) [10. С. 76].

В «Людах» непохожесть на других индивидов должна бы проявляться через наличие у лирического субъекта сверхспособностей. Это умение летать, а также ясновидение, символом которого часто является третий глаз. Кроме того, уникальность героя могла бы предполагать и несколько особенных видимых признаков, таких как крылья или четырнадцать пальцев на руке. Однако, как мы видим, всё это оказалось недостижимым.

К вопросу о самоидентификации лирического субъекта Илья Кормильцев вернулся позднее, в стихотворении «Зов», написанном в 1997 году после окончания сотрудничества с «Наутилусом». Здесь, как и в «Кто я?», возникает фигура неясного собеседника: «я стою озираясь как стравленный зверь // огонь пожирает мое нутро // я ищу копьё ищу ружьё // но это во мне самом // кто позвал меня? // чей голос звучит выкликая мои имена? // сколько их будет ещё // пока я не буду назван дотла? пока не падёт зола...» [5].

Наречие «дотла» всегда подразумевает наличие рядом с ним глагола «сгореть». У Кормильцева же привычное словосочетание разрушается. Выражение «назвать дотла», можно интерпретировать как «назвать полностью, окончательно, безвозвратно», ведь то, что превратилось в тлен, уже никогда не станет прежним. Названный дотла человек, как ни парадоксально, будет уничтожен, исчерпан словами другого или других людей. Кормильцев, таким образом, создает своеобразную необычную философию имени, в которой известная власть имени-слова над человеком мыслится как нечто разрушительное, отрицающее самобытность этого названного человека. Имя как будто разрушает его тайну, открывает, высвечивает то, что должно храниться во тьме, как заповедное крещальное имя, ведь последнее в целом ряде культур не разглашают кому попало.

Каждый из нас играет в жизни одновременно или последовательно различные роли, например, сына, поэта, друга, гражданина и так далее. В логике этого стихотворения, называя человека определённым словом, мы даём ему некое имя, обозначаем его место в жизни. Так он становится для нас более понятным, вписанным в определённые жизненные отношения. Назвав человека «дотла», чуждые субъекты полностью разгадывают его природу, у него не останется того «своего», об уменьшении которого упоминается ещё в песне «Кто я?». Илья Кормильцев как бы напоминает нам, что человек имеет право на непонимание, на закрытую от других таинственную часть души; что душа человека это не загадка, которую можно и нужно разгадать, а тайна, которая сама по себе прекрасна и «никогда-никогда» не должна быть открыта.

Для Кормильцева значимо и то, что лирический субъект стихотворения и сам не знает, какое количество имён у него есть. Для него «я» так и остаётся не до конца осознанной величиной. В этой связи ему ещё страшнее быть названным, то есть познанным полностью другими людьми. Это означало бы оказаться подчинённым чужой воле.

В отличие от текста «Люди», где герой знает, каким хотел бы быть, в тексте стихотворения «Зов» он не может проснуться от своего неведения о себе, он всё ещё спит. Однако лирический субъект может проснуться и осознать, что всё, что случается с ним в действительности, происходит по его собственной воле, неподвластной всеобщему объективному ходу вещей. Постигая себя, герой сам навязывает себе некоторые роли и, соответственно, сам придумывает себе имена, сталкивая между собой разные, противоположные начала своей души. Нет решения проблемы «я», зато идет постоянный процесс самопостижения.

В целом, как удалось увидеть на примере данных текстов, концепция «я»-героя в творчестве Ильи Кормильцева представляется достаточно сложной, противоречивой и многоуровневой. Во-первых, лирический субъект не всегда способен полностью ответить на вопрос о специфике своей индивидуальности, хотя постоянно рефлексировать на эту тему. Сам он осознает только некоторые стороны собственной личности и очень боится быть познанным, до конца разгаданным кем-то другим. Во-вторых, герой «я» может иногда казаться человеком массы, позабывшим о своей неповторимой сущности под давлением обстоятельств. Однако важнее то, что он сопротивляется собственному омассовлению и прилагает усилия, чтобы сохранить или приобрести уникальные качества, черты, которые помогли бы выделить его из множества подобных ему индивидов. Потребность в самобытности обусловлена тем, что мир вокруг является враждебным для лирического субъекта, и коммуникация с другими людьми оказывается для него опасной. Постоянная саморефлексия, процесс которой не завершён, даёт герою возможность хотя бы временно собирать себя и сохранять своё «я».

Список источников

1. NAUTILUS POMPILIUS: Введение в наутилусоведение. Москва : Terra, 1997. 381, [4] с.
2. Исаева Е. В. «Возьми меня, возьми на край земли»: альбом группы «Nautilus Pompilius» «Человек без имени» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2010. Вып. 11. С. 105–113.
3. Козицкая Е. А. Рецепция традиционных культурных мифов, «вечных образов» и сюжетов в современной русской рок-поэзии (На материале текстов группы «Nautilus Pompilius») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. Вып. 3. С. 184–192.
4. Коммуникация // Лексический анализ слова «коммуникация». URL: <https://b1.cooksy.ru/articles/leksicheskiy-analiz-slova-kommunikatsiya/> (дата обращения: 20.08.2022).
5. Кормильцев И. Собрание сочинений. Том 1. Поэзия. Электронная библиотека Royallib.com. URL: https://royallib.com/read/kormiltsev_ilya/sobranie_sochineniy_tom_1_poeziya.html#491520 (дата обращения: 20.08.2022).
6. Кушнир А. Хедлайнеры Глава VIII Илья Кормильцев. URL: <https://litlife.club/books/81633/read?page=122> (дата обращения: 20.08.2022).
7. Нежданова Н. К. Некоторые особенности хронотопа в текстах песен группы «Nautilus Pompilius» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. Вып. 3. С. 193–199.
8. Станкович З. Г. Самономинация в терминах неодушевлённости как форма литературной саморефлексии в творчестве Виктора Цоя // Казанская наука. 2019. № 3. С. 18–20.
9. Станкович З. Г. Рефлексия собственного отсутствия в мире лирическими субъектами поздних произведений Егора Летова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 92–101.
10. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков: «Фолио», 2003. 503, [9] с.
11. Харитоновна З. Г. Песня Ф. Чистякова «Кошка и человек» как пример литературной саморефлексии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2017. Вып. 17. С. 106–112.

References

1. NAUTILUS POMPILIUS: *Vvedenie v naukilusovedenie* (1997) [Introduction to studying of Nautilus]. Moscow: Terra, 381,[4] p. (In Russ.).
2. Isaeva, E. V. (2010). “Voz’mi menya, voz’mi na kraj zemli”: al’bom gruppy “Nautilus Pompilius” “Chelovek bez imeni” [“Take me, take me to the end of the earth”: the album of the group “Nautilus Pompilius” “Man without a name”]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers], Ekaterinburg: Tver’, 11, 105–113. (In Russ.).
3. Kozickaya, E. A. (2000). Receptsiya traditsionnykh kul’turnykh mifov, “vechnykh obrazov” i syuzhetov v sovremennoy russkoj rok-poezii (Na materiale tekstov gruppy “Nautilus Pompilius”) [Reception of traditional cultural myths, “eternal images” and plots in modern Russian rock poetry (Based on the texts of the group “Nautilus Pompilius”)]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers], Tver’: Tver. gos. un-t, 3, 184–192. (In Russ.).
4. Kommunikaciya [Communication]. *Leksicheskij analiz slova «kommunikaciya»* [Lexical analysis of the word «communication»], available at: <https://b1.cooksy.ru/articles/leksicheskiy-analiz-slova-kommunikatsiya/>, accessed 20.08.2022. (In Russ.).
5. Kormil’cev I. (2017) *Sobranie sochinenij. Tom 1.* [Collected works. Volume 1]. *Poeziya Elektronnaya biblioteka Royallib.com* [Poetry electronic library Royallib.com], available at: https://royallib.com/read/kormiltsev_ilya/sobranie_sochineniy_tom_1_poeziya.html#491520, accessed 20.08.2022. (In Russ.).
6. Kushnir A. (2007) *Hedlajnerij Glava VIII Il’ya Kormil’cev* [Headliners. Chapter 3 Il’ya Kormil’cev], available at: <https://litlife.club/books/81633/read?page=122>, accessed 20.08.2022. (In Russ.).
7. Nezhdanova, N. K. (2000). Nekotorye osobennosti hronotopa v tekstah pesen gruppy “Nautilus Pompilius” [Some features of the chronotope in the lyrics of the band “Nautilus Pompilius”]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock-poetry: text and context: collection of scientific papers]. Tver’: Tver. gos. un-t, 3, 193–199. (In Russ.).
8. Stankovich, Z. G. (2019). Samonominaciya v terminah neodushhevlyonnosti kak forma literaturnoj samorefleksii v tvorcestve Viktora Coya [Stankovich Z. G. Self-nomination in terms of inanimation as a form of literary self-reflection in the work of Viktor Tsoi]. *Kazanskaya nauka* [Kazan Science], 3, 18–20. (In Russ.).
9. Stankovich, Z. G. (2020). Refleksiya sobstvennogo otsutstviya v mire liricheskimi sub’ektami pozdnykh proizvedenij Egora Letova [Stankovich Z. G. Reflection of one’s own absence in the world by lyrical subjects of Yegor Letov’s late works]. *Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul’urologiya»* [Bulletin of the Russian State University. The series “Literary studies. Linguistics. Cultural studies”], 9, 92–101. (In Russ.).
10. Heidegger, M. (2003) *Bytie i vremya* [Being and Time], Har’kov: «Folio» Publ., 503, [9] p. (In Russ.).
11. Kharitonova, Z. G. (2017). Pesnya F. Chistyakova «Koshka i chelovek» kak primer literaturnoj samorefleksii v russkoj rok-poezii [Haritonova Z. G. Chistyakov’s song “Cat and Man” as an example of literary self-reflection in Russian rock poetry]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg: Tver: Publishing House of USPU, 17, 106–112. (In Russ.).

Информация об авторе

З. Г. Станкович – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка предбакалаврской подготовки.

Information about the author

Zinaida G. Stankovich – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Russian language for Pre-Bachelor Preparation.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 47–53.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 47–53.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-1/29

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10307

**«НА БЕЛОМ ДИРИЖАБЛЕ, ПОХОЖЕМ НА СВИНЬЮ»:
ОБ ОДНОМ СРАВНЕНИИ-ЭКФРАСИСЕ У РАННЕГО КОРМИЛЬЦЕВА**

Юрий Викторович Доманский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

Аннотация: В статье сравнение из стихотворения Ильи Кормильцева «Путешествие» рассматривается в контексте визуальных образов с обложек классических альбомов британского рока. На основе этого рассматриваемый троп определяется как сравнение-экфрасис, в котором оба элемента – и то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, – оказались слиты в единство и контекстуально причастны к элементам, визуально представляющим значительный пласт искусства, в результате чего сформировавшийся целостный образ оказался способен транслировать определённые элементы авторской концепции бытия.

Ключевые слова: И. Кормильцев, стихотворение «Путешествие», сравнение, экфрасис, группа «Урфин Джюс», Led Zeppelin, Pink Floyd.

Для цитирования: Доманский Ю. В. «На белом дирижабле, похожем на свинью»: об одном сравнении-экфрасисе у раннего Кормильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 47–53. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10307

Original article

**“ON A WHITE AIRSHIP THAT LOOKS LIKE A PIG”:
ABOUT ONE COMPARISON-EKPHRASIS IN EARLY KORMILTSEV**

Yuri V. Domanski

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

domanskii@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-7630-2270

Abstract: In the article, a comparison from Ilya Kormiltsev’s poem “Journey” is considered in the context of visual images from the covers of classic British rock albums. Based on this, the trope under consideration is defined as a comparison-ekphrasis, in which both elements - both what is compared and what is compared with - turned out to be merged into a unity and are contextually involved in elements that visually represent a significant layer of art, as a result of which the formed a holistic image was able to translate certain elements of the author’s concept of being.

Key words: I. Kormiltsev, poem “Journey”, comparison, ekphrasis, group “Urfin Deuce”, Led Zeppelin, Pink Floyd.

For citation: Domanski Y. V. “On a white airship that looks like a pig”: about one comparison-ekphrasis in early Kormiltsev. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 47–53, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10307

Заинтересовавшее нас и вынесенное в заглавие статьи сравнение «На белом дирижабле, похожем на свинью» находится в стихотворении Ильи Кормильцева «Путешествие» (1980), которое прозвучало текстом одноимённой песни на первом альбоме свердловской группы «Урфин Джюс»; альбом был назван по этой песне – «Путешествие», и в дискографии группы датируется 1981-м годом.

Приведём текст целиком по тому «Поэзия» из «чёрного» трёхтомника Кормильцева [см.: 3. С. 136–137], однако позволим себе расположить строфы так, как это было сделано художником Александром Коротичем на вкладыше к магнитоальбому «Путешествие» группы «Урфин Джюс»; дело в том, что именно такая визуальная организация текста важна для его смысла.

Я умер, всё в порядке: в карманах пропуска,
Подписаны все справки, печати в паспортах.
На реактивном лифте в неоновых огнях
Несёмся в преисподнюю на суперскоростях.

Реклама бьёт как выстрел, соблазнов здесь полно,
В ушах орёт «Sex Pistols», мелькает секс-кино.
Я сразу испугался и растерялся вмиг;
За жизнь когтями драться я, право, не привык!

Улыбчивые черти сказали мне в аду,
Что я не так воспитан, что им не подойду.
«Ты слишком честный парень; конечно, выбирай,
Но если откровенно – иди ты к богу в рай!»

Я умер, всё в порядке: в карманах пропуска,
Подписаны все справки, печати в паспортах.
На белом дирижабле, похожем на свинью,
Легко раздвинув тучи, мы вылезли в раю

Нас приняли в объятья, и все кричат «ура!»,
Кругом висят плакаты за образцовый рай.
У всех на лицах радость, я был доволен всем,
Но строить вместе с ними я просто не умел.

Вдруг какой-то ангел мне крикнул на лету,
Что я испорчен адом, что им не подойду.
«Ты очень странный парень, плакатам ты не рад;
Мы с транспортом уладим – давай обратно в ад!»

Я кончил путешествие ударом в землю лбом,
Из головы всё вышибло, не помню ничего.
В глазах опушка леса, в ушах шумит листва,
Стоит избушка рядом, вдали течёт река.
Достал я из кармана все справки, паспорта,
Я изорвал их в клочья и в землю закопал.

Но прежде, чем обратиться к этому тексту и к сравнению «На белом дирижабле, похожем на свинью», скажем несколько слов об альбоме, где данная песня оказалась заглавной. Всего на альбоме семь композиций, музыку ко всем написал лидер (вокалист и басист) «Урфина Джюса» Александр Пантыкин; Кормильцев написал слова к четырём песням (помимо «Путешествия», это «Пожиратель», «Шумящий мир» и «Последний день воды»), а три песни созданы на известные стихотворения: «Агония» – на перевод стихотворения Эмиля Верхарна, «Выдуманный город» и «Ночное воскресенье» – на стихи Валерия Брюсова. О своих текстах к этому альбому Илья Кормильцев впоследствии скажет: «Наши первые тексты повествовали о бессмысленности и трагизме существования. <...> Они были с философским закосом и скорее походили на то, что позже появилось у металлических групп. Это были композиции с космическим размахом: Бог, дьявол, личность. Социального протеста там не было» [цит. по: 5. С. 47]. Историк русского рока Александр Кушнир пишет о первом альбоме «Урфина Джюса»: «Вся программа называлась “Путешествие” и носила концептуальный характер. Драматургия состояла в том, что судьба забрасывала героя в разнообразные места. От необитаемого острова до выдуманного города и от мифической страны до настоящего рок-концерта. Для Ильи это глобальный эксперимент по созданию нового и современного языка» [5. С. 50]. Концептуальную целостность «Путешествия» отмечали и другие профессиональные слушатели. Д. Карасюк так охарактеризовал «Путешествие» в плане и авторской интенции, и слушательской рецепции: «Восемь песен были задуманы и воспринимались как единое произведение о посмертном путешествии казнённого грешника в потусторонних мирах» [2. С. 229]. А вот мнение С. Лемова: «...я осмелюсь считать “Путешествие” рок-оперой. Ну, хорошо, мини-рок-оперой. <...> Героя “Путешествия” после долгой, полной грехов жизни казнят на эшафоте, и он попадает на тот свет. Не принятый ни в преисподней, ни на небесах, он посещает некие странные миры и находит призрачное успокоение в довольно пессимистичном финале. Создатели альбома, обращаясь к официальным органам и зрителям на концертах, описывали этот трип так: “Это путешествие пассивного потребителя. В воображении героя мир непривычен, чужд и жесток, таков, каким он его создал. Нигде нет места человеку, который смотрит на жизнь со стороны”. Но у главного героя, которого “играет” Пантыкин, такой по-детски высокий и нежный голос, что в преступления его веришь с трудом. Уже на второй песне испытываешь к нему жалость, а на третьей – с симпатией начинаешь следить за его приключениями» [цит. по: 1]. Однако нельзя не добавить ко всему сказанному то, что отметил уже цитированный выше Кушнир, указавший на важность музыки в этом альбоме и тем самым редуцировав значение текстов: «Переслушивая сегодня “Путешествие” на компакт-диске, я думаю, что виртуозным музыкантам лучше было сосредоточиться исключительно на инструментальной музыке. <...> Главным в советском роке всегда было слово, но “Урфин Джюс” с ярко выраженным акцентом именно на музыку оказался своеобразным исключением» [5. С. 54].

Отметим и то, что «Путешествие» оказался первым визуально оформленным альбомом Свердловской области, а это, как станет ясно по ходу статьи, предельно важно для рассматриваемого сравнения из заглавной песни альбома, сравнения, которое отнюдь не случайно оказалось названо нами сравнением-экфрасисом. В «Истории Свердловского рока» Дмитрия Карасюка читаем: «Никто не знал, как надо

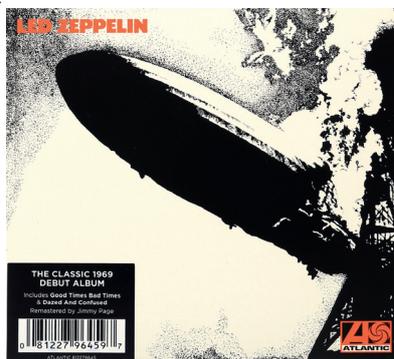
оформлять коробку с пленкой. Не представляли даже, останется ли это только пленкой или в скором времени вдруг да и выйдет на виниле. Поэтому простор фантазии у студентов-архитекторов ничем не ограничивался. <...> За обложку альбома взялся Олег Ракович. Три темные, полуразличимые фотографии музыкантов, пылающий замок и готический шрифт. В оформлении преобладает черный цвет. “Это было мое ощущение чего-то мрачного, в пике белоснежному сценическому образу. Для меня не складывалась единая картина. Тексты “Путешествия” тяжёлые, это апокалипсический альбом, и мне казалось, что черный цвет подошел бы “Урфину Джюсу” больше”. На обратной стороне в такой же арке изображена растрескавшаяся от жары пустошь – иллюстрация к строчке “Первый день расплавленной пустыни” из песни “Последний день воды”. В левом верхнем углу красуется монограмма “УД”. Этот знак был отобран из множества вариантов, которые рисовала вся редакция стенгазеты “Архитектор”. Авторами-победителями стали Слава Бутусов и Ильдар Зиганшин» [1]. Но этим дело не закончилось – художник Александр Коротич вспоминает: «Для обложки первого альбома “Путешествие” Олег Ракович сделал фото урфинджюсовской троицы в “контровом” свете, смонтировав его в арке с бумажным макетом замка <...> ...на мою долю досталось лишь написание текстов песен. Надо заметить, что в то время отсутствие текстов песен в оформлении альбома считалось дурным тоном. И мы знали множество примеров, когда именно эта часть дизайна удивительно органично развивала тему лицевой стороны конверта (“The Wall” Pink Floyd или “Trick of the Tail” Genesis). Вот и я решил: уж коли Ракович использовал на фасаде готический шрифт, пусть и внутри будет готичненько. Я не только записал квадрат со стороной в полметра убористыми закорючками, но и умудрился втиснуть микроиллюстрации в названия песен, которые, в сочетании с птицей неизвестной породы, придали листу вид чрезвычайно разухабистый. По завершении мой китайский труд был подпольно размножен на желтоватой восковой кальке и, свёрнутый в несколько раз, вкладывался в каждую коробку с магнитной записью» [4. С. 12]. В итоге же, согласно Д. Карасюку, «“Путешествие” стало каноном для почти всех магнитофонных рок-альбомов Свердловска. Но не в музыкальном, а в оформительском плане. Идеальный магнитофонный альбом представлял собой коробку от катушки, оклеенную фотографиями с двух сторон, с вкладкой с текстами внутри. Иногда умудрялись обклеивать даже торец коробки. Тексты надо было прилагать обязательно. Аналоговое тиражирование здорово подрезало частоты, и разобрать слова сквозь бу-бу-бу было трудновато... Музыканты понимали, что гениальные тексты никто не разберет, если их не приложить в напечатанном виде. Кроме того, на вкладке можно было перечислить всех, кто помогал, а также девочек, которых любили во время записи. Это был джентльменский набор» [1]. В таком ракурсе не выглядит удивительным тот факт, что и в текстах песен можно обнаружить отсылки к визуальному оформлению альбомов-предшественников, но не будем забегать вперед, а скажем ещё несколько слов о визуальной составляющей альбома «Путешествие» и конкретно – о визуальном преподнесении заглавного текста альбома на вкладыше Александра Коротича.

Видимо, именно Коротичу принадлежит идея разместить текст заглавной песни таким образом, чтобы часть стихотворения располагалась в два столбца: в левом столбце расположились строфы о путешествии в преисподнюю, в правом – о путешествии в рай, а окончание путешествия в мире земном – под этими двумя столбцами по центру. Тем самым на визуальном уровне воплотилась специфика художественного пространства самого текста, где субъект [о специфике субъекта у Кормильцева см, например, 6] одинаково безуспешно (или, наоборот – одинаково успешно, ибо не задержался на том свете) побывал в традиционно противопоставляемых загробных сферах и вернулся на Землю; такое визуальное расположение строф об аде и рае рядом друг с другом усиливает представленное в стихотворении на смысловом уровне единство двух привычно противоположных миров. Отметим в этой связи и небольшой рисунок, сопровождающий заглавие песни на вкладыше Коротича, – тут слева от заглавия, от слова «Путешествие» (то есть над «адскими» строфами) расположилось перепончатое крыло беса, а справа (над строфами «райскими») – крыло пернатое, крыло ангела; при этом оба крыла «держат» заглавие текста таким образом, что перед нами словно единый объект, одно крыло которого от беса, а другое от ангела, что ещё более усиливает отмеченное выше единство преисподней и небес.

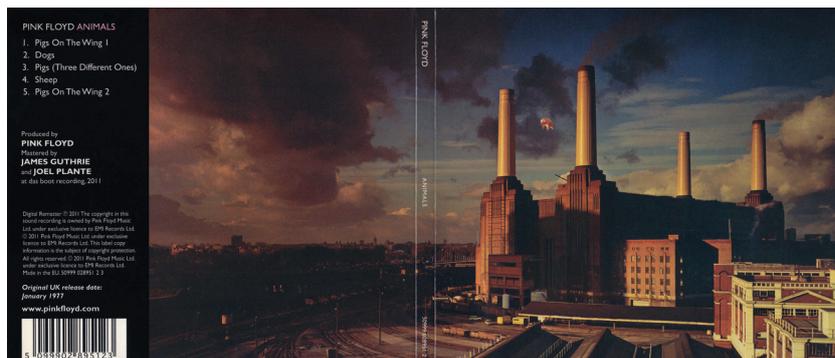
столько друг другу противопоставлены, сколько друг на друга похожи; более того, через рассматриваемое сравнение эксплицируется единство традиционно противопоставляемых сфер того света, что, напомним, было реализовано даже на визуальном уровне – при представлении текста на вкладыше к магнитоальбому «Урфина Джюса». В общем-то на этом и строится всё стихотворение «Путешествие», где ни рай, ни ад не приняли субъекта, пусть и сделали это по разным причинам. Кормильцевские рай и ад являют собой единый механизм; как это было и в загробном мире уже упомянутой «Божественной комедии» Данте, да и во многих других интерпретациях, в которых ад не противостоял раю, а служил ему верную службу, наказывая тех, кто поступал вопреки Божиим законам. Таким образом, сравнение белого дирижабля со свиньёй в системе с прочими элементами, включая сюда и визуальное оформление стихотворения на вкладыше к магнитоальбому, и через евангельский контекст позволяет увидеть заложенную в тексте концепцию мироустройства, где внешне крайние полюса, сочетаясь друг с другом, формируют целостное единство, а человек этому мироустройству ни в одном из его уровней не подходит. Однако будет ли такая трактовка единственной?

На наш взгляд, в интерпретации данного сравнения отнюдь не стоит останавливаться на изложенных выше очевидных смыслах. Дело в том, что у кормильцевского дирижабля, похожего на свинью, есть культурные контексты, более близкие по времени; самое же главное то, что эти контексты входят в сферу непосредственных интересов Ильи Кормильцева, восходя к общей парадигме – к классическому британскому року конца 1960-х–1970-х гг.: дирижабль со всей очевидностью отсылает к Led Zeppelin, а свинья к Pink Floyd. Илья Кормильцев не просто знал и слушал эти группы; «Пытливо изучая тексты музыкантов Led Zeppelin, Pink Floyd и King Crimson, амбициозный поэт искал место их творческим находкам в будущих концертах “Урфин Джюса”» [5. С. 58]. Примерно в то же время Кормильцев перевёл книгу о Led Zeppelin [см. об этом: 5. С. 49]; наконец, нельзя не упомянуть и оригинальный кормильцевский труд «Взлёт и падение СвЕнцового дирижабля» – весьма увлекательно изложенную и аналитически осмысленную историю Led Zeppelin, не вошедшую, к сожалению, в «чёрный» трёхтомник.

Если учесть эти контексты, то можно сказать, что белый дирижабль в стихотворении «Путешествие» отсылает не только к названию Led Zeppelin, но и к обложке первого альбома великой группы (альбом под названием «Led Zeppelin» 1969 года).



Почти всю лицевую сторону конверта занимает дирижабль, верхняя часть которого белая, чёрная же нижняя часть может быть понята как тень. И с рассмотрением свиньи через претекст Pink Floyd похожая история. Речь тут, конечно, об альбоме «Animals» (1977), созданном по мотивам повести «Animal Farm» Джорджа Оруэлла; и на пластике три композиции из пяти связаны со свиньями («Pigs on the Wing (Part 1)», «Pigs (Three Different Ones)», «Pigs on the Wing (Part 2)»). При этом первая часть композиции про летающую свинью открывает альбом, а часть вторая закрывает. Наконец, на обложке альбома над фабричными трубами летит свинья.



Для фотосъёмки обложки действительно над лондонской электростанцией Баттерси взмывала в воздух огромная надувная свинья; потом группа использовала надувную свинью для визуального сопровождения

концертов, и по сей день в сольной своей концертной карьере Роджер Уотерс (Roger Waters) – автор всех трёх композиций о свиньях – запускает её полетать под старые песни над сценой и зрителями. При этом сам музыкант, согласно некоторым источникам, трактовал свинью как символ надежды, хотя оруэлловская трактовка принципиально иная. Однако тут важно не то или иное толкование, а то, что эта свинья – летающая. Особенно же это важно для нас при рассмотрении кормильцевского сравнения белого дирижабля со свиньёй из стихотворения «Путешествие».

При обращении к названным классическим претекстам из британского рока сравнение «На белом дирижабле, похожем на свинью» прочитывается как своего рода оммаж автора далёким (не во времени, но в пространстве) предшественникам. В аспекте же художественном важно, что это отсылка не только к словесным элементам (названию «Led Zeppelin» и текстам песен о свиньях Pink Floyd), но и к обложкам альбомов британских групп, следовательно, рассматриваемое сравнение являет собой вербализацию визуального; в едином словесном тропе сошлись два визуальных образа классической рок-культуры, сформировав систему, в которой один из этих образов стал сравниваемым, а другой – тем, с чем сравнивается. Они одновременно и синтезировались в единство, и очутились в этом единстве в отношениях иерархических. В результате составные элементы сравнения «На белом дирижабле, похожем на свинью», учитывая культурный контекст и, скажем так, ангажированность в рок-культуру автора – Ильи Кормильцева – и по отдельности, а главное – во взаимодействии в пределах единого тропа могут быть прочитаны как экфрасис; может быть, не в строго терминологическом значении, но как то, что, будучи сугубо вербальным, соотносится с образцами визуального искусства, в нашем случае – с обложками классических рок-альбомов: белый дирижабль отсылает к обложке первого альбома Led Zeppelin, а свинья – к обложке альбома «Animals» Pink Floyd.

Но самое интересное это то, как обе отсылки к визуальным источникам взаимораскрываются в кормильцевском сравнении; вернее даже то, как они формируют единый образ – средство полёта вверх (важно, что именно вверх, то есть в небеса). Через соотнесение с визуальными образами данное сравнение приближается к метафоре, где оба элемента слиты в единство, но при этом каждый не перестаёт быть собой. Дирижабль с обложки альбома Led Zeppelin похож на свинью – как, наверное, любой дирижабль, но в нашем случае похож не на всякую свинью, а на вполне конкретную свинью с обложки альбома Pink Floyd, то есть на свинью в полёте, на свинью, уже поднявшуюся над миром людей в небеса, подобно тому, как поднимается дирижабль. То есть и свинья, а конкретно – флойдовская свинья похожа на дирижабль, похожа не только формой, но и тем, что подобно дирижаблю оказалась способной подняться ввысь.

Оба «предмета», объединяясь к кормильцевскому сравнению-экфрасисе и отсылая к классике британского рока, задают авторскую оценку происходящего, ведь это – путь в рай, путь к вечному блаженству; средством же достижения одного оказываются вербализованные в тропе визуальные образы рок-культуры. И здесь не так важны какие-либо значения дирижабля или свиньи, каковых множество и вообще, и в контексте творчества и Led Zeppelin, и Pink Floyd; важно тут то, что оба они отсылают ко вполне определённом культурному контексту, несущему в авторской интерпретации исключительно позитивное значение – средство, ведущее к вечному блаженству. И средство это выполнило свою миссию – доставило субъекта в рай.

Другое дело, что субъект не пришёл там ко двору, как до этого не пришёл ко двору в преисподней. Но всё это – история субъекта целиком, тогда как нас интересовал лишь один её этап – переход из ада в рай, переход, воплощённый в сравнении, которое, как оказалось, построено в виде экфрасиса, отсылающего к образцам визуального искусства вполне определённой культурной парадигмы, входящей в список несомненных авторских ценностей, из чего следуют и вполне определённые оценки события, транслируемого рассмотренным тропом. Само же это сравнение оказалось интересно именно тем, что в нём оба элемента – и то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, – оказались контекстуально причастны к элементам, визуально представляющим значительный пласт искусства, в результате чего элементы, составившие сравнение и слитые в нём в единство, сформировали целостный экфрасис, способный через соотнесение с контекстом транслировать определённые грани авторской концепции бытия и через это объёмнее представить, а где-то даже и уточнить предложенную в стихотворении «Путешествие» концепцию мироустройства.

Список источников

1. Карасюк Д. История Свердловского рока. 1961–1991 года. От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2016. 520 с. URL: <https://www.rulit.me/books/istoriya-sverdlovskogo-roka-1961-1991-ot-elmashevskih-bitlov-do-smyslovyh-gallyucinacij-read-596101-46.html>.
2. Карасюк Д. Свердловская рок-энциклопедия: «Ритм, который мы...». Екатеринбург; Москва: Кабинетный учёный, 2026. 280 с.

3. Кормильцев И. Поэзия. Москва; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017. 608 с.
4. Коротич А. С роком сорок лет. Санкт-Петербург: Издательский дом «ПервоГрад», 2020. 144 с.: ил.
5. Кушнир А. Кормильцев. Космос как воспоминание. Москва: РИПОЛ классик, 2017. 256 с.: ил.
6. Селезова Е. А. Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь: Издательство УрГПУ, 2011. Вып. 12. С. 155–162.

References

1. Karasyuk, D. (2016). *Istoriya Sverdlovskogo roka. 1961–1991 goda. Ot “El’mashevskih bitlov” do “Smyslovyh gallyucinacij”* [The history of Sverdlovsk rock. 1961–1991. From “Elmashevsky Beatles” to “Semantic hallucinations”]. Yekaterinburg: Cabinet Scientist, 520 p. (In Russ.).
2. Karasyuk, D. (2016). *Sverdlovskaya rok-enciklopediya: “Ritm, kotoryj my...”* [Sverdlovsk Rock Encyclopedia: “The rhythm that we...”]. Yekaterinburg; Moscow: Cabinet Scientist, 608 p. (In Russ.).
3. Kormil’cev, I. (2017). *Poeziya* [Kormil’cev I. Poetry]. Moscow; Yekaterinburg: Cabinet Scientist, 608 p. (In Russ.).
4. Korotich, A. (2020). *S rokom sorok let* [Korotich A. With rock for forty years]. Saint Petersburg: Publishing House “PervoGrad”, 144 p. (In Russ.).
5. Kushnir, A. (2017). *I. Kormil’cev. Kosmos kak vospominanie* [Kormiltsev. Space is like a memory]. Moscow: Ripol klassik, 256 p. (In Russ.).
6. Selezova, E. A. (2011). Al’bom “Razluka” (1986) “Nautilus-Pompilius”: liricheskiy sub”ekt i obraz ispolnitelya [Album “Separation” (1986) “Nautilus-Pompilius”: lyrical subject and image of the performer]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, Issue 12, 155–162. (In Russ.).

Информация об авторе

Юрий Викторович Доманский – доктор филологических наук, профессор

Information about the author

Yuri V. Domanski – Ph.D. in Literature, professor.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 54–59.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 54–59.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
УДК 821.161.1-192 (Кормильцев И.)
DOI 10.47475/1999-5407-2022-10308

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ИЛЫИ КОРМИЛЬЦЕВА («ЧЁРНЫЕ ПТИЦЫ»)

Меркушов Станислав Фёдорович

Московский педагогический государственный университет, Московский международный университет,
Москва, Россия, stas2305@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1447-3584

Аннотация. Творчеству Иллы Кормильцева свойственна диалогичность, что отсылает к диалектическим (и вместе с тем метафизическим) толкованиям произведений поэта. Текст «Чёрные птицы» представляет собой одну из наиболее репрезентативных экспликаций многоуровневого диалога, где диалогическая градация представлена как минимум тремя уровнями: формальным (структурно-композиционным), семантическим (коммуникативно-смысловым) и метатекстуальным. Их рассмотрению посвящена статья.

Ключевые слова: Кормильцев, «Чёрные птицы», поэзия, Nautilus Pompilius, диалог.

Для цитирования: Меркушов С. Ф. Диалогическая поэзия Иллы Кормильцева («Чёрные птицы») // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 54–59. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10308

Original article

DIALOGICAL POETRY OF ILYA KORMILTSEV (“BLACK BIRDS”)

Stanislav F. Merkushev

Moscow Pedagogical State University, Moscow International University, Moscow, Russia,
stas2305@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1447-3584

Abstract: The work of Ilya Kormiltsev is characterized by dialogism, which refers to the dialectical (and at the same time metaphysical) interpretations of the poet's works. The text “Black Birds” is one of the most representative explications of a multi-level dialogue, where dialogic gradation is represented by at least three levels: formal (structural-compositional), semantic (communicative-semantic) and metatextual. The article is devoted to their consideration.

Key words: Kormiltsev, “Black Birds”, poetry, “Nautilus Pompilius”, dialogue.

For citation: Merkushev S. F. (2022). Dialogical poetry of Ilya Kormiltsev (“Black birds”). *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 54–59, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10308

Поэзию Иллы Кормильцева можно было бы назвать «диалогической», поскольку большинство его стихов, в том числе не вошедших в песенный репертуар группы Nautilus Pompilius (далее NP), построены в форме диалога, который, как известно, является весьма эффективным методом познания мира. Но диалог этот преимущественно косвенный, т.е. почти всегда без применения синтаксически маркированной прямой речи. Это обычно так называемый «диалог автора и читателя», в нашем случае чаще «слушателя», причём любопытна здесь также заслуживающая другого специального исследования перспектива этого трёхстороннего взаимодействия – автора / исполнителя / реципиента. Автор и адресат нередко получают особые роли, и тогда стихотворение обретает драматургический ракурс, при том, что эксплицируется порой только субъект обращения, как в текстах «Казанова», «Всего лишь быть», «Стриптиз», «Я хочу быть с тобой», «Человек без имени», «Летучая мышь», «Тутанхамон», «Крылья», «Дыхание», «Золотое пятно», «Живая вода», «Кто ещё» и мн. др. Стихотворение / текст песни полностью или фрагментарно структурируются и как диалоги субъектов / персонажей: «Титаник», «Негодяй и ангел», «Небо и трава» и некоторые другие. Диалогический композиционный способ создания текста, частотный в лирике Кормильцева, характерен для особого типа произведений – метафизико-религиозной тематики – обнаруживающих за счёт этого сильный коннотативный потенциал (например, диалогичность текста Евангелия связана с использованием экстраординарных изобразительных приёмов и языковых средств, что буквально трансформирует сознание

реципиента).

Песня «Чёрные птицы» входит в два альбома НР «Наугад» в версиях 1990 и 1994 гг. и «Родившийся в эту ночь» 1991 г.¹ В этих альбомах, записанных группой в новом составе, фиксируется переход к новому звучанию, который обозначился в 1989 г. в процессе работы над альбомом «Человек без имени». Однако интереснее то, что этот переход, сопряжённый с внутренними коллизиями группы, находившейся тогда на грани распада [подробнее: 7. С. 116–124], совпал как с этапом общественно-политических изменений в стране, так и с обращением Ильи Кормильцева к написанию текстов другой – философско-религиозной – тематики. Именно в это время в них начинают выходить на первый план мотивы полёта и падения с высоты / с небес со связанными с ними образами – птиц, крыльев, небесных явлений и т.п., что впоследствии станет едва ли не главным семантическим и структурообразующим стержнем большинства песен НР. Должно быть, такая ратификация другого творческого вектора и объясняется отступлением от специфического характера «провинциального» рока с его «вниманием и критическим отношением к внешнему миру» [6. С. 30–31], которому (характеру) в известной степени были пропорциональны тематика и проблематика текстов.

Отдельные примеры левитационных образов эпизодически появляются в поэзии Ильи Кормильцева эпохи раннего НР (до 88 г. прошлого века), но пока вне определяющей поэтику тенденциозности и без специфических для более позднего творчества коннотаций². Так оборот «белая галка среди серых ворон» [12] представляет собой в контексте песни «Наша семья» пусть модифицированный, но расхожий и вполне понятный фразеологизм, значение которого тут же и объяснено: «она не лучше других она просто дает / представленье о том что нас ждет за углом» [12]. Или, скажем, общая семантика строки текста песни «Казанова» «ты манишь на свет всех крылатых в ночи» [12] хоть и может быть увидена в зеркале орнитологической тропики, однако не сквозь призму сакральной или инфернальной метафоры, по крайней мере, не в максимальном своём выражении. Хотя, наверное, уже здесь не исключена «аллегория Люцифера», которая в дальнейшем развернётся в очень разноплановые образно-символические сюжеты («Как падший ангел», «Люди», «Летучая мышь», «Клетка», «Одинокая птица» и др.).

Полагаем, что подобный суммарный, обобщённый вид метафорики (инфернально-сакральной) акцентируется в тексте «Чёрные птицы» благодаря его мифолого-архетипическому образному ядру (и ряду).

Чёрные птицы

(В. Бутусов – И. Кормильцев)

чёрные птицы слетают с луны
чёрные птицы страшные сны
кружатся кружатся всю ночь
ищут повсюду мою дочь

возьмите мое золото
возьмите мое золото
возьмите мое золото
и улетайте обратно
– нам не нужно твое золото
нам не нужно твое золото
заржавело твое золото
и повсюду на нем пятна

чёрные птицы из детских глаз
выключают черным клювом алмаз
в черных алмаз унесут когтях
оставив в глазах чёрный угольный страх

возьмите мое царство
возьмите мое царство
возьмите мое царство

¹ Также в версии альбома «Чужая земля» (1992 г.), выпущенной в виде компакт-кассеты, есть вариант этой песни, совпадающий с вариантом в «Наугаде» 1990 г. и, по всей видимости, взятый именно оттуда.

² Необходимо, конечно, отметить, что в целом лирике, используемой в песнях НР, «орнитолого-левитационная» тематика свойственна с самого начала. Например, «Летучий фрегат», «Я не вернусь», «Пингвинья ревность» (автор Вячеслав Бутусов) и «Ястребиная свадьба» (музыка Вячеслава Бутусова, текст Эндре Ади в переводе Леонида Мартынова) в дебютном альбоме / цикле «Переезд» (1982) могут объединяться именно этим лейтмотивом.

и возьмите мою корону
 – нам не нужно твое царство
 нам не нужно твое царство
 твое царство – яма в земле сырой
 и корона твоя – из клена

так возьмите тогда глаза мои
 так возьмите тогда глаза мои
 так возьмите тогда глаза мои
 чтобы вас они не видали
 – нам уже не нужны глаза твои
 нам уже не нужны глаза твои
 мы уже побывали в глазах твоих
 и все что нам нужно взяли
 [12]

Прежде всего текст подчеркнуто выдержан в форме диалога, происходящего между двумя субъектами, назовём их пока единичным субъектом и множественным субъектом. Этот диалог настолько зримо маркирован, что обозначенное в самом начале текста семиотическое тождество птиц и снов («чёрные птицы страшные сны») к финалу перестает считываться. Межсубъектная расчленённость актуализирована и в рецепции песни [см., 11]. Однако здесь как раз-таки важно, что «чёрные птицы» как множественный субъект являются порождением сознания единичного субъекта. При этом принципиальна специфика изображаемой ситуации – ситуации диалога. Единичный субъект, очевидно, находится в точке хромотопического экстремума, коль скоро ему являются говорящие птицы и сам он способен с ними беседовать. Даже если диалог реализуется внутри субъекта, то, самое малое, рассудок субъекта омрачён. Используемые формы *луна, ночь, кружение, чёрные птицы* можно воспринимать как знаки общего мрака, окружающего, поглощающего и душевного (не случайно, к примеру, сочетание «всю ночь»), но это и традиционные знаки неотвратимого inferнального фатума, управляющего миром.

Так или иначе, рисуется сверхреальность (одновременно запредельная и внутренняя), при этом подчеркивается её иллюзорность и тьма (в том числе тьма неведения) – через названные выше формы, а также через форму *глаза* (в тексте знак восприятия реальности и, самое главное, её преобразования). Конечно, в традиционном мифологическом ракурсе *глаза* – зеркало (это подчеркнём) души, поэтому далее становится важным не только объединение формы *глаза* и понятия «душа» (что само по себе давно в прецедентной сфере и сразу дешифруется всеми [например: 11]). Ценнее то, что в глазах, как в зеркале, по законам физики облик предметной реальности получает своё обратное выражение. Потому ситуация диалога с чёрными птицами, воспринимаемая глазами индивидуального субъекта и нашими в конечном итоге как наваждение, которое, опять-таки, традиционно трактуется как «обманчивое видение, <...> внушённое злой силой» [10. С. 339], на самом деле становится ситуацией откровения. То, что описано в тексте, можно интерпретировать как стремление приподнять завесу бытия перед «лиминальным» субъектом, пребывающим в «лиминальной зоне» [5. С. 51–58]. Наваждение – это как раз-таки сфера пребывания субъекта, переживающего внутренний апокалипсис, а птицы – это вестники, предпринимающие финальную попытку открыть глаза субъекту, постоянно находящемуся во сне или в слепоте – во власти иллюзии, майи, и т.п. Показано «завершение» бесконечного, вневременного процесса становления личности / становления мира через принятие / непринятие осознания физической смерти. Поэтому в тексте было важно образовать лексико-семантическое поле страха, тем самым утвердив второе обманчивое соответствие – между «чёрными птицами» и «страхом». Притом звучащий в песне вариант «кошмарные сны», эмоционально насыщая образ, вызывает общую денотативную редукцию. «Чёрные птицы» – не просто сны (и не «кошмарные», как поёт Вячеслав Бутусов, тем самым провоцируя конкретные ассоциации с конкретным физиологическим состоянием), но «страшные сны», потому и «страх» – «чёрный».

Однако стоит напомнить, что, как мы выяснили ранее, рассматриваемый диалог осуществляется и в сознании субъекта. В конечном итоге он (субъект) сам ставит себя перед экзистенциальным выбором – принять смерть и обрести свободу, либо остаться жить во всех совместимых с жизнью регистрах – со всеми иллюзиями, фикциями и фиксациями, страхами. Он вроде бы пробует откупиться от неизбежного (он с самого начала знает, что произойдёт в процессе и к концу – см. третью строфу) с помощью предметов-аналогов основных земных категорий / достижений, за которыми заведено бежать вдогонку (материальный достаток, власть), но будто бы не осознаёт (а фактически надеется, что этот шаг поможет, или / и старается таким образом обхитрить высшие силы и самого себя) вполне понятную их хрупкость и нестабильность («заржавело твоё золото», «твое царство – яма в земле сырой», «корона твоя – из клёна»). Но дело в том,

что альтернативы как таковой нет в принципе, ведь то, что отражено в тексте – это, в конце концов, не просто метафора суда над самим собой, но метафора страшного суда, суда божьего, ожидающего всех и никому не оставляющего выбора. Недаром в фильме Алексея Балабанова «Брат» песней «Чёрные птицы» сопровождается кульминационный эпизод подготовки Данилы Багрова к своему заключительному боевому выходу на «триумфальную разборку» с бандой Круглого (персонаж Сергея Мурзина), место которой – квартира Виктора /Татарина/ Багрова – станет своего рода Армагеддоном. Так что одновременно со всем вышесказанным «чёрные птицы» – «это <...> бесовские духи, творящие знамения» [Откр. 16: 14], а субъект исследуемого стихотворения – один из царей Откровения Иоанна Богослова: «<...> они выходят к царям земли всей Вселенной, чтобы собрать их на брань в оный великий день Бога Вседержителя. Се, иду как тать: блажен бодрствующий и хранящий одежду свою, чтобы не ходить ему нагим и чтобы не увидели срамоты его. И он собрал их на место, называемое по-еврейски Армагеддон» [Откр. 16: 14–16]. Тогда, кстати, образы Царя в «Чёрных птицах» и Данилы в фильме Балабанова могут рассматриваться и с точки зрения наличия в них «искривлённой» природы Христа, с которой нередко увязывались центральные образы стихов Кормильцева [например, 9. С. 216]. Так или иначе, оба героя, пытающиеся вести «широкоформатный» диалог с высшими силами, в результате остаются в экзистенциальном проигрыше (как Царь) и в экзистенциальном выигрыше (как Данила)³.

Во всяком случае, всё в тексте «Чёрные птицы» направлено на репрезентацию двойственной, диалектической, диалогической природы мироустройства – Вселенная имеет свою светлую и тёмную стороны (например, не анализируемое нами алхимическое сосуществование верха и низа в субъектной и предметной организации текста: алмаз как отрицание, но и как форма угля, подразумеваемые в тексте серебро луны и золото короны / солнца как выражение женского и мужского начал и т.п.). Отсюда и крайне не характерная, по меньшей мере, для песенной лирики Кормильцева, итеративность «Чёрных птиц» (разговор сейчас не о стандартном куплетно-рефренном строе песни как типе вокальной музыки). Конечно, в такой формальной организации текста прослеживается структурная генетическая связь с фольклором, но прежде всего, по Е. М. Мелетинскому, здесь слышны отзвуки заговорной поэзии, ритуальных и «мифологических» песен [8. С. 19, 20]. Повторы исследуемого текста «роднят» его с гномическими и с вещими, предсказательными формулами древнего эпоса (например, Эдды), особенно с рефренными формулами в беседах Сигурда с вещими птицами [8. С. 20, 22]. С нашей точки зрения, подобная архитектура служит также активизации некоего сакрального диалогизма в тексте, семантика которого расширяется за счёт привлечения иных контекстов. Речь идёт, в частности, и о средневековой диалоговой поэзии, реализуемой в жанре «диалога / спора души и тела» [подробнее и с примерами: 2. С. 33–38]. Как мы увидели, данный жанр мог быть переосмыслен Кормильцевым в «Чёрных птицах». Помимо отмеченных, укажем на также вероятные – даже безусловные – семиотические соответствия текста и каббалы (например, аналогия царь / первочеловек Адам Кадмон, о чём также может свидетельствовать концептуальная схема расположения верхней и нижней сефирот древа – Кетер / Корона и Малкут / Царство), на гностические параллели. Гностический посыл можно усмотреть в возможной импликации в тексте внутреннего апокалипсиса отвергнувшего духовный свет и избравшего материальную стезю человека. В субъекте «Чёрных птиц» не исключены контуры и Бога-Отца, жертвующего собственным – божественным – ребёнком, и слепого бога из мифологии, близкой к гностицизму (гностические Йалдабаоф и Самаэль, рождающиеся как потомство без Духа от эона Софии [1. С. 203–204]; скандинавский Хёд как бог судьбы).

Довольно ярко и, в общем, настойчиво здесь транслируются формальные и содержательные знаки античной трагедии: птицы судьбы (ворующие душу гарпии, мстящие эринии), возвещающие поступь рока или наказания, царская атрибутика субъекта; птицы как хор, субъект как центральный персонаж; повышенная символичность происходящего и при этом довольно легко трактуемая символика; интенсивный конфликт, в целом приводящий к катастрофе в финале. На наш взгляд, стихотворение может даже быть прочитано в контексте трагедий Софокла об Эдипе (особенно «Царь Эдип», «Эдип в Колоне»)⁴, отсюда и вероятность свободной психоаналитической (Фрейд, Лакан) и архетипической (Юнг) его интерпретации (к примеру, луна в качестве архетипа Великой Матери; дочь как архетип божественного ребёнка)⁵.

Если брать во внимание непосредственный интертекст Ильи Кормильцева, то, к примеру, в произведении «Прогулки по воде» образ чёрной птицы («чёрный ворон кружит над крестом» [12]) помимо устойчивой и актуализируемой в данных контекстных рамках коннотации тайны смерти, допускает

³ Со вторым героем всё-таки сложнее – и, думается, тема сюжетно-смыслового диалога фильма «Брат» и последней книги Евангелия ждёт своего исследователя.

⁴ В трагедии об Эдипе знаменательны мотив сна и образ веших птиц, недаром Римас Туминас включает в свой спектакль «Царь Эдип» (2016) песню «Ой, то не вечер...» (где, помним, речь о дурном сне, пророчащем смерть) и фигуры чёрных птиц как метафоры фатума; в «Эдипе в Колоне» дочь ослепившего себя героя Антигона практически становится его глазами.

⁵ Также в этой связи стоит упомянуть и о трактовке Славоем Жижекком [4] известного фильма Альфреда Хичкока «Птицы» (1963) (оригинал – одноимённый рассказ Дафны дю Морье (1952)), основанной на представлении о сбоях в семейных отношениях (в кормильцевском тексте – между отцом (центральным субъектом), матерью («чёрными птицами») и их ребёнком («дочерью»)).

также значение страха откровения [3]. Заметим, что в «Прогулках по воде» представлены оба субъекта диалога, а сам диалог маркирован как прямая речь. Синтаксически выделенная прямая речь-обращение, предполагающая / не предполагающая ответ (поскольку второй собеседник не эксплицирован в полной мере), есть, в частности, в песнях «Джульетта» и «Воздух», а также в тексте «Монета». В них весьма отчётливо представлены три вида субъекта-собеседника, которые можно обозначить как единичный, множественный и неопределённый субъект. Помимо формальной близости, связанной с использованием диалога, семиосфера этих пяти текстов («Чёрные птицы», «Прогулки по воде», «Джульетта», «Воздух» и «Монета») обнаруживает во многом схожее семантическое наполнение. Например, в «Монете», как в «Чёрных птицах», моделируется реальность сна / посмертия, где осуществляется экзистенциальный выбор; «Прогулки по воде» и «Воздух» связаны мотивом левитации и т. д. Полагаем, что дальнейшее обсуждение темы может развёртываться в том числе в направлении аналитического соотнесения между собой названных текстов.

Список источников

1. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии / Редкол. : А. Ф. Окулов и др. Москва : Мысль, 1989. 336 с.
2. Варошнич Аустин А. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова (Поэтика, эволюция и типология) (1900–1910): дисс...к.филол.н.; 10.01.01. Москва : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. 2012. 241 с.
3. Дробинин Г. Д. Концепция юности в творчестве И. В. Кормильцева // *Litera*. 2019. № 3. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.3.27572. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27572 (дата обращения: 11.08.2022).
4. Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока. Москва : Логос, 2004. 336 с.
5. Зейферт Е. И. Эффект лиминальности и зона лиминальности в новейшей русской поэзии // *Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение*. 2018. № 2–1 (35). С. 51–58.
6. Кормильцев И., Суrowa О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов*. Тверь : Тверской государственный университет, 1998. С. 11–39.
7. Кушнир А. Кормильцев. Космос как воспоминание. Москва : РИПОЛ классик, 2017. 256 с.
8. Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. Москва : Наука, 1968. 364 с.
9. Пугачева А. В. «Эти реки» Ильи Кормильцева: опыт интерпретации // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. 2014. № 15. С. 214–218.
10. *Словарь русского языка : около 57 000 слов / С. И. Ожегов ; под ред. Н. Ю. Шведовой*. Москва : Советская Энциклопедия, 1972. 846 с.
11. Эта музыка будет вечной. Форум. <https://naupiter2006.4bb.ru/viewtopic.php?id=76&p=2> (дата обращения: 11.08.2022).
12. Nautilus Pompilius. Official Web Site. URL: <http://nautilus.ru/> (дата обращения: 11.08.2022).

References

1. *Apokryfy drevnih hristian: Issledovanie, teksty, kommentarii* (1989). [Apocrypha of ancient Christians: Research, texts, comments]. Edited by A. F. Okulov and others. Moscow: Mysl', 336 p. (In Russ.).
2. Varoshchich Austin, A. (2012). *Stihotvornye dialogi Vyacheslava Ivanova (Poetika, evolyuciya i tipologiya) (1900–1910)* [Verse Dialogues by Vyacheslav Ivanov (Poetics, Evolution and Typology) (1900–1910)]. Moscow: IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN, 241 p. (In Russ.).
3. Drobinin, G. D. (2019). *Koncepciya yunosti v tvorchestve I. V. Kormil'ceva* [The concept of youth in the work of I. V. Kormiltsev]. *Litera*, 3. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.3.27572 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27572 (accessed 11.08.2022). (In Russ.).
4. Zhizhek, S. (2004). *To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane, no boyalis' sprositi' u Hichkoka* [What you always wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock]. Moscow: Logos, 336 p. (In Russ.).
5. Zejfert, E. I. (2018). *Effekt liminal'nosti i zona liminal'nosti v novejshej russkoj poezii* [The effect of liminality and the zone of liminality in the latest Russian poetry]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istorija. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*. [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: History. Philology. Culturology. Oriental studies], 2–1 (35), 51–58. (In Russ.).
6. Kormil'cev, I. & Surova, O. (1998). *Rok-poeziya v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, evolyuciya* [Rock poetry in Russian culture: emergence, existence, evolution]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnyh trudov*. [Russian rock poetry: text and context. Collection of scientific papers]. Tver' : Tverskoj gosudarstvennyj universitet, 11–39. (In Russ.).
7. Kushnir, A. (2017). *Kormil'cev. Kosmos kak vospominanie* [Kormiltsev. Space as a memory]. Moscow: RIPOL klassik, 256 p. (In Russ.).
8. Meletinskij, E. M. (1968). *“Edda” i rannije formy eposa* [“Edda” and early forms of the epic]. Moscow: Nauka, 364 p. (In Russ.).
9. Pugacheva, A. V. (2014). *“Eti reki” Il'i Kormil'ceva: opyt interpretacii* [“These rivers” by Ilya Kormiltsev: an experience of interpretation], *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context], 15, 214–218. (In Russ.).
10. *Slovar' russkogo yazyka : okolo 57 000 slov* (1972) [Dictionary of the Russian language: about 57 000 words]

by S. I. Ozhegov ; ed. by N. Yu. SHvedova. Moscow : Sovetskaya Enciklopediya, 846 p. (In Russ.).

11. *Eta muzyka budet vечноj. Forum*. [This music will last forever. Forum]. URL: <https://naupiter2006.4bb.ru/viewtopic.php?id=76&p=2> (accessed 11.08.2022). (In Russ.).

12. *Nautilus Pompilius. Official Web Site*. URL: <http://nautilus.ru/> (accessed 11.08.2022). (In Russ.).

Информация об авторе

С. Ф. Меркушов – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков, Московский педагогический государственный университет; доцент кафедры гуманитарных наук, Московский международный университет.

Information about the author

Stanislav F. Merkuшов – Candidate of Philology, Associate Professor in Department of Russian Literature of the XX–XXI centuries, Moscow Pedagogical State University; Associate Professor of the Department of Humanities, Moscow International University.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 60–68.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 60–68.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82-1/29

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10309

«СКОВАННЫЕ ОДНОЙ ЦЕПЬЮ»: КРЕОЛИЗОВАННЫЙ ТЕКСТ БУРМИЛЬЦЕВА

Денис Львович Карпов

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова, Ярославль, Россия,

karpovdl@yandex.ru, ORCID: 0000-0003-0368-9520

Аннотация. Песенную поэзию Ильи Кормильцева традиционно рассматривают как часть синтетического текста групп свердловского рока, прежде всего «Наутилуса Помпилиуса», при этом нередко обращают внимание на дисгармонию текста и музыки, которые как бы противоречат друг другу. В исследовании предлагается анализ песенных текстов И. Кормильцева как составляющей креолизованного текста, что помогает по-новому оценить взаимодействие в творческом процессе поэта И. Кормильцева и В. Бутусова, выступающего в данном случае в роли иллюстратора. Исследование проводится на материале сборника стихов И. Кормильцева «Скованные одной цепью», вышедшего в 1990 г.

Ключевые слова: И. Кормильцев, современная русская поэзия, креолизованный текст, рок-поэзия, В. Бутусов.

Для цитирования: Карпов Д. Л. «Скованные одной цепью»: креолизованный текст Бурмильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 60–68. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10309

Original article

“BOUND BY ONE CHAIN” [SKOVANNIE ODNOY TSEPIU]: BURMILTSEV’S CREOLIZED TEXT

Dennis L. Karpov

Demidov State University, Yaroslavl, Russia, karpovdl@yandex.ru, ORCID: 0000-0003-0368-9520

Abstract: The song poetry of Ilya Kormiltsev is traditionally considered as part of the synthetic text of Sverdlovsk rock groups, first of all, the Nautilus Pompilius, while often is paid attention to the disharmony of text and music, which seem to contradict each other. The study proposes an analysis of I. Kormiltsev’s song texts as a component of a creolized text, which helps to re-evaluate the interaction in the creative process of the poet Kormiltsev and V. Butusov, acting as an illustrator. The study is conducted on the material of the collection of poems by I. Kormiltsev “Bound by one chain” [Skovannie Odnoy Tsepiu], published in 1990.

Key words: I. Kormiltsev, modern Russian poetry, creolized text, rock poetry, V. Butusov.

For citation: Karpov D. L. (2022). “Bound by one chain” [Skovannie odnoy tsepiu]: Burmiltsev’s creolized text. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 60–68, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10309

«Это для девочек музыка» [1. С. 20], – так, по свидетельству Н. Барановской, в 1987 году К. Кинчев отозвался о творчестве группы «Nautilus Pompilius». А. Троицкого поразило «попсовое» звучание группы на «Литуанике 87» [9. С. 146]. За год до этого вышел альбом «Разлука», который сделал коллектив суперпопулярным, став примером «одухотворённой поп-музыки», как охарактеризовал её участник коллектива Д. Умецкий [6. С. 225]. Альбом включал 11 песен, 7 из которых написаны на стихи И. Кормильцева, одной из икон русской контр-ультра-культуры, считавшему конфронтацию с миром уникальным способом самовоспитания [15], создавшему радикальное культуртрегерство новой России.

Всё это вызывает самый главный и, возможно, не самый банальный вопрос: каким образом бунт против всех Кормильцева сочетался с песнями о Казанове, Делоне, батарейках и пр.?

Сам Кормильцев следующим образом отозвался о песнях, вошедших в альбом: «Преимущественно – занудные длинные стенания на тему семейной жизни» [6. С. 225]. Для автора, как характеризует ситуацию А. Кушнер, это была стилистическая игра: «очень точно стилизовал Бутусова с Умецким» [6. С. 226]. Можно предположить, что и для самого поэта работа с рок-группой была не более чем данью времени и

© Карпов Д. Л., 2022

самому эффективному на тот момент способу общения с миром [см.: 7. С. 45]. При этом, конечно, данное предположение совершенно не отвечает на вопрос, почему этот «мезальянс» продлился столь долго, более 10 лет.

Слишком простой ответ даёт на этот вопрос сам поэт: «Если я отдаю ему стихи, какие нравятся – на те он пишет, а на те, которые не нравятся, – не пишет, и я у него не спрашиваю: почему? Если он приносит потом какие-то песни, то я ставлю, там, крестики, когда работаем над альбомом: что вот это пойдёт, а это не пойдёт. Это очень хороший способ для сотрудничества на самом деле [см.: 10]. Нельзя исключать, что к такой «гармонии» авторы пришли позже, о времени записи «Разлуки» Д. Умецкий вспоминает иначе: «Илья писал нам по три тома материала и бился насмерть за каждую страницу. Из этого богатства можно было выбрать три-четыре текста, и то с последующими доработками. После того как закончилась рефлексия у Бутусова, началась рефлексия у Кормильцева, который считал, что мы всё делаем не так. Он приходил в подвал и начинал разбивать ногами стулья... Успокоить его было очень сложно. Звукорежиссёр Андрей Макаров бледнел прямо на глазах, поскольку нёс за стулья материальную ответственность» [6. С. 227].

Несмотря на все эти кажущиеся несовпадения соавторов, сотрудничество Кормильцева и Бутусова продолжалось не только в границах рок-музыки, но и за её пределами. В 1990 году вышел первый сборник стихов И. Кормильцева «Скованные одной цепью», в который входят в том числе и тексты, ставшие песнями, и не только группы «Наутилус Помпилиус». Казалось бы, это важная веха в жизни поэта, которая должна эксплицитно его идентифицировать, помочь отстраниться от «поп-звучания» свердловской рок-группы. Но сборник в очередной раз становится продуктом «двуэта»: немногочисленные иллюстрации к сборнику делает В. Бутусов, который указан просто как С. Бутусов, т.е. Слава. Впрочем, это вполне соответствует рисункам, сделанным по мотивам стихов Кормильцева. Конечно, есть соблазн экстраполировать остроумную мысль Е. А. Селезовой на всё творчество Кормильцева-Бутусова: «Некоторым текстам Кормильцева свойственна ирония (“Наша семья”, “Казанова”), иногда даже сарказм (“Взгляд с экрана”). Впрочем, всё это редуцируется, когда песня исполняется Бутусовым. Таким образом, “острый” текст И. Кормильцева, интерпретируемый исполнителем-Бутусовым в эмоционально-трагическом плане, трансформируется в нечто третье, в слияние двух противоположных начал – в нечто трагикомическое» [13. С. 161–162].

Но в сборнике Кормильцева происходит обратное: рисунки Бутусова обнажают гротеск, иронию, пародируя стихи Кормильцева. Если в рок-паре Кормильцев-Бутусов радикалом был, конечно же, Кормильцев, то в издательском тандеме эту роль играет Бутусов. Эта смена ролей, безусловно, заслуживает внимания. В той же мере, что и поэтика «креолизации» в сборнике.

Сборник стихов И. Кормильцева 1990 г. включает всего 8 иллюстраций, к 8 текстам соответственно: «Бриллиантовые дороги», «Эта музыка будет вечной», «Казанова», «Я хочу быть с тобой», «Тацу», «Ленивые огни», «Падал тёплый снег», «Стриптиз». Всего сборник включает 42 текста. Иллюстраций не так много, но большинство из них сделаны на «сильные» тексты, которые стали популярными песнями не только группы «Наутилус Помпилиус», но и Насти Полевой («Тацу», «Ленивые огни»). Все иллюстрации сделаны в едином стиле, который следует назвать карикатурным. Собственно, это одна из обычных техник художника С. Бутусова, подобные рисунки он делал и к песням других групп, например, к песням «Машины Времени» [12]. Рисунки сделаны по одному принципу: это абсурдная, алогичная интерпретация отдельно взятой фразы, каламбур: помещение в «чуждый» контекст, чаще всего за счёт этого высокое содержание снижается, актуализируясь в бытовом контексте. Таковы иллюстрации к песне А. Макаревича и А. Кутикова «Поворот», на котором изображён ремонтирующий телевизор карикатурный персонаж: «Ты не разберёшь, пока не повернёшь», или писающий лыжник: «В этом мире случайностей нет, каждый шаг оставляет след» («Каждый, право, имеет право»).



Рис. 1. Пять лучших иллюстраций Вячеслава Бутусова к песням Андрея Макаревича // Zen.
URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e9718dbf3d5e70a23175d7c/piat-luchshih-illiiustracii-viacheslava-butusova-k-pesniam-andreia-makarevicha-5ea41d49102eee24419cf033>.

По такому же принципу создавались иллюстрации к сборнику стихов И. Кормильцева, автора песен В. Бутусова, что следовало бы рассматривать как особый случай иллюстрирования. Но художник остаётся верен себе, предлагая полярную музыкальную художественную интерпретацию: если «поп»-звучание сглаживает острые углы лирики И. Кормильцева, то рисунки в сборнике проявляют их амбивалентность, парадоксальность.

Это хорошо считается уже в первой иллюстрации к тексту «Бриллиантовые дороги», которая воспринимается как песня с романтическим пафосом благодаря исполнению В. Бутусова, поющему её серьёзно, с напряжением, не лишённого героического обертона, который потом получает лирическое завершение в конце. А вот иллюстрация совсем иная: слова лирического субъекта вложены в уста карикатурного постового в нелепых галифе (кстати, сценической одежде В. Бутусова), с квадратными глазами и жезлом; персонаж охраняет шлагбаум, перед которым стоит деревенский мужик в валенках, фуфайке и ушанке, за ним следует монструозная смеющаяся свинка. А за шлагбаумом стоят две голые женщины, которых, видимо, предназначают два цветка, зажатые в руке мужика.



Рис. 2. Кормильцев И. Скванные одной цепью. Стихи. Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 6.

Над ними месяц и звезда, видимо, отзвуки романтического звучания и в то же время ещё одно опредмечивание центрального сакрального образа песни. Т.е. иллюстрация абсолютно противоположна синтетическому тексту «Бриллиантовые дороги», если песня идёт по пути идеализации, романтизации образа, то иллюстрация скорее действительно имеет характер карикатуры. Высокий образ восходящих по дорогам богов превращается в экспликацию социального дисбаланса, милиционер играет роль то ли сутенёра, то ли бандитского охранника, он же – субъект высказывания, голые женщины, видимо, проститутки, и на всё это взирает незадачливый русский мужик, готовившийся к романтическому вечеру. И всё же где-то между этими двумя «синтетическими» интерпретациями непосредственно располагается поэтический мир самого Ильи Кормильцева, в котором «бриллиантовые дороги» тоже образ весьма нетривиальный.

Бриллиантовые дороги только на первый взгляд являются пространством сакральным, по которым восходят боги: уже в первом куплете появляется неожиданное сравнение-подмена: бриллиантовые дороги сравниваются со стеклом, так можно понять конструкцию с параллельными дополнениями (золотые ноги – алмазные когти; божественный (бриллиант) – стекло). Образ дорог оказывается как минимум амбивалентным, он сакрален, но не недостижим совершенно (субъекты находятся на алмазном мосту, а алмаз – это по сути тот же бриллиант), кроме того, бриллиант находится в метафорической синонимической связи со стеклом, что говорит об иллюзорности образа, который довлеет над сознанием субъекта, превращаясь в галлюцинацию («чтобы видеть их свет мы пили горькие травы»). Кроме того, в тексте сознание субъекта характеризуется пораженческими настроениями, т.к. констатация неизбежной смерти («всё равно помирать»), не даёт возможности говорить о вертикальном сюжете восхождения [4. С. 114] в его традиционной форме, что в целом характерно для поздней рок-культуры, и шире культуры андеграунда.

Таким образом, иллюстрация С. Бутусова, в отличие от песни «Наутилуса Помпилиуса», подчёркивает сложность, неочевидность центрального образа стихотворения И. Кормильцева, раскрывая не всегда считающиеся значения, а также создавая новые контексты для восприятия текста. Такой способ в исследованиях креолизованного текста определится как аддитивный, при котором изображение привносит дополнительную информацию в текст. Подобный способ взаимодействия можно наблюдать и в остальных случаях.

Так текст «Эта музыка будет вечной», один из центральных для группы «НР», сопровождается иллюстрацией на которой явно комический персонаж, изображённый как слепец, о чём говорят тёмные очки

и трость, которой он шарит по кровати, с неуместной в такой ситуации лупой разыскивает сохранившиеся на простыне «формы тепла», которые обнаруживаются без труда – в форме двух грудей.



Рис. 3. Кормильцев И. Скванные одной цепью. Стихи. Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 13.

Материализация эфемерного, едва уловимого, метафизического образа нежности также раскрывает комичность вырванного из контекста стихотворения образа, в то же время давая повод к деконструкции некоторых образов, которые в новом контексте могут прочитываться вульгарно-физиологически: прежде всего это касается образа «лопнувшего градусника», который теперь обретает сексуальную семантику. В этом контексте легко предположить, почему же «прекрасно что ты ушла». «Возлюбленная» более не нужна удовлетворившему свои желания субъекту высказывания, в этом мире ему теперь комфортнее одному, именно для себя он сохранит музыку.

В данном случае иллюстрация позволяет обнаружить метод прочтения текста или по крайней мере возможных пониманий, реализуя многозначность стихотворения в сборнике, как следствие экстраполируя метод и на рецепцию других текстов.

Про иронию в тексте «Казанова» уже говорилось и в исследованиях [10. С. 258], и в документальной [7. С. 98] литературе, на а(нти)романтичности этого образа подробно останавливаться не стоит, а вот иллюстрация к тексту очень красноречиво говорит о герое: на рисунке изображён комический персонаж, обыватель, лысеющий отец, который обращается к своей дочери или девочке с куклой в руке, он указывает на плот с советским флагом. Иллюстрация перекодирует всё послание, обнажая комичность фигуры субъекта, подчёркивая его негероическую природу и симулятивность центрального образа: «Казанова» – «слово», из этого слова не вырастает любовного сюжета, наоборот, «она» не хочет «согреть никого этим светом». И последний катрен текста в сочетании с иллюстрацией, помещённой на той же странице, заставляет увидеть в заключении не жестокое пророчество, а обиду несостоявшегося любовника-дидакта.



Рис. 4. Кормильцев И. Скванные одной цепью. Стихи. Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 27.

Можно отметить, что аддитивный способ связки компонентов в креолизованном тексте сборника стихов И. Кормильцева оказывается не просто самоиронией автора, подчёркиванием альтернативных способов чтения, но в полной мере важным продуктивным способом реализации единого замысла, являющегося продуктом деконструкции текстов, укоренённых в массовом сознании, присвоившем тексты Кормильцева.

Так выстраивается иллюстрация, основанная на принципе чёрного юмора, к одной из самых романтических песен «Я хочу быть с тобой», которая, впрочем, рождалась как гендерный эксперимент в глубинах русского рока [7. С. 99], субкультурно пересекающегося и с гей-культурой: дородная женщина в чулках в сетку,

в переднике большим рыцарским мечом отрубает ноги своему любовнику, который пытался «уйти от любви». Основные темы текста: вечная любовь, трагедия потери, физиологичность душевной боли, – опредмечиваются и вульгаризируются в иллюстрации, превращаясь в отношения-порабощение, что в свою очередь отсылает нас к традиционному бытовому и анекдотическому сюжету о сильной женщине и слабом мужчине. С одной стороны, деконструируется сама тема романтической трагической любви за счёт наведения связей с бытовым контекстом, с другой, разрушается привычный сюжет, постоянно актуализирующийся в европейской культуре со времён «Страданий юного Вертера». Массовая культура взрывается изнутри, создаётся многослойная смысловая конструкция, имитирующая поп-песню и тут же уничтожающая её. В очередной раз концепция креолизованного текста в сборнике с необходимостью отсылает к музыкальному претексту, который заведомо мыслится как ведущий и канонический, заставляя воспринимать текст как надрывный монолог субъекта, что и помещается в комический контекст с помощью иллюстрации.



Рис. 5. Кормильцев И. Скванные одной цепью. Стихи.
Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 32.

Подобный процесс происходит с текстом «Тацу», ставшим полной драматизма песней Н. Полевой, рассказывающей историю младшего лейтенанта императорской армии Хироо Онода, который воевал на филиппинском острове Лубанг. Полная драматизма история превращается в детскую игру: на иллюстрации жизнерадостный азиатский ребёнок, пьющий воду из автомата и глядящийся в зеркало, обретающий свой образ, как писал Ж. Лакан. Героическая история сопротивления одного бойца целой армии противника превращается в забаву, что также снижает образ героя, возвращая случайно встретившемуся сочетанию [7. С. 113] заумную, игровую природу.



ТАЦУ ВОДУ ПЬЁТ И ГЛЯДИТСЯ

Рис. 6. Кормильцев И. Скванные одной цепью. Стихи.
Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 39.

В иллюстрации к «Ленивым огням» полный музыки и нежности текст превращается в историю болезни: если текст предлагает мистическую историю любви, которая воплощается в этом мире в музыкальных и экзотических образах, то на иллюстрации изображён санитар, измеряющий температуру героине, которая тоже выглядит не очень романтично, с густым гримом, сигаретой в губах, не очень добрым взглядом.

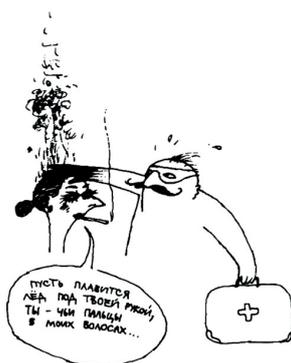


Рис. 7. Кормильцев И. Скорманные одной цепью. Стихи.
Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 42.

Точно также сюжет о любовниках-самоубийцах превращается в комический сюжет о вуайеристах, которые зимней ночью наблюдают за сценой секса в окне жилого дома. Комичности добавляет и то, что вуайеристы оказываются при исполнении: у одного из них в руках рация и бинокль, на голове фуражка, другой одет в пальто, в шляпе и пистолетом в руке. Наблюдают ли они за своими клиентами или отвлеклись от дела, встретив более интересное занятие, не понятно, но явно актуализирован эротический подтекст, более того трагическое «он завёл мотор» в тексте, превращается в комментарий к любовной прелюдии.



Рис. 8. Кормильцев И. Скорманные одной цепью. Стихи.
Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 52.

В очередной раз следует говорить, что визуальная часть креолизованного текста направлена на деконструкцию содержания вербальной части, делая более явным дегероизирующий контекст сюжета стихотворения:

они плыли по течению
оно их принесло
нагими на холодный стол

Последняя иллюстрация сборника к стихотворению «Стриптиз» также аддитивно связана с текстом, т.к. подменяет субъект высказывания: если в стихотворении лирический субъект приносит в жертву свою ревность, чтобы вывести из привычного состояния сытого бесчувствия «мясников», уничтожающих мир, то на иллюстрации текст вкладывается в уста как раз «мяснику», человеку в пальто и шляпе с папкой под мышкой, воплощению советской бюрократии, которого сопровождает полная дама с лорнетом, символизирующим советскую пуританскую буржуазность, которая старается внимательно рассмотреть действия столь же полной женщины в сетчатых чулках, агрессивным макияжем на лице и растрёпанными волосами. Действие, видимо, происходит на арене цирка, т.к. на заднем плане находятся зрители, сидящие в рядах амфитеатром, размахивающие флагами и плакатами. Если в тексте «они» «сделают вид что не видят», то на иллюстрации наоборот – «они» требуют стриптиза. Но главное, что «она», которая должна изменить сознание «мясников» своим видом, оказывается стыдливой «стриптизёршей», их очередной жертвой.

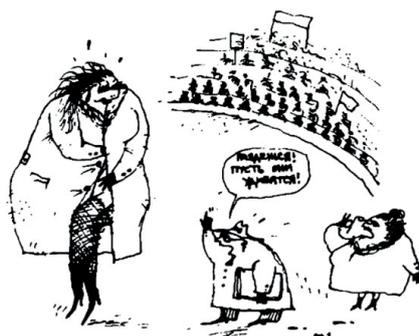


Рис. 9. Кормильцев И. Скванные одной цепью. Стихи.
Москва: Журнал «Советская эстрада и цирк», 1990. С. 56.

Таким образом, креолизация играет в поэтическом сборнике И. Кормильцева важную роль не столько собственно иллюстративную, сколько методологическую, позволяя поместить известные читателю тексты в неожиданный контекст, провести ревизию их понимания. Возможно, именно это позволяет актуализировать те смыслы в стихах поэта, которые начинали к 90-м годам теряться в синтетическом рок-тексте. Деконструкция как авторский метод и замысел позволяет посмотреть на поэтический мир И. Кормильцева не как на сентиментально-романтический, а как амбивалентно-трагический, даже кромешный [11. С. 218]. Иллюстрация должна сработать как бомба, разрывающая привычные шаблоны, которые, безусловно, сложились в рецепции творчества группы, недаром Г. Самойлов уже после смерти поэта фактически повторяет слова К. Кинчева, которые приводит Н. Барановская: «Стихи, которые рвут сердце всех, включая птушниц» [3].

Этот метод позволяет увидеть и важные детали в других текстах, например, «лапы» Гавриила, хотя ни на одном изображении архангела нет ничего позволяющего описывать его руки таким образом, связи образов алмазов-бриллиантов-стекла (см. «Бриллиантовые дороги», «Пылающая улица», «Стекло в доме»), амбивалентность сюжета «Прогоул по воде», «Бегущей вдаль» и пр.

Всё это позволяет говорить об особом восприятии своих текстов и контекстов, в которые они заключаются, самим поэтом, уходящим от риторичности и лозуновости русского рока, создающего сложный с точки зрения поэтики художественный текст. И одним из важных признаков этого текста является возможность и право иронизировать над художественным материалом, что не исключает постановки с помощью комических средств серьёзных проблем [14. С. 146]. При этом разрушается сентиментально-романтическая рецепция требующая «серьёзного» отношения к сюжету, но предлагаются иные варианты рецепции, для которых смеховой, пародийный инструментариум является продуктивным.

Иллюстрация в сборнике, тем более в сборнике поэтическом, играет чаще эмотивную роль, в данном случае это принципиально не так: иллюстрация не просто не поддерживает лирического сюжета, но деконструирует его, заставляя читателя увидеть варианты прочтения текста, акцентировав неочевидные для первого чтения сюжеты. Кроме того, иллюстрация играет роль противовеса музыкальной интерпретации, выводя тексты из сентиментально-романтического нововолнового звучания песен «Nautilus Pompilius». Тексты Кормильцева как бы перемещаются на границу рецепции читателя/слушателя, ускользая от первоначального прочтения, иллюстрации взрывают установившийся шаблон восприятия, позволяя конструировать его заново. Это очередной раз показывает, каким образом устанавливается «альтернативность» [8. С. 10] свердловской культуры, самоидентификация которой происходит в процессе автономизации от культур двух столиц. Отметим, что это не только черта самого И. Кормильцева, с детства славящегося своей контркультурной позицией, но и В. Бутусова, скорее претендующего на роль романтического мальчика. А такое положение вещей позволяет уже экстраполировать выводы, сделанные при анализе сборника как креолизованного текста, на остальное творчество «Наутилуса». Подспудно можно сделать вывод и о творческом союзе Кормильцева-Бутусова, который оказывается сложнее, чем представление о могучем интеллектуале Кормильцеве и исключительно исполнителе Бутусове. И тот, и другой в совместном творчестве постоянно выводят художественный текст на границу определённого понимания и легко нарушают заведомо выбранный единственный способ интерпретации. В этом Бутусов в своей радикальности порой не уступает Кормильцеву [2. С. 194]. А именно эта грань творчества Кормильцева-Бутусова остаётся пока за рамками исследований, которые лишь подходят к амбивалентности и карнавальности творчества «Бурмилцева» и акцентируют главным образом вербальную составляющую песен «Нау», а проблема может быть шире, включая не только текст, но и его музыкальную обработку.

В общем виде такая концепция может быть представлена как поэтика аномальности: постоянный

поиск неукладывающегося в шаблон, канон культурного высказывания. Именно такой и стала музыка группы «Наутилус Помпилиус» для «героического» периода русского рока. Безусловно, нет необходимости утверждать, что всё творчество Кормильцева-Бутусова всего лишь игра в рок-музыку, но в этом и аномальность проекта на фоне истории классической эпохи русского рока, чётко прочертившей в сознании границу между «попсовым» и «подлинным». При этом игра, конечно же, велась всерьёз, т.к. пародийность, ироничность становятся важным инструментом познания окружающего не менее крошечного, чем художественный, мира действительности. И именно обработки Бутусова позволили песням Кормильцева стать «народными».

Список источников

1. Барановская Н. А. Константин Кинчев. Жизнь и творчество, стихи, документы, публикации. Санкт-Петербург: Новый Геликон, РИЦ Ток, 1993. 239 с.
2. Иванов Д. И. Специфика музыкального компонента синтетической языковой личности в контексте рок-культуры (на примере инструментальной композиции группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь: Издательство УрГПУ, 2013. Вып. 14. С. 187–195.
3. Илья Кормильцев. В поисках цельного человека. Реж. А. Голикова. 2019 // Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LshxCZLO09o>.
4. Исаева Е. В. «Возьми меня, возьми на край земли»: альбом группы «Nautilus Pompilius» «Человек без имени» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь: Издательство УрГПУ, 2010. Вып. 11. С. 107–116.
5. Исаева Е. В. Женские образы в текстах группы Nautilus Pompilius (подступы к теме) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь: Издательство УрГПУ, 2008. Вып. 10. С. 253–261.
6. Кушнир А. И. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977 – 1991: 15 лет подпольной звукозаписи. Москва: ЛЕАН, АГРАФ, КРАФТ+, 1999. 400 с.
7. Кушнир А. И. Кормильцев. Космос как воспоминание. Москва: Рипол классик, 2017. 256 с.
8. Липовецкий М. Н. Странный случай региональной культурной революции: Свердловск в годы перестройки // Филологический класс. № 2. 2019. С. 8–16.
9. Мейнерт Н. П. Группа «Наутилус Помпилиус». Таллин: Таллинская книжная типография, 1991. 164 с.
10. Преображенский В. Илья Кормильцев: Никакой революции не было // Кормильцев И. В. Собрание сочинений. Том 3. Non-fiction. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kormiljcev-iljya-valerjevich/sobranie-sochinenij-tom-3-non-fiction/66>.
11. Пугачёва А. В. «Эти реки» Ильи Кормильцева: опыт интерпретации // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь: Издательство УрГПУ, 2015. Вып. 14. С. 214–218.
12. Пять лучших иллюстраций Вячеслава Бутусова к песням Андрея Макаревич // Zen. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e9718dbf3d5e70a23175d7c/piat-luchshih-illjustracij-vjacheslava-butusova-k-pesnjam-andreia-makarevicha-5ea41d49102eee24419cf033>.
13. Селезова Е. А. Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь: Издательство УрГПУ, 2011. Вып. 12. С. 155–162.
14. Снигирёв А. В. «Прогулки по воде» И. Кормильцева и евангельские мотивы: характер и специфика диалога // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. Вып. 4. С. 144–148.
15. Цветков А. П. Битник и радикал // Кормильцев И. В. Собрание сочинений. Том 2. Проза. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kormiljcev-iljya-valerjevich/sobranie-sochinenij-tom-2-proza>.

References

1. Baranovskaya, N. A. (1993). *Konstantin Kinchev. Zhizn' i tvorchestvo, stikhi, dokumenty, publikacii* [Konstantin Kinchev. Life and work, poems, documents, publications]. Sankt-Peterburg: New Helicon, RIC Tok, 239 p. (In Russ.).
2. Ivanov D. I. (2015). *Specifika muzykal'nogo komponenta sinteticheskoy yazykovoj lichnosti v kontekste rok-kul'tury (na primere instrumental'noj kompozicii gruppy «Nautilus Pompilius» «Tri khita»)* [The specificity of the musical component of a synthetic linguistic personality in the context of rock culture (on the example of the instrumental composition of the Nautilus Pompilius group “Three Hits”)]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works]. Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 14, 187–195. (In Russ.).
3. Golikova, A. (2019). *Il'ya Kormil'cev. V poiskakh cel'nogo cheloveka* [Ilya Kormiltsev. In search of a whole person]. *Youtube*, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=LshxCZLO09o> (accessed 25.07.2022). (In Russ.).
4. Isaeva, E. V. (2010). “Voz'mi menya, voz'mi na kraj zemli”: al'bom gruppy “Nautilus Pompilius” “Chelovek bez imeni” [“Take me, take me to the ends of the earth”: the album of the group “Nautilus Pompilius” “Man without a name”]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 11, 107–116. (In Russ.).

5. Isaeva, E. V. (2008). Zhenskie obrazy v tekstakh grupy Nautilus Pompilius (podstupy k teme) [Female images in the texts of the Nautilus Pompilius group (approaches to the topic)]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 10, 253–261. (In Russ.).
6. Kushnir, A. I. (1999). *100 magnitoal'bovov sovetskogo roka. Izbrannye stranicy istorii otechestvennogo roka. 1977 – 1991: 15 let podpol'noj zvukozapisi* [100 magnetoalbums of Soviet rock. Selected pages of the history of Russian rock. 1977–1991: 15 years of underground sound recording]. Moscow: LEAN, AGRAF, KRAFT+, 1999, 400 p. (In Russ.).
7. Kushnir, A. (2017). *I. Kormil'cev. Kosmos kak vospominanie* [Kormiltsev. Space is like a memory]. Moscow: Ripol klassik, 256 p. (In Russ.).
8. Lipovetsky, M. N. (2019). Strannyj sluchaj regional'noj kul'turnoj revolyucii: Sverdlovsk v gody perestrojki [A strange case of the regional cultural revolution: Sverdlovsk in the years of perestroika]. *Filologicheskij klass* [Philological class], 2, 8–16. (In Russ.).
9. Meinert, N. P. (1991). *Gruppa "Nautilus Pompilius"* [Nautilus Pompilius Group]. Tallinn: Tallinn Book Printing House, 164 p. (In Russ.).
10. Preobrazhensky, V. (2017). Il'ya Kormil'cev: Nikakoj revolyucii ne bylo [Ilya Kormiltsev: There was no revolution]. *Kormil'cev I. V. Sobranie sochinenij. Tom 3. Non-fiction.* [Kormiltsev I. V. Collected works. Volume 3. Non-fiction], available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kormiljcev-iljya-valerjevich/sobranie-sochinenij-tom-3-non-fiction/66> (accessed 25.07.2022). (In Russ.).
11. Pugacheva, A. V. (2015). "Ehti reki" Il'i Kormil'ceva: opyt interpretacii ["These rivers" by Ilya Kormiltsev: experience of interpretation]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 14, 214–218. (In Russ.).
12. Pyat' luchshikh illyustracij Vyacheslava Butusova k pesnyam Andreyi Makarevich (2020) [The five best illustrations by Vyacheslav Butusov to the songs of Andrei Makarevich]. *Zen*, available at: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e9718dbf3d5e70a23175d7c/piat-luchshih-illyustracii-vyacheslava-butusova-k-pesnyam-andreia-makarevicha-5ea41d49102eee24419cf033> (accessed 25.07.2022). (In Russ.).
13. Selezova, E. A. (2011). Al'bom "Razluka" (1986) "Nautilus-Pompilius": liricheskiy sub'ekt i obraz ispolnitelya [Album "Separation" (1986) "Nautilus-Pompilius": lyrical subject and image of the performer]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 12, 155–162. (In Russ.).
14. Snegirev, A. V. (2000). "Progulki po vode" I. Kormil'ceva i evangel'skie motivy: kharakter i specifika dialoga ["Walking on water" by I. Kormiltsev and gospel motifs: the nature and specificity of the dialogue]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst: Sb. nauch. tr.* [Russian rock poetry: text and context: Collection of scientific works], Yekaterinburg; Tver: Publishing House of USPU, 4, 144–148. (In Russ.).
15. Tsvetkov, A. P. Bitnik i radikal [Beatnik and radical]. *Kormil'cev I. V. Sobranie sochinenij. Tom 2. Proza* [Kormiltsev I. V. Collected works. Volume 2. Prose.], available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kormiljcev-iljya-valerjevich/sobranie-sochinenij-tom-2-proza> (accessed 25.07.2022). (In Russ.).

Информация об авторе

Д. Л. Карпов – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры общей и прикладной филологии.

Information about the author

Dennis L. Karpov – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Applied Philology.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 69–74.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 3 (60), 69–74.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 82.01/09

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10310

«КОРМИЛЬЦЕВСКИЙ ТЕКСТ» В ФИЛЬМЕ «БРАТ» А. БАЛАБАНОВА

Анатолий Викторович Корчинский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, korchinsky@mail.ru

Аннотация. В статье анализируются тексты Ильи Кормильцева, которые в составе песен «Nautilus Pompilius» стали частью саундтрека фильма Алексея Балабанова «Брат». Выдвигается гипотеза, что «кормильцевский (и отчасти “бутусовский”) текст» образуют особый философский и мифопоэтический пласт киноповествования, являющийся ключом к пониманию героя и – шире – художественного мира фильма.

Ключевые слова: Илья Кормильцев, Алексей Балабанов, «Брат», поэтология, рефлексия.

Для цитирования: Корчинский А. В. «Кормильцевский текст» в фильме «Брат» А. Балабанова // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3 (60). С. 69–74. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10310

Original article

“KORMILTSEV’S TEXT” IN THE FILM “BRAT” BY A. BALABANOV

Anatoly V. Korchinsky

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, korchinsky@mail.ru

Abstract: The article analyzes the lyrics by Ilya Kormiltsev, which became part of the soundtrack of Alexei Balabanov’s film “Brat” as part of the songs of “Nautilus Pompilius”. The hypothesis that “Kormiltsev’s (and partially “Butusov’s”) text” form a special philosophical and mythopoetic layer of the film narration, which is the key to understanding of the hero and - in a wider sense - the artistic world of the film is put forward.

Key words: Ilya Kormiltsev, Alexey Balabanov, “Brat”, poetology, reflexion.

For citation: Korchinsky A. V. (2022). “Kormiltsev’s text” in “Brat” by A. Balabanov. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (60), 69–74, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10310

Песенные тексты (вербальные субтексты) Ильи Кормильцева, будучи неотделимы от соответствующих синтетических произведений – песен группы «Nautilus Pompilius» (сам Кормильцев шутил, что в результате его тесного авторского взаимодействия с Вячеславом Бутусовым возникла синтетическая творческая личность – «Бурмильцев»¹), входят в состав особого текста – саундтрека к балабановскому «Брату», в этом виде включаясь в более масштабный свертхтекст фильма. Строго говоря, внутри этой новой структуры (ибо эти тексты не только попадают в новое окружение, но и видоизменяются конструктивно, подвергаясь сегментированию и переупорядочиванию внутри кинопроизведения) довольно трудно говорить о каких-то аутентичных поэтических качествах кормильцевских произведений. Однако у нас остается возможность выявить и осмыслить в контексте нового целого те художественные эффекты, которые «кормильцевский текст» привносит в картину, созданную Балабановым, режиссером, для которого рок-текст (именно в его синтетическом словесно-музыкальном единстве) играет не менее значимую роль, чем само по себе киноповествование. Более того, представляется, что именно саундтрек в «Брате» становится подлинным ключом к пониманию фильма.

Итак, из чего состоит вербальный субтекст наutilusовской части саундтрека? В него входят семь песен на стихи Кормильцева («Крылья», «Люди на холме», «Во время дождя», «Мать богам», «Нежный вампир», «Воздух», «Черные птицы»²) и три композиции на стихи Бутусова («Хлоп-хлоп», «Летучий фрегат», «Зверь»). Не претендуя на окончательное решение вопроса о соотношении «кормильцевского» и «бутусовского» текстов, осложненного существованием означенной синтетической личности, рискну предположить, что именно первый составляет вербально-смысловой пласт фильма, на который приходится

¹ Подробнее о проблеме идентичности автора и лирического субъекта в песнях «Наутилуса» см. работу Е. Селезовой [6. С. 155-156].

² В порядке первого появления в эпизодах фильма.

основная концептуальная нагрузка. Кормильцев участвует в фильме словом, Бутусов же преимущественно голосом и телесным присутствием (мы видим его на концерте, который посещают Данила и Света, на «левой копии» концертного видео, а также в cameo в одном из эпизодов истории). При этом из трех песен на стихи Бутусова лишь две («Летучий фрегат» (без слов) и «Зверь») исполняются в режиме фонового саундтрека, песня «Хлоп-хлоп» звучит из уст «живого», то есть являющегося частью диегетического пространства фильма, Бутусова, а песню «Летучий фрегат» поет Настя. При этом из «бутусовских» только «Зверь» в полной мере включается в тот особый художественный мессидж, который сообщает нам саундтрек.

Уже отмечалось, что саунд в фильме не просто создает «атмосферу», но по-настоящему участвует в развертывании кинематографического нарратива [5. С. 30], ведет своего рода диалог с киноисторией, а лирический герой песен оказывается своеобразным двойником главного героя [1. С. 129]. К мысли о двойничестве в фильме я еще вернусь, а сначала попробую развить тезисы о нарративной функции и эффекте диалога между разными субтекстами фильма.

Становясь частью киноповествования, песенные тексты предлагают нам множество информации о диегетическом мире, о герое и его мирозерцании, выступая своего рода рефлексивно-философским и символическим расширением скупого визуального «экшна». Например, песня «Крылья», звучащая в первом же эпизоде, где Данила, явившись как бы ниоткуда, сразу же ввязывается в драку, повествует о страшном, неудобном мире, полном угроз (одно из «дел» в этом мире – вероятно, на практике – «доказывать, что сильный жрет слабых»), фактически вводя тему мира как войны («мы все потеряли что-то / на этой безумной войне»), которая будет всячески варьироваться на протяжении всей дилогии «Брат» и «Брат 2», а также символически предвосхищая и романтически обыгрывая любовную историю со Светой, истязаемой мужем и не способной в финале «улететь» из этой жизни вместе с Данилой (у героини есть шрамы, но нет крыльев – причем поразительно, что один из «свежих шрамов» Данила обнаруживает именно на спине Светы). Финал песни (не звучащий в фильме, будучи прерван дракой) говорит о символической гибели героев («мы погибнем без этих крыльев»), предсказывая душевную «гибель» Светы, намертво связанной с миром насилия и пошлости, и моральную «гибель» Данилы («Вот и ты пропал», – заключает Немец в одной из финальных сцен).

Точно также все остальные (прежде всего «кормильцевские») песни выступают образно-философскими комментариями к основному – как кажется, совершенно не рефлексивному – нарративу фильма. «Люди на холме» сопровождают Данилу на всем протяжении его пребывания в Петербурге (медленная версия песни звучит в сцене прибытия поезда, привозящего героя в Город; затем – без слов – в сцене перетаскивания трупов на кладбище; наконец – в быстрой версии – в финальной сцене отъезда Данилы в Москву на попутке). Здесь также сообщается о «безумном» мире, в котором оказывается герой («люди на холме кричат и сходят с ума»), повторяется мотив гибели героя и героини («броситься сверху с вершины холма / так будет лучше для тебя и меня»), но – главное – эта песня раскрывает процесс нравственной трансформации героя. Дело в том, что в начальной – медленной – версии песни Балабанов вырезает припевы, в которых дается ответ на вопрос, терзающий «людей на холме», которые сходят с ума «о том, кто сидит на вершине холма»: «но у холма нет вершины... / об этом знаем ты и я». В момент приезда в Город и даже после серии совершенных (возможно, отчасти оправданных обстоятельствами) убийств Данила как бы еще не знает этой тайны, но в финале, ощутив в полной мере свою имморальную силу, он готов принять эту идею: у холма нет вершины – Бога нет. А отсюда следует не только то, что «все дозволено». Как говорит Кириллов в «Бесах», «если Бога нет, то я Бог». О связи «Брата» и «кормильцевского текста» с Достоевским необходимо будет еще немного сказать ниже.

Песня «Во время дождя» вводит тему иллюзорности в жизни героя и в отношениях с людьми. «Жестокость» лирического субъекта песни заключается в том, что он «придумывает» героиню, а финал вновь возвращает нас к мотиву гибели («ты исчезнешь навек вместе с тем, / кто придумал тебя»). Как и наутилусовский саундтрек в целом, как ничто иное обсуждаемый в фильме с эстетических позиций («чѐ туфту-то такую гоняешь?», «он мудака, “Наутилусов” слушает», «мне их музыка очень нравится» и т.д.), эта песня как бы выводит нас на метафигиональный уровень, становясь своего рода поэтологическим комментарием к сюжету фильма: ведь мир Петербурга мы видим во многом глазами героя, а потому его субъективная точка зрения может казаться точкой зрения повествователя и даже самого режиссера (чем очень злоупотребляют и фанаты, и критики фильма), а между тем сознание героя, которое, впрочем, не является статичным, искажено всевозможными, в т.ч. ксенофобскими клише (хотя стихийная мораль Данилы и его пресловутое чувство справедливости тоже стереотипны), а также подвержено различным манипуляциям (например, со стороны брата Виктора, использующего «этнополитический» аргумент, агитируя убить Чечена, или идею «братства», призывая разобраться с бандитами и устранить конкурента – Круглого).

«Матерь богов» развивает тему романтического солипсизма («я – Создатель всего, что ты видишь вокруг»). Снова перед нами жестокий, страшный мир («этот город убийц, город шлюх и воров»), но теперь он не опасен для героев в силу своей иллюзорности («существует, откуда мы верим в него»),

а также – их сверхчеловеческой силы и бессмертия («я рождался сто раз и сто раз умирал... мы с тобою бессмертны – не так ли?»). Эта ободряющая, оптимистичная картинка чрезвычайно интересно коррелирует с соответствующими эпизодами киноистории: в песне говорится о победе любви и о том, что «у дьявола нет козырей», но дьявол здесь не столько источник зла, сколько противник (герой ведь чувствует себя богом) и поединок с ним пробуждает специфическую витальность «по ту сторону добра и зла» (к ницшеанским мотивам я, опять-таки, еще не раз вернусь). В эпизодах с этой песней Данила готовит покушение и совершает убийство Чечена и, если допустить, что временами сознание героя фильма и сознание лирического субъекта песен совмещается [1. С. 129], в убийстве человека он – в этот момент – не видит моральной проблемы. Особенно ярко эта злая радость проявляется в сцене выхода Данилы на улицу после ранения, где тоже звучит «Матерь богов» (без слов).

«Нежный вампир» – неоромантическая вещь, приоткрывающая, но тем самым делающая еще более загадочной («я таинственный гость в серебристом плаще») нетривиальную личность и сверхспособности героя. В этот момент мы еще не знаем военной предыстории Данилы и лишь догадываемся об этом по настойчиво отрицаемой им причастности к чеченской кампании. Песня подсвечивает образ протагониста мистическим светом. Под эту песню он мастерит оружие, вернее – петарды и глушитель для убийства Чечена, а в другом эпизоде – чудом не погибнув (его буквально спасает музыка: пуля попадает в плеер, кое-что сообщая нам об эстетизме, ассоциирующемся с фигурой героя) – убивает Крота. Но точно так же, как прошлое Данилы является то ли героическим, то ли зловещим, лирический субъект песни предстает одновременно как демонический «нежный вампир», и как «невинный младенец», святой или даже «агнец на закланье». И действительно, он не просто убивает свою жертву, превращая ее в вампира, а спасает ее – в том числе от перспективы жизни «в стране, вязкой, как грязь» (продолжение темы страшного мира). Ключевой мотив здесь опять-таки ницшеанский: обладание сверхчеловеческой силой и властью при крайней ценностной амбивалентности героя.

В следующей песне («Воздух»), текст которой в фильме не произносится, а (в сценах знакомства и первого свидания со Светой – соответственно после погони и после выздоровления Данилы) звучит лишь музыкальная кода, мотивы сверхъестественной природы сильной личности и ее имморализма дополняются особой способностью – способностью опереться на «воздух», обойтись без почвы под ногами, т.е., в сущности, «основать свое дело на ничто»³. Песня рассказывает историю странного «преображения» (в самом что ни на есть мистическом смысле, отчасти опять-таки евангельском, хотя и не вполне христианском) некоего преступника («и хотя его руки были в крови / они светились, как два крыла», «если воры ходят по небесам, / что мы делаем здесь, на земле?»). Герой выходит из полицейской облавы невредимым, «по воздуху», держа в руках розу, похожую на крест. На мой взгляд, именно здесь содержится разгадка всего ряда образов, ассоциирующая героя с богом, вампиром и прочими сверхъестественными и сакральными фигурами. Никакой трансцендентной санкции у этого персонажа нет – он не святой, и не демон, он лишь «тот, кто верит в себя», и потому, согласно Кормильцеву, его держит воздух, он может управлять ветром и т.п. Перед нами абсолютно секулярная фигура ницшеанского сверхчеловека – «активного нигилиста», способного к «бесосновному самополаганию»⁴ в мире без Бога. Любопытно, что «Воздух» перекликается с «Крыльями», где утрата героиней крыльев пугала падением, здесь же герой может левитировать без помощи крыльев (лишь светящиеся окровавленные руки напоминают о них).

Седьмая «кормильцевская» песня в фильме – «Черные птицы». Несмотря на то что она звучит в кульминационный момент подготовки Данилы к финальной битве с бандитами Крулого, что требует полной уверенности в себе и чувства веселой ницшеанской силы, которая была у героя накануне, вводит тему смутной интуиции собственной неправоты и, возможно, даже романтической моральной раздвоенности. Выпиливая знаменитый обреза, Данила, по-видимому, впервые начинает если не рефлексировать, то переживать проблематичность содеянного и того, что еще предстоит совершить. Эти внутренние колебания героя находят отражение, во-первых, в диалоговой структуре песенного текста (это единственная песня в фильме, текст которой пропевадается целиком, за исключением разве что быстрой версии песни «Люди на холме», уходящей в финальные титры), а во-вторых, долгим самопогруженным взглядом героя в зеркало. В песне ведется диалог некоего богатого и наделенного властью человека с мистическими «черными птицами», чудесным и зловещим образом лишаящими его и богатства, и власти, и нравственной силы («оставив в глазах черный угольный страх»). Данила тоже как будто ведет – возможно, даже не осознаваемый – диалог с самим собой и, кажется, впервые чувствует в себе демоническое. Откуда вдруг взялся этот внутренний конфликт? Напомню, что этому предшествуют сцена с Немцем на кладбище, который одним лишь взглядом упрекает Данилу в убийстве бандитов (а Данила, чувствуя этот осуждающий взгляд, оправдывается, как если бы это был его упрек самому себе: «Ну что ты смотришь? Я хороших людей

³ «Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt», - этот знаменитый девиз философии Макса Штирнера, обычно ассоциирующийся с так называемым «нигилизмом», восходит к стихотворению Гёте «Суэта! Суэта сует», первый стих которого также переводят: «Я сделал ставку на ничто».

⁴ По меткому выражению А.В. Михайлова, исследовавшего немецкие истоки русского «нигилизма» [3. С. 568].

спас»). Также сцене с «Черными птицами» предшествует эпизод с изнасилованной Светой, которая в ответ на очередную угрозу героя в адрес ее мужа тоже не без моральной претензии говорит: «Твои приходили», как бы не отделяя Багрова от мира бандитов, хотя знает, что он к этому миру не принадлежит. Любопытно, что финальные слова «черных птиц» («нам уже не нужны глаза твои / мы уже побывали в глазах твоих и всё, что нам нужно, взяли») синхронизируются со сценой у зеркала, в которой Данила делает жест рукой по направлению к лицу, словно пытаясь заглянуть себе в глаза и увидеть, сохранилась ли в них его самость, его человеческая душа – тот «алмаз», за которым охотятся «черные птицы». Однако сомнениям не удается побороть Данилу – на последних аккордах песни он входит в квартиру брата, где его ждет бандитская засада.

Романтическое одиночество с характерной трагической раздвоенностью еще раз артикулируется в сценах прощания Данилы со Светой, Немцем и Кэт. Герои не принимают Данилу, даже легкомысленная Кэт, не понимая смысла щедрого денежного подарка, спешит уйти. Света и Немец прямо осуждают протагониста. Причем в сцене со Светой, где Данила калечит ее мужа, намеревавшегося ее в очередной раз избить, она как будто символически становится «мамой» (до этого, на концерте, Кэт спрашивает, указывая на Свету: «Мама твоя?»), а герой, оправдываясь и нерешительно предлагая побег, ведет себя как ребенок, уличенный в каком-то проступке. И вот, «мама» произносит: «Не приходи сюда больше. Не люблю я тебя» (как и реальная мать, отправившая его в бандитский Петербург: моральная власть у матери есть, а любви к сыну нет). Немец, главный носитель этической нормы в фильме и также через трагический романтический код (его фамилия – Гофман) апеллирующий к совести героя, произносит свой приговор: «Город – это злая сила. Сильный приезжает, становится слабым. Город забирает силу. Вот и ты пропал». При этом мораль Немца явно противостоит ницшеанской «силе», которую воспевают Данила и которая станет его кредо во второй части дилогии. Все эти сцены прощания и отчуждения героя от людей синхронизированы с бутусовской песней «Зверь», которая варьирует уже заявленные в «кормильцевских» «Черных птицах» мотивы нравственной саморефлексии героя, но добавляют к этому интересный – и тоже ницшеанский – элемент. Если «Зверь» понимать как текст, который раскрывает «раздвоенное сознание лирического героя, ощущающего в себе борьбу двух начал: высокого и низкого, человеческого и звериного» [2. С. 186], то трудно не заметить, что это противоречие в песне все-таки подлежит снятию: и герой, и зверь, загнанный им, улетают – в небо, к звездам («когда утро взойдет, он с последней звездой / поднимется в путь, полетит вслед за мной»). Этот поворот сюжета повторяет «кормильцевский» «Воздух», где «воры ходят по небесам», но на новом уровне: если там у Данилы никаких сомнений не было, то теперь они преодолеваются и он окончательно оказывается «по ту сторону добра и зла». То есть в «кормильцевском тексте» уже артикулированы все смыслы, Бутусов как кумир главного героя фильма лишь синтезирует и как бы легитимирует их в песне «Зверь». Романтическая рефлексия заканчивается, когда Данила выбирается из Петербурга, а свежий снег («Эка навалило, а?» – говорит дальнбойщик) иронически символизирует чистоту. Романтизм венчается ницшеанством. Герой уезжает из мира «Брата» в мир «Брата 2», где его уже не заботят вопросы о том, «кто сидит на вершине холма». Он и без того предчувствовал, что там никого нет, а теперь окончательно убедился в этом и решительно «поверил в себя», в свою «правду»⁵.

Итак, какие выводы можно сделать на основе даже столь краткого разбора поэтической составляющей саундтрека, в которой, повторю, доминирующую роль играет «кормильцевский текст»?

Во-первых, этот текст образует своеобразный второй слой кинонаррации, мифопоэтический (притчево-символический, местами даже мистический) парасюжет фильма. При этом он не просто сопутствует, семантически дополняет и комментирует происходящее на экране, он в итоге становится репрезентацией саморефлексии героя, а вернее – тем, что выступает как бы «вместо» саморефлексии персонажа, к рефлексии не склонного. Выше уже говорилось, что сознание Данилы, несмотря на цельность его природы, концептуалистски «лоскутное», ситуативное, он воспроизводит то, что когда-то где-то услышал, подобно эху (например, мать ему говорит о брате: «Он тебе вместо отца был», и герой – с вариациями – повторяет это Виктору). Поэтому песни «Наутилусов» со всеми перипетиями мифопоэтического парасюжета на протяжении фильма фактически заменяют персональное самосознание протагониста, впрочем, с оговоркой, что он не воспринимает их как поэзию, а следовательно, не считывает, скажем, кормильцевской иронии по поводу тех (нео)романтических и ницшеанских тем и мотивов, которые в них содержатся.

Во-вторых, ненавязчиво присутствуя в популярных песнях, этот текст связывает фильм с миром литературы, это во многом делает его метафигуральным слоем фильма и актуализирует интертекстуальную поэтику. Недвусмысленный, казалось бы, криминальный боевик, на самом деле пронизан литературностью не в меньшей степени, чем другие работы режиссера. Уже отмечалось, что

⁵ У Балабанова крайне иронично обыгрывается ложная отсылка к словам из «Жития Александра Невского», парафразом которых считается фраза Данилы «У кого правда, тот и сильнее». Ведь причисляемый к святым князь говорил вовсе не об условиях «силы», а совсем наоборот, именно «силу» и отвергал, противопоставляя ее «правде», а речь у него шла, между прочим, о «Бог»: «Не в силе Бог, а в правде». Но именно этого элемента в картине мира Данилы как раз и нет. Его девиз – это на самом деле американская поговорка «Right makes might», приписываемая Аврааму Линкольну, что создает особенно комический эффект, когда Данила обращается к Меннису: «Вот скажи мне, американец...».

«Брат» напоминает то «Дон-Кихота», то пикареску, то роман воспитания [4. С. 18-20]. Думается, романский подтекст в нем действительно есть.

Прежде всего, это Лермонтов, присутствующий в дилогии не только стихотворением «Нет, я не Байрон, я другой...», которое по первоначальному сценарию должно было открывать не второй, а именно первый фильм, однако впоследствии переместилось во второй, возможно, по причине крайней пародийности его исполнения «новым русским» на фоне джипа и т.д. Так или иначе, и лермонтовский текст намекает на сверхчеловеческий потенциал героя: «Я – или бог – или никто!» Лермонтов присутствует в фильме и неназываемым названием своего романа – «Герой нашего времени», и теми романтическими ассоциациями, каких в фильме много. Мы уже говорили о романтических мотивах в песнях, о литературной фамилии Немца. Также можно отметить мотив двойничества, который заслуживает отдельного исследования и на самом внешнем уровне отразился в самой двухчастной структуре дилогии. И первый и второй «Брат» содержат многочисленные сюжетные и образные удвоения. Причем, как уже отмечалось, в первой части двойственность находится преимущественно внутри героя, создавая двухуровневый – кинематографический и музыкально-поэтический – нарратив, а в «Брате 2» она выходит на поверхность и двойники становятся симулякрами: братья-близнецы (высокая тема «братства» вырождается в тему двойничества), два таксиста (которые тоже, по мысли Данилы, возможно, братья), две звездно-медийные любовницы героя и т.д. Также в свете сказанного можно заметить, что рассмотренные нами песенные тексты, суггестивно наполняя сознание героя и тем самым могущие быть понятыми как его вербализованный аналог, выступают в той же функциональной роли, что и «Журнал Печорина» в лермонтовском романе, меняя ракурс и «изнутри» раскрывая таинственного героя – насколько это возможно для героя, который сам для себя тайна. Данила, разумеется, не классический романтический герой, он не мыслитель, а деятель и тяготеет скорее к «низовому» (нео)романтизму рубежа XIX–XX вв., что вновь приводит нас к стилизованным ницшеанству, мироощущению *fin de siècle* с его эстетизмом и декадансом и прочим культурным ассоциациям, знакомым нам по «Счастливым дням», «Замку», «Про уродов и людей» или «Морфию».

Некоторые мотивы, кажется, действительно заставляют вспомнить роман воспитания. Герой и вправду познает мир, узнает, кто такие режиссеры, плохие и хорошие, знакомится с творчеством Бутусова и «Наутилусов», под влиянием Немца и Светы испытывает моральные колебания. Однако герой, открытый миру и, словно эхо, повторяющий услышанное, в «мире убийц и воров» может исповедовать только этос «силы», даже при том, что эта сила определяется «правдой», содержание которой, в свою очередь, определяется исключительно субъективно, через «веру в себя», децизионистски, «своевольно» и «безосновно». Нравственное воспитание, которое герой мог бы получить у немца Гофмана (в этом качестве, впрочем, напоминающего скорее Канта с его «категорическим императивом»), не может состояться: Данила прислушивается ко всему, но «не слышит» Немца (не случайно герой не раз повторяет: «У меня слуха нет») и тому, чтобы объяснить, почему он не может принять «красные» деньги, приходится возвращаться к этническому стереотипу «что русскому хорошо, то немцу – смерть», который он стремится опровергнуть собственной жизнью. Данила не понимает универсалистской этики Немца, оппозиция «свой – чужой» является естественной «прошивкой» его личности.

Но тут есть интересный нюанс, заставляющий вспомнить об еще одном элементе «романного текста» фильма, актуализируемого саундтреком. Я уже упоминал о Достоевском. Разумеется, Достоевский всплывает на уровне «петербургского текста», особенно актуального в связи с «раскольничковской» проблематикой, которая заставляет Данилу некоторое время колебаться насчет моральности убийств и которую он в итоге легко разрешает в сторону «нигилистического» принципа «право имею». Фигура Достоевского более интересна на уровне титульной темы «братства» и того самого «национального вопроса». На мой взгляд, «братство» в дилогии – сложная категория. Она точно не сводима к этническому и к «русскости». На «русскость» и этничность в первом фильме упирают Виктор (но он ведь «Татарин» и вообще – убийца) и бандитский авторитет Круглый. При том, что Данила регулярно воспроизводит ксенофобские формулы, он, например, возражает брату, не понимая, почему немцы не могут торговать на рынке вместе с русскими и прочими. «Братство» также не сводится и к семье: Данила хоть и верит в родовые связи, стойчески относится к их распаду. В частности, он трезво понимает, что брат использовал и предал его. Во втором фильме хорошо «работает» боевое братство, хотя и оно комически «корректируется» пародийной фигурой Фашиста (которому – через Илью, реального боевого товарища – Данила оказывается «своим») с его афоризмом «Свой своему поневоле брат», снижающим как мифологический пафос возможных патриотических аллюзий к Второй мировой, так и саму идею единения «своих», дезавуируя бессмысленность этой категории. При всех инвективах Данилы против Америки, там он находит «брата» не по национальному, а скорее по социально-классовому признаку (вспомним, что в конце первого фильма он декларирует желание стать шофером) – водителя-дальнобойщика Бена, проживая с ним едва ли не самые светлые и радостные моменты фильма, при том, что «русский мир» Брайтон-бич встречает его совсем неласково и не «братски». Словом, понятие «братства» в фильме если и является националистическим,

то в смысле «всечеловеческого» русского национализма позднего Достоевского, который говорил об уникальной черте русских (не как этноса, а как культурного сообщества) – «всемирной отзывчивости» и способности объединить славянство и Европу на основе неполитической – духовной общности. Разница – но весьма существенная – только в том, что у Достоевского главным фактором такого «братства» был Христос, веру в которого сохранил русский народ, а у «нищанца» Данилы такой веры нет.

Итак, благодаря саундтреку и его поэтической «начинке» можно добраться до достаточно глубоких слоев «Брата», кажущегося простым жанровым фильмом, однако в зрительском восприятии вот уже четверть века настойчиво порождающим ауру то былинно-эпического, то притчевого, то какого-то еще – не равного самому себе – повествования. Думаю, во многом именно благодаря «кормильцевскому тексту» и вообще – мифопоэтическому пласту фильма, который содержится в песнях, герою и хочется приписать более масштабное значение, чем то, которое у него есть (кем его только не называли – и суперменом, и пророком (Даниилом), и демоном, и ангелом смерти, и мессией, и всадником апокалипсиса!). Все это, разумеется, мимо, потому что не только реконструкция многоуровневого повествования, его символических оттенков и культурных ассоциаций, но и прямо высказанные в фильме оценки четко обозначают позицию, занимаемую по отношению к герою Балабановым, диалогически сталкивающим различные субтексты, иронически и тоже как бы «по-достоевски» облекаясь в молчание.

Список литературы

1. Доманский Ю. В. Рок-поэзия: филологический ракурс: монография. М.: Intrada, 2015.
2. Исаева Е. В. Циклообразующие связи в альбоме группы «Nautilus Pompilius» «Титаник» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 180–187.
3. Михайлов А. В. Обратный перевод. Москва: Языки русской культуры, 2000.
4. Паласиос Х. Гангстеры и ангелы: Балабанов и новый русский нуар // Балабанов. Перекрестки. По материалам Первых Балабановских чтений 2015 г. Санкт-Петербург: Сеанс, 2017. С. 13–22.
5. Салова А. С. Функции рок-саундтрека в сюжетной организации кинодраматургии Алексея Балабанова и Сергея Бодрова-младшего / Дипломная работа (рукопись). Москва: РГГУ, 2021
6. Селезова Е. А. Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь, 2011. Вып. 12. С. 155–161.

References

1. Domanskiy, Yu. V. (2015). *Rok-poeziya: filologicheskii rakurs: monografiya* [Rock poetry: a philological perspective: a monograph]. Moscow: Intrada. (In Russ.).
2. Isayeva, Ye. V. (2013). Tsikloobrazuyushchiye svyazi v al'bome gruppy "Nautilus Pompilius" "Titanik" [Cycle-forming connections in the album of the group "Nautilus Pompilius" "Titanic"]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Yekaterinburg; Tver', Issue 14, 180–187. (In Russ.).
3. Mikhailov, A. V. (2000). *Obratnyy perevod* [Reverse translation]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russ.).
4. Palasios, Kh. (2017). Gangstery i angely: Balabanov i novyy russkiy nuar [Gangsters and Angels: Balabanov and New Russian Noir]. *Balabanov. Perekrestki. Po materialam Pervykh Balabanovskikh chteniy 2015 g.* [Balabanov. Crossroads. Based on the materials of the First Balabanov Readings in 2015]. Saint-Petersburg: Seans, 13–22. (In Russ.).
5. Salova, A. S. (2021). *Funktsii rok-saundtreka v syuzhetnoy organizatsii kinodramaturgii Aleksey Balabanova i Sergeya Bodrova-mladshego* [Functions of a rock soundtrack in the plot organization of screenwriting by Alexei Balabanov and Sergei Bodrov Jr.]. Moscow: RGGU. (In Russ.).
6. Selezova, Ye. A. (2011). Al'bom "Razluka" (1986) "Nautilus-Pompilius": liricheskiy sub'yekt i obraz ispolnitelya [Album "Separation" (1986) "Nautilus-Pompilius": lyrical subject and image of the performer]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Yekaterinburg; Tver', 2011. Vyp. 12. S. 155–161. (In Russ.).

Информация об авторе

А. В. Корчинский – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания.

Information about the author

Anatoly V. Korchinsky – Candidate in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;
accepted for publication 20.09.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «Челябинский гуманитарий» издавался с 2006 года под эгидой Челябинского научного центра РАН; с 2020 года издается Челябинским государственным университетом; в настоящее время выходит по следующим специальностям в соответствии с действующей номенклатурой:

культурология (5.10.1. Теория и история культуры, искусства);

филологические науки (5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации; 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика);

педагогические науки (5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)).

Входит в РИНЦ.

ISSN 1999-5407.

Объем статьи: от 16000 до 40000 символов (включая заголовочный комплекс и перевод на английский язык). Оформление статьи производится в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021. Статьи в журналах и сборниках.

Обязательные элементы статьи:

Тип статьи (научная, рецензия)

УДК статьи;

ФИО автора (полностью, формат: Имя Отчество Фамилия);

вуз (полностью, но без ведомственной принадлежности, например: Челябинский государственный университет), город, страна, e-mail;

название статьи;

аннотация на русском языке: объем аннотации от 200 до 250 слов; аннотация представляет собой краткое описание содержания статьи: четкий ответ на вопрос, какова цель статьи и каков вклад предлагаемого материала в соответствующую отрасль науки; краткое указание на ключевые теоретические основания проведенного исследования и методы исследования; на каком материале выполнено исследование (конкретное описание материала с указанием количества единиц исследования, если это релевантно содержанию статьи); какие результаты получены (краткий обзор); к каким основным выводам пришли авторы; в аннотацию не включаются ни ссылки на источники, ни цитаты;

ключевые слова / словосочетания (не более 10);

текст статьи (текст следует разделить на смысловые части: введение, в котором кратко очерчивается поле исследования, его современное состояние и ставится исследовательский вопрос, описание теоретико-методологических оснований исследования; подробное объяснение хода исследования – методов, процедур, выборок с обоснованием их валидности; результаты проведенного исследования; интерпретация полученных результатов в сопоставлении с трудами других авторов; выводы, содержащие описание наиболее значимых итогов исследования, его перспектив);

список источников (не менее 15 позиций), в списке приводятся исключительно научные источники; все ссылки на официальные документы, законы, художественную литературу, интернет-публикации (за исключением научных статей в сетевых изданиях), статьи в прессе, посты в сетях располагаются прямо в тексте статьи, в том числе простой ссылкой на интернет-страницу; в случае публикаций в прессе ссылка дается по образцу: (Виноградова Е., Деготькова И., Тадтаев Г. Мягкими по крепкому // РБК. 2022. 29 июня, <https://www.rbc.ru/newspaper/2022/06/30/62bc12339a79470004d250bc>). В случае цитирования художественных текстов допускается сокращенное описание источника (первый раз источник приводится полностью, далее указывается только фамилия автора, том и страница или страница, например: при первом цитировании (Чехов А. П. Письмо к ученому соседу // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 1. Москва : Наука, 1974. С. 11); при повторном цитировании того же произведения: (Чехов А. П. Указ. соч. С. 14). Если приводятся цитаты из разных произведений одного автора, то вместо «Указ. соч.» даются первые одно-три слова названия произведения, например: (Чехов А. П. Письмо... С. 16). Для облегчения оформления цитирования в случае анализа одного произведения можно ограничиваться простым указанием номера страницы в скобках, например: (с. 14).

References (список источников на латинице с частичным переводом на английский язык, оформление списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латинскими буквами автор может воспользоваться помощью сайта www.translit.ru, выбрав стандарт транслитерации – VGN. Вся библиография транслитерируется, при этом названия статей и места их размещения (журналы, сборники) переводятся на английский язык и меняется порядок элементов библиографического описания (см. ниже);

информация об авторе на русском языке: полностью ФИО (порядок: Фамилия Имя Отчество), ученая степень, ученое звание и должность (указываются полностью, без сокращений).

сведения об отсутствии или наличии конфликта интересов и детализация такого конфликта в случае его наличия.

Оформление списка литературы (на русском языке)

Список литературы должен быть выстроен по алфавиту, в текстовых ссылках в квадратных скобках указывается номер источника по списку и номер страницы, на которую ссылается автор (пример: [8. С. 97]). В самом списке указывается либо общее количество страниц источника, либо, если это статья из сборника, номера страниц, на которых напечатана эта статья. Иноязычные источники приводятся по алфавиту после русскоязычных.

Если автору необходимо в одной текстовой ссылке перечислить несколько источников из Списка литературы, необходимо сделать следующее: «... неоднократно становилось предметом исследования (см., например: [1; 2; 6])».

На все источники, указанные в списке, должны быть ссылки в тексте. Рекомендуется включать не менее половины источников не более чем пятилетней давности.

Уважаемые авторы! Не забывайте о том, что алфавитный порядок определяется по первой букве в фамилии автора, а не его имени. Если автор отсутствует, по первой букве названия книги. Необходимо также указывать вид издания: монография, коллективная монография, сборник статей, сборник тезисов докладов, учебник, учебное пособие.

ВНИМАНИЕ! С 15.11.2022 года журнал переходит на оксфордскую модель оформления ссылок на источники в тексте статьи с указанием фамилии автора и года, а также страниц в скобках после цитаты, например: (Загидуллина 2018), (Simakova 2018: 84). В случае, если в списке литературы два и более источников одного автора, датированных одним и тем же годом, к году добавляются буквы английского алфавита, например: (Simakova 2018a), (Simakova 2018b), (Топчий 2020a), (Топчий 2020b), (Топчий 2020c). В списке литературы (и русскоязычном, и References) тоже ставятся буквы в соответствующих случаях.

Требования к оформлению списка литературы на русском языке

Источники располагаются строго в алфавитном порядке (сначала источники на русском языке, потом – на иностранном). Выделения курсивом или кавычками не используются.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021.

Иностранные источники оформляются в русскоязычном списке литературы по требованиям российского ГОСТ.

Примеры:

Гарбовский Н. К. Теория перевода : учебник. Москва : Изд-во Московского университета, 2004. 544 с.
Дмитриев А. В., Воронов В. В. Россия в контексте пространственного развития: взгляд с периферии Ближнего Севера // Мир России : социология, этнология. 2017. Т. 26, № 4. С. 169–181.

Казакова О. В. Особенности художественного перевода: практикум-хрестоматия. Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. 160 с.

Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. Изд. 2-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2005. 120 с.

Мир бессмыслиц. Лимерики, старые и новые : сборник (на англ. и русск. яз.) / сост. К. Н. Атарова. Москва : Радуга, 2003. 272 с.

Можейко, М. А. Нонсенс // Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 702–703.

Скрипник К. Д. Лингвистический поворот и философия языка Дж. Локка: интерпретации, комментарии, теоретические источники // Вестник Удмуртского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 27, вып. 2. С. 139–146.

Топсы-Turvy W. English Humour in Verse. Moscow : Progress Publishers, 1978. 319 p.

Оформление списка литературы на английском языке

В англоязычном списке литературы источники располагаются в том же порядке, что и в русскоязычном.

Примеры:

Zagidullina, M. V. (2018). Tipologiya polikodovykh yedinstv v aspekte medialogiki [Typology of policode unities in the aspect of medialogics]. *Mediascope* [Mediascope], available at: <http://www.mediascope.ru/2464>. DOI: 10.30547/mediascope.3.2018.2 (accessed: 25.02.2019). (In Russ.).

Raspopova, S. S. & Bogdan, E. N. (2018). *Feykovyye novosti: Informatsionnaya mistifikatsiya: uchebnoye posobiye* [Fake news: Information hoax: study guide]. Moscow : The Aspect of Press, 112 p. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2018). Vizual'nyy obraz v SMI – formirovaniye mediaestetiki potrebitelya massovoy informatsii [Visual images in the media – formation of media esthetics of the consumer of mass information]. *Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya* [Sign: problematic field of media education], 3 (29), 83–92. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2017). Vizual'nyy povorot v massovykh kommunikatsiyakh [A visual turn in mass communications]. *Vizual'nyy povorot i mediareal'nost'* [The Visual Turn and Media Reality]. Chelyabinsk : Chelyabinsk State University Publ., 21–29. (In Russ.).

DePaulo, B. M. & Rosenthal, R. (1979). The structure of nonverbal decoding skills. *Journal of Personality*, 3 (47), 506–517.

Статьи принимаются только в электронном виде через сайт журнала <http://journals.csu.ru/index.php/chelgum> с обязательным дублированием статьи по адресу электронной почты chelgum@yandex.ru. При загрузке через сайт следуйте предлагаемой форме загрузки, при отправке электронной почтой файл со статьей озаглавляется указанием научного направления и фамилией автора (пример: педагогика_Иванова.doc). В случае несоответствия статьи требованиям автору высылается мотивированный отказ. Отправка статьи для публикации в журнале одновременно означает согласие автора с ее размещением в открытых интернет-источниках. Вопросы можно задавать по электронной почте chelgum@yandex.ru.

Публикация в журнале бесплатная.