

0.772079

На правах рукописи

Ярко Александра Николаевна

Вариативность рок-поэзии
(на материале творчества Александра Башлачёва)

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Тверь 2008

Работа выполнена на кафедре теории литературы
ГОУ ВПО «Тверской государственный университет»

Научный руководитель доктор филологических наук, доцент
Юрий Викторович Доманский

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, доцент
Елена Михайловна Тюленева

кандидат филологических наук, доцент
Марина Валерьевна Смелова

Ведущая организация: Новгородский государственный университет
им. Ярослава Мудрого

Защита диссертации состоится 26 июня 2008 года в 14:00 часов на заседании диссертационного совета Д.212.263.06 при Тверском государственном университете по адресу: 170002, проспект Чайковского, д. 70, ауд.48.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000467790

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тверского государственного университета (170000, Тверь, ул. Володарского, 44а).

Автореферат разослан «21» июня 2008 г.

Учёный секретарь диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

С.Ю. Николаева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Традиционно понятие вариативности в филологии связывается с фольклором. Фольклористика же понимает под вариативностью «способ проявления культурного наследия, передаваемого по памяти в устной форме»¹. Однако если рассматривать вариативность шире, как способность произведения порождать варианты, а также как бытование произведения в вариантах, то вариативность будет присуща всей литературе, а не только фольклору. Соответственно, продуктивным представляется при анализе рассматривать все известные варианты произведения.

Проблема вариативности неразрывно связана с такой областью филологии, как текстология. В ходе своего развития из прикладной отрасли филологии текстология трансформировалась в отдельную науку, в отдельный способ анализа произведения, тем самым сблизившись с теорией литературы. Одной из причин, обусловивших это сближение, стало то, что текстология в большей степени, чем какие-либо иные отрасли филологии, вынуждена реагировать на изменения природы литературного произведения в процессе смен парадигм художественности. Так, произведения конца XX века обладают высокой степенью вариативности, и текстология, как отрасль науки, неотделимая от издательской практики, не может не реагировать на эти изменения. Широко известны примеры, когда сам автор на уровне композиции (как системы точек зрения) строит своё произведение как вариативное: например, «Коллекционер» Дж. Фаулза или «Чёрный принц» А. Мердок. Но это одна из разновидностей вариативности в неклассической парадигме художественности, которая целиком и полностью входит в авторскую интенцию. В нашей же работе речь пойдёт о вариативности иного рода, а именно, о вариативности, понимаемой как способность произведения порождать свои варианты, и о вариативности как о способе бытования произведения, представленного рядом текстуальных манифестаций.

Степень вариативности художественного произведения определяется не только принадлежностью его к той или иной стадии развития словесного искусства, но и его внутренними особенностями. Например,

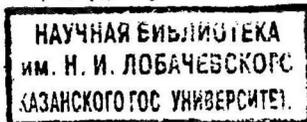
¹ Штробах Г. Вариативность // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М., 1991. Вып. 4. С. 29.

песня по самой своей природе предназначена для многократного исполнения, а значит, песня бытует как совокупность всех вариантов исполнения. Очевидно, что текстологический – и шире – филологический подход к такому виду искусства, как песня, должен отличаться от традиционного подхода к традиционной же, «письменной» литературе. То, что песня является синтетическим текстом, то есть включает в себя, помимо вербального, музыкальный и перформативный субтексты, зачастую ставит под сомнение саму правомерность изучения её в рамках филологии. Между тем песня – пусть и не совсем соответствующая критериям «чистой» литературы, но всё же неотъемлемая часть словесного творчества, а значит, изучать её (пусть и с акцентом на вербальной составляющей) должна именно наука о словесном творчестве – филология. Однако, если мы запишем вербальный субтекст песни и будем рассматривать его как традиционное стихотворение, мы редуцируем многие, если не все особенности песни как единства. Вместе с тем именно филология давно настаивает на необходимости выработки особой методологии изучения песни вообще и рок-песни в частности. В последнее время намечаются пути поиска такой методологии², однако чётких подходов к песне как к синтетическому образованию пока не выработано. Так, в течение последнего года было защищено шесть диссертаций, авторы которых стремились изучать рок-песню именно как синтетический текст, однако на деле выходило всё же исследование его вербальной составляющей лишь при некотором учёте музыкального и перформативного субтекстов³.

Между тем и песенное искусство отнюдь не однородно, и в частности, разным его видам присуща различная степень вариативности,

² См, например: *Свиридов С.В.* А. Башлачёв. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. Тверь, 2001. С. 91–105.

³ См.: *Ройтберг Н.В.* Диалогическая природа рок-произведения: Дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2007; *Чебыкина Е.Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007; *Темиришина О.Р.* Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006; *Гавриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва: Дис. ... канд. филол. наук. Брянск, 2007; *Клюева Н.Н.* Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; *Иванов Д.И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Гластун». Иваново, 2008.



определяющаяся рядом факторов. Одним из видов песенного искусства последней трети XX века стала рок-поэзия⁴. Принадлежность рок-поэзии к посткреативистской парадигме, её синтетическая природа, направленность на исполнение, а также некоторые другие факторы определили высокую степень её вариативности. В связи с этим очевидным становится, что не только продуктивно, но и необходимо рассматривать рок-песню как совокупность всех известных вариантов. При ином же подходе утрачивается собственно специфика рок-песни.

В работе мы рассмотрим особенности вариативности рок-песни на примере творчества Александра Башлачёва (1960–1988), одного из самых ярких рок-поэтов. Не только то, что основные черты рок-поэзии воплотились в поэзии Башлачёва в полной мере (значительная доля тонических форм стиха наряду с силлабо-тоническими; соединение разных стилистических пластов; соединение традиций классической литературы с «анти-традицией»; «неклассический», «рваный» синтаксис и др.), но и то, что она повлияла на многих рок-поэтов, позволяет предположить, что особенности вариативности его творческого наследия окажутся характерными для рок-поэзии в принципе. Вместе с тем нельзя не признать, что творчество Башлачёва по многим параметрам близко и к авторской песне (в частности – по формальным, «музыкальным» и «исполнительским» признакам), а значит – особенности его поэтики будут характерны не только для рок-поэзии, но и для песенной поэзии вообще.

Актуальность работы связана с осуществляющимся в современной науке поиском новых подходов к тексту, к процессу обретения заложенных в нём и закладываемых в него смыслов, а также с разработкой методологии анализа синтетического текста, которая представляется продуктивной для изучения как рок-поэзии, так и такого близкого к ней явления, как авторская песня, а также, возможно, некоторых других похожих явлений песенной поэзии. Используемый в работе подход к произведению как не к одной раз и на всегда заданной текстовой манифестации, а как к совокупности вариантов позволяет максимально

⁴ Оговорим, что термин «песенная поэзия» будет нами использоваться, когда речь будет идти об особенностях песни, характерных для песенного искусства вообще (рок-поэзии, авторской песни, романсной поэзии и т.д.); применительно же конкретно к рок-песне мы будем использовать относительно устоявшийся, хоть и не совсем удачный, термин «рок-поэзия».

полно исследовать произведение, эксплицировать наибольшее количество заложенных в нём смыслов, рассмотреть его как в диахронии, исследовав тем самым его творческую историю, так и в синхронии, т.е. проследить, что даёт соединение смыслов, заложенных в разных вариантах, смыслов, которые порою даже технически не могут воплотиться в одном варианте произведения, а значит, только бытование произведения в вариантах и экспликация в различных из них разных смыслов может позволить сделать произведение максимально насыщенным в смысловом плане.

Степень изученности темы однозначному описанию не поддаётся. Если говорить о проблеме вариативности в текстологическом плане, то она изучена довольно полно как западными, так и отечественными текстологами. Если говорить о рок-поэзии, то это явление изучено в заметно меньшей степени. Первые редкие обращения к рок-произведениям относятся к началу 1990-х гг. С конца 1990-х гг. изучение рок-поэзии становится довольно регулярным. Только в последние годы филологи стали приходить к тому, что при изучении рок-поэзии продуктивно учитывать её синтетическую природу, т.е. музыкальную и перформативную составляющие. Синтетическая природа рок-песни показывает, насколько ущербен сам термин «рок-поэзия», отчасти включающий рок-произведения в рамки «традиционной» литературы и редуцирующий музыкальную и перформативную составляющие рок-песни. Однако за, пусть и недолгую, историю изучения рока этот термин оказался настолько востребованным и широко используемым, что для обозначения объекта исследования продуктивным представляется именно его употребление. Кроме того, термин «рок-поэзия» со всей уверенностью позволяет заявить: речь не идёт о комплексном подходе к изучению всей структуры с учётом, например, детального исследования музыкального субтекста, а, скорее, о филологическом анализе, обладающем несколько иными аппаратом и методологиями, учитывающими синтетическую природу рок-произведения. Если же говорить о вариативности рок-песни, то придётся признать степень данной проблемы применительно к этому объекту сравнительно неизученной.

Новизна работы заключается в попытке рассмотрения рок-песни как синтетического текста (в ракурсе вариативности бытования, обусловленного звучащей природой), а также в рассмотрении рок-песни

как совокупности вариантов в диахроническом и в синхроническом аспектах.

Объектом работы является песенная рок-поэзия Александра Башлачёва как одного из самых ярких представителей русской рок-поэзии 1980-х годов. Объект работы релевантен её предмету, которым является вариативность, понимаемая и как способность художественного текста порождать варианты, и как собственно бытование в вариантах; механизм вариантообразования, механизмы смыслопорождения при вариантообразовании и трансформация некоторых внутренних особенностей произведения в разных вариантах.

Целью работы является рассмотрение песни в аспекте вариативности, отдельное рассмотрение основных факторов создания вариативности, их функционирования как отдельно, так и в системе друг с другом; описание и анализ механизмов смыслопорождения в процессе вариантообразования; исследование особенностей рок-песни как произведения, бытующего в совокупности вариантов.

Для достижения этой цели решаются следующие задачи:

– показать зависимость степени и качества вариативности художественного произведения от его парадигмальной закреплённости и сущностной природы;

– обозначить специфику бытования рок-песни как синтетического текста, а также её особенности, обусловленные парадигмальной закреплённостью;

– рассмотреть факторы, формирующие вербальную вариативность, отдельно анализируя как специфические особенности каждого из них, так и их функционирование в системе.

Методологической основой работы является комплексный подход, сочетающий в себе концепцию авторского высказывания М.М. Бахтина, концепцию структуры текста Ю.М. Лотмана, достижения исторической поэтики (от А.Н. Веселовского⁵ до С.Н. Бройтмана⁶) и текстологии (Г.О. Винокур⁷, Б.В. Томашевский⁸, Д.С. Лихачёв⁹, А.Л. Гришунин¹⁰,

⁵ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.

⁶ *Бройтман С.Н.* историческая поэтика. М., 2001.

⁷ *Винокур Г.О.* Критика поэтического текста. М., 1927.

⁸ *Томашевский Б.В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. Л., 1928.

французская генетическая критика¹¹), концепцию парадигм художественности современных исследователей (в частности, В.И. Тюпы¹²), концепции автора и читателя Д.С. Лихачёва¹³ и некоторых зарубежных авторов (М. Фуко¹⁴, Р. Барт¹⁵, А. Компаньон¹⁶), современные разработки анализа рок-песни (С.В. Свиридов¹⁷, Е.А. Козицкая¹⁸, Д.М. Давыдов¹⁹, Д.О. Ступников²⁰, В.А. Гавриков²¹ и др.).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Вариативность – неотъемлемая черта литературных произведений, присущая, правда, произведениям различных этапов развития словесного творчества в различной мере. Так, для произведений парадигмы неклассической художественности характерна высокая степень

⁹ Лихачёв Д.С. Текстология. Краткий очерк. М., Л. 1964., Лихачёв Д.С. Текстология: на материале русской литературы X–XII вв. М., 1983.

¹⁰ Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. М., 1998.

¹¹ Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999.

¹² Тюпа В.И. Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе) // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1.

¹³ Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997.

¹⁴ Фуко М. Что такое автор: доклад 22.2.69 в Французском философском обществе // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 9–46.

¹⁵ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

¹⁶ Компаньон А. Демон теории. М., 2001.

¹⁷ Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст 6. Тверь, 2002. С. 5–32; Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст 7. Тверь, 2003. С. 13–44.

¹⁸ Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. Тверь, 1999. С. 21–26; Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 6. Тверь, 2002. С. 139–145.

¹⁹ Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. Тверь, 1999. С. 16–21.

²⁰ Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. Тверь, 2001. С. 36–44.

²¹ Гавриков В.П. Рок-искусство в контексте исторической поэтики // Русская рок-поэзия: текст и контекст 9. Тверь, 2007. С. 21–31. Гавриков В.П. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. Брянск, 2007.

вариативности. Другим фактором активизации вариативности служит синтетическая природа произведения; в частности, такова специфика песенной поэзии. Русской рок-поэзии присуща высокая степень вариативности, обусловленная её парадигмальной закреплённостью, синтетической природой и направленностью на исполнение.

2. Вербальная вариативность формируется вариативностью собственно вербального субтекста, вариативностью контекста – концерта или альбома, и вариативностью автометапаратекста (слов, произносимых исполнителем на концерте).

3. Анализ трансформации вербального субтекста рок-песни позволяет проследить работу автора над текстом, выявить качественную специфику интертекстуальности, доминирование тех или иных родовых тенденций в различных вариантах, изменение его субъектно-объектной природы.

4. Контекст песен, исполняемых на концерте, влияет на восприятие песни, то есть является смыслопорождающим и вариантообразующим фактором. В частности, частое исполнение некоторых песен непосредственно друг за другом может способствовать формированию микроциклов, то есть контекст может являться циклообразующим фактором. Включение песни в цикл или микроцикл актуализирует смыслы, объединяющие эту песню с другими песнями.

5. Автометапаратекст воплощает авторскую позицию, тем самым формируя конкретный вариант песни; автометапаратекст может способствовать экспликации названия и других элементов заголовочно-финального комплекса, что также является вариантообразующим фактором.

6. Учитывая специфику рок-песни, оптимальным подходом к её изучению является такой подход, при котором анализироваться будут в системе вербальные субтексты, контексты и автометапаратексты каждого конкретного варианта, а также все указанные элементы в системе вариантов.

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов исследования в основных и специальных курсах по теории литературы, текстологии и истории русской литературы XX века.

Апробация. Диссертация и отдельные её элементы обсуждались на аспирантских семинарах кафедры теории литературы Тверского

государственного университета, а также на международных конференциях: «Поэтика и лингвистика: Гельгардтовские чтения» (г. Тверь, 2006), «Грехнёвские чтения» (г. Нижний Новгород, 2006), «Потаённая литература» (г. Иваново, 2007), «Поэтика заглавия» (г. Москва, 2007), «Литература XX–XXI веков: автор, текст, интерпретация» (г. Иваново, 2007), «Творчество Владимира Высоцкого: пути и проблемы изучения» (г. Воронеж, 2007).

Основные положения диссертации изложены в 10 публикациях по теме диссертации.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** рассматриваются основные проблемы, связанные как с проблемой вариативности вообще, так и с вариативностью рок-песни в частности.

В **первой главе «Вариативность русской рок-поэзии: поэтика и текстология»** рассматриваются основные проблемы вариативности как в связи с проблемой эдиции, так и в чисто литературоведческом плане; раскрывается теоретическая основа работы.

В **первом параграфе «Вариативность и текстология: подходы к публикации литературных произведений различных стадий развития словесного творчества»** рассматриваются основные тенденции развития текстологии в связи с проблемой вариативности.

Отечественная текстология возникла в связи с проблемой публикации древнерусских рукописей, известных, как правило, в нескольких редакциях. Считалось, что редакции отличаются друг от друга только механическими исправлениями, допускаемыми переписчиками, соответственно, основной задачей текстолога было очистить текст от этих «описок», прийти к наиболее раннему тексту, который и считался предназначенным для публикации. Этот же принцип первоначального текста был перенесён и на текстологию Нового Времени. В начале XX века подобный подход сменился новым, в центр которого ставилось понятие «воли автора». Последний известный вариант текста считался воплощением последней авторской воли и получил название «канонического текста». Между тем если подобный подход и

постулировался в теоретических работах (порой весьма жёстко), то на практике оказывался практически не применим: текстология постепенно двигалась к пониманию значения бытования произведения в нескольких вариантах и, соответственно, к публикации всех вариантов и соответствующему анализу произведения.

Однако словесное творчество отнюдь не ограничивается «письменной» литературой. Например, в виду особенностей бытования произведений народного творчества фольклористике пришлось выработать свои, особые методы анализа и публикации. Так появилась текстология фольклористики как отдельная отрасль текстологии. Близость (но не тождественность) фольклора и рок-поэзии неоднократно отмечалась исследователями. Особый статус автора (исполнителя), звучащая природа, бытование в вариантах и синтетическая природа говорят о схожести указанных явлений. Близость рок-поэзии, с одной стороны, к фольклору, а с другой, к «традиционной» литературе позволяют предположить, что текстологический подход к рок-поэзии должен сочетать в себе соответствующие подходы текстологии к фольклору и к «традиционной» литературе. В частности, схожесть бытования фольклора и рок-поэзии и связанная в том числе и с этим высокая степень их вариативности позволяет предположить, что выработавшаяся традиция публиковать все известные варианты фольклорного произведения окажется продуктивной и для рок-поэзии. Таким образом, текстология как наука, неразрывно связана с эдиционной деятельностью, а значит должна реагировать на те или иные особенности произведения; относительно рок-поэзии это в первую очередь будут звучащая природа и высокая степень вариативности.

Во втором параграфе первой главы «Рок-песня в аспекте вариативности» описываются две основные черты, обуславливающие высокую степень вариативности рок-поэзии: её синтетическая природа и парадигмальная закреплённость.

Рок-произведение представляет собой синтетический текст, состоящий из трёх, как минимум, субтекстов: вербального, музыкального и перформативного²². Субтексты эти тесно взаимосвязаны и функционируют

²² «Синтетический текст (СТ) есть иерархически организованная структура, включающая структуры низшего порядка – субтексты, которые находятся между собой в сложных отношениях эстетического взаимодополнения и поэтической корреляции»

в системе, соответственно, при изменении одного из субтекстов неизбежно меняется и вся система. Между тем рок-песня – текст именно синтетический, а не синкретический, то есть может быть разложим на субтексты, функционирующие изолированно. Так, например, тенденция к вербализации текста в 1990–2000 гг. выразилась в числе прочего в том, что рок-тексты стали активно публиковаться. Сборники произведений отдельных рок-поэтов за эти годы эволюционируют от почти справочных, общеинформативных изданий, использующих тексты песен скорее как иллюстрацию²³, до специализированных изданий, в которых вербальные субтексты, хоть отчасти и позиционированы как «традиционная» литература, но вместе с тем за счёт публикации вариантов и информации о концертах и записях в какой-то степени соотносимы со звучащей формой бытования песни²⁴. Несколько другая эволюция прослеживается в антологиях: от небольших по объёму сборников, в которых выбор авторов обусловлен фигурой составителя, до двенадцатитомной антологии издательства «Азбука», стремящейся не только охватить наибольшее количество авторов, но и в той или иной мере классифицировать их. Между тем функционирование вербального субтекста не ограничивается книжной публикацией. Исполнители часто включают вербальные субтексты песен в концерты и альбомы, публикуют их на сайтах, на вкладышах к альбомам и дискам. Таким образом, песня как синтетический текст приобретает ещё один вариант: опубликованный вербальный субтекст.

При публикации вербального субтекста теряется значительная часть смыслов песни. Причём это не только смыслы, заложенные в музыкальном и перформативном субтекстах, и даже не только смыслы, возникающие из взаимодействия вербального субтекста с перформативным и музыкальным субтекстами, но и смыслы, связанные именно со звучащей природой песни: если при звучании ту или иную фразу можно воспринимать по-разному (например, строчка из песни «День победы» группы «АукцЫон» в

(Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст 7. Тверь, 2003).

²³ См., например: Майк из группы «Зоопарк». Тверь, 1996, Барановская Н.А. Константин Кинчев. СПб., 1993.

²⁴ См., например: Михаил «Майк» Науменко. Стихи и песни. М., 2000; Александр Башлачёв: стихи, фонография, библиография. Тверь, 2001.

звучащем варианте может быть воспринята, как минимум, двояко: «Награди меня» / «На груди меня»; в итоге эта строка в разных печатных источниках воспроизводится по-разному), то при публикации в большинстве случаев издателю придётся выбрать одно из нескольких прочтений и выразить его в нормативных орфографии и пунктуации. Вместе с тем передача интонации на письме при помощи пунктуационных знаков несоизмеримо беднее, чем интонация звучащего текста; с этой точки зрения, напечатанный вербальный субтекст порождает большее количество интерпретаций интонации, а значит, возможности неограниченного количества интонационных прочтений.

Наряду с тенденцией к вербализации в конце XX века появляется и тенденция к синтезу: «чисто» литературные произведения приобретают синтетический вариант. В рамках рок-искусства появляются песни, написанные на стихи классических поэтов и целые альбомы, составленные из таких песен (альбом «Сатиры» Александра Градского – на стихи Саши Чёрного, «Жилец вершин» группы «АукцЫон» – на стихи Велимира Хлебникова); появляются музыкальные сказки на основе классических и даже радиоспектакли («Свинопас» группы «Зимовье зверей», «Первый всесоюзный панк-съезд» группы «Водопад им. Вахтанга Кикабидзе»). Таким образом, в рок-искусстве усиливается театральное начало, активизируется перформативный субтекст, что также способствует высокой степени вариативности рок-поэзии.

Вторая особенность рок-поэзии, обуславливающая высокую степень её вариативности, связана с её парадигмальной закреплённостью. С последней трети XIX в. начался кризис креативистского художественного сознания, выразившийся в первую очередь в кризисе авторства: фигура автора, бывшая центром искусства креативистской парадигмы, утратила свое ключевое значение. Произведение приобрело статус дискурса, т.е. трехстороннего события (автор–герой–читатель). Автор произведения творит его не только на поле своего сознания, но и на поле сознания реципиента, то есть с учётом того, что реципиент, воспринимая произведение, будет его достраивать, станет в какой-то мере со-творцом произведения. Смысл произведения смещается от авторской интенции в сторону рецепции. Автор имеет право только на текст произведения, которое оставляет пространство для неограниченного количества прочтений, интерпретаций, достраивания смыслов, а также – порождения

на его базе новых произведений и не только произведений литературы. Вследствие этого литература перестает быть литературой в чистом виде, жизнь литературного произведения выходит за рамки собственно литературы. То есть литература посткреативистской парадигмы обладает высокой степенью вариативности. Вариант приобретает особый статус, при котором ни один из вариантов произведения не может считаться каноническим. Произведение представляет собой не один текст, а совокупность текстовых манифестаций, совокупность вариантов. Исследователь произведения теперь не ограничивается одной его текстуальной манифестацией, а рассматривать все известные варианты и интерпретации. Произведения посткреативистской парадигмы после того, как выходят из-под пера автора, сохраняя с ним связь, перестают безраздельно принадлежать ему, а наоборот, продолжают жить не только в рецепции и интерпретации, но принципиально предполагают порождение не только новых смыслов, но и новых произведений²⁵.

Рок-поэзия явилась своеобразной квинтэссенцией посткреативизма: кризис авторства, полиинтерпретативность и другие черты посткреативистской парадигмы эксплицированы в рок-поэзии в предельной мере. Одной из этих черт стала и высокая степень вариативности. Это особенно значимо для рок-поэзии, так как высокая степень вариативности рок-песни обуславливается ещё и тем, что, в отличие от, скажем, эстрадной песни или романса, рок-песня имеет интенцию не на тиражирование, а на создание нового варианта при каждом исполнении. При этом каждый новый вариант рождает новые смыслы, а наибольшее количество смыслов эксплицируется при рассмотрении всех вариантов в системе. Очевидно, что дважды одинаково исполнена не может быть не только рок-песня, а в принципе любая песня, но именно в рок-искусстве при каждом исполнении, на каждом концерте или записи альбома создаётся новый вариант песни. Если исполнитель эстрадной песни или романса стремится повторить первоначальный вариант песни, стремится в точности соответствовать партитуре и тексту, то рок-исполнитель каждый раз не только неосознанно, но и целенаправленно создаёт новый вариант песни.

²⁵ Подробнее см.: *Тюпа В.И.* Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе) // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1.

Немаловажный фактор, также определяющий высокую степень вариативности рок-песни, – неоднозначность фигуры автора, обусловленная и принадлежностью рок-поэзии к посткреативистской парадигме, и спецификой собственно рок-поэзии. Редукция фигуры автора – одна из наиболее важных черт посткреативистской парадигмы. Автор фактически теряет права на своё произведение и становится, скорее, первым реципиентом, чем творцом в традиционном понимании, и это весьма характерно для рок-поэзии. Акцент перемещается с авторства на исполнительство: важно не то, кто написал песню, а то, кто и как её исполнил, и именно он считается её автором. Таким образом, фигура автора фактически заменяется фигурой исполнителя.

Песня живёт не только тогда, когда исполняется первичным исполнителем, но и после этого, и каждый новый исполнитель песни вносит в неё что-то новое. При этом каждое новое исполнение интерпретирует песню по-своему, и, как правило, цель не первичного исполнителя – не просто исполнить песню, но создать новый, свой собственный вариант песни, максимально отличный от инвариантного. Между тем и акцент на перформативном – наиболее вариативном – субтексте, также увеличивает степень вариативности рок-песни.

Во второй главе «Аспекты вариативности рок-поэзии Александра Башлачёва» на конкретном песенном материале рассматриваются особенности бытования песни в нескольких вариантах.

В рок-поэзии можно выделить как минимум три типа формирования вербальных изменений при вариантообразовании:

1. *Вариативность собственно вербального субтекста.* От варианта к варианту, от исполнения к исполнению вербальный субтекст претерпевает изменения от самых незначительных до радикальных. Вследствие этого каждый раз смысл песни будет претерпевать какие-то изменения. При этом скрытые в каждом отдельном варианте смыслы могут эксплицироваться при рассмотрении совокупности всех вербальных субтекстов в системе.

2. *Вариативность контекста (построение концерта или альбома).* У термина «контекст», как минимум, два значения: широкое и узкое. При широком понимании контекст – это культурная ситуация в целом, влияющая на восприятие и понимание чего бы то ни было. Мы же под контекстом имеем в виду узкое значение термина, близкое к употреблению его, например, в цикловедении. Применительно к рок-песне под

контекстом мы понимаем совокупность, парадигму песен, исполняемых на том же концерте или альбоме, что и исследуемая песня. Подбор песен зависит как от внешних факторов (аудитория, помещение и т.д.), так и от внутренних (например, представление исполнителя о том, в каком порядке должны следовать песни). Однако и в том, и в другом случае песня будет восприниматься в контексте следующей и предыдущей песен и в контексте всего концерта.

3. Вариативность автометапаратекста (слов автора / исполнителя, произносимых на концерте). Часто на концертах (особенно это характерно для авторской песни) автор перед исполнением или после него комментирует песню. Очевидно, что от того, каким будет автометапаратекст, во многом зависит восприятие песни. Автометапаратекст выполняет многие важные для песни задания: может служить для экспликации названия (или других элементов заголовочно-финального комплекса), связи песен на концерте и т.д. Но в первую очередь, автометапаратекст служит для выражения авторской позиции. Однако в отличие от автокомментария в «традиционной» письменной литературе, автометапаратекст неотделим от собственно песни: если произведение, пусть даже содержащее авторский комментарий, можно прочесть без него, то при прослушивании автометапаратекст неотделим от песни, точнее – от её конкретного варианта.

Каждый вариант песни на вербальном уровне создаётся собственно вербальным субтекстом конкретного исполнения, «окружением» песни на конкретном концерте или альбоме, а также автометапаратекстом – тем, что автор говорит до и после исполнения песни (иногда значимыми оказываются автометапаратексты, сопровождающие другие песни данного альбома / концерта). Следовательно, анализируя песню, необходимо рассматривать все вербальные субтексты, контексты и автометапаратексты, и именно они дадут представление о песне как о совокупности вариантов (в вербальном плане). Все три типа формирования вербальных изменений взаимосвязаны и функционируют в системе.

В первом параграфе второй главы «Вариативность собственно вербального субтекста» анализируются субтексты песен «Хороший мужик» и «Мы льём своё больное семя...» Александра Башлачёва.

Песня «Хороший мужик» известна в двух вариантах исполнения. Вербальные разночтения вариантов относительно других песен Башлачёва

невелики, однако их анализ позволяет заключить, что в каждом из вариантов доминируют те или иные родовые тенденции. Если в хронологически первом варианте песни сильнее выражены лирические тенденции, то во втором за счёт появления ещё одного персонажа усиливаются драматургические тенденции текста, а за счёт маркирования речи первичного субъекта как разговорной (а значит – придания большего значения событию рассказывания, нежели событию рассказа) – эпические.

Анализ четырёх вариантов песни «Мы льём своё больное семя...» позволяет эксплицировать неоднозначные отношения таких категорий, как «мы» и «они», которые в системе четырёх вариантов песни оказываются одновременно и противопоставлены, и объединены, что, как показывают наблюдения, характерно для русского рока 1980-х гг. Исследование же творческой истории этой песни, то есть рассмотрение вариантов вербального субтекста в диахронии, позволяет выявить взаимосвязь субъектно-объектной природы песни и специфики цитации в ней. Цитирование крылатого выражения «Истина в вине» актуализирует все случаи цитирования этого выражения другими авторами, в первую очередь, самое, пожалуй, известное цитирование этой фразы в русской литературе – «Незнакомку» Блока. В первом варианте песни Башлачёва цитируется только собственно крылатое выражение. В последующих вариантах именно оно провоцирует обращение к «Незнакомке»: в третьем и четвёртом вариантах цитируется уже не только и не столько крылатая фраза «Истина в вине», сколько Блок: здесь мы уже сталкиваемся с использованием не прецедентной фразы, а прецедентного текста («Незнакомки»), содержащего эту фразу и актуализируемого этой же фразой. Между тем переход от цитаты одного типа к цитате другого типа вызвал изменение субъектно-объектной структуры, так как третий и четвёртый варианты с объектом «они» ближе к блоковскому тексту-источнику, чем первый и второй варианты с субъектом «мы», что показывает анализ субъектно-объектных отношений тех фрагментов блоковского стихотворения, к которым отсылает цитата в песне Башлачёва. Таким образом, одна цитата в процессе жизни произведения вызвала к жизни другую цитату, которая, в свою очередь, спровоцировала изменение субъектно-объектной структуры.

Во втором параграфе второй главы «Вариативность контекста и автометапаратекста» рассматриваются вариантообразующие и смыслопорождающие функции контекста и автометапаратекста.

В первой части параграфа рассматриваются особенности автометапаратекста – слов исполнителя, произносимых в рамках концерта. Автометапаратекст служит для выражения авторской позиции, соответственно, восприятие каждого конкретного варианта той или иной песни будет во многом зависеть от того, какими словами она сопровождается. Так, если автометапаратекст, предвещающий песню «Хозяйка» на концерте 18 марта 1985 г.: «...лирическая песня такая... женская...» – актуализирует любовное содержание песни, то автометапаратекст к этой же песне на концерте апреля 1985 г.: «...ну вот это несколько таких бардовских песен. Я в общем-то их теперь не пишу, но до сих пор не удалось забыть, так что... ещё одна такая...» – включает песню в контекст вполне определённой существующей на тот момент песенной традиции, к которой часто относили и Башлачёва. Наряду с этим автометапаратекст может способствовать экспликации заглавия песни, а также других элементов заголовочно-финального комплекса.

Вместе с тем неоднозначная природа автометапаратекста и высокая степень его вариативности, обусловленная его звучащей природой и направленностью на спонтанность, делают более подвижным такую относительно стабильную часть произведения, как заглавие. Песня может иметь в системе вариантов сразу несколько названий. Так, например, эксплицируемые разные названия одной и той же песни Башлачёва «Грибоедовский вальс» и «Баллада о Степане» не только обогащают песню новыми смыслами, но и оказываются включёнными в композицию произведения. Эксплицируемое название песни «Похороны шута» модифицирует субъектно-объектную природу песни. В целом же эксплицируемое на концерте название песни актуализирует сочетающиеся с ним смыслы.

Во второй части параграфа анализируются вариантообразующие функции контекста как структуры концерта. Подбор песен зависит как от внешних факторов (аудитория, помещение и т.д.), так и от внутренних (представление исполнителя о том, в каком порядке должны следовать песни, и т.д.). В концерте песня будет восприниматься в контексте следующей и предыдущей, и шире – всех исполняемых на концерте песен,

соответственно, особенности восприятия того или иного варианта будут зависеть в том числе и от этого. При общей подвижности состава песен некоторые из них Башлачёв исполнял непосредственно друг за другом, что позволяет некоторым исследователям говорить о микроциклах. Например, песни «Ржавая вода» и «Чёрные дыры» часто исполнялись друг за другом, причем почти без паузы. Если учесть схожесть музыкальной составляющей и тематики, то такое «соседство» песен заставляет воспринимать вторую песню как продолжение первой. Частое исполнение Башлачёвым песни «Слёт-симпозиум» после песни «Подвиг разведчика» также позволяет объединить их в своего рода микроцикл, тем самым подчеркивая их схожесть как в стилистическом, так и в содержательном плане. Объединяя несколько песен по тому или иному признаку, контекст концерта или альбома может актуализировать эти признаки. Так, например, сатирическое начало песни «Подвиг разведчика» усиливается, когда песня исполняется «рядом» с песней «Слёт-симпозиум», соответственно, редуцируются другие содержащиеся в ней смыслы. То же можно сказать о «женских» песнях, «бардовских», «сюжетных» песнях и т.д. (если ограничиваться примерами из творчества Башлачёва). Между тем понятие контекста не ограничивается указанным нами узким пониманием. Контекст в широком смысле также может являться вариантообразующим и смыслопорождающим фактором. Так, например, фигура В.С. Высоцкого в значительной мере повлияла на так называемый «Таганский концерт» Александра Башлачёва, прошедший в Театре на Таганке, неотделимом от фигуры этого барда. Башлачёва часто называли не только преемником, но и подражателем Высоцкого. Между тем, хоть влияние Высоцкого на творчество Башлачёва и неоспоримо, однако же творчество последнего далеко выходит за рамки подражания и даже наследования традиций. Поэтому, выступая в театре на Таганке, неотделимом от фигуры Высоцкого, Башлачёв вынужден был так или иначе отдаляться от Владимира Семёновича, что не могло не сказаться на структуре концерта. Сначала были исполнены песни, на первый взгляд, никак не связанные с творчеством Высоцкого, и только потом – «высоцкие» песни, причём схожесть поэтик двух поэтов актуализировалась общим контекстом концерта. Песня же «Триптих» («Слыша В.С. Высоцкого»), напрямую посвящённая Высоцкому и построенная на цитатах из его творчества, была исполнена предпоследней

в двухчасовом концерте, то есть тогда, когда, предположительно, у слушателей могло сформироваться мнение о Башлачёве как о самостоятельной фигуре. Таким образом, структура «Таганского концерта» Башлачёва во многом была определена контекстом фигуры В.С. Высоцкого.

В третьем параграфе второй главы «Вариативность в системе вербального субтекста, контекста и автометапаратекста: “Подвиг разведчика” и “Слёт-симпозиум”» анализируется взаимодействие трёх рассмотренных факторов вариативности на примере двух песен.

Каждый конкретный вариант представляет собой взаимодействие вербального субтекста, контекста и автометапаратекста. От варианта к варианту трансформируется субъектно-объектная природа вербального субтекста, неоднозначного в любом из вариантов. Обе рассматриваемые в данном параграфе песни Башлачёва находятся на стыке собственно песни и драматургической сценки (а песня «Слёт-симпозиум» ещё и в нескольких автометапаратекстах определяется как «репортаж»), и в каждом из вариантов актуализируются те или иные родовые тенденции. От варианта к варианту варьируется субъектно-объектная природа песни: герой то оказывается ближе к лирическому герою, и/или автору-исполнителю, то приближается к ролевому герою. Рассмотрение вариантов вербального субтекста в диахронии позволяет говорить о том, что основные изменения текста происходят в тех фрагментах, в которых используются цитаты и фразеологизмы, то есть – во фрагментах с использованием «чужого» слова. принцип работы таков, что уже ко второму из существующих вариантов «чужая» речь становится максимально «своей», трансформируется, отдаляется от прецедентной фразы и в диахронии больше уже не меняется, то есть можно предположить, что, как правило, уже ко второму варианту автор приходит к оптимальному, с его точки зрения, тексту и больше его не меняет.

Автометапаратекст и контекст часто актуализируют друг друга. Так, информация, которую несёт автометапаратекст, может актуализироваться за счёт «соседних» песен, и наоборот, – автометапаратекст может указывать на связь песен в тех случаях, когда они исполняются не непосредственно друг за другом. Взаимодействие контекста и автометапаратекста актуализирует их циклообразующие тенденции (являющиеся в свою очередь вариантообразующими и

смыслопорождающими). Так, в тех случаях, когда песни «Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» исполняются «через песню», то есть не могут в строгом смысле быть восприняты как микроцикл, автометапаратекст лексическим и стилистическим повтором актуализирует циклообразующие тенденции контекста. Вместе с тем именно частое исполнение песен рядом может позволить говорить о них как о цикле несмотря на отсутствие чёткого авторского указания, то есть рассмотрение всех известных вариантов песен, позволяет, с одной стороны, глубже понять эти песни, а с другой, создаёт как минимум две возможности восприятия песен: изолированно и в контексте друг друга.

Малейшие изменения вербального субтекста коррелируют как с «окружением» песни, так и с тем, какие слова произносит автор в рамках концерта. Так, представленная в нескольких автометапаратекстах как «репортаж», песня «Слёт-симпозиум» и вербальным субтекстом песни будет ближе к репортажу, чем в других вариантах. В варианте же, в котором в автометапаратексте автор-творец сближается с биографическим автором, речь первичного субъекта оказывается более стилистически маркирована, при исполнении усиливается театральное начало, то есть актуализируется перформативный субтекст песни.

В итоге рассмотренные примеры из творческого наследия Александра Башлачёва убеждают, что изучение рок-песни невозможно без учёта всех известных вариантов, каждый из которых формируется собственно вербальным субтекстом песни, её контекстом и автометапаратекстом, функционирующими в системе.

В заключении подводятся итоги работы, формулируются выводы, намечаются перспективы разработки темы.

**Основные положения диссертации
отражены в следующих публикациях автора:**

*Статья в ведущем рецензируемом научном журнале,
рекомендуемом ВАК РФ:*

1. Ярко А.Н. Название рок-песни в концертном контексте («На жизнь поэтов» и «Похороны шута» А. Башлачёва) // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. – Воронеж, 2008. – № 1. – С. 90–94.

Статьи:

2. Ярко А.Н. «Мы льём своё больное семья...» Александра Башлачёва в аспекте вариативности // Поэтика и лингвистика : материалы науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. Романа Робертовича Гельгардта. – Тверь, 2006. – С. 74–76.
3. Ярко А.Н. Вариативность и родовые тенденции в песне Александра Башлачёва «Хороший мужик» // Слово : сб. науч. работ студен. и аспирантов. – Тверь, 2006. – Вып. 4. – С. 56–65.
4. Ярко А.Н. Вариативность субъектно-объектных отношений в песне Александра Башлачёва «Мы льём своё больное семья...» в контексте русской рок-поэзии 1980-х гг. // Грехнёвские чтения : сб. науч. тр. – Н. Новгород, 2007. – Вып. 4. – С. 221–230.
5. Ярко А.Н. Способы вариантообразования в русском роке («Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» Александра Башлачёва) // Русская рок-поэзия: текст и контекст : [сб. науч. тр.]. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 105–139.
6. Ярко А.Н. «Мы льём своё больное семья...» Александра Башлачёва: цитата и вариантообразование // Восемь с половиной : ст. о русской рок-песенности. – Калининград, 2007. – С. 15–20.
7. Ярко А.Н. Циклизующая роль контекста и автометапаратекста в рок-концерте // Слово : сб. науч. работ студен. и аспирантов. – Тверь, 2007. – Вып. 5. – С. 160–173.
8. Ярко А.Н. Название песни в контексте концерта А. Башлачёва // Филологические штудии : сб. науч. тр. – Иваново, 2008. – Вып. 11. С. 116–129.
9. Ярко А.Н. К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия»: «Таганский концерт» Александра Башлачёва // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы. 2007. – Воронеж, 2008 (в печати).
10. Ярко А.Н. Микроциклизация и вариантообразование в русском роке: «Слёт- симпозиум» и «Подвиг разведчика» Александра Башлачёва // Потаённая литература: исследования и материалы. – Иваново, 2008. – Вып. 5 (в печати).



Подписано в печать 19.05.2008. Формат 60 x 84 1/16.
Бумага типографская № 1. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 1,3. Тираж 100. Заказ 17.

Тверской государственной университет.
Филологический факультет.
Адрес: 170002 г. Тверь, проспект Чайковского, 70.

10-