

# **РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ:**

**ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

---

**ВЫПУСК 19**

---

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2019

Министерство науки и высшего образования  
Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

# **РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

---

**ВЫПУСК 19**

---

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2019

УДК 821.161-1  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-45  
Р66

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

кандидат филол. наук М. Б. ВОРОШИЛОВА  
доктор филол. наук, профессор Ю. В. ДОМАНСКИЙ  
ст. преподаватель Е. Э. НИКИТИНА  
кандидат филол. наук О. Э. НИКИТИНА

**Р66 Русская рок-поэзия: текст и контекст** [Электронный ресурс] : сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург ; Тверь, 2019. – Вып. 19. – 396 с.

Статьи девятнадцатого выпуска сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» посвящены различным аспектам филологического изучения рок-культуры. Авторы – исследователи из России, Белоруссии, Украины, Польши, Китая.

ISSN 2414-0791 (онлайн версия)  
ISSN 2413-8703 (печатная версия)

УДК 821.161-1  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-45

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ  
**РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**  
Выпуск 19

Подписано в печать 26.07.2019. Формат 60x84/16.  
Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.  
Усл. печ. л. – 23. Тираж 500 экз.  
Издается ФГБОУ ВО «Урал. гос. пед. ун-т».  
Журнал подготовлен в редакционно-издательском отделе  
Уральского государственного педагогического университета  
620017, Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 106.

© Русская рок-поэзия:  
текст и контекст, 2019  
© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2019

УДК 821.161.1-192(Гребенщиков Б.):785  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)64-8,445  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.25

**Б. В. ОРЕХОВ**

Москва

**«ПРАЗДНИК УРОЖАЯ ВО ДВОРЦЕ ТРУДА»  
В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА**

***Аннотация.*** В статье даётся построчный комментарий к тексту песни Б. Гребенщикова «Праздник урожая во дворце труда», предлагаются варианты интерпретаций образного ряда. Концептуальная рамка для декодирования текста – отклик на события переломной эпохи, контраст 1990-х и современности, интертекстуальные источники – другие тексты того же автора, артефакты массовой культуры, язык советского времени.

***Ключевые слова:*** несобранные циклы, лейтмотивы, русский рок, рок-музыка, рок-музыканты, рок-поэзия.

***Сведения об авторе:*** Орехов Борис Валерьевич, кандидат филологических наук, доцент Школы лингвистики НИУ «Высшая школа экономики».

***Контакты:*** 101000, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 20, nevmenandr@gmail.com.

**B. V. OREKHOV**

Moscow

**«HARVEST FESTIVAL IN THE PALACE OF LABOR»  
IN THE CONTEXT OF B. GREBENSHCHIKOV'S POETICS**

***Abstract.*** The paper represents a line-by-line commentary on the text of the song by B. Grebenshchikov “Harvest Festival at the Palace of Labor”, and offers interpretations of the imaginative series. The conceptual frame for decoding text is a response to the events of a turning point, the contrast of the 1990s and modernity. Intertextual sources for the interpretation are the other texts of the same author, artifacts of popular culture, and the language of the Soviet era.

***Keywords:*** unassembled cycles, leitmotifs, Russian rock, rock music, rock musicians, rock poetry.

***About the author:*** Orekhov Boris Valerjevich, Candidate of Philology, Associate Professor, National Research University “Higher School of Economics”.

Песня «Праздник урожая во дворце труда» [1] была издана в составе альбома «Соль» 2014 года. Как сообщает первое впечатление, этот текст вместе с «500» относится к несобранному циклу [3] социально-критических высказываний Бориса Гребенщикова XXI века. Особенное место в ряду собственно политических реплик занимает песня «Губернатор» с того же альбома «Соль», более напоминающая прямоту обращения

к социальной проблематике, свойственную стилистике «ДДТ», и не встречающая аналогов среди основных произведений «Аквариума». Все они демонстрируют болезненность для лирического субъекта социально-политических и экономических обстоятельств последних десятилетий.

Объединяющим лейтмотивом многих «болезненных» текстов становится невозможность или девальвация пения. Пение в поэтике Гребенщикова, очевидно, конструктивная метафора не столько самовыражения, сколько личностной гармонии.

«500 песен и нечего петь» («500») отражается в «сколько мы ни пели – всё равно, что молчали», вводной строке анализируемого текста. К этому же образному ряду примыкает и строка «Я не помню, как петь; у меня не осталось слов» («Луна, успокой меня») из песни, которую трудно охарактеризовать как «болезненную», хотя лирический субъект явно находится в ситуации душевной разбалансированности: «Я потерял связь с миром, которого нет».

Напротив, в песнях другого тематического блока, в которых доминантным становится иное состояние лирического субъекта, пение является обязательным свойством конструируемого художественного мира: «Что-то соловьи стали петь слишком громко; / Новые слова появляются из немоты» («Кардиограмма»). Песня «Маша и медведь» также включает этот мотив:

Напомни мне, если я пел об этом раньше –  
Я всё равно не помню ни слова:  
Напомни, если я пел об этом раньше –  
И я спую это снова.

Однако и здесь обнаруживается неполноценность персонажа: в строке «Я знаю лучший вид на этот город» угадывается цитата из стихотворения И. Бродского «Представление»: «Лучший вид на этот город – если сесть в бомбардировщик».

Первый стих, таким образом, задает контекст экзистенциального дискомфорта, дополненный абсурдным уравниванием пения и молчания. Эта ситуация увязывается обычной для поэтики Гребенщикова (ср.: «Это потому что зумзумзумзумзум», «Zoom Zoom Zoom») псевдопричинной связью с последующими событиями: «От этого мёртвой стала наша святая вода». Приставка «псевдо-» необходима при описании выстраиваемой конструкции, так как никакой автоматической зависимости между безрезультатным пением и превращением святой воды в мёртвую нет, её иллюзия постулируется текстом, но не находит подтверждения в ментальном опыте реципиента.

Строка «От этого мёртвой стала наша святая вода» любопытна также обычным для поэтики Гребенщикова скрещиванием элементов разных семантических полей. Святая вода происходит из круга церковной православной атрибутики, «мёртвая вода» – фольклорный образ. Органичное соединение этих дискурсов в рамках одного риторического оборота автор уже использовал в «Древнерусской тоске»: «Алёша, даром что Попович, продал весь иконостас».

Строка «По нам проехали колёса печали» помимо первичного смысла, поддерживающего описание дискомфорта лирического субъекта, открывает перед реципиентом спектр возможных интертекстуальных отсылок, которые могли бы объяснить появление образа в этом контексте. Во-первых, «колёса» прочитываются как часть устойчивого сочетания «колесо сансары», в творчестве Гребенщикова имеющее семантику не столько цикличности перерождений, сколько являющееся гиперонимом всего негативного: «Ой ты, жизнь моя самсара, / Ой, подружки, горький хрен» («Однолюб»). Необходимо отметить, что в последнее десятилетие мы наблюдаем иссякание индуистско-буддистского образного ряда в поэзии Гребенщикова, что снижает вероятность предложенного прочтения.

Одновременно в контексте русского рока может возникнуть ассоциация со строкой «Колёса любви едут прямо по нам» («Наутилус Помпилиус», «Колёса любви»). В наши задачи не входит подробный разбор этого стороннего текста. Отметим, что если в тексте И. Кормильцева колеса «едут» (презенс), то у Гребенщикова колёса уже «проехали» (перфект). То есть «Праздник урожая» является если не следствием, то, по меньшей мере, следующим состоянием после «Колёс любви». Важным в интересующем нас фрагменте оказывается эмоциональная антонимичность песни «Наутилуса» с её отчаянной энергичностью депрессивному «Празднику урожая». Любопытно, что альбом «Титаник», на котором издана привлекшее наше внимание песня «Наутилуса», вышел в середине 1990-х годов (28 апреля 1994 г.), тем самым он может претендовать на статус эталонного высказывания этой эпохи. Таким образом, «Праздник урожая» локализуется в неопределённом настоящем, эмоционально противопоставленном условной эпохе 1990-х. При этом противопоставление утраченного прошлого и неполноценного настоящего – также конструктивный приём для Гребенщикова: «У нас были руки дороги. / Теперь мы ждём на пороге» («Назад в Архангельск»).

Сам центральный образ выделен паузой после короткой строки «И вот мы идём». При этом следующий стих не совпадает в звучащем варианте и в тексте, представленном на сайте группы. В первом случае слышим «во дворце труда», то есть «дворец» распространяет слово «праздник», главной оказывается локализация праздника («где?»), во втором случае читаем «во Дворец Труда», то есть «дворец» относится к глаголу «идём», главным оказывается иллативное значение, направление движения («куда?»).

Общая модальность текста не оставляет сомнения в том, что этот «праздник» для лирического субъекта имеет коннотации, противоположные конвенциональным. Иными словами, депрессивный ореол центрального образа контрастирует с общезыковым значением «праздничного», приподнято-весёлого. То, что слово, традиционно соотносящееся с позитивными смыслами, поставлено в центр негативного образа, объясняется в первую очередь логикой художественного мира Гребенщикова, для которого в принципе характерно инвертирование привычных схем, расшатывание шаблонных конструкций.

Связь «праздника урожая» с аграрным культом, по всей видимости, здесь редуцирована. Отправной точкой для развёртывания образа, насколько можно судить, служит статус урожая в советском официальном дискурсе: «Осинкин же почитался душой различных слётов и районных мероприятий на воздухе, вроде Дня тракториста или праздника Урожая, и непременно избирался во всевозможные жюри» [Евгений Носов «Шопен, соната номер два» (1973)]<sup>1</sup>.

Как видно из этой цитаты, сочетание «праздник урожая» органично вписывалось в ряд типичных для советского быта мероприятий застойной эпохи. Такую интерпретацию поддерживает и типично советский микротопоним «дворец труда», в рамках того же советского языка также осмысляемый в положительных координатах. Ср.: «Называлось это место риторично и пышно, как многое называлось в ту пору – Дворец Труда, – самое название звучало празднично» [Л. Р. Кабо. «Ровесники Октября» (1964)].

Второй куплет начинается со стиха «Время уклоняться, но как уклониться?», подчеркивающего эмоциональную разобщённость лирического субъекта с окружающим социумом. Примечательно, что использован глагол «уклоняться», ассоциирующийся с уклонением от призыва в армию, в то время как армия – это эталонный образ регулярности поведения, чуждой лирическому субъекту Гребенщикова, как это было много раз вербализовано в его текстах. Далее следует конкретизация: «Уйти с этой зоны, вырвать из себя провода». Слово «зона» актуализирует сходную с армейской семантику тюрьмы – урегулированного ограниченного и антиэстетического мира, которая подкреплена киберпанковским образом подключённых к телу проводов: «Зона обязательно хранит в себе какую-то тайну. Зона тюрьмы, зона лагерей, запретная зона... Концлагерь в обиходе именуется просто “зона”» [2, с. 714].

Иными словами, в одном ряду оказываются идеи армии, тюрьмы и постапокалиптического мира киберпанка, показанного, например, в фильме «Матрица» (1999).

Наиболее интригующий и наиболее трудно декодируемый образ текста – фигуры Розы Леспромхоза и Марии Подвенечной Птицы в следующем стихе. Контекст подсказывает, что речь идёт о прототипических представителях обывательской среды, поддающихся пагубному с точки зрения лирического субъекта стремлению и в этом противопоставленных этому самому субъекту, воплощающему нонконформистскую линию поведения.

Есть один контекст, в котором женские имена Роза и Мария соседствуют и, более того, соотносятся с идеей конформистского массового потребления. Речь идёт о мексиканских сериалах, демонстрировавшихся в 1990-х годах по центральному телевидению один за другим, и имевших в это время огромную зрительскую аудиторию. Мыльная опера «Просто Мария» (*Simplemente María*) была в эфире в 1993–1994 гг., а «Дикая Роза» (*Rosa Salvaje*) сразу после неё в 1994–1995 гг. В обоих произведениях главные

---

<sup>1</sup> Этот и следующие примеры с указанием источника в квадратных скобках заимствованы из Национального корпуса русского языка.

героини изображены «простушками», людьми из народа. На этот же статус намекает и рифмующийся с именем «Леспромхоз». Подвенечное платье как иконическое представление свадьбы, являющейся главным двигателем сюжета таких сериалов, также органично вписывается в создаваемый образ.

Симптоматично, что эти персоналии окказиональной мифологии, Роза и Мария, «готовы отдать всё, что есть», то есть лишиться благосостояния, в то время как «урожай» в культуре традиционно ассоциируется с изобилием.

В строке «Мы знаем, что машина вконец неисправна» автор пользуется уже опробованным пулом ассоциаций. «Машина» в дискографии «Аквариума» – это неверно работающий механизм, который может быть метафорой бытия, как в «Стоп машина»: «Стоп машина, мой свет – в этом омуте нечего слышать», или, как в «Огонь Вавилона», просто метафорой репрессивной реальности, но всё равно точно в той же степени подверженной поломкам: «Остаётся то, на чём машина даёт сбой».

Последний упомянутый текст отзывается в «Празднике урожая» и связанными с телом проводами: «скрепляющие тебя провода». Собственно, поэтика Б. Гребенщикова вообще отличается воспроизводимостью приёмов и стратегий. Вот несколько дублетов (о понятии авторского дублета см. [4]) из текстов «Аквариума»: «Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север – / Потому что там нет и не было придумано другой стороны» («Брод»), «Если ты идёшь, то мы идём в одну сторону – / Другой стороны просто нет» («Рыба»); «Капитан Африка», «Капитан Воронин», «Капитан Белый снег», «Капитан Беллерофонт»; «Рок-н-ролл мертв, а я ещё нет» («Рок-н-ролл мертв»), «Ван Гог умер, Дарья, а мы ещё нет» («Дарья Дарья»); «Под юбкой ледяная броня» («Царь сна»), «Улыбка под этой юбкой заставляет дрожать континенты» («Стоп машина»); «Моя родина где-то вдали» («Не могу оторвать глаз от тебя»), «Моя родина – русский эфир» («Таможенный Блюз»); «И сказал им – пойдём домой» («Поезд в огне»), «...она сказала “Пойдём со мной”» («По дороге в Дамаск»).

Остальной куплет держится на двух ярких мифологических образах: фавна и упавшей звезды. Оба так или иначе традиционно захватывают идею страха, отсюда, скажем, «панический ужас» отождествлённого с фавном Пана, а падающая звезда четырежды упоминается в «Апокалипсисе» (Откр. 6, 13; 8, 10л–11; 9, 1–5; 12, 3–4). Как раз в «Откровении» говорится об упавшей с неба звезде, которая может быть соотнесена с понятием «двери» через образ ключей, которые были даны ей для открывания бездн. Вслед за этим пугающим фрагментом текста следует резкое диссонансное соло, овеществляющее ужас в звуке.

Красный крапlak и чёрная сажа недвусмысленно отсылают к агрессивной чёрно-красной палитре символики национал-социализма, а следующие стихи строятся на ряде знаков разных видов искусства, оказавшихся в диссоциирующем соседстве с антиэстетическими формами. Античные руины как эталон архитектурной гармонии соединены с «разорванными» поездами. Представляется, что поезд может оказаться в таком виде только в результате крушения, которое, в свою очередь, должно стать результатом насильственно-



го действия – теракта. Именно такая трактовка выглядит обоснованной в соседстве с упоминанием символики нацизма. Культурная память слушателей Гребенщикова может прочесть в этом два террористических акта, направленных против курсирующего между Москвой и Петербургом поезда «Невский экспресс» (13 августа 2007 г. и 27 ноября 2009 г.). Холсты Эрмитажа, попираемые прохожими, – это ещё одна апокалиптическая картина, вводящая в намеченный ряд живопись. Наконец, глухой режиссёр, с одной стороны, дополняет ряд угнетаемых искусств симфонической музыкой, а, с другой, возвращает нас к семантике звука, актуализированной в первой строке.

Первые строки последнего куплета повторяют начало песни. В дополнение к этому слова «Мы в самом начале», звучащие в самом конце текста, закольцовывают лирический сюжет и на уровне формально-композиционном, и на уровне содержательно-семантическом.

В поэтике Гребенщикова «причал» – это традиционно место остановки: «Я учился быть ребенком, я искал себе причал» («Великая железнодорожная симфония»). Однако в «Празднике урожая» – это неожиданно отправная точка, точка старта пути. После ряда апокалиптических картин автор всё же рисует перспективу надежды на обновление.

Текст, как мы видим, во многом опирается на наработанные автором образы и приёмы, и легче всего прочитывается именно в контексте всего имеющегося корпуса текстов Б. Гребенщикова. Основным конструктивным элементом лирического сюжета выступает противопоставление современной субъекту речи эпохи и десятилетия 90-х годов, ставшего и причиной, и условием формирования нынешних дискомфортных условий. Портрет эпохи рисуется включением гетерогенного интертекстуального фона, состоящего как из автоцитат, так и из элитарных и массовых претекстов, художественного осмысления информационных поводов.

Наиболее узнаваемыми поэтическими стратегиями в этом тексте стали мотив невозможности пения, приём построения псевдопричинной связи, скрещивание элементов разных семантических полей, инвертирование стереотипных схем, введение поэтических дублетов.

Можно спрогнозировать появление новых текстов Б. Гребенщикова, которые будут включать в себя в качестве «строительного материала» уже понятийный ряд разобранной песни.

### Литература

1. БГ – Соль (2014) [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Аквариум». – Режим доступа: <http://aquarium.ru/discography/salt.html#@01> (дата обращения: 17.01.2019).
2. Гусейнов Г. Ч. Д. С. П.: Материалы к Русскому Словарю общественно-политического языка конца XX века [Текст] / Г. Ч. Гусейнов. – М.: Три квадрата, 2003. – 1020 с.
3. *Непомнящий И. Б.* Несобранный цикл Ф. И. Тютчева и проблема контекста [Текст] / И. Б. Непомнящий. – Владимир, 2002. – 271 с.
4. *Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева [Текст] / Л. В. Пумпянский. – Л.: Прибой, 1928. – С. 9-57.