

УДК 78.036
ББК 85.318.5(2=411.2)6,022
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-352-367

Ю.В. ВАТОЛИНА, В.Е. СЕМЕНКОВ, А.В. ПОЛЯКОВ

РУССКИЙ РОК: ПО ТУ СТОРОНУ ЗДРАВОВОГО СМЫСЛА И ЭТОСА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Юлия Владимировна Ватолина,
Санкт-Петербургский институт психологии
и социальной работы,
кафедра теории и технологии социальной работы,
доцент
Васильевский остров, 12 линия, д. 13, лит. А,
Санкт-Петербург, 199178, Россия

доктор философских наук, кандидат
социологических наук
ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553
E-mail: vatolina@bk.ru

Вадим Евгеньевич Семенов,
Санкт-Петербургский институт психологии
и социальной работы,
кафедра теории и технологии социальной работы,
доцент
Васильевский остров, 12 линия, д. 13, лит. А,
Санкт-Петербург, 199178, Россия

кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0003-4273-999X; SPIN 7600-2792
E-mail: semenkov2020@yandex.ru

Алексей Васильевич Поляков,
Санкт-Петербургский институт психологии
и социальной работы,
кафедра консультативной психологии и психологии
здоровья,
старший преподаватель
Васильевский остров, 12 линия, д. 13, лит. А,
Санкт-Петербург, 199178, Россия

ORCID 0000-0003-1410-3222; SPIN 6040-2237
E-mail: marka75@mail.ru

Реферат. *Обращаясь к феномену русского рока, авторы статьи исходят из теоретической предпосылки, что процесс «раз-очарования» (М. Вебер), начавшийся в новоевропейском мире в XVI в. и продолжающийся по сей день, привел к неизбежному господству в нем логики обыденного здравого смысла (sensus communis или common sense), отринувшего сакральное и укорененного в структурах повседневности. Одним из очень немногих доменов, которые существуют на иных основаниях, чем здравый смысл, явля-*

ется мир рок-музыки. Именно с этой точки зрения в статье и анализируется русский рок. Авторы показывают, что инаковость миров русской рок-музыки учреждается музыкантами различным образом. В статье эксплицируется то, какие символические ресурсы используются для их учреждения и сборки. Это – и буддистская символика («Аквариум»), и образы древнеегипетского и средневекового миров («Пикник»), и гротесково-парадоксальная поэтика обэриутов («АукцЫон»), и традиция алхимии («Оргия Праведников»). Определяется, что в целом инаковость русского рока позволяет прояснить концепция модификации карнавала М.М. Бахтина, писавшего, что с течением времени карнавал перемещается с площади в символическую размерность культуры. Одним из таких проявлений карнавальности в культурно-символической размерности мира и является русский рок, где все построено на игре, разворачивающейся по ту сторону «общего смысла-чувства» с присущим ему монологизмом и абсолютным равнодушием к опыту уникального Я. В целом игровой элемент служит в русском роке для постановки под вопрос ценностей массового мира, их проблематизации. При этом немаловажно, что русскому року удается выработать для выражения карнавального мироощущения свой особый язык символов. В данной статье рассматриваются те из них, в которые отливается позиция «здесь-бытия» Я и ценностные ориентиры авторов поэзии русского рока: мортальная или макабрическая символика, царство или королевство, образы зооморфных и орнитоморфных существ, а также сам карнавал как символ инобытия и свободы. Упраздня социальные данности, преданности и заданности, рок-музыка обрушивается на Я-форму как «упаковку» самости, продуцируемую определенной субъектной позиционностью, и Я втягивается в игру и Я-форм, и субъектных позиционностей. Благодаря этому неизбежно происходит их переоценка – обновление перспективы видения и мира, и себя в нем, за которым стоит «обретение нового духовного состояния» (В. Беньямин). Именно поиском пути духовной трансформации, преобразования Я озадачен русский рок, этим он для нас и ценен.

Ключевые слова: рок-музыка, «раз-очарование мира», здравый смысл, инаковость, ал-

химия, сакральное, символ, музыкальное искусство.

Для цитирования: Ватолина Ю.В., Семенов В.Е., Поляков А.В. Русский рок: по ту сторону здравого смысла и этоса потребления // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 352–367. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-352-367.

Нужно признать, что начавшийся в XVI в. процесс «раз-очарования», о котором пишет М. Вебер [1]¹, и связанной с ним фрагментизации мира² постепенно привел к тому, что роль «хранителя» пусть не целостности, но, по крайней мере, связанности сознания «дивидуума» [4, с. 226–233] и коммунального тела берет на себя здравый смысл (common sense), отринувший сакрально-символическую преданность мира и укорененный в структурностях повседневности. «Здравый смысл имеет дело... сплошь с вещами, которые все люди ежедневно видят перед собой, которые сплывают воедино все общество...», — приводит су-

¹ В русском издании «Протестантской этики и духа капитализма» М.И. Левина переводит с немецкого используемое М. Вебером понятие «entzauberung» как «расколдовывание» [1, с. 143]. В.Ю. Сухачев, обращаясь к веберовскому концепту, предлагает такой перевод Entzauberung'a как «раз-очарование» [2]. Данный перевод и будет использоваться в статье, так как понятие «раз-очарование» имеет смысл не только преобразования действительности, но и сопутствующей трансформации экзистенциального настроения человека.

² Здесь и далее под «миром» будет пониматься «жизненный мир», Lebenswelt Э. Гуссерля и его последователей (М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, А. Шюца и др.), т. е. не объективная реальность, а сумма непосредственных очевидностей (таких, как пространство-временность, каузальность, вещьность, интересубъективность и т. д.), которые являются дофилософским, донаучным, первичным в логическом плане слоем любого сознания и задают формы ориентации и человеческого поведения. При этом «жизненный мир» является, с одной стороны, индивидуальным, а, с другой, — историческим образованием [3, с. 495]. Именно на основании различия логики, онтологии (топологии и темпоральности) и этоса в данной статье вводится различие новоевропейского мира как мира, претерпевшего, по М. Веберу, процесс «раз-очарования», существом которого является логика обыденного здравого смысла, и миров «иных», в основе которых лежит логика мифа, карнавала и т. д.

ждение о здравом смысле пиетиста Ф.К. Этингера Х.-Г. Гадамер в работе «Истина и метод» [5, с. 168]. При этом здравый смысл — это не только созерцание, но и повседневная деятельность. И существом этой деятельности является прагматизм, который ориентирует на аффективную задействованность вещей, их безудержное потребление. В результате господства в новоевропейском мире, который приходит на смену традиционным мирам, пронизанным мифизмом, носителя подобного типа сознания действительность превращается в мир, лишенный и каких-либо высот, и каких-либо бездн, единственно возможный и не желающий знать ни мира по ту сторону нашего, ни миров — за ним. Однако неизбывная тоска, ностальгия по «иному» продолжает жить и, более того, быть может, проявляется как никогда сильно. Нужно заметить, что «чужое-иное» далеко не всегда можно обрести в путешествиях в дальние страны [6]. При этом в самом новоевропейском мире, где доминирующим социальным типом является «человек-масса» [7] с присущей ему логикой здравого смысла, плохо уживающейся с инаковым, тем не менее продолжают существовать домены, принципы которых весьма далеко отстоят от принципов массового мира и его обитателей.

Одним из таких достаточно немногочисленных доменов, которые существуют на других основаниях, чем логика обыденного здравого смысла, является мир рок-музыки. В данном случае под русским роком будет пониматься не просто «рок-музыка с текстами на русском языке» [8], зародившаяся в 1960-х гг. под влиянием западного рока, но сформировавшийся в 1970–1980-е гг. самобытный культурный феномен. Говоря о феномене русского рока, необходимо прежде всего определить само понятие феномена. М. Хайдеггер, обращаясь к греческим корням этого слова, определяет «феномен» как «то, что показывает себя, самокажущее, очевидное» [9, с. 45], и, кроме того, — «феномен» этимологически связан со светом, ясностью, т. е. феномен «суть тогда совокупность того, что лежит на свету или может быть выведено на свет, что греки временами просто отождествляют с сущим» [9, с. 46]. Иными словами, феномен — это такое бытийное состояние,

когда «сущее показывает на самое себя через самое себя» [sich-selbst-durch-sich-selbst-zeigende]: «рок-показывает-на-самое-себя-через-самое-себя», в отличие от «видимости-Schein», где «рок-показывает-на-самое-себя-через-другое-сущее», т. е. может быть понят как вторичное по отношению к западной рок-музыке образование и истолкован лишь через соотнесение с ней. Именно поэтому за пределами рассмотрения в данном случае окажется вторичная и подражательная ветвь российской рок-музыки, представленная «металлическими» группами «Крузи», «Ария» или «Черный кофе», например, являвшимися собой «копии, от сценического имиджа до специфического саунда, популярных западных групп типа “Блэк Сабат” или “Металлика”...» [10, с. 9]. С другой стороны, подобное — феноменологическое — видение русского рока позволяет провести демаркационную линию с роком, предстающим как «явление-Erscheinung», в данности которого он оказывается лишь знаком, симптомом чего-то иного (например, политических или экономических процессов в обществе), и попытаться выявить то, какую ценность он сам имеет.

Целью данной статьи является экспликация ценностных ориентиров, логических констант и выразительных средств русского рока, провоцирующих слушателя на определенную духовную трансформацию.

ИНЫЕ МИРЫ В РУССКОМ РОКЕ: СИМВОЛИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ ДЛЯ УЧРЕЖДЕНИЯ И СПОСОБЫ СБОРКИ

В основе произведений Бориса Борисовича Гребенщикова и группы «Аквариум» — одной из старейших отечественных рок-групп (основана в 1972 г.) — лежит критическое отношение к политическому порядку и ценностям массового мира в целом («Человек из Кемерово», «Губернатор», «Время N» и т. д.). При этом вслед за Т.С. Кожевниковой нельзя не заметить, что в творчестве Б. Гребенщикова «мифология, история и со-

временность для... лирического героя нередко сливаются воедино, позволяя увидеть целостную картину жизненного пути отдельного человека и всего человечества» [11, с. 211]. Трагическое несоответствие мира чаяниям лирического героя зачастую переходит из социальной размерности в онтологическую, как например, в песне «Время N» из новейшего сольного альбома Б. Гребенщикова с одноименным названием («Время N», 2018 г.). В ее тексте время повседневной жизни, наполненное происшествиями, сходными в своей структуре (в данном случае речь идет о его наполненности «вечными спорами»), разламывается напоминанием о времени метафизическом, которое беспощадно точит сущее, определяя конечность человеческой жизни и заставляя задуматься о бессмертной душе: «Ох бы жить моей душе / На горе с богами... / А ей играют в футбол сапогами; / Лезут как хотят — куда она денется; / А душа как шахид — Возьмет и нае...нится»³.

В представлении Б. Гребенщикова, миру здравого смысла и потребления, обыденному и серому, противостоит «мета-культура», в основе которой лежит мифизм, и неважно, о каком конкретно мифе идет дело, — Индии, Африки, Древней Руси или индейцев Америки [13]. Сам Б. Гребенщиков заявляет, что «тяготеет к универсальности» [13], однако нельзя не заметить, что в его песнях по преимуществу реактивируется сценарий солипсического ухода во «внутреннюю миграцию», проповедуемый буддизмом, который отлился в строки песни «Русская нирвана»: «На что мне жемчуг с золотом, на что мне art nouveau; / Мне кроме просветления не нужно ничего». Конечно, это влечет за собой присутствие в текстах песен соответствующего образного ряда: с событиями и персоналиями отечественной истории и мифологии причудливо переплетаются такие реалии, как сякухачи («продольная бамбуковая флейта, пришедшая в Японию из Китая в период Нара и долгое время использовавшаяся для медитативной монашеской практики

суйдзэн» [14]), бодхисаттва («санскритское: тот, чья сущность — просветление» [15]), нож бодхисаттвы («символизирует отсечение трех “корневых ядов” — неведения, гнева и привязанности» [15]) и т. п. При этом настрой на «недеяние» реализуется также и в практиках, характерных для «русского мира», таких как абстрагирование от всего и вся посредством опьянения, например, ярко представленного в альбоме группы «Аквариум» «Беспечный русский бродяга» (2006) и одноименной песне: «Я беспечный русский бродяга / Родом с берегов Волги. / Я ел, что дают, и пил, что Бог пошлет / Под песни соловья и иволги. / Я пил в Петербурге, и я пил в Москве, / Я пил в Костроме и в Рязани, / Я пил Лагавулин, и я пил Лафройг, / Закусывал травой и грибами» (курсив наш. — Ю. В., В. С., А. П.). Хотя справедливости ради, нужно отметить, что в альбоме «Время N» этот сценарий, кажется, наиболее органичный для автора, его мелоса, уступает место сценарию, выражаясь словами Т.С. Кожевниковой, «символического (вернее было бы сказать, — символического. — Ю. В., В. С., А. П.) теракта» [11, с. 212], направленного на то, чтобы вырваться из мира, по сути своей непригодного для жизни: «Лучше б жить в кустах, / С бородой по пояс; / Не трогать огня, / Жить успокоюсь... / Но тело мое клеть, / Душа пленница. / Поджигай! / Время нае...ниться!» («Время N»).

Именно нежелание репрезентировать в произведениях мир, в котором человек, выражаясь словами лидера группы «Пикник» Эдмунда Шклярского, «пошел в магазин, купил колбасу и съел ее» [16], инициирует манифестацию в творчестве группы иных миров, расположенных «на берегах не Невы, а других рек» [16]. Артикуляция маргинального, или, лучше сказать, интромаргинального опыта существования в массовом мире, чуждость ему и затерянность в пространстве и времени («Будто я египтянин, / И со мною и Солнце и зной, / И царапает небо когтями / Легкий Сфинкс, что стоит за спиной» («Египтянин»)⁴; «...Быть везде и всюду чужестранцем, / Вечным

³ Здесь и далее тексты песен Бориса Гребенщикова и группы «Аквариум» цитируются с официального сайта Бориса Гребенщикова с сохранением авторской орфографии и пунктуации [12].

⁴ Здесь и далее тексты песен группы «Пикник» цитируются с официального сайта группы с сохранением авторской орфографии и пунктуации [17].

чужестранцем на Земле» («Чужестранец») осуществляется посредством включения в тексты символизмов, отсылающих к древнеегипетскому миру («Иероглиф», «Египтянин»), средневековой символике («Инквизитор», «Мракобесие и джаз»), визуальному ряду, связанному с шаманизмом («У шамана три руки»). Причем у группы «Пикник» дело идет не только об использовании символов других миров в текстах, но и о создании достаточно целостных и завершенных карнально-игровых топосов, имеющих свою логику, сюжетность и даже собственных, своеобразных обитателей. Общеизвестно, что солист и лидер группы Эдмунд Шклярский самостоятельно разрабатывает декорации, костюмы для выступлений группы и даже изобретает кукол, становящихся действующими лицами тех мини-спектаклей, которые представляют собой ее выступления. Например, для сценического исполнения песни «Глаза очерчены углем» был придуман такой инструмент, как «живая виолончель» — женщина с натянутой вдоль тела струной, на которой играл Эдмунд Шклярский, буквально воплощая строки песни: «Глаза очерчены углем / И капли ртути возле рта. / Побудь натянутой струной / В моих танцующих руках». Стоит отметить и персонажей на ходулях в черных очках или с густо нанесенным гримом, которые являются постоянными участниками видеоарта, демонстрируемого группой на концертах и положенного в основу клипа на песню «От Кореи до Карелии».

При этом, конечно, в случае русского рока экзотические реалии не привносятся в тексты и музыку как нечто самоценное, а работают на создание особого состояния и «настроения» в хайдеггеровском смысле как основополагающего способа присутствия Я в мире и связывания с «другими-чужими», то есть — на создание своеобразной логики сборки мира. И в этом смысле — материал не менее ценный, чем архаические миры древнего Египта или Месопотамии, например, предоставляет творческая вселенная группы «ОБЭРИУ» («Объединения реального искусства»), где нарушаются привычные причинно-следственные связи, отменяется линейная последовательность времени, исключаются возможность прогнозирования следствий из причин и наличие общей памяти [18, с. 18–26]. Язык распадается до такой

степени, что порой от него остаются лишь отдельные звуки, чем, несколько перефразируя Ж.-Ф. Жаккара, «лишний раз подчеркивается несостоятельность человеческого слова, имеющего извращенное соотношение с действительностью» [18, с. 22], и ставится под сомнение какая бы то ни было возможность коммуникации. Иными словами, в текстах обэриутов создается гротесково-парадоксальная поэтика, призванная манифестировать мир, рассыпавшийся на крупички, повседневность, увиденная в перспективе ее непонятности и абсурдности.

Именно эта гротесково-парадоксальная поэтика заимствуется у «ОБЭРИУ» отечественным рок-движением, а вернее сказать — именно к ней «в поисках истоков своей гротесково-парадоксальной поэтики», во многом порожденной самой советской действительностью, обращаются его представители [10, с. 10]. «Вывернутый наизнанку карнальный мир, эксперименты со звуком-ритмом и визуальностью, скоморошеское и юродивое поведение, перформативность сценического высказывания» [19] — это то, что восходит к обэриутской поэтике в творчестве таких рок-групп, как «Скоморохи», созданные Александром Градским еще в 1960-е гг., «Поп-механика» Сергея Курехина, «Звуки Му» Петра Мамонова и др.

Одной из отечественных рок-групп, влияние на которую «ОБЭРИУ» выражено наиболее ярко, является группа «АукцЫон», буквально пропевшая ряд стихов членов «Объединения реального искусства» (например, «Немцев» Александра Введенского и «Гвидон» — Даниила Хармса) и реактивировавшая принципы сборки иррационального обэриутского мира в своих текстах. Такого рода соответствия просматриваются в подавляющем большинстве песен группы. Например, в песне «Сирота» пространство отличается «визуальной фрагментарностью» [20, с. 246], или, можно сказать, — имеет лоскутный характер. При этом каждый следующий визуальный образ с точки зрения здравого смысла никак не связан с предыдущим и, более того, их соположение абсурдно, противостоит естественному, собственно, как и сами образы, апофеозом сюрреалистичности которых является ловающий «черепак у себя на дне» «папа». Однако мир этот, увиденный словно бы о-страненным взглядом, не рассыпается на отдельные

составляющие, а собирается в единый визуальный ряд в свете экзистенциальных утрат и чувстве бесприютности в нем лирического героя, актуализируемом в конце композиции: «Летчик любит в облаках, но кричит во сне — / Так уж бывает, так уж выходит. / А папа ловит черепаха у себя на дне — / Кто-то теряет, кто-то находит. / Тишина, ты одна. / Обними меня за плечи, / Пожалей меня за ордена. / Ты не будешь капитан, будешь сирота, / Ты не будешь капитан... / Ла-ла, ла-ла, ла-ла...»⁵.

В текстах поэта и рок-музыканта Сергея Калугина инаковость, даже чуждость миру труда, пользы и потребления укоренена в традиции алхимии, но лишь с той оговоркой, что понимать алхимию нужно не как протохимию, занятую лишь поиском способа превращения неблагородных металлов в золото, как это было приписано ей в эпоху Просвещения [22, с. 4], а как сакральные практики, которые изначально являлись составной частью магии, и как учение, выстроенное на античных и средневековых религиозных и философских представлениях о единой первооснове мира и его главных элементах, способных к переходу из одного состояния в другое (Аристотель, Гераклит и т. д.). Смыслом и этих практик, и этого учения является прежде всего поиск пути духовной трансформации, преображения Я практикующего.

Концептуализация позиции авторского Я как укорененной в традиции алхимии связывается самим Сергеем Калугиным с написанием первого сольного альбома «Nigredo», само название которого является понятием этой традиции мысли [23]. Как отмечает К.Г. Юнг, согласно учению алхимии, практикующий должен пройти четыре стадии или ступени на пути к духовному преображению, которые «выделены своим цветом, упомянутым у Гераклита: *melanosis* (чернота), *leukosis* (белизна), *xanthosis* (желтизна) и *iosis* (краснота)» [24, с. 333]. Собственно, первый этап — *melanosis*, иначе называемый на латыни *nigredo*, — это этап разрушения прежнего Я того, кто встал на путь внутренней трансмутации, до изначального состояния *prima materia*, хаоса и освобождения в, условно говоря, смерти.

Можно сказать, что альбом «Nigredo» инициирован тем страстным порывом к бытию, к сакральной преданности «мира», который несет в себе разрушительный заряд для всего «человеческого, слишком человеческого» [25], — мира объектов, предметных репрезентаций, языка, в котором преобладает функциональная составляющая в отсутствии символической. Рушатся не только смыслы, образы, слова, но, в первую очередь, — Я-формы, субъектные позиционности автора, вплоть до его провала в иную размерность существования, — вне- и до-человеческого, экзистенциальной смерти: «И я уже на грани естества. / И с губ моих срываются слова, / Равновеликие холодному молчанию» («Сонет № 1»)⁶; «Лишь дельты вид мне отомкнул уста, / Я закричал, и гулко пустота, / Слова мои разбив об острова, / Откликнулась бездонным тяжким эхом. / Я слышал крик и понимал со смехом: / Слова мертвы, моя душа мертва» («Сонет № 2»). Особый, пограничный по своей сути опыт пребывания и растворения в нем Я затребует и особой артикуляции, в основе которой лежит символическое. Наверное, одной из композиций, наиболее плотно насыщенной символами, является «Танец Казановы», например, такие строки: «И оркестр из шести богомоллов ударит в литавры / Я сожму Вашу талию в тонких костлявых руках / Первый танец — кадрили, на широких лопатках кентавра / Сорок бешеных пар по-над бездной, чье детище — мрак...» («Танец Казановы»).

После объединения Сергея Калугина с группой «Артель» и образования группы «Оргия Праведников» звучание композиций становится более жестким, чем в альбоме «Nigredo», а тексты — более утверждающими по своему настрою, но, вместе с тем, — укорененность в традиции алхимии сохраняется. Опыт, шокирующе удаленный от привычного и обыденного восприятия мира, представлен, например, в песнях «Огонь и Я» («Феникс»), «Сицилийский виноград» и «Королевская свадьба». При этом речь может идти не только о сюжетах пе-

⁵ Здесь и далее тексты песен группы «АукцЫон» цитируются с официального сайта группы с сохранением авторской орфографии и пунктуации [21].

⁶ Здесь и далее тексты песен Сергея Калугина и «Оргии Праведников» цитируются с официального сайта группы с сохранением авторской орфографии и пунктуации [26].

сен и заимствованиях в плане образности, но и — о самой логике сборки произведений. Так, рок-мистерия «Королевская свадьба», основанная в содержательном плане на алхимическом манифесте Ордена розенкрейцеров «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в 1459 г.», и сделана по принципам алхимического слияния разнородных ингредиентов: собственно «Химической свадьбы...», немецкой народной песни «Ich fahr dahin», псалма Кая и Герды из «Снежной Королевы» и фрагмента св. Мессы «Benedictus» [27], связанных воедино патосом и настроением Я-автора.

Думается, что в «Королевской свадьбе» группы «Оргия Праведников», в силу неординарности ингредиентов, из которых сделана эта рок-мистерия, наиболее отчетливо выражен принцип рождения произведений, в большей или меньшей мере характерных для рок-музыки в целом. Показательно, что в массовом мире произошел конец всеобщей истории, а вместе с тем, — и девальвация уникальности человеческой жизни и опыта [28, с. 352; 29, с. 202; 30, с. 160–161]. Культура заменила собой искусство, техника — науку, управление — политику, сексуальность — любовь [31], где инстанция Я если и не подверглась полному разрушению, то претерпела эрозию. Однако в мире рок-музыки отдельное Я, Я-автора, способное не существовать во фрагментированной среде обитания, а учредить собственный целостный мир, продолжает сохранять свою ценность и значимость.

КАРНАВАЛ КАК КОНСТИТУТИВНОЕ НАЧАЛО РУССКОГО РОКА

В целом инаковость русского рока позволяет прояснить концепция модификации карнавала М.М. Бахтина. Он пишет, что «карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавалов жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее во все его формы. Язык

этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов...» [32, с. 138]. Иными словами, карнавал как бы переключивается с площади в символическую размерность культуры. Одним из таких проявлений карнавальности в культурно-символической размерности мира и является русский рок, где все построено на игре, разворачивающейся по ту сторону common sense, «общего смысла-чувства» с присущим ему монологизмом и абсолютным равнодушием к опыту уникального Я: цитатах, аллюзиях, мезальянсах высокого стиля и эстетики трупп, смене масок и ликов лирическим героем и т. п.

При этом игровой элемент служит в русском роке не для какого-то положительного воплощения правды, а для проблематизации ценностей массового мира [33, с. 9–10]. Главное — это провоцировать, испытывать на прочность некие прописные истины, выверяя их через постановку предельных вопросов, таких как жизнь и смерть, вообще — гамлетовского «быть или не быть». Как некая метафизическая игра русский рок выносит за скобки все социальные преданности и заданности жизненных миров, открывая то измерение, где начинает ощущаться дионисический поток жизни.

Немаловажно, что русскому року удается выработать свой особый язык для выражения карнавального мироощущения. Как пишет Д.О. Ступников, «ни для кого не секрет, что русский рок насквозь символичен. Все эти орлы, волки, мухи, звезды, зеркала, поезда наследуются в готовом виде из общепринятой мифологии (или же усваиваются художниками подсознательно — в форме архетипов) и становятся составной частью художественного произведения. Да, при этом они неизбежно обрастают новыми авторскими значениями...» [34, с. 153]. Данная статья не ставит задачу дать всеобъемлющий анализ символов, существующих в русском роке, что, в общем-то, по определению невозможно, однако хотелось бы остановиться на некоторых из них, а именно тех, в которых отливается позиция «здесь-бы-

тия» Я и ценностные ориентиры авторов русского рока.

Общим местом для русского рока является использование смертельных символов в описании бесчувственно-механистического мира отчужденного труда и потребления. Исключительно яркий образ топоса, пронизанного смертью, представлен в песне группы «Крема-торий» «Мусорный ветер»: «Дым на небе, дым на земле, / Вместо людей машины, / Мертвые рыбы в иссохшей реке, / Зловонный зной пустыни» [35]. Этот мир не ведаёт ни пространственной перспективы, ни горизонтов будущего, так как оно открывается лишь с позиции прошлого опыта, а прошлое — уничтожено: «А горизонт? / А горизонта здесь не видно, / Что стояло, то сгорело, / Что ушло, того уж нет...» (песня «Сякухачи» Б. Гребенщикова). Его удел — вечное повторение того же самого. Собственно, даже и смерть не может разорвать собой цепь дурной повторяемости происшествий, так как его обитатели, охваченные вещной онтологией и лишённые духовности, уже мертвы по определению: «Умершие во сне не заметили, как смерть закрыла им очи, / Умершие во сне коротают за песнями долгие ночи, / Умершие во сне не желают признать, что их слопали мыши, / Умершие во сне продолжают делать вид, что они ещё дышат... » («Умершие во сне» группы «Наутилус Помпилиус») [36]; «Мы рвались в бой, мы любили брать преграды. / Мы видели цель, горящую вдаль. / И мы требовали у неба звезд в награду. / И мы брали наслаждения у земли. / Но оказались подрезанными стопы. / Было украдено даже солнце поутру. / Остались только кривые окольные тропы. / И пение с мертвыми на ржавом ветру» (курсив наш. — Ю. В., В. С., А. П.). («На ржавом ветру» Б. Гребенщикова [12]).

И к тому же те, кто ушел из жизни, но, используя символический образ Г. Ибсена из пьесы «Пер Гюнт», не пошел на переделку в ложки и пуговицы Пуговичнику, — незримо присутствуют и продолжают жить. Это демонстрирует такая песня, как «Маша и Медведь» Б. Гребенщикова, в топологии которой с обыденным миром незримо сопresentствует мир тех, кто уже лишен материальной составляющей: «Маша и медведь. / Вот нож, а вот сеть. / Привяжи к ногам моим камень. / Те, кто легче воздуха, все

равно с нами»; причем миры эти связаны друг с другом, и из потустороннего измерения в наше могут доходить вести: «Маша и медведь / Это солнце едва ли закатится, / Я знаю, что нас не хватятся. / Но оставь им еще одну нить. / Скажи, что им будут звонить / Маша и медведь». Другой пример — «Черная Земля» «Оргии Праведников», посвященная Егору Летову, текст которой написан от его имени, или, как говорит сам Сергей Калугин, — «ненаписанная песня Егора», «пришедшая с той стороны» [31], в которой есть следующие строки: «Разноцветных шариков радостный конвой, / Небо надо мною, небо подо мной. / Думали забыли? / Думали п... ец? / Думали зарыли? / Думали — мертвец?!». В поэзии русского рока грань между жизнью и смертью истончается, порой — стирается, так что они начинают по-карнавальному просматриваться друг в друге.

Конечно, лирический герой русского рока стремится удерживать отделенную, о-страненную позицию от этого безжизненного массового мира с его логикой, онтологией (топологией и темпоральностью) и этосом, в которую в конечном счете выливается изначальное противостояние, война с ним в символической размерности. И это инобытие героя русского рока в своем особом мире, на собственных основаниях зачастую обретает воплощение в таком образном ряду, как «королевство» или «царство», «король» и «корона». Стоит вспомнить текст песни «Жить всегда» группы «Глеб Самойлофф & The Matrixx»: «А что, уже миг ушел? / Что, уже жизнь позади? / Никто не вспомнит потом, / Что мы с тобой короли. / А король — король до конца, / А конец — всего лишь слово. / Гильотина — начало сна / Другого, и снова, и снова» [38]. Безусловно, в этой символической просматривается влияние волшебной сказки, мир в которой делится на «наш» и «не наш», свой и чужой. Иной, потусторонний мир обычно именуется царством или государством, «царством-королевством» или просто королевством [39, с. 323]. Разница лишь в том, что в русском роке под ним понимается не чужая далекая земля, а обитель лирического героя, тот топос, где он выпестовывает свою инаковость, избранность и символическую элитарность. Обжитый и освоенный мир, где человек может чувствовать себя

в безопасности и заниматься рутинными, повседневными делами, отторгается лирическим героем русского рока как нечто чуждое, тогда как чужое, опасное по определению, парадоксальным образом становится для него местом родины.

При этом, конечно, сама природа символического такова, что символ не поддается однозначной интерпретации, он принципиально полифоничен, многозначен, и многозначность эта синхронна, а не контекстуальна. Собственно, так обстоит дело и с королевством, которое из «прекрасного далека» легко трансформируется, выражаясь словами песни Глеба Самойлова, в «Прекрасное Жестоко» (название альбома группы «Глеб Самойloff & The MATRIX», записанного в 2010 г.). Так происходит и с короной, которая из золотой может легко преобразиться в кленовую, вбирая в себя уже смысловые коннотации христианских символов — тернового венца и Страстей Христовых — в «Черных птицах» «Наутилуса Помпилиуса»: «Возьмите мое царство / Возьмите мое царство / Возьмите мое царство / И возьмите мою корону / Нам не нужно твое царство / И корона твоя из клена...» [40]. Кроме того, здесь имеет место и аллюзия к избранию королем шута или дурака и его последующего развенчания, которое является неотъемлемой составляющей карнавального праздника [41, с. 220]. На самом деле авторам поэзии русского рока вообще присуща самоирония, предполагающая дистанцирование от своей возвышенной роли. То есть поэт отчужден не только от несовершенного внешнего мира и его обитателей, но и от самого себя, и именно эта раздвоенность Я-автора, подвешенность между двумя мирами — праздничным карнавальным и обыденным, воспринимаемым как *das Unheimliche*⁷ (и здесь уместно вспомнить характерный для рок-поэзии мотив двойничества), по большей части и порождает трагический пафос и звучание русского рока.

⁷ *Das Unheimliche* (нем.) — субстантив, образованный от немецкого корня «heim» («дом») и приставки «un-», несущей в себе отрицание. Немецкое *das Unheimliche* имеет достаточно широкий спектр значений от «чужого», «неуютного» до «зловещего» и «жуткого».

Очевидно, что именно эта деструкция Я-форм и субъектных позиционностей автора, навязанных социальной средой, порождает возможность его духовной трансформации в иные сущие и представления в тексте взгляда со стороны вещей-объектов. Д.М. Наумова в работе «Лирический субъект в поэтике группы “АукцЫон” (на примере текста “Глаза” Дмитрия Озерского)» замечательно показала, как может происходить слияние наблюдателя с объектом своего наблюдения вплоть до его перевоплощения в видимое. В данном случае речь идет об образе поезда, который «интегрируется не только в пространство, но и в облик, лицо наблюдателя... так как анатомическое сращение наблюдаемого и наблюдателя делает их схожими не только визуально, но и функционально, то доминирующий “иероглиф” “дом на колесах” логично интерпретировать как метафору головы, где колеса — глаза, чье вращение дает бóльшую возможность обзора» [20, с. 249]. Не менее поразительная трансформация Я-автора представлена в песне «Оргии Праведников» «Сицилийский виноград», которая не является просто рассказом о винограде, а именно пропета от лица винограда: «Напоенный светом Солнца, / Я дремал под сенью лоз. / Только руки цвета бронзы, / Отвлекли меня от грез. / Бормотал напев старинный / Налетевший с моря бриз. / Мной наполнили корзины / И влекли по склону вниз». При этом виноград символически воплощает плоть и кровь Христа, благодаря чему создается еще более объемный образ «лирический герой — сицилийский виноград — Иисус Христос», в архитектонике которого просматривается уже отсылка к Святой Троице: «Отворив Врата Заката, / В подземелие вошли / Два Сияющих прелата / И склонились до земли. / Гром ударил с колоколен. / В Чашу Света, пролита, / Воспаряет над престолом / Кровь пречистая Христа. / Воспаряет над престолом / Кровь пречистая Христа!».

Подобное перевоплощение в поезд, виноград или гору, как в одноименной песне («Гора») Земфиры Рамазановой, — случаи скорее уникальные. Зато карнавальный мир русского рока переполнен образами зверей, с которыми отождествляют себя его герои, нарушающие границы индивидуации (сто-

ит вспомнить хотя бы псевдоним «Рома Зверь» Романа Билыка). Не менее, а, может быть, еще более густо этот мир заселен птицами и орнитоморфными персонажами, которые представлены и в «полетных» песнях «Светланы Сургановой и Оркестра», таких как «Тайна зовет», «Осеннее шоссе», и в «Птице» «АукцЫона», и в «Птице на подоконнике» БИ-2, и в «Рассказе Короля-Ондатры о рыбной ловле в пятницу» «Сергея Калугина и Оргии Праведников», — ряд может быть продолжен. И это вполне понятно, так как птица символизирует свободу, являющуюся для русского рока одним из главных духовных ориентиров. При этом в архаических мирах птица, неразрывно связанная с небом, воспринималась как существо, которое принадлежит к небесной, сакральной сфере и, по сути, являлась символом инобытия. Не даром «в отдельных волшебных сказках расположение верхнего иного мира связано с деревом», на котором «обычно обитает такой орнитоморфный похититель, как Ворон» [39, с. 323]. В сказке «Марья Моревна» за трех девушек сватаются сокол, ворон и орел [42, с. 248], которые являются обитателями «тридцатого» или «инога» или «небывалого» государства [42, с. 242]. Конечно, сегодня эти архаические основания символа птицы во многом забыты, занесены цивилизационными наслоениями, но все же, пусть на бессознательном уровне, имплицитно, они продолжают существовать. И именно присущая птице как носительнице сакрального начала амбивалентность инициирует появление в поэзии русского рока иначе не объяснимых образов птиц, несущих в себе угрозу или являющихся дурным предзнаменованием: «Черные птицы слетают с луны, / Черные птицы, кошмарные сны, / Кружатся, кружатся всю ночь, / Ищут повсюду мою дочь...» [40] («Черные птицы» «Наутилуса Помпилиуса»); «А что ж нам делать? / А тем, кто в центре, им до лампы / Нас списали, как отходы / Позывные “Черный ворон”, / До свиданья, белый свет... / До свиданья, белый свет...» («Сякухачи» Б. Гребенщикова).

Собственно, представляется, что и сам карнавал выступает не только как логика сборки миров русского рока, но и как символ. Карнавал символизирует запредельность русского рока миру обыденного здравого смысла, а также —

свободу от политических догм и социальных условностей. Ведь именно стремление к ней на самом деле и инициировало порождение этого культурного феномена — общеизвестно, что русский рок изначально являлся реакцией на жесткие практики упаковки самости в определенный формат, задаваемый институциями тоталитарного советского режима. Не зря музыканты эксплицируют логику карнавала, превращая его в символ и в своих текстах («Кем бы ты ни был» группы «Пикник»), и в своих выступлениях, которые зачастую становятся театрализованными представлениями. Помимо группы «Пикник», концерты которой, как уже было отмечено, являются симбиозом музыки, текстов и визуального ряда, напрямую отсылающего к карнавалу, в этой связи необходимо упомянуть и группу «Оргия Праведников»: ее презентацию альбома «Для тех, кто видит сны. Vol. 2», видеоролики, клипы и концерты, где актуализируются карнавальные образы смерти, сквозь которую просматривается цветение жизни, задействуются сказочные персонажи, зооморфные и орнитоморфные существа.

Выработанный русским роком язык, в котором символическая страта преобладает над номинативной, предполагает обращенность не к «обществу», «народу», «нации», «классу», а, в первую очередь, — к другому Я. Упраздняя данности, предданности, заданности, рок-музыка обрушивается на Я-форму как «упаковку» самости, продуцируемую определенной субъектной позиционностью, и Я втягивается в игру и Я-форм, и субъектных позиционностей [43, с. 84]. Причем игра эта затребует определенных сил-способностей Я, необходимых для того, чтобы удержать заданный ее топосом мелос, настрой и в то же время — различенность «своего» и «чужого». Благодаря этому неизбежно происходит переоценка ценности и Я-формы, и субъектной позиционности [43, с. 84] — обновление перспективы видения и мира, и себя в нем, за которым стоит, выражаясь словами В. Беньямина, «обретение нового духовного состояния» [44, с. 160]. Как гласит один из анонсов выступлений группы «Оргия Праведников», «“Оргия” больше, чем музыка — это воплощенный в музыке внутренний взрыв, меняющий человека навсегда» [45]. С данным утверждением трудно не согласиться. Именно

поиском пути духовной трансформации, преобразования Я озадачен русский рок, этим он для нас и ценен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, можно утверждать, что русский рок является самобытным культурным феноменом, существование которого внеположно логике обыденного здравого смысла, и практикой ресимволизации действительности в «раз-очарованном мире». Подобная ресимволизация осуществляется за счет вовлечения в процесс порождения произведений этого жанра обширного массива культурологического материала: визуальных образов, лексики и самой логики, отличной от *sensus communis*, или «общего смысла-чувства». При этом благодаря Я-автора разнородные ингредиенты, из которых, как правило, создано рок-произведение, преобразуются в некий целостный мир со своей пространственно-временной организацией, этосными стратегиями и стиль-формой. И если в массовом мире инстанция Я претерпела существенную эрозию, то в мире рок-музыки уникальное Я, способное развернуть бытие на собственных основаниях, сохраняет свою ценность и значимость.

В целом инаковость русского рока позволяет прояснить концепция карнавала и его модификации М.М. Бахтина, по мысли которого с течением времени карнавал перемещается с площади в символическую размерность культуры. Одним из таких проявлений карнавальности в культурно-символической размерности мира и является русский рок. При этом ему удается выработать особый — символический — язык для артикуляции карнавального мироощущения. В частности, настрой героя русского рока по отношению к бесчувственно-механистическому миру отчужденного труда и потребления выражается в мортальных символах в его описании. Инобытие лирического героя в своем необычном мире символизируют королевство или царство, а также зооморфные, особенно птицы, и орнитоморфные существа.

Язык символов, выработанный русским роком для выражения карнавального мироощу-

щения, предполагает обращенность не к «обществу», «народу», «нации», «классу», а, в первую очередь, — к другому Я. Сама природа символа такова, что он не дает никаких общих инструкций и предписаний. Русский рок, благодаря интроекциям сакрально-символического, не утверждает ту или иную правду жизни, не предлагает какие-либо максимы, а лишь проблематизирует для слушателя самоочевидное, ставит под вопрос ценности Я-форм и субъектной позиционности. Иными словами, русский рок провоцирует слушателя на пересмотр позиции «здесь-бытия» Я и духовных ориентиров, на движение по пути внутренней трансформации, преобразования Я, и в этом видится его основная ценность.

Список источников

1. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения Москва : Прогресс, 1990. С. 61–272.
2. Сухачев В.Ю. «Волки»: по ту сторону человека, между Богом и бестией [Электронный ресурс] // Anthropology: web-кафедра философской антропологии. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html> (дата обращения: 17.06.2020).
3. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск ; Москва : Харвест : АСТ, 2000. 743 с.
4. Делез Ж. Post scriptum к обществам контроля // Переговоры. Москва : Наука, 2004. С. 226–233.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1998. 699 с.
6. Марков Б.В. Путешествие как признание другого // Материалы VI Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 186–196.
7. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. Москва : Центр психологии и психотерапии, 1998. 480 с.
8. Русский рок [Электронный ресурс] // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Русский_рок (дата обращения: 17.06.2020).

9. Хайдеггер М. Бытие и время. [Харьков] : Фолио, 2003. 509 с.
10. Цукер А.М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-российский музыкальный альманах. 2011. № 2 (9). С. 8–16.
11. Кожевникова Т.С. Путь лирического героя из плена на свободу в альбоме БГ «Время N» [Электронный ресурс] // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 210–219. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2448/20.pdf> (дата обращения: 17.06.2020).
12. Официальный сайт Бориса Гребенщикова [Электронный ресурс]. URL: <https://bg-aquarium.com/ru/music> (дата обращения: 17.06.2020).
13. Гребенщиков Б. Борис Гребенщиков о своем творчестве [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом: сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/борис-гребенщиков-о-своём-творчестве> (дата обращения: 17.06.2020).
14. Борис Гребенщиков — «Сякухачи» (БГ) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/борис-гребенщиков-сякухачи-бг/> (дата обращения: 17.06.2020).
15. Борис Гребенщиков — «Ножи Бодхисаттвы» (БГ) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/борис-гребенщиков-ножи-бодхисаттв/> (дата обращения: 17.06.2020).
16. Шклярский Э. Лидер группы ПИКНИК Эдмунд Шклярский о своем творчестве [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/лидер-группы-пикник-эдмунд-шклярский/> (дата обращения: 17.06.2020).
17. Пикник : официальный сайт группы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.piknik.info/lyrics/index/song/265> (дата обращения: 17.06.2020).
18. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда — реальный театр: Прочтение пьесы «Елизавета Бам» // Театр. 2019. № 37. С. 18–26.
19. Маслинская С. Путеводитель по ОБЭРИУ. Кто такие обэриуты и за что их любят: их стихи, выходки и вклад в литературу [Электронный ресурс] // Arzamas.academy. URL: <https://arzamas.academy/materials/1492> (дата обращения: 17.06.2020).
20. Наумова Д.М. Лирический субъект в поэтике группы «АукцЫон» (на примере текста «Глаза Дмитрия Озерского») [Электронный ресурс] // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 245–250. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2448/24.pdf> (дата обращения: 17.06.2020).
21. АукцЫон : официальный сайт. URL: <http://auktyon.ru> (дата обращения: 17.06.2020).
22. Морозов В.Н. Алхимия в свете философской антропологии : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2011. 19 с.
23. Сергей Калугин — история альбома «Nigredo» (1994) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/сергей-калугин-история-альбома-nigredo-1994/> (дата обращения: 17.06.2020).
24. Юнг К.Г. Психология и алхимия. Москва : АСТ, 2008. 603 с.
25. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Полн. собр. соч. : в 13 т. Москва : Культурная революция, 2005. Т. 2. 2011. 672 с.
26. Оргия Праведников : официальный сайт. URL: <http://orgia.ru> (дата обращения: 25.04.2020).
27. Оргия Праведников — Королевская свадьба (ОРГИЯ ПРАВЕДНИКОВ — С. Калугин) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/оргия-праведников-королевская-свадь/> (дата обращения: 17.06.2020).
28. Бенъямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Озарения. Москва : Мартис, 2000. С. 345–365.
29. Бенъямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Озарения. Москва : Мартис, 2000. С. 168–210.
30. Ватолина Ю.В. Гостеприимство: логика и этос / Русская христианская гуманитарная академия. Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2014. 260 с.
31. Бадью А. Апостол Павел: Обоснование универсализма [Электронный ресурс] // RoyalLib.com : электронная библиотека. URL: https://royallib.com/read/badyu_alen/apostol_pavel_obosnovanie_universalizma.html (дата обращения: 17.06.2020).
32. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. Москва : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300.
33. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 22 с.

34. Ступников Д.О. От звездпада до прекрасного далека (пять заветных образов-символов сибирского экзистенциального панка) [Электронный ресурс] // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. С. 151–172. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1507/19.pdf> (дата обращения: 17.06.2020).
35. Мусорный ветер [Электронный ресурс] // Крематорий : официальный сайт. URL: <http://www.crematorium.ru/archive/texts?id=609> (дата обращения: 17.06.2020).
36. Наутилус Помпилиус — «Умершие во Сне» (В. Бутусов — И. Кормильцев) // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-умершие-во-сне-в-б/> (дата обращения: 17.06.2020).
37. Оргия Праведников — Черная Земля (Памяти Егора Легова) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/оргия-праведников-черная-земля-памят/> (дата обращения: 17.06.2020).
38. Глеб Самойloff & The Matrixx. Жить всегда [Электронный ресурс] // Beesona.ru. URL: https://www.beesona.ru/songs/gleb_samoyloff_the_matrixx/zhit_vsegda.php (дата обращения: 17.06.2020).
39. Лыжлова А.С. Изображение иного мира в русских волшебных сказках о похищении женщины // Рябининские чтения — 2011 / Карельский научный центр РАН. Петрозаводск, 2011. С. 322–325.
40. Наутилус Помпилиус — «Черные птицы» (В. Бутусов — И. Кормильцев) // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-черные-птицы-в-бу/> (дата обращения: 17.06.2020).
41. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 541 с.
42. Пропн В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 2000. 333 с.
43. Кребель И.А., Сухачев В.Ю., Ватолина Ю.В. «Здравый смысл»: по ту сторону игры // Омский научный вестник. Серия : Общество. История. Современность. 2014. № 125 (1). С. 81–84.
44. Беньямин В. Московский дневник. Москва : Ad Marginem, 1997. 221 с.
45. Оргия Праведников [Электронный ресурс] // «ВКонтакте» : социальная сеть. URL: https://vk.com/orgia_pravednikov (дата обращения: 17.06.2020).

Russian Rock: Beyond Common Sense and the Ethos of Consumption

Yulia V. Vatolina ^{a*},
Vadim E. Semenov ^{b**},
Aleksey V. Polyakov ^{c***}

St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, 13, Line 12, Vasilyevsky Island, St. Petersburg, 199178, Russia

^a ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553

^b ORCID 0000-0003-4273-999X; SPIN 7600-2792

^c ORCID 0000-0003-1410-3222; SPIN 6040-2237

E-mail: * vatolina@bk.ru,

** semenkov2020@yandex.ru,

*** marka75@mail.ru

Abstract. Addressing the phenomenon of Russian rock, the authors proceed from the theoretical as-

sumptions that the process of “disenchantment” (M. Weber), which began in the new European world in the 16th century and is still going on, has led to the inescapable domination of the logic of ordinary sensus communis or common sense in it, which has betrayed the sacred and is rooted in the structures of everyday life. One of the very few domains that exist on grounds other than common sense is the world of rock music. This is the point of view from which the article analyzes Russian rock. The authors show that the otherness of the worlds of Russian rock music is established by musicians in various ways. The article explicates what symbolic resources are used for their establishment and assembly. These are Buddhist symbols (“Aquarium”), and images of the ancient Egyptian and Medieval worlds (“Piknik”), and the grotesque and paradoxical poetics of the OBERIU members (“AuktYon”), and the tradition of alchemy (“Orgia Pravednikov”). The article reveals that the overall otherness of Russian rock can

be clarified by the concept of carnival modification by M.M. Bakhtin, who wrote that over time, the carnival would move from the square to the symbolic dimension of culture. One of these manifestations of carnality in the cultural and symbolic dimension of the world is Russian rock, where everything is built on a game that unfolds on the other side of the “common sense-feeling” with its inherent monologism and absolute indifference to the experience of a unique “I”. In general, the game element serves in Russian rock for questioning the values of the mass world, their problematization. It is also important that Russian rock manages to develop its own special language of symbols to express the carnival worldview. This article discusses those of them that cast the position of “here-being” “I” and value orientations of the authors of Russian rock poetry: the mortal or macabre symbolism, the kingdom or tsardom, the images of zoomorphic and ornithomorphic creatures, and the carnival itself as a symbol of otherness and freedom. By abolishing social givens, predicates and assignments, rock music attacks the “I” form as a “package” of the self, produced by a certain subject positionality, and the “I” is drawn into the game of both “I” forms and subject positionalities. This inevitably leads to a “re-evaluation of the value” and “I” form, and subject positionality – renewal of the perspective of vision of the “world” and yourself in it – behind which stands “the acquisition of a new spiritual state” (W. Benjamin). Russian rock is puzzled by the search for a way of spiritual transformation, transformation of the “I”, and this is why it is valuable for us.

Key words: rock music, “disenchantment of the world”, common sense, otherness, alchemy, sacred, symbol, musical art.

Citation: Vatolina Yu.V., Semenov V.E., Polyakov A.V. Russian Rock: Beyond Common Sense and the Ethos of Consumption, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 352–367. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-352-367.

References

1. Weber M. The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 61–272 (in Russ.).
2. Sukhachev V.Yu. “The Wolves”: Beyond the Man, between God and the Beast, *Anthropology: web-kafedra filosofskoi antropologii* [Anthropology: Web Department of Philosophical Anthropology]. Available at: <http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
3. Husserl E. *Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya. Krizis evropeiskogo chelovechestva i filosofii. Filosofiya kak strogaya nauka* [Logical Investigations. Cartesian Meditations. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. The Crisis of European Man and Philosophy. Philosophy as Rigorous Science]. Minsk, Moscow, Kharvest Publ., AST Publ., 2000, 743 p.
4. Deleuze G. Postscript on the Societies of Control, *Peregovory* [Negotiations]. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 226–233 (in Russ.).
5. Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoi germenевtiki* [Truth and Method: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]. Moscow, Progress Publ., 1998, 699 p.
6. Markov B.V. Travelling as Recognition of the Other, *Materialy VI Molodezhnoi nauchnoi konferentsii po problemam filosofii, religii, kul'tury Vostoka* [Proceedings of the 6th Youth Scientific Conference on the Issues of Philosophy, Religion, and Culture of the East]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe Filosofskoe Obshchestvo Publ., 2003, pp. 186–196 (in Russ.).
7. Moscovici S. *Vek tolpy. Istoricheskii traktat po psikhologii mass* [The Age of the Crowd: A Historical Treatise on Mass Psychology]. Moscow, Tsentr Psikhologii i Psikhoterapii Publ., 1998, 480 p.
8. Russian Rock, *Wikipedia*. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%BE%D0%BA (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
9. Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and Time], Folio Publ., 2003, 509 p.
10. Zucker A.M. Daniil Kharms and the Soviet Rock-Absurdism, *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2011, no. 2 (9), pp. 8–16 (in Russ.).
11. Kozhevnikova T.S. The Way of Lyrical Hero from Captivity to Freedom in Album of BG “The Time N”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 2019, no. 19, pp. 210–219. Available at: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2448/20.pdf> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).

- BA%D0%BE%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D1%81%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%8C/ (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
28. Benjamin W. The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov, *Ozareniya* [Insights]. Moscow, Martis Publ., 2000, pp. 345–365 (in Russ.).
29. Benjamin W. On Some Motifs in Baudelaire, *Ozareniya* [Insights]. Moscow, Martis Publ., 2000, pp. 168–210 (in Russ.).
30. Vatolina Yu.V. *Gostepriimstvo: logika i etos* [Hospitality: The Logic and Ethos]. St. Petersburg, RKhGA Publ., 2014, 260 p.
31. Badiou A. Saint Paul: The Foundation of Universalism, *RoyalLib.com: electronic library*. Available at: https://royallib.com/read/badyu_alen/apostol_pavel_obosnovanie_universalizma.html (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
32. Bakhtin M.M. Problems of Dostoevsky's Poetics, *Sobranie sochinenii: v 7 t. T. 6* [Collected Works: in 7 volumes. Volume 6]. Moscow, Russkie Slovarei Publ., Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2002, pp. 7–300 (in Russ.).
33. Myakotin E.V. *Rok-muzyka. Opyt strukturno-antropologicheskogo podkhoda* [Rock Music. An Experience of the Structural-Anthropological Approach], cand. art. diss. abstr. Saratov, 2006, 22 p.
34. Stupnikov D.O. From Starfall to Dreamland (The Five Cherished Symbols of Existential Siberian Punk Rock), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 2017, no. 17, pp. 151–172. Available at: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1507/19.pdf> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
35. Trash Wind, *Krematorii: official website*. Available at: <http://www.crematorium.ru/archive/texts?id=609> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
36. Nautilus Pompilius – “Dead in their Sleep” (V. Butusov – I. Kormiltsev), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%83%D1%81-%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%83%D1%81-%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%86%D1%8B-%D0%B2-%D0%B1%D1%83/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
37. Orgia Pravednikov – Black Earth (To the Memory of Yegor Letov), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2-%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%B7%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1%8F-%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
38. Gleb Samoiloff & The Matrixx. To Live Forever, *Beesona.ru*. Available at: https://www.beesona.ru/songs/gleb_samoyloff_the_matrixx/zhit_vsegda.php (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
39. Lyzlova A.S. The Image of the Other World in Russian Fairy Tales about the Abduction of a Woman, *Ryabininskie chteniya – 2011* [Ryabinin Readings – 2011]. Petrozavodsk, 2011, pp. 322–325 (in Russ.).
40. Nautilus Pompilius – “Black Birds” (V. Butusov – I. Kormiltsev), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%83%D1%81-%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%83%D1%81-%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%86%D1%8B-%D0%B2-%D0%B1%D1%83/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
41. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennansa* [Rabelais and His World]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990, 541 p.
42. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000, 333 p.
43. Krebel I.A., Sukhachev V.Yu., Vatolina Yu.V. The Common Sense: Beyond the Game, *Omskii nauchnyi vestnik. Seriya: Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'* [Omsk Scientific Bulletin. Series: Society. History. Modernity], 2014, no. 125 (1), pp. 81–84 (in Russ.).
44. Benjamin W. *Moskovskii dnevnik* [Moscow Diary]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 221 p.
45. Orgia Pravednikov, “VKontakte”: *social network*. Available at: https://vk.com/orgia_pravednikov (accessed 17.06.2020) (in Russ.).