

Лассан Э.
Вильнюс, Литва

ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ
КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

УДК 81'42
ББК Ш 401.7

Аннотация. В статье рассматривается лирическая песня как проводник определенной идеологии. Если понимать под идеологией не собственно политическую доктрину, а совокупность нравственных установок и интеллектуальных навыков и если исходить из того, что в дискурсе индивида сквозят установки группы, к которой он принадлежит, то можно говорить о том, что песенный дискурс следует рассматривать как идеологическое явление. В статье рассматриваются песни советского периода в сопоставлении с песнями конца прошлого века. Исходная установка анализа языка песни состоит в том, что песня в обществах, сознательно исповедующих определенную идеологию, по своей природе является предписывающим дискурсом, как и любой вид идеологического дискурса. В деидеологизированных обществах песня выражает мироощущение социума, во многом обусловленное содержанием бессознательных структур психики его членов. Смена риторических формул песни говорит об изменении идеологии «поющего социума».

Ключевые слова: идеология, риторические формулы, директивный дискурс, «фрагменты речи влюбленного», Я и МЫ-культура.

Сведения об авторе: Элеонора Лассан, профессор, хабилитированный доктор гуманитарных наук, главный редактор журнала *Respectus Philologicus*.

Место работы: Вильнюсский университет, кафедра русской филологии, Каунасский гуманитарный факультет, центр социокультурных исследований.

Контактная информация: LT0513 Vilnius, Lietuva
E-mail: eleonora.lassan@flf.vu.lt

Lassan E.
Vilnius, Lithuania

LYRICAL SONG
AS AN IDEOLOGICAL PHENOMENON

ГЧТИИ 16.21.27
Kod BAK 10.02.01

Abstract. The article investigates a lyrical song which is supposed to be an expression of the present time leading ideology. In societies domineered by a certain ideology, a song and even a love song is a part of directive discourse since it declares behavioural models which are supposed to be accepted as example models. In societies where ideology is not demonstrated as a political doctrine, a song implies unconscious ideology – it is a set of moral values and schemes of reality interpretations. The analysis is carried out on the basis of distinguishing certain rhetorical formulae and taking into account that the change of formulae implies changes in the social worldview.

Key words: ideology, rhetorical formulae, directive discourse, speech fragments of a person in love, “I” and “we” culture.

About the author: Eleonora Lassan, Professor Dr. Habil., Editor-in-chief of the Journal *Respectus Philologicus*.

Place of employment: Vilnius University, Faculty of Philology, Department of Russian Philology; Senior Researcher at Socio-Cultural Research Centre at Vilnius University, Kaunas Faculty of Humanities.

Один из крупнейших мыслителей XX века Ойген Розеншток-Хюсси считал, что здоровье нации, гигиена ее умственной жизни зависит от четырех устойчивых тенденций: «от того, как мы описываем, тем самым рассекая и расчленивая. Как мы поем и тем самым ликуем, как мы выслушиваем распоряжения и тем самым изменяемся, и от того, как мы благодарим и тем самым увековечиваем реальность [Розеншток-Хюсси 1995: 84]. Эти четыре тенденции, воплощенные в разных видах дискурса, соответствуют четырем основным установкам человека: пластичности, конвенциональности, ликования, агрессивности – человек пластичен, когда поддается повелительному наклонению, он ликует, поверив открытому внутри себя, и следует конвенциям, когда редуплицирует прошлое, повторяя условные ритуальные формулы и тем самым устанавливая связь между прошлым и будущим. Наконец, человек агрессивен, когда, обозначая, вырывает из континуума действительности ее фрагменты и,

фиксируя их в слове, придает им завершенность и статику, окаменелость [«Мы ему поставили пределом мертвые пределы естества, оттого как в улье опустелом дурно пахнут мертвые слова» (Гумилев)].

Если принять тезис Розенштока–Хюсси как основу для диагностирования состояния общества, то следует ответить на вопрос, каковы же характеристики четырех указанных видов речи в пространстве текста, каким он предстает взору лингвиста в последнее десятилетие XX века и первое десятилетие нового тысячелетия? Ответ на этот вопрос может позволить увидеть симптомы общественных недугов или выздоровления, которые должны проявиться в поведенческих реакциях и мироощущении, уже эксплицитно выраженном в текстах. Кроме того, анализ может показать динамику изменений в мироощущении общества и, если, выкладки верны, почувствовать тенденции, дух времени, возможный вектор общественного движения. Правда, стремясь проанализировать соответствующие

виды дискурсов с позиции обозначенных в них симптомов общественных болезней, требуется, видимо, уточнить, что считать проявлением общественного недуга или, напротив, выздоровления. Попытаюсь ответить на этот существеннейший вопрос в процессе исследования.

В предлагаемом читателю исследовании делается попытка проанализировать на основе песенного дискурса конца прошлого – начале нынешнего века особенности питающих это время и часто не осознаваемых в эксплицитной форме идей, и таким образом очертить то, что в эпоху, заявляющую об отсутствии национальной идеи, составляло ее идеологию.

Употребленное понятие *идеологии* применительно к объекту исследования – песне (и в частности, лирической) – неизбежно требует обращения к спорам о том, что есть идеология. В самом первом приближении я как лингвист позволю ограничиться положениями В. Волошинова о том, что «где нет знака, нет идеологии» [Волошинов 1995: 221]. Позволю себе изложить некоторые положения работы В. Волошинова «Наука об идеологиях и философия языка».

Всякий идеологический продукт... преломляет другую, вне него находящуюся действительность.

Область идеологии совпадает с областью знаков.

Знак противостоит знаку и возникает только между социально организованными индивидами.

Индивидуальное сознание есть социально идеологический факт. Оно складывается в знаковом материале, созданном в процессе социального общения организованного коллектива. Если лишить сознание его знакового содержания, от него ничего не останется.

Слово – идеологический феномен par excellence, оно – чистейший медиум социального общения и сопровождает все идеологическое творчество.

Всякое идеологическое преломление становящегося бытия сопровождается идеологическим преломлением в слове как обязательным сопутствующим явлением/

СЛОВО – наиболее чуткий показатель социальных изменений, «притом там, где они еще только назревают, где они еще не сложились, не нашли доступа в оформившиеся... идеологические системы Слово способно фиксировать все переходные, тончайшие и мимолетные фазисы социальных изменений [Волошинов 1995: 231].

Основная идея предлагаемого читателю исследования заключается в общем-то в достаточно тривиальном утверждении о том, что лирическая песня, являясь отражением духа времени, несет в себе специфическим образом воплощенную идеологию этого времени. Эволюция идеологических воззрений, отраженная в песне 50-х – конца 90-х годов ушедшего века, и составляет предмет внимания в данном исследовании. Судить же о характере изменяющихся идеологических установок общества можно на основании внимательного наблюдения за изменениями, происходящими с «чистейшим медиумом социального общения» – словом, используемом в песенном жанре.

В данном исследовании, говоря о лирической песне, мы, видимо, расширяем ее пони-

мание, относя к лирической песне не только те, где выражено эксплицитно переживание отдельной личности (написанные от лица *Я* и повествующие о переживаниях этого *Я*). Существуют эпохи, когда *Я* ощущает теснейшую слитность с *Мы*, и именно это ощущение рождает эмоцию одиночества, ликования, общего возбуждения. Разумеется, «Смело, товарищи в ногу» вряд ли можно отнести к лирической песне, так как она оказывает мобилизующее гражданское воздействие. Но разве в поэзии не говорят о гражданской лирике? Будем исходить из того, что и словесный ритм, и, конечно, музыкальный, определенным образом действующие на бессознательные структуры психики, придают особую интенсивность эмоции, возбуждаемой песенным текстом, в силу чего всякая песня, реализующая эмотивную функцию, то есть побуждающая эту эмоцию разделить, преисполниться определенного настроения, может быть признана лирической (напр., «Прощай, любимый город» А. Чуркина, написанная от лица *Мы*). Если же в песне преобладает побудительная функция, ее цель видится в мобилизации слушающих к общему действию, тогда мы можем исключить эту песню из разряда лирических.

Согласно Г. Маркузе, любой текст несет коды мышления и поведения стоящей за автором текста социальной группы [Marcuse 1967: 205-206]. По этой причине разумно предположить, что и песня содержит в себе определенные словесные коды, или, иначе говоря, риторическое выражение стоящей за песней идеологии, как сознательной, так и бессознательной. В обществах, откровенно идеологизированных и берущих искусство под опеку государства, песня не может не выражать его ценностных установок, но делает это в специфической форме: она отражает не столько идеологию, ориентированную на борьбу с Другим, Чужим, сколько психологию, ориентированную на Авторитет, т.е. на утверждение таких моделей поведения, которые почитаются достойными, авторитетными в обществе, стоящем на определенном идеологическом фундаменте.

Цель предпринятого исследования, как уже отмечалось, заключается в том, чтобы проанализировать «словесные коды», т.е. определенные риторические формулы, выражающие, по мнению автора, дух времени, его идеологию в лирических песнях 50-70 гг. и в песнях последнего десятилетия ушедшего века. Песни 50-70 гг. являются до сих пор востребованными текстами и занимают в репертуаре современных исполнителей видное место, что говорит о некоей их вневременной ценности. Конец XX века ознаменовался появлением «радикальной песни», в наибольшей степени порывающей с лирической песенной традицией прошлого («Мумий Тролль», Земфира, «Адо» и др.). Сопоставление «говорения о любви» в песнях середины и конца века предполагает выявление эволюции сценариев речевого песенного поведения и вы-

движение соответствующих интерпретационных гипотез происшедших изменений.

Таким образом, исходная установка анализа языка песни состоит в том, что песня как вид идеологического дискурса, являющегося в обществах, сознательно исповедующих определенную идеологию, по своей природе предписывающим, не может не выполнять общих функций этого дискурса. В обществах деидеологизированных песня, скорее, выражает бессознательную идеологию, или психологию, определенной социальной группы.

1. Песенный дискурс конца века: Я и Мы-культура. Ликование и печаль. По Розенштоку-Хюсси, в песне человек ликует. «Там, где один запекает, а другой подхватывает, сознания поющих одухотворены одним духом – единодушие выходит на передний план, а все различия сознаний подавляются» [Розеншток-Хюсси 1995: 85].

Это чувство ликования, единодушия в пении, где «один ощущает опору в другом», удивительно отмечено автором «Собачьего сердца» – несмотря на разруху, представители «нового мира» все время поют. Пение становится здесь преобладающим видом общения, создававшим коллективистскую «Мы»-культуру, элиминировавшую различия между «Я» и «Ты».

Значимость песенного дискурса как социального явления стала осознаваться довольно поздно философами, антропологами, лингвистами. В России, начиная с появления проекта «Старые песни о главном» (новогодняя ночь 1996), возникла необходимость социологического объяснения популярности этого культурного феномена – и делалось это в терминах ностальгии по прошлому. В период как будто прощания с духом прошлого, ценностями коллективистской культуры, эпохой несвободы личности вдруг обнаружилось, что нового «главного» или не существует, или оно требует осмысления, или не вдохновляет на создание песен, которые бы вызвали ликование и дарили чувство неодинокости. Понадобился пристальный анализ лирической песни – ее риторики и идеологии, чтобы понять место этого дискурса в выяснении «общих мест» эпохи, выражающих ее дух...

Несколько слов о «духе» конца прошлого века, запечатленном в песенном дискурсе... Конец XX века представляется автору временем, когда общество не создает песен, предназначенных для хорового исполнения. В этот период солирует «Я», отделенное от «Ты» стеной одиночества и не соединяющееся с ним даже в любви

Ты морячка – я моряк,
Ты рыбачка – я рыбак,
Ты на суше, я на море,
Мы не встретимся никак. (О. Газманов)

Здесь разрушение изначальной общности, выражающейся в том, что Он и Она названы

словами с общим корнем, то есть *родственными* (термин школьной грамматики). Подчеркнутое знаком тире проинвопоставление обусловливается именно тем обстоятельством, что родственные слова имеют общий корень, но... разные суффиксы. Эта разность служебных частей слова становится достаточно мотивированным выражением причины, по которой «моряк» и «морячка» никогда не встретятся, ибо они обитают в разных мирах («море» и «суша»). Перефразируя Козьму Прутков сегодня, можно сказать: «зри не в корень, зри в суффикс». Не значимые вещи – ревность, невзаимная любовь, неверность – разводят людей, они не могут встретиться просто из-за «детали», разводящей их по разным пространствам (как тут не вспомнить постмодернистское внимание к детали – к возможности в малом увидеть большое). В простенькой разбитной песенке Олега Газманова проглянул призрак гендерных проблем, одиночества человека современного общества, живущего «в раздробленном пространстве и времени» [Кристева 1998: 257]. Возможно, популярность «старых песен о главном» объясняется тем фактором, что в ситуации, когда история утратила привычные очертания и понятия добра и зла стали не столь определенными, человек потянулся к простому и ясному говорению о том, «что такое хорошо», и в этом говорении было важно единство понимания вечных категорий добра и зла: человек, обращаясь к песням прошлого, обретал искомое единодушие и единство, и ему становилось не так страшно. «Дух оптимизма един для советских песен всех поколений от 30 до 60-х годов» – пишет С. Бойм [2002: 135], отмечая, что советская песня освобождала от рутины повседневности, действительно облегчая жизнь. Да, она была элементом «сталинского спектакля» (об «обществе спектакля» принято говорить в применении к современному обществу потребления). Видимо, С. Бойм права, называя спектаклем ритуализованную действительность советского времени, чей сценарий не допускал отклонения от произнесения определенных реплик в соответствующих ситуациях (напр., акты благодарности в адрес партии и правительства или обязательное цитирование марксистско-ленинских источников в научных работах любых отраслей знаний). Эти спектакли были организованы (прописаны) по установленным правилам и, в сущности, не нуждались в особой режиссуре, как не нуждается в ней отработанный ритуал. Благодаря ритуалу, по Розенштоку-Хюсси, как говорилось выше, осуществляется связь прошлого и будущего. В ритуализованной действительности человек не выпадает из времени – когда же ритуал исчезает, связь времен распадается. Советская песня, будучи элементом такой театрализованной действительности, имела определенный набор тем, вербализуемых в заранее установленном ключе. Этот «ключ» мы рассмотрим ниже, попытаемся

сравнить трактовку вечных тем в «старых» и «новых» песнях, и тем самым по возможности продемонстрировать смену мироощущения на рубеже веков.

Так, герой советской песни – «не одиночка..., а коллективное советское «Мы», в котором растворены и забыты все отдельные «Я» [там же: 136]. Герой конца века начинает чувствовать свое одиночество – наступает эпоха персоналистской Я-культуры. Путь к ней, как неоднократно, отмечалось, имел длительную историю. Возможно, стоит вспомнить о коллективном субъекте *Мы-культуры*, заявившем в «Интернационале» «мы весь, мы старый мир разрушим». Здесь *Мы* имело своим референтом угнетенную и обездоленную (а значит, большую в понимании субъекта *Мы-культуры*) часть человечества. *Мы* в другой песенной строке – «мы мирные люди, но наш бронепоезд стоит на запасном пути» – относилось к несколько более ограниченному по масштабу референту: им был народ одной страны. *Я* и *Ты* объединялись в сильном и грозном *Мы* и испытывали ликование от чувства приобщения к этой силе. Так, в *Мы-культуре* выражался *человек угрожающий*, который, утверждаясь в своей силе, переходил в *человека ликующего*. (ср. у Ю. Давыдова: «Гимназисты, притаив дыхание, воодушевлялись гордой слитностью своего мизерного, с поротой задницей «Я» и ребросокрушительного «Мы», способного всем языкам дать «карачун» – об уроках истории и учителе, постоянно произносившем «мы взяли», «мы покорили» («Вечера в Колмовете»)).

Человек ликующий несколько позднее стал ощущать себя сверхчеловеком, продолжая осуществлять тем не менее чисто русскую задачу: «преодолевать пространство».

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью
Преодолеть пространство и простор
Нам Сталин дал стальные руки-крылья
А вместо сердца пламенный мотор (Авиамарш)

Подробный анализ этой песни предложила Светлана Бойм в «Мифологии повседневности». В частности, автор указывает, что песня была написана малоизвестным поэтом П. Германом и композитором Д. Хайтом в 1920 году, но популярной стала спустя 10 лет. Песня была переведена на немецкий (несмотря на то, что была создана людьми еврейского происхождения), «покорив фашистское воображение своей патриотической мелодией». Однако вместо слов «все выше и выше и выше» там пелось «Хайль, Гитлер» и «бей жидов, спасай Германию» [Бойм 2002: 137].

Итак, *ликующее Мы* имело здесь своим референтом наиболее престижную группу советского населения – летчиков, олицетворяющих боевую мощь страны, но припев («все выше и выше и выше»), очевидно, большинство членов советской общности относили к себе. С. Бойм рассказывает в «Мифологии повседневности», как ее живущий в Америке по-

жилой отец напевает эту песню, загружая посуду в посудомоечную машину. Молодое поколение предвоенных лет через *Мы* громко заявило о себе и в поэзии – стихотворение Н. Майорова так и называлось: «Мы» (ср. также более позднее стихотворение С. Гудзенко «Мое поколение»). Таким образом, при разности тональностей, песня на слова Д. Хайта и стихотворение Майорова представляют собой явления *Мы-культуры*, где размышления о личной судьбе возможны только через призму судьбы общей.

В 50-60 годы «Мы» в песенной культуре интимизируется, сужая размеры референтной группы до числа представителей определенной профессии и т.д.: «Не кочегары мы, не плотники...». В это время появляются песни геологов, журналистов, космонавтов, милицейских работников из знаменитого сериала «Следствие ведут знатоки». На первый план в песне выходит *человек создающий*. И *человек угрожающий*, и *человек ликующий*, и *человек создающий* были членами некоей общности, *создававшей* платформу единичности и вместе с тем, как представляется, устранявшей ощущение интимной близости, близости *двух*: человек в любой ипостаси не говорил вполголоса – его должно было быть хорошо слышно. Интересно, что лучшие военные песни – «Темная ночь», «Вьется в тесной печурке огонь» – написаны от лица *Я*: «каждый умирал в одиночку», и потому на рубеже жизни и смерти ритуальные формулы не работали, прорывалось искреннее, естественное чувство.

Знаменитые 60-годы – это годы поэтов-бардов, время магнитофонной культуры. «Самое главное в магнитофонной культуре, – пишет Светлана Бойм – это интонация и формы обращения. Вместо «Мы» громкоговорителей и всенародных хоров здесь мы встречаем интимное «ты». Это авторская песня, обращенная не к анонимному зрителю, а к другу» [Бойм 2002: 143]. Но как же все-таки *Мы*? Оно остается, например, в песнях В. Высоцкого, который пел от имени альпинистов и подводников, десантников и артиллеристов, но вряд ли его строки воспринимались как относящиеся к какой-то социальной группе. Очень многие поодиночке стонали от удушья, многие чувствовали себя волками, на которых «идет охота». У Высоцкого есть песня о том, как его записи тайком слушает большой партийный чин и ощущает себя персонажем песни: «Это ж все про нас, какие к черту волки» («Прошла пора...»), осознавали, что с покоренных вершин предстоит спускаться. «Мы» Высоцкого насыщалось личностными смыслами тех, кто его слушал и слышал. Не все, конечно, слышали, но создавалось особое братство услышавших, и расширялось вновь до размеров человечества, но не «мчащегося в боях», а думающего, осознающего судьбу – свою, страны, законы бытия. Так в песню 60-х входил *человек размышляющий*. Этот человек хотел тишины:

А мы стоим, мы курим,
Мы должны услышать три
Минуты тишины. (Ю. Визбор)

Здесь *Я* еще более интимизируется, сужаясь до группы близких по духу людей. Это уже не ликующее *Мы*, объединяющее не чувствующих своей «самости» *Я* и *Ты*. *Я* и *Ты* пока близки друг другу, но они уже предчувствуют разъединение.

Я вспоминаю все сначала,
Уже давно убрали трап.
На самом краешке причала
Стоишь ты, голову задрав.
Вода качается и плещет,
И разделяет нас вода.
Но видно вдруг ясней, чем прежде,
Что мы близки, как никогда. (К. Ваншенкин)

Почему К. Ваншенкин в середине 60-х написал не о встрече, соединении *Я* и *Ты* в *Мы*, – а о разлуке (в этой песне нет ни слова о будущем свидании), разъединении *Я* и *Ты*?

Так на сцену истории в 60-е годы выходит *Я*. Вначале это *Я действующее и ищущее* друзей [«Над лодкой белый парус распушу, пока не знаю, с кем» (Г. Шпаликов. Из кинофильма «Я шагаю по Москве»)], затем, в 70-е годы – *Я, утверждающее свою самоценность*, испытывающее свой звездный час [«Прочь, тревоги, прочь сомненья! Я теперь стою на этой сцене!» (И. Резник. «Маэстро»)] и, наконец, в 90-е – *Я*, которое остается одиноким даже в любви, потому что перестает видеть Другого, будучи сконцентрированным на себе. Приведу строфу незатейливой песенки А. Апиной.

Полюбила парня, да не угадала,
Вовсе не такого я во сне видала
Я его слепила из того, что было,
А потом что было, то и полюбила. (М. Танич)

Здесь *Я* – активный субъект любви, создающий свой объект – ситуация, которая может быть описана как прецедентная ситуация «Пигмалиона». Однако она имеет ряд значительных отличий от классической эталонной ситуации. Дело не только в том, что феминистские ветры времени отвели роль скульптора женщине. Дело даже не в том, что «Галатея» лепится не из мрамора, а из того, что было (аллюзия: «когда б вы знали, из какого сора...»). Наступает эпоха эгоцентрического *Я* – объект так и не становится субъектом: заключительными словами песни остаются местоимения «то» и «что», которые не используются в отношении к человеку. Здесь нет личных местоимений, которые «имеют смысл только тогда, когда вы разговариваете с людьми. Все личные местоимения свидетельствуют о достижении единодушия множества людей, принадлежащих к одному кругу»... [Розеншток-Хюсси 1995: 165].

Приступая к анализу песенного дискурса с точки зрения его диагностических возможностей в области морально-психологического климата общества, мы, как уже было сказано

выше, не определили для себя, что есть «душевное здоровье нации», о котором писал Розеншток-Хюсси. Философ видел в пении выражение единодушия и ликования, что свидетельствует, по его мнению, о душевном здоровье нации. Вопрос, который возникает при восприятии этой мысли: до каких пределов должно существовать единодушие и насколько тотальным может быть ликование, чтобы общество квалифицировалось как душевно здоровое? Я думаю, что речь должна идти о некоей пропорции между *Мы* и *Я*, между *Я* и *Ты*, ибо одно *Мы* означает ликвидацию интимной жизни, права говорить о ней. Именно по соотношению *Я* и *Мы*, видимо, в советской идеологии оценивалось произведение искусства – степень гражданственности определялась количеством *Мы*, преобладание *Я* и *Ты* относилось поэзию и лирическую песню к разряду салонных или пошлых явлений культуры – такое отношение к поэзии А. Ахматовой («салонная блудница») или к творчеству В. Козина, Петра Лещенко, а в 50 годы – к популярным в народе песням «Тишина» или «Ландыши». Тем не менее нужно сказать, что творчество Козина, Вертинского, Лещенко было популярно в народе, певшем про «пламенный мотор» вместо сердца, потому что здесь и находили выход интимные потребности *Я*. Можно было хаять «Тихину», в которой не было и намек на гражданские мотивы, но нельзя было ее запрещать. Благодаря соблюдению некоторых пропорций между *Мы* и *Я* в песенном дискурсе, видимо, осуществлялось необходимое равновесие между потребностями души в единении и совместном ликовании и потребностью той же души в лирическом опыте индивидуального переживания. Полное же преобладание *Я*, вытеснение *Мы* свидетельствует о времени отсутствия хорового начала, столь необходимого для русского характера («соборность», «симфонический субъект» – философские понятия, оформившие это свойство русской души), эпохе индивидуализма, одинокого *Я*. Хорошо ли это? Если исходить из тезисов французских философско-постструктуралистов, осмысляющих практику постиндустриального общества, то «сосредоточенный только на себе, современный человек нарциссичен, может быть, несчастен, но без угрызений совести. Он сетует, чтобы находить в жалобе определенное удовольствие, которого он безусловно жаждет. Если он не подавлен, то воодушевляется низшими и обесцененными целями... Живущий в раздробленном и стремительном пространстве и времени, он часто страдает, узнавая свое истинное лицо... Это – тело, которое действует часто даже без радости... Современный человек идет к потере собственной души» [Кристева 1998: 257]. О теле в русском песенном (и не только в нем) дискурсе будет сказано ниже. Сейчас же сделаем попытку зафиксировать момент, когда *Я* заявляет свое право говорить о себе, а не о *Мы*, и право не только ликовать, что

было предписано идеологией официального оптимизма, но и печалиться. Возможно, переход от *Мы ликующего, объединяющего и творящего* к *Я одинокому* был намечен Б. Окуджавой в его знаменитых строках:

Давайте горевать и плакать откровенно,
То вместе, то поврозь, а то попеременно.

Три слова из этих строк – *давайте горевать, поврозь и откровенно* – стали метами последующей песенной культуры, ибо носитель предыдущей, видимо, устал радоваться сообща. (На смену коммунальным квартирам пришли отдельные в хрущевских многоэтажках, бывшие, по словам С. Бойм, «лабораторией советского быта»). Вырвавшийся и вырванный из коллективного бытия, человек, получивший отдельную квартиру, получил одновременно и возможность задумываться о себе вне «роевого начала жизни».

Вспомним, что одной из первых песен Окуджавы была «Песенка о голубом шарике», спетая о «Номо Lacimans» – *человеке плачущем*: четыре ее строфы начинались повторяющимися фразами, в которых менялся субъект плача, действие же оставалось неизменным, и жизнь представляла непрерывным «гореванием» о несложившемся: «девочка плачет», «девушка плачет», «женщина плачет», «плакала старушка». В песню эпохи вошел *человек плачущий* (вспомним, что знаменитая песня М. Исаковского и М. Блантера «Враги сожгли родную хату» была запрещена в 1946 году за распространение пессимистических настроений и реабилитирована только в 1956: у героя-победителя не могла катиться по щеке «слеза несбывшихся надежд»).

Мы осталось в песне 90-х, но оно, во-первых, стало соотноситься с гораздо более узкой референтной группой, а во-вторых, что связано с первым обстоятельством, испытало смену мироощущения. Эта перемена становится очевидной, если обратиться к метафоре «крылатости». «Крылья» в русском языковом сознании символизируют подъем духа (*окрыленность*), увеличение возможностей (*как на крыльях*), в то время как потеря крыльев означает, как отмечается в МАСе, «потерю живости, бодрости, энергии» (*опустить крылья, подрезать крылья*). *Мы* 30-40-х годов было «крылатым»: «Нам Сталин дал стальные руки-крылья», «Махну серебряным тебе крылом» – *Мы* 90-х эти крылья потеряло. Так, один из альбумов группы «Nautilus Pompilius» называется «Крылья» – но речь здесь идет о крыльях, которых уже нет, а вместе с ними нет и человека ликующего.

Ты снимаешь вечернее платье, стоя лицом к стене.
И я вижу свежие шрамы на красивой, как бархат,
спине.

Мне хочется плакать от боли или забыться во сне...
Где твои крылья, которые нравились мне?

Герой, произносящий (поющий) эти слова, осознает себя представителем потерявшего

что-то важное и потому обреченного *Мы* (в конце прошлого-начале нынешнего века стало принятым говорить о потерянном поколении 90-х: одна из передач на канале «Культура» в феврале 2007 года у А. Архангельского была посвящена вопросу о потерянном / растерянном поколении):

Мы все потеряли что-то на этой безумной войне,
Мы погибнем без этих крыльев, которые нравились
мне.

Объем *Мы* здесь неопределен: оно может относиться к двум людям, персонажам сцены, но может быть стоном поколения, которому «подрезали» (или *отрезали*?) «крылья».

Такова смена мироощущения личности, запечатленная в песенном дискурсе 90-х. Человек поющий, сменив ликование на чувство горечи и обреченности, давал знать, что еще сохранившаяся душа болит. Причины этой горечи, очевидно, следует связывать с изменившимися социальными условиями: потерей великих целей, ясных нравственных установок, чувства причастности к *Мы*, но вспоминается и Ю. Кристева, чьи слова были приведены выше: *он (современный человек) сетует, чтобы находить в жалобе определенное удовольствие, которого он безусловно жаждет*.

Песня конца века не знает того, что Розеншток-Хюсси полагал необходимым для общественного здоровья – воодушевления, ослабляется хоровое начало: песне трудно подпевать. Но таким ли бесспорным добром является воодушевление общества? Для меня более близкой является точка зрения знаменитого этолога Конрада Лореца, возводившего воодушевление к унаследованному от животного мира инстинкту защиты, сопряженному с выбросом внутривидовой агрессии. Послушаем Лоренца: «... воодушевление пробуждается с предсказуемостью рефлекса в... ситуациях, требующих вступления в борьбу за какие-то социальные ценности, особенно за такие, которые освящены культурной традицией... Если наше мужественное выступление за то, что нам кажется высочайшей ценностью, протекает по тем же нервным путям, что и социальные защитные реакции наших антропоидных предков, я воспринимаю это как... чрезвычайно серьезный призыв к самопознанию. Человек, у которого такой реакции нет, – это калека в смысле инстинктов, и я не хотел бы иметь его своим другом; но тот, кого увлекает слепая рефлекторность этой реакции, представляет собой угрозу для человечества: он легкая добыча тех демагогов, которые умеют провоцировать раздражающие ситуации, вызывающие человеческую агрессивность. **Когда при звуках старой песни или какого-нибудь марша по мне пробегает священный трепет, – я обороняюсь от искушения и говорю себе, что обезьяны тоже производят ритмичный шум, готовясь к совместному нападению. Подпевать – значит класть палец дьяволу в пасть**» (выд. – Э.Л.) [Лоренц 1992: 29].

Если принять точку зрения Лоренца на амбивалентность воодушевления, то можно констатировать, что конец прошлого века был сложным периодом: исчезновение воодушевления можно рассматривать как неоднозначный симптом душевного состояния общества – с одной стороны, мы имеем уменьшение внутривидовой агрессии, ослабленную возможность поддаться манипуляции со стороны демагогов, а с другой – нарушение инстинкта к защите социальных ценностей. Общество находилось в точке бифуркации, в «саду расходящихся тропок». Куда... же плыть?

Видимо, время покажет или уже к этому моменту показало, окончательно ли потеряна способность к воодушевлению (когда общество, по Лоренцу, умирает) или воодушевление, как правило, сопровождающееся определенной агрессией, направленной против покушающихся на декларируемую ценность, способно пробудиться в обществе. Вопрос в том, какая ценность сможет его пробудить (от выбора ценности зависит судьба общества – губительность / спасительность пути).

2. Дискурс любви и смерти в песне конца века. В высшей степени смена мироощущения, как представляется, отразилась в «песнях о главном» – о любви. Эти песни тем более показательны, что в 90-е годы место на эстрадных площадках заняли прежде всего молодые певцы: с одной стороны, шоу-бизнес открыл им путь «к звездам», не требуя при этом соответствующего образования и следования определенной традиции (в советское время песенную культуру общества представляли в первую очередь те, кто должен был, при наличии музыкального образования, пробиваться к славе сквозь годы и испытания), а с другой – именно они были свободны от стереотипов говорения об этом чувстве, сложившихся в советской культуре. И они создавали новые стереотипы, поддаваясь «духу времени», который, вполне возможно, юные чувствуют острее.

Дискурс любви заслуживает особого разговора по разным причинам – вспомним, что Н.Г. Чернышевский увидел в поведении «русского человека на randevу» вполне определенные гражданские качества – нерешительности, неспособности к переменам, боязни ответственности. Отсюда любовное поведение в русской мыслительной традиции стало рассматриваться как своеобразный индикатор возможного гражданского поведения, и отношение мужчины к женщине есть показатель таких его свойств, как чувство ответственности, надежности, способности к действию. Очевидно, дух времени, его феминистская окраска, изменяют традиционные социокультурные роли мужчины и женщины, что не может не отразиться на любовном поведении представителей разных полов и, соответственно, их

общественном мироощущении. Исследование «поведения на randevу» таким образом становится социальным исследованием мироощущения того или иного гендера.

Другой причиной, побуждающей увидеть в любовном дискурсе необходимый объект исследования, является его практическая неисследованность с точки зрения его организации – лингвистических структур, отражающих определенное когнитивное состояние (знания, намерения, установки). На это обратил внимание Ролан Барт в книге 1977 года, ставшей практически бестселлером во Франции, – «Фрагменты речи влюбленного» [Барт 1999]. И хотя со времени выхода книги Барта прошло около 30 лет, «язык любви болтливой» так и не удостоился внимания конкретных исследований ни со стороны лингвистики, ни со стороны социологии (антропологии в целом).

В названной выше книге Барт выделил так называемые фигуры – речевые эпизоды, озвучиваемые влюбленными всех времен и народов. Фигуры – это «обломки дискурса» влюбленного: фигуры вычлениваются, когда удается распознать в протекающем дискурсе что-то, что было прочитано, услышано, испытано. Фигура очерчена (как знак) и памятна как образ [Барт 1999: 82]. Анализируя художественные, философские, психоаналитические тексты о любви со времен Платона и до современных психоаналитиков (кстати, не обращаясь к песне), Барт выделил около 80 фигур, которые тематически организуют дискурс влюбленного и покрываются соответствующим полем лексем и целых фраз с типовым значением. По Барту, в глубине фигуры лежит некая синтаксическая «ария», способ конструирования дискурса, который присутствует в нашей памяти – например, если субъект ожидает свидания с любимым объектом, у него в голове бесконечно повторяется ария-фраза «все-таки так нельзя», «все-таки мог бы / могла бы...» [там же: 84]. На языке когнитивной лингвистики, видимо, можно говорить о том или ином «фрейме» поведения влюбленного, который проявляется в наборе стереотипных тем и реализующих их реплик. Назовем некоторые из фигур «любовной» речи, выделенных Бартом: «разлука» (с центральным, по Барту словом *воздыхать*, именующим эмоцию разлуки), «пропасть» (с центральной конструкцией *я пропадаю, гибну*), «самоубийство», «утверждение» и др. Барт не рассматривал специфику распределения фигур любовной речи на том или ином отрезке бытия культуры и не касался их специфического словесного воплощения. Позволю высказать гипотезу о том, что распределение фигур в любовном дискурсе зависит как от национально-культурной принадлежности говорящего влюбленного, так и от мироощущения эпохи, в которую переживается любовное чувство, от когнитивных установок группы, к которой принадлежит «человек поющий», т.е. в конечном счете от

того, что можно назвать бессознательно впитанной идеологией. Естественно, способ говорения определяется эпохой говорения – влюбленный времен рыцарского поклонения прекрасной Даме говорил иначе, чем человек из подворотни, страстно желающий «Нинку», спавшую «со всей Ордынкой» (Высоцкий). Метод, предлагаемый для анализа отраженного в любовной песне мироощущения, связан не с описанием стиля говорения о любви, а с выделением преобладающих в определенном периоде времени фигур любовной речи – некоторого константного смысла ряда выражений, которыми являются цитаты из песен той или иной эпохи. В свою очередь, на основе песенной метафорики можно выделить концептуальные метафоры, являющиеся глубинной смысловой структурой, обуславливающей ее выражение на поверхностном уровне. Концептуальные метафоры в достаточно сжатой репрезентативной форме позволяют увидеть, как человек концептуализирует мир, в котором живет. Таким образом, мы проводим двойной анализ «песен о главном» – с позиций преобладающих фигур любовной речи и способов их вербализации (на основе сравнения с песнями предшествующих концу века десятилетий), и с позиций структурирующих мышление человека *поющего* концептуальных метафор. При выделении цитат, связанных с той или иной фигурой любовной речи, безусловно, можно впасть в некоторый субъективизм: так, фраза, которая является, на взгляд исследователя, выражением фигуры *встреча* (напр., *я поднимусь к облакам и найду тебя там*), может быть истолкована и как *самоубийство*, ибо «улет» может толковаться как посмертное странствование души. Но как сказал Барт, «лингвисты при некоторых операциях своего искусства, пользуются столь неопределенной вещью, как чувство языка; именно такой вожатый нужен, чтобы образовать фигуры – чувство любви» [Барт 1999: 82]. Положимся при анализе и на чувство языка и всеобщность знаний о любви: «И кто в избытке искушений, когда кипит и стынет кровь, не ведал ваших искушений – Самоубийство и Любовь!» (Тютчев)

Предлагаемое исследование строится на материале молодежной российской песни конца прошлого – начала нынешнего века, в дискурсе которой мы пытаемся вычленить обозначенные Р. Бартом фигуры и, соответственно, проанализировать специфику их вербализации и употребляемости на фоне песенного дискурса предшествующих десятилетий.

Осознавая невозможность обозреть неоглядный в количественном и очень пестрый в качественном отношении песенный дискурс названного периода, мы ограничились анализом текстов песен наиболее популярных в современной молодежной среде исполнителей (Алсу, Земфира, Андрей Губин) и групп, дискурс песен которых представляется нам ради-

кально новым в силу ряда черт, отсутствующих в песнях прошлых лет («Мумий Тролль», «Адо», «Би-2» и др.). Отметим, что общий дух времени не может не сказаться и на песнях исполнителей, которые, в силу сохраняющейся связи их текстов и мелодики с песней предшествующих лет, не могут быть окрещены «радикалами». Поэтому мы обращались и к текстам песен «из дру-го поколения», если по «арсеналу формул» они могли быть соотнесены с текстами «радикалов».

Мы приступаем к анализу песенного дискурса с фигуры, которая у Роллана Барта в книге представлена (по алфавиту) последней. Она называется

Я люблю тебя. Вот что пишет о ней Барт: «Фигура относится не к объяснению в любви, не к признанию, но к повторяющемуся изречению любовного возгласа. После первого признания слова «я люблю тебя» ничего больше не значат [там же: 405]. <...> Я люблю тебя <...> это действие. Я произношу, чтобы ты ответил [там же: 416]. <...> Тот, кто не говорит я люблю тебя (между губ которого я люблю не хочет проходить), обречен испускать множественные, неопределенные, недоверчивые, скупые знаки любви; он должен позволить себя интерпретировать.

Думается, что разницу между прафразой фигуры **Я люблю тебя** в песне прошедших лет и нынешней песне можно определить как разницу между употреблением формы 1 лица глагола **люблю** и формы повелительного наклонения **люби**. Песенный дискурс прошлых лет включал эту «формулу любви» как регулярно воспроизводимый элемент лирического текста: «Пусть все знают, что я люблю!» / «Рассказать мне надо, не скрывая, не тая, что я люблю тебя» / «И расскажу тебе, если сумею я, как люблю тебя – тысячу раз». В проанализированной нами молодежной песне названного периода мы не встретили ни одной (!) такой формулы. «Человек поющий» 60-70-х прямо обозначал свои чувства, избегая метафор и эвфемизмов, желая, очевидно, быть однозначно понятым. «Человек поющий» конца тысячелетия, живя в эпоху герменевтики, прибегает к метафорам и перифразам, желая быть интерпретированным: «Помоги, помоги, я солдат твоей любви» / «Поймаю ветер, с ним полечу, чтоб надеть на тебя любовь-парчу» / «Кто знает, – может это любовь?». Глагол *любить* используется в современной песне в том случае, когда состояние приписывается адресату, и грамматические формы его использования – индикатив 2-ого лица и повелительное наклонение: «Но только я, как прежде буду верить <...> Что ты все так же любишь меня» / «Если ты еще любишь меня» / «Люби меня, любви жарким огнем <...>, Люби меня, не улетай».

Что следует из указанных различий? Послушаем философа, рассуждающего о латинском глаголе **amo** (люблю): «Тот, кто говорит о себе в первом лице, подвергается риску, <...> опасности вмешательства со стороны <...> Че-

любовь в здравом уме не станет говорить о своих собственных поступках без настоятельной необходимости [Розеншток-Хюсси 1994: 109]. Для того чтобы произнести **амо** (люблю), нужны очень веские причины, побуждающие человека отказаться от необходимости все время оберегать свой мир от вмешательства извне. <...> Человеку из всех предложений труднее всего произнести **амо**, потому что это касается «конечного направления выбора пути, своего предназначения» (там же). Добавим от себя: **я люблю тебя** – не просто фраза, описывающая состояние субъекта, – это своего рода слово-действие, перформативное высказывание, произнося которое субъект берет на себя определенные обязательства в отношении будущей модели поведения (в советское время эта фраза была предвосхищением предложения руки и сердца). Почему же «человек поющий» середины века так легко употребляет **амо** – **я люблю тебя**? Рискнем предположить, что тот «человек поющий» или не ощущал угрозы со стороны мира и не боялся быть осмеянным и отвергнутым («Я люблю тебя так, что не сможешь никак ты меня никогда, никогда разлюбить»), или лирическая песня – только симуляция любовной речи, а не подлинная любовная речь. Думается, что верны оба предположения: в пользу первого говорит декларируемое идеологией того общественного периода единство с миром («Все люди – братья»), в пользу второго – ряд особенностей употребления этой формулы в тексте: в большинстве случаев лирический герой не признается в любви, а сообщает о ней всему свету («Пусть все знают...») или обещает возлюбленной рассказать ей в будущем о своей любви (см. примеры выше). Последняя ситуация была бы абсолютно парадоксальной, если бы адресат находился в одном хронотопе с субъектом, однако она представляется вполне достоверной, если субъект обращается к воображаемому адресату, отсутствующему в момент исполнения песни. (В этом отличие лирической песни XX в. от серенады, исполняемой непосредственно под окном любимой). Возникает некая дематериализация объекта любви – он присутствует как адресат, но отсутствует как референт. Эта дематериализация коррелирует с «бестелесностью» любви в песне прошлых лет, где само слово «тело» было табуированным.

Иным образом обстоит дело в современной молодежной песне. Здесь «человек поющий» не использует **амо** – **я люблю**, видимо, оберегая свой мир от «зависти, ревности, гнева» внешнего мира, но, будучи метафоричным, он тем не менее прямо обозначает свою конечную цель – быть любимым. По Барту, тот, кто говорит **я люблю**, ждет, что ему ответят той же формулой. Современный «человек поющий» обращается к адресату с императивом

любви меня – он ждет не слов, а действий, являющихся проявлением любви. Он иронически относится к словам: «Не говори мне о любви... Так мало времени осталось до утра» / «Если ты меня любишь, крошка, давай поиграем в слова». В этом его отходе от фетишизма слов, логоцентризма состоит принципиальное отличие от «человека поющего» 60-70-х, поклоняющегося «формуле любви» и выражающего это поклонение в своего рода любовном метадискурсе: «Какие старые слова... А как кружится голова <...> Они летят издалека, Сердца пронзая и века».

«Люби меня» – говорит современный «человек поющий», испытывающий потребность в любви. **Ама** (любви) – вот, по мнению Розенштока-Хюсси, главная, первая форма в парадигме изменения глагола *любить*, потому что именно императиву принадлежит особая роль в созидании будущего, которое невозможно, если один человек не услышит побуждения со стороны другого. Посредством императива мы хотим докричаться до другого. Думается, что для современной молодежной песни «синтаксической арией», прафразой является именно этот крик – побудительное предложение «любви меня», выражающее потребность в любви, и его, если можно так сказать, эротические перифразы: «Спи со мной!» – поет молоденькая представительница «прекрасного пола». «Пей меня, пей мою кровь» / «Делай со мной, что хочешь, ломай мои пальцы, целуй мою кожу...». В последних примерах явно мелькнула тень маркиза де Сада или Мазоха, потому что садизм как первоначальный сексуальный инстинкт, по Фрейду, обращенный на себя, есть мазохизм. Симптомы проявления этих инстинктов рассыпаны по современной песне: «Ты пила меня жадно, но плоть устала» / «Убей..., но обещай, больно не будет»... Возможно, прав Виктор Ерофеев, сказавший, что «культура должна пройти через Сада, подбирая подходящие слова для раскрытия эротической стихии» [Ерофеев 1999: 34]. Не вынося оценок происшедшим песенным изменениям, отметим лишь, что песня начала века придала любви телесный характер: в нее вошли табуированные ранее слова *тело*, *постель*, *кровать*: «И тело нежное твое под легким платьем» / «Ты уложишь меня на пустую кровать» / «Щербатая луна и мы не в одной постели». Современный человек поющий сбрасывает сегодня покров моральных табу, которые он считает ханжескими, и обнажает, если говорить по Фрейду, два первичных сексуальных инстинкта – Эроса и Танатоса.

Прежде чем мы перейдем к обсуждению следующей фигуры, отметим, что в современной песне складывается своеобразный дикурс *нелюбви*: «Нелюбимая», «Нелюбовь» – названия достаточно популярных песен. «Я не люблю тебя!» / «И поймешь сама, что ты мне не нужна И я тебе не нужен» / «Может быть, ты больше не хочешь меня, я для рифмы тебя хочу». / И нако-

нец – возглас Земфиры «Ненавижу», шестикратно повторенное в качестве рефрена песни слово, сочетающееся с фразами: «Обессвечу глаза, обезличу тебя – ааа!». Думается, что сам дискурс «нелюбви», т.е. текстовое выражение отсутствия чувства, бывшего в течение веков источником вдохновения, стимулом к порождению текста, является достаточно разнородным с точки зрения причин его появления: здесь и рефлексия *человека поющего* над причинами ухода чувства, и желание в песне «ответить тем же» и тем самым выплеснуть болевую эмоцию, и извечная амбивалентность любви-ненависти, находящая психоаналитическое объяснение в терминах взаимосвязи первичных инстинктов любви и смерти («Там, где первоначальный садизм не подвергается ограничению или слиянию, устанавливается знакомая в любовной жизни амбивалентность: любовь-ненависть» [Фрейд 1991: 183]. В целом же думается, что и в отсутствии **Я люблю**, и в эротизации дискурса любви, и в появлении формулы **Я не люблю** можно усмотреть в современной молодежной песне проявление фигуры, навеянной духом времени и названной Бартом «непристойное». Суть ее, по Барту, в том, что благодаря нынешней инверсии ценностей <...> в любовной сентиментальности и заключается непристойность любви. «Все анахроничное непристойно <...> Любовное чувство вышло из моды. <...> (Исторический переворот: неприлично не сексуальное, а сентиментальное...) Все поймут, что у Х... «огромные проблемы» в сфере сексуальности; но никого не интересуют, возможно, существующие у Y проблемы в сфере сентиментальности. Любовь как раз тем и непристойна, что подменяет сексуальность сентиментальностью» [Барт 1999: 213-218]. Это написано французом, пережившим антибуржуазную бурю мая 1968-ого года, создавшую угрозу моральным ценностям отцов. Молодежная российская песня спустя четверть века также отказывается от языка отцов и, не желая употреблять опасную форму первого лица глагола «люблю», она использует формулу **я тебя не люблю**: мир не может помешать **не любить**, нелюбящая личность пребывает в безопасности, но вместе с тем и в одиночестве, поскольку связь времен – распалась. Одиночество *человека поющего*, повествующего о любви-нелюбви, проявляется как на смысловом, так и на синтаксическом уровне текста – по своей грамматической неоформленности приближающегося к явлениям внутренней речи.

Мне так мечталось, чтоб люди хотели иначе.

М-м, незадача, попала сам под раздачу.

Там первый снег, даже он ни к чему.

Ты молчишь, а послушай,

Боже ж, я – циник, а ты говоришь про какую-то душу,

Пожалей мои уши. (Земфира)

Существующая в приведенном фрагменте текста синтаксическая неполнота предложений (1 строка), отсутствие формальных средств

связи между ними (между 2-ой и 3-ей, 3-ей и 4-ой строками), смешение субъектов говорения/слушания в 4-ой, 5-ой строке создают впечатление любовного бреда, когда мысль мечется от одного объекта пространства к другому, некоего монолога в «измененном состоянии сознания». Это действительно речь **про себя** не в том смысле, что она не произносится вслух, а в том, что ее объектом является **Я** говорящего и она понятна только ему самому. Эти признаки – *Я-направленность*, *аграмматичность* – если опираться на идеи Мухомелишвили, Сергеева и Шрейдера, являются специфическими характеристиками внутренней речи, форму которой в определенные общественные периоды приобретают некоторые публичные тексты; «Трансформации общества, сопровождающиеся атомизацией и экзистенциальной заброшенностью, вызывают к жизни альтернативную систему коммуникации – депрагматизированный дискурс, являющийся, по существу, экстериоризацией внутренней речи» [Мухомелишвили, Сергеев, Шредер 1997: 47]. Именно в силу близости песенного текста к явлениям внутренней речи можно сказать, что песня анализируемого периода является не столько симуляцией, имитацией любовной речи, как это было с песней прошлых лет, развертывающейся как традиционный нарратив, сколько самой любовной речью, или во всяком случае речевым явлением, очень близким к ней по дискурсивным характеристикам.

Различие в «языке любви» у отцов и детей станет еще более очевидным, когда мы обратимся к двум последним фигурам, анализируемым в предложенном исследовании. Первая называется у Барта «Утверждением» и суть ее заключается в утверждении любви как ценности: «Вопреки всем трудностям моей истории, вопреки сомнениям, разочарованиям, вопреки побуждениям со всем покончить, я не перестаю утверждать любовь как ценность» [Барт 1999: 395]. *Человек поющий* предшествующих десятилетий осознавал трудности любви, но они казались ему несопоставимыми с доставляемыми ею радостями: «Жить без любви, быть может, просто, но как на свете без любви прожить?» **Не любить – значит не жить** – вот формула, являющаяся прафразой этой фигуры [«Ведь не любить – это значит не жить» (С. Михалков)] / Ценность любви представляется высшей жизненной ценностью, равной ценности самой жизни. На основе многочисленных дискурсивных характеристик любви можно предложить несколько базовых метафор, на основе которых развертывался любовный дискурс и формировалась любовная метафорика: **Любовь – жизненно необходимый элемент** (кислород, свет): «Я дышу, а значит, я люблю, я люблю, а значит, я живу»; **Любовь – всепобеждающая сила**: «Но любовь сильнее, чем расстояния». Для любовного дискурса тех лет характерна явная тяга к гиперболе при выражении возможностей лю-

бящего: «Но любовь и стоит на том, чтоб тропинкой, пусть и завьюженной, до Сатурна дойти пешком и кольцо принести для суженой». Соответственно, и объект любви приобретал для любящего высшую жизненную ценность, без которой жизнь невозможна:

Все, что в жизни есть у меня,
Все, в чем радость каждого дня,
Все, что я зову своей судьбой,
Связано, связано только с тобой.

Прафразу, «синтаксическую арию» тех лет, формирующую «дискурс любимого», можно представить формулой: **Ты – высшая ценность** (ценностное понятие может всякий раз получать свое наполнение в зависимости от иерархии ценностей говорящего): «Ты – мое дыхание» / «Ты – моя мелодия, Я – твой преданный Орфей». Интересно, что тексты, разворачивающиеся на основе метафоры **любовь – жизненно необходимый элемент**, исполнялись и женщинами, и мужчинами. Метафора **любовь – всепобеждающая сила** и следствие из нее **влюбленный может все** ложились преимущественно в основу мужских текстов. Создается впечатление, что советская песня стремилась наверстать традиции трубадуров и тем самым возместить русской женщине отсутствие рыцарского культа поклонения в песенной традиции.

Молодежная песня конца прошлого-начала нынешнего века обсуждаемой фигуры «утверждение» не знает. Анализируемые тексты вообще ставят вопрос о характере ценности любовного чувства. Обнаруженные метафоры «смертоносный снаряд любви утончен, как игла», «топит джонки любовный снаряд», «боевые искусства любви», «точит косу старуха-любовь» позволяют говорить о базовой метафоре **любовь – источник смерти** как концептуализирующей область любовного переживания. Ролан Барт, анализируя любовную речь, выделял такие фигуры, как «Самоубийство» и «Пропáсть», связанные со смертью. «Из-за малейшей обиды, – пишет Барт, – я хочу покончить с собой, любовному самоубийству, когда о нем помышляют, нет дела до мотива» [Барт 1999: 330]. Субъект любви хочет пропáсть не только от уязвленного самолюбия, но и от желания обрести вечное слияние, замкнутую смерть общей могилы. Приведенные выше метафоры связаны не столько с идеей самоубийства, выступающего еще в поэзии Тютчева близнецом любви («Близнецы»), сколько с иным осмыслением любовного опыта, определенные стороны которого затасовывались метафорами **любовь – всепобеждающая сила** и **любовь – необходимый жизненный элемент**, лежащими в основе песенного дискурса прошлых лет. Трагическая сторона любви («но многих, захлебнувшихся любовью, не дозовешься, сколько ни зови» (Высоцкий), боль, причиняемая этим чувством, оказываются в фокусе внимания современного

человека поющего и осмысляются через метафору смерти даже в творчестве исполнительниц, явно далеких от радикальных новшеств современной песни: «Я на трон любви ледяной взошла и замерзла там» (Пугачева) / «Лилии, маки, неживой букет, как твоя любовь – неживой букет» (Буланова). Даже если речь не идет о любви, переосмысляемой в терминах смерти, общая тональность песенного разговора об этом чувстве окрашена в этот период в тона печали: «Скоро любовь, скоро печаль» – поет группа «Отпетые мошенники», и это мироощущение в области любовного переживания принципиально отличает песню конца прошлого – начала нынешнего века от песни прошлых лет, воспевавшей любовь как «сказку наяву». Перед нами, скорее, очень грустная, или даже страшная сказка, и фигура «Пропáсть» является преобладающей в речи нового человека поющего. Трудно сформулировать ее прафразу в силу изощренной метафоричности, к которой прибегает человек поющий, говоря о любви-смерти. Безусловно то, что эта фигура наполняется иным, нежели у Барта, содержанием, – герой рефлексировал над любовным чувством и в его сознании высвечивается мысль о том, что в любви «умирает душа, заключенная в плоть» (Лолита). Метафорическое высказывание «точит косу старуха-любовь» из текстов группы «Адо» вообще побуждает уравнивать любовь со смертью и приписать негативную ценность этому чувству. Правда, эта метафора высвечивает и неожиданные стороны осмысления любви: любовь, персонифицирующаяся в образе старухи, вызывает представление о древности этого чувства, а выражение «точит косу», возникшее на базе эвфемизма «старуха с косой», наводит на мысль о неумолимости, с какой любовь подбирается к своим жертвам, превращая их во влюбленных.

Анализируемая молодежная песня обладает еще одной интересной текстовой характеристикой, в которой можно усмотреть вторжение в дискурс любви дискурса смерти. Приведем примеры из песен разных исполнителей: «Но ты же таешь: Снег. Снег. Таешь. Снег.» / «Мы гуляли там по облакам, Притворились лондонским дождем, Моросили вместе на асфальт»/(Земфира); «Улечу, стану белою пылью небесною» («Ох-хо-хо»); «<...> Как звезда, веду тебя И тогда мне кажется, что плывут облака подо мной» (Алсу). Последняя фраза представляется нам в высшей степени показательной, так как в ней явлен механизм кажущегося превращения. Здесь превращение Я в явление из мира неживой природы столь сильно, что Я одушевленное начинает проявлять себя так, как проявляет себя соответствующий неодушевленный предмет. Можно в данном случае говорить об эмпатии, если понимать эмпатию в телесном смысле, когда «Эго осознает себя в теле Другого» [Суровцев 1998: 13]. Но этим Другим является неживой предмет (!): лирическая героиня Алсу, представляя

себя звездой, соответственно моделирует пространство, видя облака под собой, а Земфира обращается к снегу как обычному адресату: использует личное местоимение (*ты*). Личные местоимения, по Розенштоку-Хюсси, «имеют смысл только тогда, когда вы разговариваете с людьми. Все личные местоимения свидетельствуют о достижении единодушия множества людей, принадлежащих одному кругу» [Розеншток-Хюсси 1994: 97].

Таким образом, в сознании человека *поющего* происходит нейтрализация оппозиции *природа – человек* или, что видимо то же самое, *одушевленный – неодушевленный мир*. Нам представляется, что подобного, неаллегорического наделения *Я* чертами мира неодушевленной природы песня прошлых лет не знала. Вербализацию способности *Я* к превращению в неживое мы склонны также рассматривать как осуществление дискурса смерти – *Я* уходит в *иноебытие*.

Можно ли, подводя итог проведенного анализа и учитывая то место, которое дискурс смерти занимает в песне «новой волны», говорить о том, что инстинкт жизни, любви – Эрос – вытесняется, поглощается инстинктом смерти – Танатосом? Если вспомнить рефрен знаменитой песни Земфиры «СПИД»:

А у тебя СПИД, и значит, мы умрем.
У тебя СПИД, и значит, мы умрем.
Но у тебя СПИД, и значит, мы умрем.
У тебя, и значит, мы...

то, думается, вывод о поглощении инстинкта жизни инстинктом смерти кажется вполне логичным. Мир в этот период осознается таковым, что в нем и жизнь представляется «смертельной болезнью, передающейся половым путем». И все-таки: «Жизнь вкусна, и я к ней так привязан» – поет самая «черная» группа «Мумий Тролль». А заключительная строфа песни «СПИД» звучит несколько иначе, чем приведенная выше строфа – и в этом маленьком различии, на наш взгляд, скрыты бездны новых смыслов:

У тебя СПИД, и мы далеко.
Но у тебя СПИД, и мы далеко.
Но у тебя СПИД, и мы далеко.
Но у тебя, и значит мы.

Смерть оказывается не концом, не разлукой без встречи, а путешествием, в котором *Я* и *Ты* сливаются в единое *Мы*. Эта область человеческих представлений может быть концептуализирована метафорой **Смерть – это путешествие, Смерть – это встреча**. Концепт «смерть» обретает в дискурсе анализируемой песни иное содержание: средство соединения влюбленных, локусом встречи которых в песне становится небо, заоблачный мир. Столь разные певцы, из которых далеко не все относятся к «новой волне», поют об этом. Ср. у А. Макаревича – представителя рок-культуры 70-80 г.: «Я поднимаюсь к облакам и найду тебя там. На крыльях любви» (Макаревич) / «Только

там, где звездная сеть, мы воскреснем вдвоем» (Буланова) / «В светлом райском саду цветов, буду я как ребенок мечтать... Закрой глаза и пойдем со мной, не бойся сделать шаг» (Алсу) / «Звони чаще с неба про погоду» (Земфира). Поэтому при всей деромантизации отношений и обнаружения первичных инстинктов песня «нового времени» открывает вертикаль движения любовного чувства – в трансцендентный мир. (Одна из достаточно эпатажных песен, начинающаяся со слов «Я пришла к тебе с цветком в руке, С шляпой на голове и с носком на ноге» (т.е. с описания банальных и обычных деталей), называется так: «Земно-неземная»). Боязнь смерти связывается прежде всего с возможностью оказаться не в одном локусе: «Пожалуйста, не умирай, или мне придется тоже; Ты, конечно, сразу в рай, А я не думаю, что тоже» (Земфира).

В связи с изменением содержания концепта «смерть» иное содержание, как представляется, обретает когнитивная структура «облака», которую, в силу частоты употребления в текстах русской культуры, можно считать культурным концептом [Лассан 2007]. Когнитивная структура «облака», содержащая в себе в качестве ассоциативного слоя представление о вольном, не стесненном движении, теряет эту составляющую и в современной песне становится границей миров или местом существования одного из субъектов любви: «Из облаков небесных <...> посмотришь ты влюбленно» / «Вниз с балкона смотрю, но вижу там облака» / «Я поднимаюсь к облакам и найду тебя там» / «Я и так пойму, что скажет мне небо на языке облаков».

В связи с тем, что в картине мира современного человека *поющего* местом обитания влюбленных являются облака, регулярным элементом песенного текста становится вербализация темы полета, вернее «улета»: «Лиза, не исчезай, не улетай» / «Люби меня, не улетай, не исчезай, я умоляю» / «Она любила летать по ночам» / «Можно слететь, улететь, налетаться». Полет, «улет» – вот способ, которым любящие соединяются или разлучаются, уходя в небо. Выше мы говорили о том, что современная молодежная песня является более естественной формой любовной речи, чем песня прошлых лет, эту речь имитировавшая. Нужно сказать, что она теснее связана с опытом жизни и смерти в том смысле, что иногда самым печальным образом становится зеркальным отражением бытия – так ушел в небо, улетел, выбросившись из окна, один из самых талантливых молодых певцов, «маленькая легенда поколения» – Игорь Сорин. («Я разбежусь – и с окна, я верю – не будет больно, я знаю, как это делать») (Земфира).

Подведем итоги. Дискурс любви в песне конца прошлого-начала нынешнего века имеет ряд ярких особенностей, отличающих его от песенного дискурса прошлых лет:

1) молодежная песня вводит в фокус внимания, по сравнению с предыдущим этапом, иные стороны любовного переживания, концеп-

туализируя сферу любви через метафоры боли и смерти.

2) она упраздняет парафразу **я тебя люблю** в одноименной фигуре, заменяя ее парафразой, имеющей форму побудительного наклонения «люби меня» и его эротизированными перифразами. Она использует парафразу «я не люблю тебя», становящуюся основой развертывания соответствующего дискурса «нелюби». Фигура «непристойное», утверждающаяся в молодежной песне, лишает ее былой сентиментальности и создает сексуализированный дискурс.

3) этот дискурс может получить психоаналитическое толкование в терминах проявления двух изначальных инстинктов человека – жизни и смерти, Эроса и Танатоса. Она (песня) отбрасывает принятые в культуре табу и не скрывает первичных инстинктов, в том числе и садомазохизма, создавая соответствующий дискурс для выражения этих инстинктов.

4) она придает новое содержание концепту «смерть», концептуализируя эту сферу через метафоры путешествия и встречи. Соответственно, высокую частоту употребляемости получают изменившие свое содержание концепты «облака» и «полет (улет)». Доминирующей фигурой, пришедшей на смену фигуре прошлых лет – «утверждению» (ценности любви) – становится фигура «пропасть».

5) несмотря на отказ от сентиментальности, эротизацию дискурса, современная песня именно в истолковании концепта «смерть» сближается с религиозным сознанием. Думается, что найденное в ней определение любви – «это просто душа, заключенная в плоть» – очень точно выражает двоякую сущность любви и как природного инстинкта и как идеальной сущности, лежащей в основе всей культуры.

Происшедшие изменения в песенном дискурсе в известной степени определяются изменившимися общественными условиями – идеология предшествующих лет, придающая ценностные смыслы бытию личности как члену некоего социума, ушла в прошлое, оставив человека наедине с миром, в котором он, брошенный государством, не чувствующий причастности к некоему общему и потому бессмертному существованию, переносит свое одиночество и на любовное чувство, ощущая разность между собой и Другим. Мы уже приводили выше слова Ю. Кристевой о современном человеке, который, будучи сосредоточенным только на себе, чувствует себя несчастным. Именно таким представлен молодой человек «на randevu» в лирической песне конца одного века и начала другого. Но он хочет преодолеть одиночество, и при всех кажущихся кардинальными изменениях, происшедших в песенном любовном дискурсе, лейтмотивом его страстно звучит вечный призыв влюбленных, выраженный самой естественной, изначалью

данной человеку глагольной формой императива:

Люби меня, люби!

Люби меня, люби!

Люби меня, люби!

Назовем этот призыв фигурой «мольбы» (или «молитвы»?). Остается ждать, ощутит ли человек *поющий* вновь радость чувства, обретет ли любовь и объект любви свой прежний статус высшей жизненной ценности.

3. Лирическая песня как предписывающий дискурс.

Время – кожа, а не платье.

Глубока его печать.

Словно с пальцев отпечатки,

С нас – его черты и складки,

Приглядевшись, можно взять.

(А. Кушнер)

Песенный дискурс, как представляется, не принято рассматривать с точки зрения выполняемых им коммуникативных функций. Если приложить к песенному тексту функциональную классификацию сообщений Р. Якобсона, то станет очевидным разнообразие и неоднородность функций песенного текста, из которых одни – эмотивная, контактоустанавливающая, побудительная – претендуют на роль основных, а референтивная и эстетическая – на роль вспомогательных.

Обратимся к общей характеристике коммуникативных функций лирической песни. Как уже говорилось выше, песня становится выражением эмоций, т.е. осуществляет эмотивную функцию, прежде всего благодаря тому, что она является одновременно произведением и словесного, и музыкального искусства – последнее, как известно, ориентировано только на эмоционально-бессознательные структуры психики. Песенный текст – не столько выплеск эмоций, сколько з н а к того, что человек исполнен эмоций или, точнее, «стремится произвести впечатление эмоций подлинных или притворных» [Эко 1990: 198]. Последнее относится к ситуации публичного исполнения песни – непосредственно воспринимающий (аудитория концертного зала или возлюбленная – адресат серенады) призван проникнуться демонстрируемой эмоцией, со-пережить ее, со-чувствовать с субъектом или якобы субъектом эмоции. Эмотивная функция – не единственная в подобных текстах: она теснейшим образом переплетается с контактоустанавливающей, побудительной и референтивными функциями. Действительно, чтобы выразить эмоцию, надо обозначить ситуацию, которая эту эмоцию стимулирует. В песне обычно создается некоторый «возможный мир», к которому осуществляет референцию песенный текст. Этот «возможный мир» может быть картинкой подлинного бытия создателя песни, его мироощущения, но по мере того, как песня отделяется от автора и исходит из уст все новых и новых исполнителей, мир, запечатленный в песенном тексте, становится все более условным,

разыгрываемым по правилам песенного спектакля.

Включаясь в социумную реальность, в мир межличностных связей, песня, обладая эмоциональной и референтивной функцией, способна воздействовать на слушателя, таким образом, что стимулируя в нем адекватную эмоцию, она создает общую платформу единочувствия, а, вживая слушателя в некий возможный мир песни, побуждает его к определенной модели поведения, формируемой сценарием песенного спектакля. В первом случае реализуется контактоустанавливающая функция песни – история предоставила ей шанс в полной мере осуществиться, например, в период «песенных революций» в Прибалтике. В сущности, вполне справедливым является утверждение: «Скажи мне, что ты поешь, и я скажу, кто твой друг» (или каковы твои ценности). Во втором случае осуществляется побудительная функция песенного дискурса. Как отмечает Умберто Эко, еще со времен пифагорейской традиции, каждый музыкальный лад связывался с определенным этосом, т.е. со стимуляцией определенного типа поведения, в силу чего некоторые произведения в сознании тесно связываются с определенными идеологиями: примером может служить «Марсельеза» или «Интернационал» [Эко 1990: 398]. Но массовая песня является именно **побудительным дискурсом**, т.е. текстом, осуществляющим побуждение к определенному поведению, а не побудительным музыкальным жанром. Почему песню можно приписать эту функцию? Стоит вспомнить обилие предложений с побудительной модальностью в песнях разных лет, как нацеленность песни на побуждение становится очевидной: «Смело, товарищи, в ногу!» / «Вставай, проклятем заклеименный!» / «Вставай, страна огромная!» / «Не надо печалиться <...>, надейся и жди» / «Не обижайте любимых упреками» и т.д. Приведенные строки в разной мере исполняют эту функцию, совмещаемую с другими; так, побуждение к совместному действию означает и функцию установления контакта внутри членов определенного социума, там же, где отсутствует побуждение к собственно действию, возникает совет, назидание, т.е. стимулируется некая обобщенная модель поведения. Характер побуждения определяется стоящей за песенным текстом идеологией – как уже отмечалось выше, здесь под идеологией понимаются не только сознательно провозглашаемые философские, политические или эстетические установки, но и бессознательно присущая индивиду вся совокупность интеллектуальных навыков (сложившихся стереотипов суждения о различных вещах) и психологических ожиданий.

Исходная установка анализа песни как идеологического явления состоит в том, что песня как вид идеологического дискурса, наде-

ляется функцией внедрения определенных моделей поведения в общества, сознательно исповедующих определенную идеологию как совокупность норм, ориентирующих общества относительно того, «что такое хорошо, что такое плохо». В обществах деидеологизированных песня, скорее, выражает бессознательную идеологию, или психологию, определенной социальной группы и способна декларировать определенные модели поведения, которые могут стать авторитетными, если песня становится «хитом».

Проследим модели декларируемого речевого поведения в любовных песнях ушедшего века, причем попытаемся сделать это, учитывая различия мужских и женских «арий» и показывая, как влияние определенной идеологии сказывается на гендерных моделях поведения.

Советская песня 50-70-х гг. очень часто представляла собой повествование о некотором вымышленном событии, будь то история встречи, любви, разлуки: «Я встретил девушку» / «Я с тоской ловил взор твой ясный» / «Я уехала в дальние степи» и др. Повествование связывалось с динамической сменой ситуаций, которые песенный герой переживал определенным образом и, соответственно, определенным образом о них рассказывал. Думается, что песня как наиболее доступный и простой для восприятия жанр оказывала моделирующее воздействие на поведение тех, кто слушал и пел вместе: так, песня о парне, который «с милой девушкой на лавочке прощается», формировала модель целомудренного завершения любовного свидания, а песня, где героиня пела: «Я люблю высоко, широко, неоглядно / Пусть тебе это все совершенно не надо», проповедовала стоическое поведение женщины в ситуации безответной любви. Разумеется, для выполнения этой цели должны были существовать целые «сериалы» песен, которые, с одной стороны, отражали дух сознательной и бессознательной идеологии, а с другой стороны, сами формировали ее. Можно говорить об определенных стереотипах, задающих модель песенного речевого поведения, как-то: модель говорения о счастливой / несчастливой любви, модель говорения об объекте любви, модель говорения о самом себе как субъекте любви и т.д. Так, модель говорения о не взаимной любви, озвучиваемая женщиной, предполагала отсутствие жалобы и гордое принятие ситуации: «Я плакать – не плачу, он мне не велит, А горе – не море, пройдет, отболит» / «Ну что же здесь поделаешь, другую встретил ты» / «Все равно счастливой стану, даже если без тебя». Говорение о несчастливой любви со стороны мужчины практически не предполагалось: даже отвергаемый, он уповал на то, что его настойчивость не останется вознагражденной: «Вновь с надеждой взгляд твой ловлю, Ты должна понять без сомнения, Что тебя, как никто, я люблю» / «Шлю я, шлю я ей за пакетом пакет, Только, только нет мне ни слова в ответ, Значит,

значит надо иметь ей в виду, Сам я за ответом приду».

Отсутствие уныния, проявление настойчивости – вот модель поведения, предписываемая «мужчинам любящим» песней 50-70-х годов. Выскажу предположение, что подобный стереотип говорения о невзаимной любви, именно невзаимной, а не несчастной, ибо именно из тех лет пришла фраза, которую можно считать смысловым инвариантом многих текстов – «не бывает любви несчастливой», – был обусловлен характером идеологии, проповедующей безграничные возможности человека – от способности «сказку сделать былью» до способности силой своего чувства вызвать ответную любовь. Мужская инвариантная «ария» этих лет может быть представлена формулой «ты полюбишь меня», женскую же «арию» невзаимной любви, как представляется, можно выразить формулой, коррелирующей с «русской идеей» приятия судьбы: «Ну что же тут поделаешь...».

Ситуация в молодежной песне конца века выглядит принципиально иной. Мы уже говорили выше о том, что установкой молодежной любовной песни этого периода является утверждение *Не бывает любви счастливой*, и любовь осмысливается в «радикальной» песне конца века в терминах боли и смерти... «Смертоносный снаряд любви» / «Точит косу старуха-любовь» – эти метафоры заставляют задуматься о характере ценности, приписываемой любовному чувству. Метафора боли была присуща русской поэзии: вспомним «я любовь узнаю по боли всего тела вдоль» (Цветаева) или «легкий лепет, едва отдающий смолой, проколовший меня смертоносной иглой» (Заболоцкий). Но мир отчаяния и любовной боли, ведущей к смерти, какой открылся в песенных текстах конца века, в ряде случаев по своей изощренной метафорике, приближающихся к поэтическому дискурсу («снаряд любви утончен, как игла, изящной линией делит небо, ароматом жимолости прощен»), кажется, песня раньше не знала.

Как ведет себя человек любящий и нелюбимый в этой песне? Мужская «ария»:

Ты разбиваешь мое сердце,
Мы никогда не будем вместе.
К чему стихи

Я погибаю

Таков сюжет моих страданий. (Лева-Рубинштейн)

Женская «ария» представлена в тексте Земфиры:

Щербатая луна,
и мы не в одной постели
Я разбежусь и с окна,
Я верю, не будет больно,
Я помню, как это делается

Отметим, что если советская песня знала гендерные различия в способах говорения о невзаимной любви, то песня конца века гендерные различия устраняет: и мужчина и женщина в этой ситуации размышляют о смерти.

Как уже говорилось, Р. Барт, анализируя «речь влюбленного», выделяет в ней так называемые фигуры «Самоубийство» и «Пропать», – влюбленный всех времен периодически испытывает желание *пропсть*, возникающее как от уязвленного самолюбия, так и от желания умереть вместе, обрести замкнутую смерть общей могилы. Советская песня фигуры «Пропать», связанной со смертью от любви, не знала, – этого не допускала идеология, разрешающая лишь одну причину смерти – за Родину. «Человек поющий» на рубеже тысячелетий не думает о сопротивлении любовной боли, он думает о смерти. Причем, если бартовский влюбленный утверждает несомненную ценность любви, не зависящую от причиняемых любовью страданий, и изредка думает о смерти, не оставиваясь на способах умирания, герой русской песни продумывает способы смерти и рисует ее картины. Приведем одну из строк песни, принадлежащей группе «Мумий Тролль» (в песне говорится о девушке, испытавшей предательство в любви):

Ушла, раздевшись, насовсем
Сыграла шутку злую ли
Не возвратилась никогда
И, может, умерла
Глаза закрыла, крикнула,
В растрепанные волосы
Кинжал воткнув расплавленный.

На основе приведенных фрагментов песен, очевидно, можно говорить о том, что молодежная песня конца века открыла дверь дискурсу смерти. Какая идеология стоит за приведенными словесными кодами? Разумеется, можно объяснить это явление общим апокалиптическим духом конца тысячелетия – я уже не раз предлагала гипотезу о том, что в период отсутствия какой-либо сознательно проповедуемой идеологии и деконструкции прежних ценностных оппозиций человек оказывается во власти присущих ему инстинктов. Изначально свойственные человеку инстинкты – Эрос и Танатос – определяют и видение мира, и говорение о нем. И дух Танатоса оказался в том, что здесь называется радикальной песней, преобладающим. Сама оппозиция *жизнь – смерть* подвергается деконструкции: «Ах, если бы я выжил, то, значит, точно бы умер» («Мумий Тролль»). Думается, что в господстве первичных инстинктов и проявляется дух времени в «радикальной» молодежной песне – легализация этих инстинктов есть идеология современной песни.

Рассмотрим сценарии говорения о других слагаемых любовной ситуации – например, об объекте любовного влечения. В песне советской эпохи объект любви наделялся исключительно положительными качествами, как внешними, так и внутренними, причем эта синтаксическая ария озвучивалась исключительно мужчинами: «До чего ж ты хороша, сероглазая, как нежна твоя душа, понял сразу я» / «Услышь меня, хорошая, услышь меня, красивая» / «Он назвал меня сво-

ей хорошо и сказал, что я – красивей всех». Представляется, что здесь имела место определенная эволюция описания возлюбленной – от обязательного вначале указания на ее душевные качества, соединенные с внешней привлекательностью, в более ранних по времени песнях, что соответствовало доктрине **любви – дружбы**, до восхищения чисто внешними качествами возлюбленной, что в большей мере соответствовало традиции воспевания женщины в куртуазной культуре. Ср. два фрагмента из песен разных периодов:

Я люблю твой ясный взгляд,
Простую речь,
Я люблю большую дружбу наших встреч <...>
(А. Коваленков – 40-е годы)

И сама не знаешь ты,
Что красотой затмишь любую королеву красоты!
(М. Магомаев – 60-е годы)

Женщине в советской эстрадной песне предписывалось другое речевое поведение: она не говорила о внешних достоинствах избранника, но утверждала его «единственность», озвучиваемую арией: «ты, только ты». Вообще инвариантной мужской и женской арией можно считать фразу «Ты одна / один в моей судьбе». Поиски этого одного/одной могли занимать длительное время («Три года ты мне снилась»), и «человек поющий» склонен был задаваться вопросом: «Ты не тот или тот?» / «Ну как узнаешь, когда встречаешь?». Думается, что ориентация на «ту одну на земле половину твою» могла быть связана с духом идеологии, проповедовавшей единственно возможную истину и единственно правильный путь к ней.

Несомненная ценность объекта любви в песне тех лет определяла и идею подвижничества во имя избранницы – эта идея озвучивалась только мужчинами:

Для тебя, для тебя, для тебя
Самым лучшим мне хочется быть.
Все земные пути я готов обойти,
Все моря я готов переплыть. (В. Шаферан)

Женщина тех лет, воспринимающая мир сквозь призму советского песенного дискурса, могла ожидать от мужчины исполнения всех своих желаний: «Для меня ничего невозможно нет», – заявлял песенный герой. Советская песня словно пыталась реабилитировать «русского человека на randevу», которому не польстила русская классическая литература – мужчина-защитник отечества представал одновременно и рыцарем, способным на подвиги во имя любви.

Нельзя не отметить, что любовь к женщине, как и любовь к родине, интерпретировалась в одних терминах – самоотдачи, готовности к подвигу. Любовь к женщине, понимаемая как творческая, созидательная сила («Посажу я на земле сады весенние, зацветут они по всей стране, а когда придет пора цветения, пусть они тебе расскажут обо мне»), вполне коррелировала с идеологией, требующей от

человека активного участия в том, что называлось строительством социализма. Отождествление этих типов отношений порождало текст «как невесту, Родину мы любим, бережем, как ласковую мать», позволяющий говорить в терминах психоанализа о замещении в бессознательных структурах психики этих двух образов – женщины и родины.

Вместе с тем до определенного момента возлюбленная/ый не представлял смыслом и целью всего бытия – им могло быть только благо отечества («Была бы страна родная, и нету других забот»). Однако по мере ослабления идеологических ценностей центром бытия в песне становится любимая/ый: «Все, что в жизни есть у меня, все, в чем радость каждого дня, все, что я зову своей судьбой, связано только с тобой». Пел в семидесятые годы прошлого века ансамбль «Самоцветы». В 90-е годы эта мысль прозвучит в песне группы «Любэ», продолжающей романтические традиции советской песни: современный солдат, сражающийся, видимо, в горах Кавказа, осознает в качестве главной ценности своей жизни именно любимую женщину: «Главное, что есть ты у меня».

Превращение ряда идеологических постулатов в лишившиеся значения лозунги («Партия и народ едины») соотносилось, как представляется, со смысловым опустошением и любовного дискурса. Так, влюбленный 30-40-х осуществлял для «прекрасной дамы» созидательные действия, являющиеся одновременно вкладом в общее дело, и, хотя имела место некоторая гиперболизация его возможностей («Посажу я на земле сады весенние»), в целом деятельность влюбленного субъекта (*пройти через горы, подняться на крыльях в вышину*) оказывалась в пределах возможного для сообщества людей в целом. По мере того как ведущее место на эстраде занимали вокально-инструментальные ансамбли, говорящие о любви «хором» (такое говорение снимает ответственность с субъекта речи), гиперболизация возможностей любящего оборачивалась пустой декларативностью: «Ведь любовь и стоит на том, чтоб тропинкой, пусть и завьюженной, до Сатурна дойти пешком и кольцо принести для суженой».

Способ описания предмета любви в песне конца века принципиально изменился (возможно, в силу отторжения от патетических формул прежних лет). Объект любви, который на предыдущем песенном этапе наделялся исключительно положительными качествами, в песне конца века значительно «понижается в статусе», становясь предметом иронического отношения. Показательными в этом смысле являются знаменитые строчки из песни дуэта «Кабаре-академия», которым с удовольствием подпевали зрители: «Отказала мне два раза, не хочу, сказала ты / Вот такая вот зараза девушка моей мечты». Аксиологическая несовместимость субъекта и предиката создает комический эффект, который в сочетании с цитатным выражением из предыду-

щих, романтических дискурсов («девушка моей мечты») являет образец постмодернистской иронии. Для женской арии этих лет характерно также понижение объекта любви, причем возможно использование тех же риторических средств, что и в мужской арии: «Где тебя носит, солнце мое» (совмещение различных стилистических пластов и цитация любовных дискурсов прошлых лет: «солнце мое»).

Если в песне прошлых лет человек *поющий* конституировал себя прежде всего через отношение к объекту влечения, через подвижность во имя него, то в анализируемой молодежной песне человек *поющий* часто занимается самопредставлением: самохарактеристикой, описанием деталей собственного быта (не бытия!). Причем мужские и женские партии здесь разнятся: мужская «ария» строится на бытописании, женская преимущественно на самохарактеристике. Вот голоса мужчин: «После вкусной еды закурю сигарету» (Сюткин) / «Мне нравится есть очень вкусные вещи и обильно их запивать» (А-студио). Женские арии: «Я – королева золотого песка» (Анастасия) / «Я девочка-скандал, девочка-воздух <...> Я девочка-с ума, девочка-вольно» (Земфира). Вглядывание в себя, нарциссическое начало в современной песне вполне коррелирует с идеей прорыва первичных инстинктов в текст и их легитимной вербализации («... Психологический анализ пришел к заключению, что “Я” является истинным и первоначальным резервуаром либидо» [Фромм 1990: 181]).

При подобном отношении человека *поющего* к себе и к объекту влечения, сведенному с пьедестала любовного поклонения, рассказ о «подвигах» во имя возлюбленной почти полностью исчезает из песни конца века. Мужская ария практически не озвучивает мотива подвижничества; разве только молодые певцы, продолжаящие предшествующую лирическую традицию, готовы на то, чтобы следовать за своей любимой: «За тобой пойду, за тобой пойду <...>, милая моя, милая» // Сквозь тревоги и ожидания // Через годы и расстояния // За тобой пойду» (Губин). Отметим гендерную смену поведения: следовать за любимым составляло в прошлом модель поведения женщины. С другой стороны, собственно мотива осуществления невозможного, как то было в песнях прошлых лет, в приведенных строках нет – следование за объектом любви есть не столько подвиг, сколько знак верности. Мотив осуществления действий, связанных с риском, выходящих за пределы «нормальных», присутствует в некоторых женских ариях: «Я украду тебя у всех» – пела очень женственная Алена Апиная, «Хочешь, я убью соседей, что мешают спать?» – вопрошает Земфира, готовая даже «взорвать звезды» ради того, чтобы объект любовного чувства не умирал. (И вновь «курс смерти» в песне о любви.)

Подводя итог сказанному, остановимся на следующем: песня прошлых десятилетий была выражением «утешительной риторики» [Эко 1990: 103] – хранилищем устоявшихся формул, стремящихся укрепить адресата в определенных культурных моделях поведения, к которым он был готов в силу проповедуемых идеологией принципов. Песня проповедовала четкое разделение гендерных ролей: формулы «я тобой перестрадаю, ненаглядный мой», «ну что же тут поделаешь? Другую встретил ты», «ты один в моей судьбе», «я тебя подожду», выражали женскую модель пассивного стоицизма и верности; мужская модель задавалась формулами «ты полюбишь меня», «для меня ничего невозможного нет», «ты лучше всех», «я обязательно вернусь», «ты только жди», выражающими активность, оптимизм и созидательный труд во имя любви. И женские, и мужские формулы акцентировали единственность избранника и невозможность повторения любовного чувства. Содержание этих формул коррелировало с духом идеологии оптимизма, веры в будущее и единственно возможной страны проживания – *Родины*, требующей подвигов во имя нее.

Согласно Умберто Эко, утешительная риторика как совокупность апробированных в обществе приемов, симулирует информативность, потрафляя надеждам адресата «и убеждая его согласиться с тем, с чем он уже и так... согласен» [Эко 1990: 103]. Этой риторике противостоит «обогащающая риторика», оспаривающая устоявшиеся предпосылки, исходящая из других постулатов [там же]. Да, песенные формулы 50-70-х гг. были «утешительной риторикой», не открывающей новых истин, и поэтому песенный текст тех лет может быть отнесен к искусству китча. Эти песни давали то, что, по словам Эриха Фромма, можно считать «заместительным любовным удовлетворением, переживаемым потребителями кинокартин и романов с любовными историями, песен о любви» [Фромм 1990: 59]. Но они – эти формулы – были утешительными еще и потому, что соответствовали потребностям человеческой души в верности и надежде. И существующие в них гендерные различия позволяли обществу, только теоретически знавшему разделение на сильный и слабый пол, ощутить прелесть женской кротости и силу мужского начала. Они возвращали каждому свое, и возможно, в этом причина их долгой жизни.

Песня конца века, формулы которой можно соотнести с обогащающей риторикой, не является побудительным дискурсом: нет предписаний в области моделей поведения (хотя в области говорения о любви они, видимо, есть) – они ушли с общественной идеологией, а новые еще не установились в связи с неоформленностью новой морали. Эта песня не дарит надежду. Но может быть, отсутствие надежды не является симптомом общественного нездоровья,

если вспомнить, что в ящике Пандоры надежда была заточена вместе с другими бедами? В песне пограничья тысячелетий чаще, чем раньше, говорит тело (впрочем, в песне прошлых лет тело молчало вообще). Но не реже, чем раньше, а может быть, и чаще в ней повторяется слово «душа». «Я дарю тебе звезду, а ты подари свою душу» – поет «чернушная» Земфира. (Как тут не вспомнить Тютчева: «Душа хотела б быть звездой».) Думается, что к этой песне применимы слова, сказанные о поэзии того же периода: «Даже в самых фальшивых и слабых <ее> нотах звучит одна тема – пусть многократно сниженная и опошленная, но все же грандиозная – прохождение души через горнило плоти <...>» [Вольская 2000: 177].

Новый век начался с новых песен, точнее, новых песен со старой «утешительной риторикой». «Караванами, пароходами я к тебе прорвусь... Это будет не трудно. Это по любви» – поет лидер одной из самых «мрачных» групп конца прошлого века («Мумий Тролль»). А из хит-парадов не исчезала Верка Сердючка со знаменитой фразой «Хорошо. Все будет хорошо! Я это знаю!» Означает ли возвращение «утешительной риторики» и одновременное возвращение связанной с ней идеологии? И возможно ли это в культурной ситуации карнавала, где неясно, кто обещает нам прекрасное завтра – мнимая Верка Сердючка или переодетый Андрей Данилко? Правда, нельзя не отметить, что текст Сердючки / Данилки совпал с установкой партии «Единая Россия», известной в начале века как партия власти: «Мы – партия конструктивного оптимизма...»

(из обращения «Единой России» к гражданам России. 26.12.2003).

ЛИТЕРАТУРА

- Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. – М., 1999.
- Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2002.
- Волошинов В. Философия и социология гуманитарного знания. – СПб, 1995.
- Вольская Т. Поэзия от Фомы // Знамя. 2000. № 4.
- Кристева Ю. Душа и образ // Интенциональность и текстуальность. – Томск: «Водолей», 1998.
- Ерофеев В. Мужчиныё – М.: Издательский Дом «Подкова», 1999.
- Лассан Э. Облака и обрывы русской культуры (о локусах культуры как реализации пространственных координат сознания) // Respectus Philologicus. 2007. № 11(16).
- Лоренц К. Агрессия // Вопросы философии. 1992. № 3.
- Marcuse H. L'uomo a una dimensione. – Torino, 1967.
- Мухелишвили Н.Л., Сергеев В.М., Шрейдер Ю.А. Дискурс отчаяния и надежды: внутренняя речь и депрагматизация коммуникации // Вопросы философии. 1997. № 10.
- Розеншток-Хюсси. Речь и действительность. – М.: Лабиринт, 1995.
- Суровцев В. Интенциональность и практическое действие // Интенциональность и текстуальность. – Томск, 1998.
- Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно». Кн. 1. – Тбилиси, 1991.
- Фромм Э. Искусство любви. – Минск, 1990.
- Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию – т.оо.т.к. «Петрополис», 1990.
- © Лассан Э., 2009