

**«ЗИМЫ НЕ БУДЕТ» Д. ОЗЕРСКОГО:
«РАЗВОПЛОЩЕНИЕ» СЛОВ**

© Меркушов Станислав Фёдорович (2020), ORCID: 0000-0002-1447-3584, SPIN-код: 5569-9664, кандидат филологических наук, главный специалист Центра русского языка и культуры, Тверской Государственный университет (Российская Федерация, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), stas2305@gmail.com

Постижение рок-культуры, рок-поэзии в частности, возможно через освоение категории абсурда, широко в ней представленной, природа которой включает в себя, во-первых, эклектический синтез, парадоксально сочетающийся с разрушением и деконструкцией, во-вторых, актуализацию самых разных форм возвращения (к себе, к истокам, к истине) через внимание к архаике и архетипическим, нередко хтоническим сюжетам и образам, а также через разного рода лексические эксперименты. Постоянное тяготение рок-поэтов к стиранию четких границ между самостоятельными видами бытия и творчества влечет создание ими соответствующих стихотворений, эксплицирующих абсурдные типы и абсурдистские конфигурации художественной реальности. Для поэзии Д. Озерского характерна, в свою очередь, зыбкость границ между музыкой и текстом, интуитивно постигаемым и дискурсивно оформленным, континуальным и дискретным, логически упорядоченным и стихийно-бессознательным.

В статье с точки зрения специфики языковых особенностей и семантического содержания анализируется словесная составляющая рок-цикла «Зимы не будет» (2000), рассматриваемого в совокупности с метатекстуальными элементами, такими как интервью, документальные и видеоматериалы. Проанализированные тексты обнаруживают экспликацию нескольких форм или методов художественного воплощения метафизического стремления к онтологической целостности, среди которых прежде всего выделяются аспекты т.н. «говорящего языка» (М. Хайдеггер), когда смысл порождается за счет соединения «акустического образа» и понятия, причем этот смысл стремится к неким вечным, невыразимым основаниям. В статье также описывается, к каким эстетическим последствиям приводит использование приемов «развоплощения» слов в текстах Д. Озерского.

Ключевые слова: Д. Озерский, М. Хайдеггер, «Зимы не будет», рок-поэзия, развоплощение, абсурд, смысл.

В сборнике «Рок-поэзия. Текст и контекст» в 2000 г. было опубликовано интервью с Дмитрием Озерским [Князев 2000], участником и, прежде всего, автором большинства текстов группы «Аук-

цЫон», со-творцом ее лидера Л. Фёдорова, в последние десять лет чаще выступающего единолично, дающего сольные концерты и выпускающего сольные альбомы, хотя и при активном участии соратников и друзей (в частности, виолончелиста В. Волкова, а также Л. Сойбельмана, известного музыкального авангардиста). Именно на этом интервью мы будем основываться в процессе толкования текстов Д. Озерского, составивших стихотворную часть альбома «Зимы не будет» (2000), в частности, в вопросе применимости к ним избранного нами понятия «развоплощение».

Мы используем философский термин «развоплощение»¹ как наиболее адекватно отражающий наше понимание языка абсурда в художественном произведении. Здесь важно отметить взаимообусловленность бытийного и языкового в абсурдистике. Особая лексическая наполненность произведений, написанных в жанре абсурда, значима не столько как коммуникативный функционал, сколько как способ прикосновения к тайнам бытия и мироздания. И.А. Бродский, на наш взгляд, вплотную подошел к абсолюту понимания языка абсурда в своем эссе о специфике языка произведений А.П. Платонова («Послесловие к «Котловану» А. Платонова»). То, что А.П. Платонов обнаружил «тупиковую философию в самом языке» [Бродский 2014, 24], наталкивает И.А. Бродского на мысль о присутствии абсурда в грамматике не просто языка конкретного писателя, а языка в целом, что уже свидетельствует не об индивидуальной трагедии, а о трагедии человечества вообще. *Синтетический*, не аналитический, имперсональный характер русского языка обусловил «возникновение понятий, лишённых какого бы то ни было реального содержания» [Бродский 2014, 24]. «Не эгоцентричные индивидуумы, которым сам Бог и литературная традиция обеспечивают кризисное со-

¹ В самом общем значении данный термин может пониматься как уничтожение конкретной формы, «воплощенного» образа, прекращение существования чего-либо в предшествующей объективации, т.е. в том числе выход на новый, более высокий экзистенциальный и онтологический уровень. Является распространенным термином философии, начиная с Аврелия Августина («О граде Божием» [Августин 2016]) и Майстера Экхарта («Духовные проповеди и рассуждения» [Экхарт 2008]). Применяется по сей день, например, в работах Ю.М. Дуплинской: «<...> путь развоплощения, – путь поворота творения вспять, назад, к тому единению с Богом, которое было не только до отпадения от Бога (грехопадения), но и до сотворения мира, – когда Бог еще не воззвал из бездны «ничто» образы всех вещей» [Дуплинская 2011].

знание, но представители традиционно неодушевлённой массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу», – подчеркивает поэт [Бродский 2014, 24]. Думается, выводы, сделанные И.А. Бродским относительно языка А.П. Платонова, могут быть приложимы к языку произведений Д. Озерского рок-цикла «Зимы не будет», в которых реализуется категория абсурда.

Таким образом, к восприятию И.А. Бродского, подчеркивавшего характер «синтетичности» русского языка с присутствующей в нем тенденцией к «грамматической абсурдности», а также особенности языкового метаморфизма, базирующегося на понятийной относительности, выражаемой в произнесении бессмыслицы, сохранении молчания или немоте [Бродский 2014, 23–24], близко значение названного выше термина «развоплощение», отсылающего не к вырождению и исчезновению языка, но, наоборот, к восхождению его на более высокий семантический уровень. Здесь следует обратиться к интерпретации языка М. Хайдеггером, точнее, к пониманию им категориального взаимодействия языка, смысла, фоники. *Во-первых*, для нас важен выявляемый М. Хайдеггером аспект «говорящего языка», когда отсутствует так называемое «я-говорящее», но «говорит» сам язык. При этом вступают во взаимоотношения коренные формы языка, где смысл может порождаться корреляцией «акустического образа» и понятия [Орлов 1999; Heidegger 1983]. Таким образом, разговор от первого лица нейтрализуется, что получает исключительное, на наш взгляд, значение при интерпретации идущих ниже текстов Д. Озерского. В этой связи слова, *во-первых*, могут оставаться свободными от преходящих смыслов, а *во-вторых*, возвращаться к вечным смыслам, некими тайными путями соотносясь с фонетическим планом выражения, реализующим первоисточник поэтического мышления: «Еще до слов – музыка, еще до музыки – ритм (рифма), еще до ритма – тишина» [Орлов 1999, 80]. Сам Д. Озерский развивает свою мысль о назначении рок-поэзии в том же ключе: «Мне важно, чтоб слово соответствовало музыке на звуковом уровне, тогда оно действует, начинает жить» [Князев 2000, 35]. И, *в-третьих*, при выполнении двух названных условий (нейтрализации «я-говорящего» и соотнесенности идейно-звуковых способов репрезентации) происходит развоплощение слова, что способствует высвобождению экзистенциальных сил читающего/слу-

шающего и его соучастию в творческом процессе с пишущим/декламирующим (поющим).

Как уже было отмечено, интервью с Д. Озерским, на котором во многом мы основываемся, было записано в 1999 г. и увидело свет в 2000 г. [Князев 2000]. Подобное уточнение принципиально, поскольку указанный временной этап знаменует некий творческий переход диады Фёдоров – Озерский к такой рецепции поэзии, в которой происходит уничтожение конкретных лексических форм. Эта выделенная нами творческая стадия отражает новый, «хайдеггеровский», подход к словесному наполнению и передаче высказывания. Но данный «скачок» осуществлялся тогда неосознанно, как и написание песен: «Это попытка уйти от каких-то логических схем, логических структур. Если эти тексты читать – видно, что образы очень слабо связаны между собой. Синтаксис заменяется музыкой. Музыка соединяет слова, которые кажутся бессвязными на бумаге. На той же «Птице», скажем:

еще не поздно день уже прожит
проснись прохожий я тебе верю
сдирая кожу входит луна в узкие двери

– Вот картинка, отрывочек, который создает определенное настроение. Но это настроение никак не называется словами, не выражается. Это не есть зарифмованная мысль. Причем слова самые обычные, самые простые. <...> Это довольно далеко от обычного понимания поэзии. <...> Поэт в моем понимании пытается всегда сказать что-то новое, <...> найти новые слова, новые обороты. А здесь наоборот – здесь попытка составить слова, развернув их несколько другим способом. <...> Здесь нет мощной аналитической подпорки. Основная задача у рок-поэзии – не мешать музыке, не мешать той энергии, которая идет в музыку. Скажем, какие-то цветистые обороты <...> нельзя употреблять, потому что они начинают перетягивать на себя одеяло. Если слушатель начинает думать: что это он там сказал, что этот оборот значит, как это понимать – все рухнуло» [Князев 2000, 38–39]. Как видим, цитация такого большого фрагмента интервью оправдана, ибо в нем иллюстрируется творческий акт Д. Озерского того времени. Между тем процесс создания стихов модифицировался почти сразу (это мы постараемся аргументировать далее), когда поэт начал «примитивизировать» словесную цепочку, упрощая используемую лексику до междометий, контаминируя разнородные слог, диссимилируя семантику и синтаксис и

т.п., «вытаскивая» слова из привычных конструкций и алогизируя высказывание. Думается, не случайно в 1995 г. участниками группы «АукцЫон» в сотрудничестве с поэтом А. Хвостенко был выпущен альбом «Жилец вершин» на стихи В. Хлебникова, поскольку его поэзию, на наш взгляд, также можно рассматривать на сугубо морфофонетическом уровне, подключающем эмоциональный, без учета семантического (подчеркнем: это один из способов интерпретации). Тенденция к апелляции к отечественному поэтическому авангарду продолжилась в индивидуальном (без «АукцЫона») творчестве Л. Фёдорова (несколько альбомов на стихи А.И. Введенского), максимизированного, повторим, в последние годы (совсем недавно Л. Фёдоров и Л. Сойбельман выпустили альбом на стихи А.С. Пушкина – «Гимн чуме» (2019 г.)).

Тексты альбома 2000 г. «Зимы не будет» (создан и выпущен не под «брендом» «АукцЫона», а в творческом сотрудничестве Л. Фёдорова с музыкантами С. Курашовым и В. Волковым)² очень хорошо, на наш взгляд, поясняют выделенные нами аспекты философии языка М. Хайдеггера (о нейтрализации «я-говорящего»; о взаимной семантической и фонетической соотнесенности), а также демонстрируют процессы развоплощения слова. Мы не претендуем на доскональный анализ всех входящих в альбом текстов, но попытаемся проиллюстрировать посыл преамбулы настоящей статьи.

Уже в первом тексте отчетливо прослеживается связь звучащей оболочки слова, его значения и самой музыки. Вот он:

ЖИДОГОЛОНОГА

Тенью сокола
Тихо ходит около
Жидоголонога.
Солнце наголо
Бегало и плакало
Зага-зага.
Солнце-часики,
Загибай колесики.
Тенью сокола,

² Тексты композиций, входящих в рок-альбом, мы понимаем как поэтический цикл, вслед за Ю.В. Доманским [Доманский 2000, 99–22].

Лебедем дым.
И только
Там и около
Пела тенью сокола
Живым не живым.

Губы-лютики,
Сны-салютики.
Тенью сокола
Лебедем да.
Жога-жоголо
Прыгала на ёгало
Жидоголонога³.

Процитируем выдержку из другого интервью Д. Озерского, касающуюся написания данного текста (курсив в цитате наш – С.М.).

«Грубо говоря, музыка – это есть некий сигнал или некий знак, который надо расшифровать <...> словами, которые совершенно не обязательно должны быть связаны какой-то логической цепочкой, – а иногда это вообще должны быть не слова, а какие-то звуки, которые в этом есть. Поэтому и появляются там эти «на», «у», «при», «да», там, какие-нибудь; «жидогола» там та же самая, «зага-загала», там. Чувствуешь, что вот они, да! Эти там должны быть! <...> Но это не спонтанно, это очень долго иногда бывает. Ну, то есть, услышать – не услышать, найти, по крайней мере, соответствие вот этого слова тому. Спонтанно – это можно наболтать чисто ритмическую структуру. А ритмическая структура, она же может не соответствовать музыке, движению мелодии, ещё чему-то, ещё чему-то; данному вокалисту данного ансамбля... Поэтому: надо самому услышать; потом это услышать от него; понять, что это всё неправда – на самом деле он тут другое поёт; и так далее» [Озерский 2005].

Как видим, поэт и здесь упирает на необязательность семантической и логической расшифровки слов, которые идут дополнением к музыке (тем более, когда сигнификат выражен в разнообразных

³ Цитируемые тексты песен взяты с официального сайта Л. Фёдорова [Фёдоров 1997].

междометных контаминациях)⁴. Между тем он уточняет важность понимания того, *«что это всё неправда – на самом деле он тут другое поёт»*. Вероятно, всё-таки аномальные, как здесь, языковые модели, соединительные и пр. конструкции используются либо как способ первоизданного выражения чего бы то ни было, либо как способ выражения невыразимого и как попытка перестройки сознания реципиента, точнее, настройки его на определенный, внелогический, лад (альбом начинается с короткой распевки «Курсивин», записанной хором-ансамблем древнерусской духовной музыки «Сирин», что уже погружает в атмосферу некоего священнодействия, приглашает вместе с музыкантами войти в определенное магическое, первоуродное состояние вне придуманной кем-то «логики»).

Поэтому, конечно, неслучайно следование за «Жидоголонога» песни «Жаба», в тексте которой расширяется пространственный диапазон путем применения частей речи с пространственным сравнительным значением, что опосредует выход *за* пределы человеческих чувств и видимых локусов и, возможно, движение к лицемерию особых аспектов бытия, связанных с некими вершинными субстанциями и процессами, сначала называемых привычными, а затем, с пониманием невозможности существования нужных номинаций в языке, скорее, «развоплощенными», словами:

Дальше, лучше, глубже,
Выше, ниже за
Гордый, добрый, вечный,
Чистый и
Диги-диги-диги-ли.

Далее, за этими пределами, становятся бессмысленными даже в своей глобальной относительности понятия, обозначаемые глагольными формами и наречиями со значением времени и объема, а также маркирующие мыслительную деятельность. Это хорошо видно в песне «Стало», текст которой мы приводим целиком:

⁴ Заметим между строк, что к этой песне сделан видеоклип, визуальный ряд которого, созданный художником А. Молевым, также будто бы «ни к чему не обязывает», лишенный формальной логической структуры и линейного, легко вычленимого и сколько-нибудь связного сюжета [Молев 2012]. А. Молев много позже выступит и автором стихов к некоторым песням альбома «Если его нет» (2013 г.), записанного Л. Фёдоровым в традиционном тандеме с виолончелистом В. Волковым.

Стало, стало, было, не было
Много ла-ла-ла
Много было, не было, стало
Мало, мало, было, не было
Мало ла-ла,
мало было, не было мало
Думал, на лё-ли, лё-ли
Думал, на дули-дули,
дули-дудули
Стало.

Формы слов и обозначаемые ими действия, качественные и количественные характеристики («Стало / было / не было», «много / мало» и т.д.) перестают восприниматься чистым сознанием, продолжая движение к освобождению, к настоящему своему рождению. Потому в одном ряду с ними помещаются различные формы, помогающие редуцировать их значения, сначала перекодируя, затем окончательно стирая их, превращая в фикцию, в «дулю» («Много ла-ла-ла», «мало ла-ла», «думал, на лё-ли, лё-ли», «думал, на дули-дули»)⁵. И в результате всё *становится так, как должно быть* – «Стало». Заметим, что перекодировка и иероглифика понятий, свойственные творчеству ОБЭРИУтов, весьма характерны и для поэзии Д. Озерского, что и сам он косвенно фиксировал в документальном фильме «Как слышится, так и пишется» [Озерский 2016]. «Одна из ранних песен, которые конкретно очень написаны о смерти, это «Моя любовь», в которой, поскольку песни пишутся о любви и о смерти, слово «смерть» заменено на слово «любовь» <...>» (цит. по фонограмме: [Озерский 2016]). Таким образом, Д. Озерский накрепко связывает понятия Эроса и Танатоса, вплоть до их слияния.

Однако видят, что всё *стало так, как должно быть*, не все, поскольку иллюзии и неведение сильны. Следующий текст – «Ягода» – знаменует своего рода водораздел рассматриваемого цикла. Реципиента вводят в темный мир, фокус задерживается сразу на номинации

⁵ Подобные эксперименты со словом продолжаются и в более поздних вещах «АукцЫона», Л. Фёдорова и Д. Озерского, к примеру, в композициях «Бен Ладен», «Там дам», «Хомба» и мн. др.

ях темного времени суток, темной воды, предзимнего темного времени года – осени:

Ночь-ягода
Плыл рядом и
Раздавил
День к осени
Всех бросили
Отпустил
Ночь бросили
День к осени
Убежал.

Общая предметная картина «Ягоды», интерпретируемая в потоке сознания субъекта, формируется путем использования вполне традиционной лексики, но, видимо, отрицательно коннотируемой субъектом-нарратором. При этом особо выделяется парадигма «всех бросили». На передний план выходит экзистенциальный мотив заброшенности, одиночества (недаром эта песня рефреном звучит в фильме С. Лозницы «Счастье моё», окрашенного в мрачные экзистенциальные тона). Негатив и одновременно равнодушие подчеркиваются частотностью глагольных форм с коннотацией отторжения / ухода – «отпустил», «убежал», «бросили», причем воспринимаемых как вне синтаксических связей, так и внутри них во взаимодействии с остальными формами. Приметы внешней рецессии актуализируются в «тусклых» образах: «ночь», «тень», «пыль», с помощью которых будто бы живописуется осенний ночной пейзаж («Тень строгая / Пыль трогает»), на самом же деле приобретающий зловещие очертания продолжающегося внутреннего распада субъекта, не слишком этому сопротивляющегося, но словно спасающегося бегством, хотя четких знаков того нет (то ли день «убежал к осени», то ли субъект убежал от всего происходящего). Один потенциальный яркий образ – ягода – также вызывает на поверку «темные» ассоциации, ибо «ягода» всё-таки «ночь-ягода». Конечно, каждая наша попытка интерпретации, и эта в том числе, демонстрирует один из множества возможных вариантов. Здесь, к примеру, налицо также ярко выраженный танатологический срез текста, который отчетливо виден и во всех остальных текстах цикла, без исключения. Внешние и внутренние образы данного текста трансформируются в следую-

щем («Пусть»), где всё происходит сугубо в сознании субъекта и выражается снова через характерную для поэзии Д. Озерского хроно-топическую структуру.

Пусть и давно.
Да и это никому.
Где огни?
Все равно не знаю.
Там между я и о.
И не скажет, ну и пусть.

Как они?
И отсюда никуда.
И давно.
Все равно не верю.
Вот мимо я и о.
И не скажет.
Ну и...

Фактически хронотоп Д. Озерского восходит к специфике пространственно-временной организации абсурда С. Беккета, особенно его крупной прозы (в приводимом нами интервью 2000 г. на вопрос о литературных влияниях поэт среди последних прочитанных и важных для него книг первой называет «Трилогию» Беккета (романы «Моллой», «Мэлон умирает», «Безымянный» [Князев 2000, 37])). В «Пусть» пространство не имеет физических границ, однако вычленяются фреймы со значением направления / нахождения («где? / там / между / отсюда / никуда / мимо»). Категория времени также не имеет конкретных обозначений, есть только указание «давно». Отсутствуют начало и финал, фокус пребывает на уровне циклической связи прошлого и настоящего. Настоящее характеризуется лексемой «пусть», прошлое – «давно», экспликация будущего отсутствует или сливается с экспликацией циркулярно длящегося настоящего. Это выражено в начале, в середине и в конце текста, что графически можно обозначить в виде спирали, маркирующей цикличность. Было время («давно»), когда традиционный жизненный уклад с актуализацией привычного спектра систем человеческих целей, связей, причин и следствий представлял интерес, ныне же этого нет («Где огни?»). Коммуникативная составляющая опосредована невозможностью узнавания чего бы то ни было от «другого» (либо о том, чего

теперь нет, узнать невозможно ни самому, ни от кого-то): «и не скажет»; хотя и сам субъект ни с кем не способен коммуницировать, в силу нежелания / невозможности / отсутствия «другого»: «да и это никому». Субъект, обнаруживая себя через безусловное отрицание первоосновных онтологических аспектов («всё равно не знаю / не верю»), приходит к постепенной редукции саморецепции и идентификации себя — «между я и о», а затем «мимо я и о», — либо же он идентифицирует себя с прошлым, с какими-то прежними координирующими его задачами, траекториями («огни» остались «между», затем летят «мимо»). Таким образом, субъект в результате находится в пограничном состоянии («между я и о»), затем вне границ («мимо я и о»), причем «я» здесь, — собственно, «я», эго субъекта, выражаемое в языке как детерминанте иллюзии собственного присутствия, «о» — это отсутствие, ноль, пустота, но также и кольцо, и одновременно, по Д. Хармсу, бесконечность («Предполагаю даже беру на себя смелость утверждать, что учение о бесконечном будет учением о ноле» [Хармс 2013, 356]). Подобные концепции свойственны поэтической системе Д. Озерского, весьма показательны в этом смысле более ранние тексты: «Слон», «Столбы», отчасти «Моя любовь», и поздние, к примеру, «Летел и таял». В последнем субъект изображен пребывающим в неких рубежных условиях, рассматриваемых в ракурсе смысловых отношений предсмертия / посмертия, хронотопически представленных формами «завтра» («я еще не умру / это так далеко») и «туда / сюда» («она [смерть] так ждет, и ни туда, и ни сюда»). В «Пусть» же ситуация еще более безвыходная: «и отсюда никуда» (тоже не слишком ясно откуда — то ли из жизни, то ли из посмертия, но, кажется, в любом случае из колеса перерождений).

После этих двух рассмотренных негативных картин закономерно идет положительная, эксплицированная в тексте «Что-нибудь такое». В нем мы наблюдаем правильное использование языка, которое по определению несет взгляд на свершившийся факт извне (в нашем случае в «Ягода» и «Пусть») и дает раскрытие его, соответственно, тоже извне. Светлая печаль данного текста нейтрализует тяжесть предыдущих, и его общий посыл стирает категориальный, аналитический, бинарный императив, утверждая относительность и преходящесть человеческих целей, ожиданий и волнений, но вместе с тем и санкционирует романтический компонент вечной устремленности к идеалу:

Голову рукою обернуть –
Нет тебе покоя.
Все тебе чего-то не найти,
Что-то не вернуть
и т.д.

Затем возникает практически полное лексическое развоплощение в тексте песни «Католики», восприятие которого в полном объеме как раз-таки произойдет при обращении к прослушиванию композиции, хотя движение, динамика передается и без музыки:

Нака, нака, нака, нака,
Нака, нака наголо.
Зака, зака, зака, зака,
Зака, зака заголо.
Шика, тыка, Шика, тыка,
Сыка, тыка, сыка, тыка.
Карлики-католики,
Католики-католики.

Современный исследователь В.Ю. Новикова, подчеркивая размытость понятия «абсурд» в философии, логике, культурологии и т.д., находит у стоиков, в частности у Секста Эмпирика, «словоформы, не выражающие никакого смысла, кроме своего собственного» [Новикова 2009, 103]. Предложенная ими философская формула по созданию слов, семантически выражающих только друг друга и ничего более («блитури был скиндапсосом»), ложится, по мысли В.Ю. Новиковой, в основу языка абсурдистских произведений. К подобным лингвистическим упражнениям древнегреческих философов, а затем футуристов, ничевоков и абсурдистов, близка знаменитая фраза Л.В. Щербы, изобретенная им в 1930-е гг. («Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокрѣнка»), образы которой в свою очередь были переняты Е.В. Клюевым в его новом переводе «Алисы в Зазеркалье» Л. Кэрролла, а именно в самом начале известного стихотворного монолога Бармаглота: «Чайнело... Мильные бокры / Юлись и дрылись к поресе, / И глокой куздры развихры / Курдячились по белесе» [Кэрролл 2018, 13]. Думается, в приведенном тексте «Католики» продолжают подобные формальные игры.

За «Католиками» следует «примиряющая» песня «Далеко», напрямую коррелирующая с «Что-нибудь такое» и, по сути, разви-

вающая формально-содержательные ее стороны. Эта вещь предваряет центральную и кульминационную для всего цикла песню «Голова – нога», текст которой можно толковать в ракурсе изображения метафизики смерти-рождения / перерождения одухотворенной сущности / шамана [Элиаде 2015]. Предпринятое направление трактовки может считаться вероятным благодаря совокупной рецепции этой песни. Своеобразие музыкального сопровождения с актуализацией монотонности, переходящей в контрастную разноплановость, вместе с непередаваемыми способами исполнения текста при постижении песни в процессе «живого» выступления Л. Фёдорова – всё это в совокупности отправляет реципиента в качественно иные в сравнении с повседневностью области сознания и духа. Текстуальное толкование можно производить в аналогичном инициированном нами в данной работе русле: от формальных особенностей текста – к его содержанию и можно наблюдать, кстати, множество точек соприкосновения с пушкинским «Пророком», вплоть до финальных строк: «Глаголом жги сердца людей» // «А я уже похоже не могу молчать / – От молчания лопается кожа на плечах». Заметим, что оба текста не столько взаимодействуют между собой, сколько восходят к некому третьему, эксплицируемому в итоге в культурном коде, заложенном в коллективном бессознательном (здесь – о посвящении шамана / духовидца / поэта), на что обращали внимание исследователи [Доманский 2017, 191].

Финализируется цикл песней – его номинацией – «Зимы не будет», текст которой представляет собой рефрен нескольких стихов, обнаруживающих круговой, «вращающийся» смысл самого альбома, и констатирующий циклический характер человеческой экзистенции, магистральный образ «зимы» является танатологическим иероглифом, а «он» персонифицируется как Бог, творец, Атман, Абсолют.

А-а-а,
Зимы не будет,
А-а-а,
Тебя он любит,
О,
Потому и нет его.

А-а-а,
О том и пела,

А-а-а,
А жизнь летела,
О,
Потому и нет его.

Завершается альбом композицией под названием «Минус один», оказывающейся инструменталом «Жидоголоноги», закольцовывающей цикл, а отсутствие звучащего текста может фиксировать окончательное «развоплощение» слов, приход к молчанию как указанию на абсолютный выход за рамки релятивных категорий мышления. Внутренняя революция начинается с метаморфоз языка. А. Уотс в своей книге «Путь дзэн», говоря об основном критерии постижения непостижимого как об окончании всякого отождествления, когда мир, казавшийся множеством, становится единством (чем он всегда и являлся), подчеркивает: «... в момент произнесения «последнего слова» язык был парализован собственным откровением и вынужден произносить бессмыслицу или хранить молчание» [Уотс 2015, 63]. Приемы пустословия, косноязычия, немоты, повторов и пр. в литературе абсурда, якобы не несущие никакого смысла и никакой информации, иллюстрируют важный аспект мировосприятия ее героев, освободившихся от иллюзий, который перенимается читателем, чья картина мира преобразуется.

Следующая затем посвященная принцессе Диане композиция «Леди дай» с голосом поэта А. Волохонского представляется нам эпилогом альбома, регистрирующим неизбежность танатологической тематики как в творчестве, так и в жизни.

Подводя итоги, скажем, что рассмотренный нами рок-цикл эксплицирует идеи философии языка М. Хайдеггера сквозь призму поэзии Д. Озерского, которой свойствен художественный принцип лексического расподобления, связанный с поэтической методологией ОБЭРИУ, в частности А.И. Введенского (а прежде – футуристов и ничевоков), реализуемой в попытке все же воспринять и передать то, что «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» [Друскин 2000, 324].

С точки зрения Д. Озерского, «слова не должны мешать музыке» [Князев 2000, 34], то есть, на наш взгляд, должны максимально приблизиться к ней, найти в полной мере в ней свое соответствие. Думается, в его творчестве сочетание «музыка стиха» получает во многом свой предельный смысл.

Источники

Молев 2012 – АукцЫон. *Жидоголонога*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g6Qh8mQGP1c> (дата обращения 15.05.2020).

Озерский 2005 – Озерский Д. *Интервью 22.01.2005*. URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2122> (дата обращения 08.09.2019).

Озерский 2016 – «АукцЫон». *Как слышится, так и пишется*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JLOJ6ju73Gc> (дата обращения 15.05.2020).

Фёдоров 1997 – Фёдоров Л. *Заведующий всем: официальный сайт музыканта*. URL: <http://www.leonidfedorov.ru/> (дата обращения 08.09.2019).

Литература

Августин 2016 – Августин Блаженный. *О граде Божиим*. М., 2016.

Бродский 2014 – Бродский И.А. *Послесловие к «Котловану» А. Платонова* // Библиотечное дело. 2014. № 24. С. 23–24.

Доманский 2000 – Доманский Ю.В. *Циклизация в русском роке* // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 3. С. 99–122.

Доманский 2017 – Доманский Ю.В. *Долгая счастливая жизнь: Геннадий Шпаликов, Егор Летов, Борис Хлебников* // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург, 2017. № 17. С. 188–212.

Друскин 2000 – Друскин Я.С. *Звезда бессмыслицы* // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 323–416.

Дуплинская 2011 – Дуплинская Ю.М. *Развоплощение и преобразование как исходные онтологические интуиции* // Топос, 16.02.2011. URL: <https://www.topos.ru/article/7576> (дата обращения 15.05.2020).

Князев 2000 – Князев С.И. *Дмитрий Озерский: «Основная задача рок-поэзии – не мешать музыке»* // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 3. С. 34–39.

Кэрролл 2018 – Кэрролл Л. *Алиса в стране чудес. Алиса за зеркалом*. СПб., 2018.

Новикова 2009 – Новикова В.Ю. *К проблеме интерпретации абсурдных текстов* // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 2 (31). С. 102–104.

Орлов 1999 – Орлов Д.У. *Язык и смысл в философии Мартина Хайдеггера* // Альманах «Метафизические исследования», Метафизические исследования: Язык, Выпуск 11. СПб, 1999. С. 72–85.

Уотс 2015 – Уотс А. *Путь дзэн: Истоки, принципы, практика*. М., 2015.

Хармс 2013 – Хармс Д. *Случаи и вещи*. М., 2013.

Экхарт 2008 – Экхарт Мейстер. *Духовные проповеди и рассуждения*. СПб., 2008.

Элиаде 2015 – Элиаде М. *Шаманизм. Архаические техники экстаза*. М., 2015.

Heidegger 1983 – Heidegger M. *Denkerfahrten*. F./a. M. 1983.

D. OZERSKY «THERE WILL BE NO WINTER»: «EXCARNATION» OF WORDS

© **Merkushov Stanislav Fedorovich** (2020) ORCID: 0000-0002-447-3584, SPIN-code: 5569-9664, candidate of Philology, chief specialist of the Center for Russian language and culture, Tver State University (33 Zhel-yabova str., Tver, 170100, Russian Federation), stas2305@gmail.com

Understanding the rock culture, rock poetry in particular, is possible through mastering the category of absurdity, which is widely represented in rock and the nature of which includes, firstly, eclectic synthesis, paradoxically combined with destruction and deconstruction, and secondly, actualization of various forms of return (to oneself, to the origins, to the truth) through attention to the archaic and archetypal, and often chthonic subjects and images, as well as through various lexical experiments. The constant tendency of rock poets to erase clear boundaries between independent types of being and creation entails the creation of corresponding poems that express absurd types and absurd configurations of artistic reality. D. Ozersky's poetry, in turn, is characterized by the fluctuation of boundaries between music and text, intuitively comprehended and discursively designed, continuous and discrete, logically ordered and spontaneously conscious.

The article analyzes the verbal component of the rock cycle «There will be no winter» (2000) in terms of specific linguistic features and semantic content, considered in combination with metatextual elements such as interviews, documentary and video materials. The analyzed texts reveal an explication of several forms or methods of artistic embodiment of the metaphysical aspiration for ontological integrity. The most prominent of which are the aspects of the so-called "language speaks" phenomenon (M. Heidegger), when the meaning is generated by the combination of "acoustic image" and concept, and this meaning tends to some eternal, inexpressible bases. The article also describes the aesthetic consequences of the use of "excarnation" methods of words in the texts of D. Ozersky.

Keywords: D. Ozersky, M. Heidegger, "Zimy ne budet" ("There will be no Winter"), rock poetry, excarnation, absurdity, meaning.

References

(Articles from Scientific Journals)

Бродский 2014 – Brodskiy I.A. Poslesloviye k «Kotlovanu» A. Platonova [Afterword to “The Pit” by A. Platonov]. Bibliotechnoye delo, 2014, no. 24, pp. 23-24. (In Russian).

Доманский 2000 – Domanskiy YU.V. TSiklizatsiya v russkom roke [Cyclization in Russian rock]. Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst, 2000, no. 3, pp. 99-122. (In Russian).

Доманский 2017 – Domanskiy YU.V. Dolgaya schastlivaya zhizn': Gennadiy SHpalikov, Egor Letov, Boris KHlebnikov [Long happy life: Gennady Shpalikov, Yegor Letov, Boris Khlebnikov]. Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst, 2017, no. 17, pp. 188-212. (In Russian).

Дуплинская 2011 – Duplinskaya YU.M. Razvoploshcheniye i preobrazheniye kak iskhodnyye ontologicheskiye intuitsiy [The disembodiment and the transformation as a source of ontological intuition]. Topos, 16.02.2011. Available at: <https://www.topos.ru/article/7576> (accessed 15.05.2020). (In Russian).

Новикова 2009 – Novikova V.YU. K probleme interpretatsii absurdnykh tekstov [On the problem of interpretation of absurd texts]. Kul'turnaya zhizn' YUGa Rossii, 2009, № 2 (31), pp. 102-104. (In Russian).

Орлов 1999 – Orlov D.U. YAzyk i smysl v filosofii Martina KHaydeggera [Language and meaning in Martin Heidegger's philosophy]. Al'manakh «Metafizicheskiye issledovaniya», Metafizicheskiye issledovaniya: YAzyk, Vypusk 11, St. Petersburg, 1999, pp. 72-85. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Друскин 2000 – Druskin YA.S. Zvezda bessmyslitsy [Star of non-sense]. «...Sborishche družey, ostavlennykh sud'boyu». A. Vvedenskiy, L. Lipavskiy, YA. Druskin, D. KHarms, N. Oleynikov: «CHinari» v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: v 2 t. Moscow, 2000, V. 1, pp. 323-416. (In Russian).

(Monographs)

Элиаде 2015 – Eliade M. Shamanizm. Arkhaicheskiye tekhniki ekstaza. [Shamanism. Archaic techniques of ecstasy]. Moscow, 2015. (In Russian).

Heidegger 1983 – Heidegger M. Denkerfahrungen [Thinking experiences]. Frankfurt am Main, 1983. (In German).

Поступила в редакцию 14.04.2020