

Александр Литвинов, солнечный гений смутного времени
Веня Д'ркин, жил в период исторических перемен, когда
время сломалось, страна распалась, русский Донбасс оказался
на Украине, возникали новые границы и геополитические,
и культурные. Веня доказал, что творчество не умирает никогда
и востребовано в любое время. Великий мастер нарушать
границы во всех смыслах, он сумел в своих песнях сохранить
русскую культуру Донбасса, задавать уровень осмысления и
отображения реальности и уйти вперёд по своему пути, куда он
зовёт за собой и читателя.

Валентина Патерыкина
доктор философских наук

В книге показаны как методы постмодерна, традиционно
считающиеся разрушительными для культуры, используются
автором, конгениальным своему времени, для сохранения
традиции и трансляции образов и сюжетов как устного
народного творчества, так и писателей-модернистов. Таким
образом, культурное многообразие, творческий поиск
и разрушение границ могут служить созиданию в самые
трудные моменты истории.

Нина Ищенко
кандидат философских наук

ВАЛЕНТИНА
ПАТЕРЫКИНА

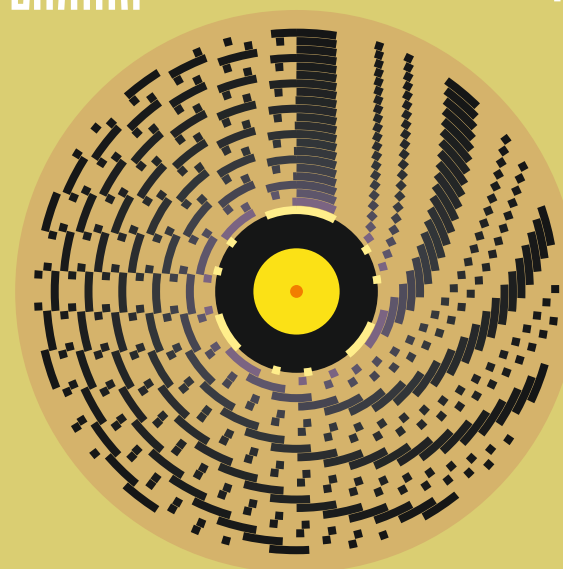
НИНА
ИЩЕНКО

ПАМЯТЬ, ПЕСНИ И СКАЗКИ
ВЕНИ Д'РКИНА

александр литвинов в луганске

ВАЛЕНТИНА
ПАТЕРЫКИНА

НИНА
ИЩЕНКО



ПАМЯТЬ, ПЕСНИ И СКАЗКИ

ВЕНИ Д'РКИНА

**В. В. Патерыкина
Н. С. Ищенко**

**АЛЕКСАНДР ЛИТВИНОВ В ЛУГАНСКЕ:
ПАМЯТЬ, ПЕСНИ И СКАЗКИ ВЕНИ Д'РКИНА**

Монография

Луганск
2025

УДК 130.2+ 821.161.1.
ББК 87.5+71
А46

**Рекомендовано к изданию Учёным советом ФГБОУ ВО
«Луганский ГАУ» (Протокол № 6 от 27 марта 2025 г.)**

Рецензенты:

доктор философских наук *В. А. Сидоренко*
(Луганский государственный медицинский университет
имени Святителя Луки)
кандидат философских наук *О. Б. Серостанова*
(Луганский государственный педагогический университет)

Ищенко Н. С., Патерыкина В. В.

**А46 Александр Литвинов в Луганске: память, песни и
сказки Вени Д'ркина / Н. С. Ищенко, В. В. Патерыкина. –
Луганск : ИП Орехов Д. А., 2025. – 153 с.**

ISBN 978-5-907971-15-8

В монографии представлены результаты изучения творчества луганского поэта, музыканта, исполнителя Александра Литвинова (1970-1999), показан историко-культурный контекст создания его произведений, место Литвинова в культурной памяти современного Донбасса и России, проанализирована мифопоэтика постмодерна его песен и сказок на основе нового понятия сказки постмодерна. В работе продемонстрирована конгениальность поэта его времени, соответствие абсурдистских текстов автора постсоветской ситуации. Творчество Литвинова особенно актуально для Донбасса, интегрирующегося в русскую культуру, и для всей России, переживающей после 2022 года переломную эпоху, сходную по масштабу культурных трансформаций с тем временем, которое сохранил Литвинов в своих произведениях.

Материалы исследования могут быть использованы в учебных курсах по теории и истории культуры, культурологии, истории Донбасса.

УДК 130.2+ 821.161.1.
ББК 87.5+71

ISBN 978-5-907971-15-8

© Ищенко Н. С., Патерыкина В. В., 2025
© Оформление ИП Орехов Д. А., 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Рифмы жизни и искусства	4
Как сохранить традицию в культуре постмодерна: уроки творчества луганского поэта	5
Собирание смыслов в переломную эпоху	7
Введение	9
Раздел I. Гений на переломе эпох	17
Александр Литвинов: топос культурной памяти и практики коммеморации	18
Мифопоэтика городского романа в бард-роке Александра Литвинова	31
Раздел II. Песни времени перемен	40
Фантасмагория женских образов Вени Д’ркина	41
Реалии советской действительности в творчестве Александра Литвинова	62
Рокер-Прометей против абсолютного зла в песне «Про милицию»	87
Раздел III. Сказки постмодерна	99
Поэтика сказки Вени Д’ркина	100
Сказка сказок «Тае Зори»	109
Белоснежка Вени Д’ркина – лиминальный персонаж на границе миров	114
Мастер, Маргарита и сказочник	125
Смерть персонажа и автора в песне «Июль»	133
Заключение	142
Список литературы	143
Авторский коллектив	152

РИФМЫ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА

Предисловие авторов

Авторы этой книги живут и работают в прифронтовом Луганске, оказавшемся в 2014 году под ударом украинской армии в эпицентре исторических событий. За эти годы нам не раз приходилось слышать, что когда говорят пушки, Музы молчат. В военное время, когда не хватает ресурсов на самое важное и нужно выживать, украшения жизни вроде поэзии, музыки и философии, должны отпасть и ждать лучших времён. Авторы за эти десять лет на собственном опыте убедились, что это неправда. Всё ненужное и в самом деле отпадает, но поэзия, музыка и философия остаются.

Ту же истину подтверждает и герой нашей книги Александр Литвинов, солнечный гений смутного времени – Веня Д’ркин. Он тоже жил в период исторических перемен, когда время сломалось, страна распалась, русский Донбасс оказался на Украине, возникали новые границы и геополитические, и культурные. Веня доказал, что творчество не умирает никогда и востребовано в любое время. Великий мастер нарушать границы во всех смыслах, он сумел в своих песнях сохранить русскую культуру Донбасса, задать уровень осмысления и отображения реальности и уйти вперёд по своему пути, куда он зовёт за собой и читателя.

Время жизненных трагедий, сломов бытия и постоянных перемен – это ещё и время возможностей. В такие переломные эпохи, как постсоветская и постфевральская, возникают новые стили жизни, нормы культуры, произведения искусства, отражающие новое мироощущение. Россия часто выковывает такие нормы в ходе гражданских войн. Тем важнее для нас опыт Литвинова, отразившего мировоззрение абсурдного бытия на сломе времён мирным образом, в своих песнях и сказках.

Данная монография – первая научная книга о творчестве Александра Литвинова. Мы уверены, что за ней последуют и другие. Приглашаем читателя в путь вместе с нами и нашим героем – Веней Д’ркиным.

*Валентина Патерыкина,
Нина Ищенко
Луганск, 2025*

КАК СОХРАНИТЬ ТРАДИЦИЮ В КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНА: УРОКИ ТВОРЧЕСТВА ЛУГАНСКОГО ПОЭТА

Работа луганских учёных Валентины Патерыкиной и Нины Ищенко посвящена творчеству луганского поэта, музыканта, рокера Александра Литвинова (1970–1999) и выходит в юбилейный для поэта год.

Актуальность проведённого исследования заключается в том, что Россия после начала СВО переживает период социокультурных трансформаций, похожий на тот период, во время которого творил Литвинов. Его опыт создания текстов в поэтике постмодерна остаётся востребованным новыми поколениями. В монографии впервые проводится культурологический анализ текстов луганского поэта и исследуются практики сохранения памяти о Литвинове в республике после 2014 года, то есть вводятся в научный оборот данные о культурных процессах новых регионов России, что составляет научную новизну работы.

В ходе работы в парадигме культурной памяти изучены места памяти Литвинова на Луганщине, исследованы его песни и его сказки, проанализирована мифопоэтика постмодерна в текстах Литвинова, показано, как автор использует коллажность, цитатность и интертекстуальность, чтобы передать хаос и абсурдность своего времени, слом строя, распад страны, начало нового этапа истории России.

В первой главе работы проанализированы места памяти Литвинова на Луганщине, изучены практики коммеморации – международный фестиваль «Веничкина радуга» в Свердловске (ЛНР), и цикл лекций на «Чердаке» – в культурном пространстве открытого образования в Луганске. Также проанализированы общие принципы мифопоэтики автора.

Во второй главе работы исследованы песни Литвинова по двум темам: женские образы и реалии советской действительности в самых известных текстах поэта. Для исследования произведений использовано новейшее и первое в стране полное собрание текстов Литвинова «ДрАнтология», опубликованное в Москве в 2023 году.

В третьей главе рассмотрены две прозаические сказки и две песни со сказочным сюжетом. Для анализа используются классические исследования Владимира Проппа о морфологии и исторических корнях волшебной сказки, а также исследование Джозефа Кэмпбелла о пути героя как мономифе. Показано, что в своих сказках Литвинов сохраняет особенности русского народного творчества и часто следует схеме инициации, составляющей основу пути героя. Использование как мужской, так и женской схемы инициации в одном и том же тексте позволяет автору создавать лиминальных персонажей, существующих в разных мирах.

В заключении подведены итоги исследования и намечены перспективы дальнейшей работы.

Монография составлена из работ, которые были опубликованы авторами в течение 2020-2025 гг. в научных рецензируемых журналах, входящих в список ВАК: «Litera», «Наследие веков», «Вестник Челябинского государственного института культуры», «Вестник Луганского государственного аграрного университета», «Философско-культурологические исследования». Результаты изучения творчества Литвинова также были представлены на международной междисциплинарной научно-практической конференции «Матусовские чтения», на международной научно-практической конференции «Аграрная наука в обеспечении продовольственной безопасности и развитии сельских территорий» в Луганске. Для данной книги все тексты переработаны, дополнены и систематизированы.

Наряду с достоинствами монографии необходимо отметить и некоторые её недостатки. В работе не до конца прояснены принципы отбора текстов для анализа, почти не проводится сравнение с творчеством других рокеров, современников автора.

Сделанные замечания не снижают качества научного исследования и должны рассматриваться как очерчивающие перспективы будущей работы.

Монография «Александр Литвинов в Луганске: память, песни и сказки Вени Д'ркина» может быть полезна как для специалистов, так и для тех, кто хочет впервые познакомиться с творчеством Александра Литвинова.

*Владимир Сидоренко,
доктор философских наук,
Луганск*

СОБИРАНИЕ СМЫСЛОВ В ПЕРЕЛОМНУЮ ЭПОХУ

Монография «Александр Литвинов в Луганске: память, песни и сказки Вени Д’ркина» создана двумя авторами, работающими в разных луганских вузах: Валентиной Патерыкиной и Ниной Ищенко. Предметом исследования является творчество луганского поэта и музыканта, рокера и представителя контркультуры Александра Литвинова (псевдоним Вени Д’ркин). Стихи, проза, наброски и рисунки Литвинова опубликованы в книге «ДрАнтология» (2023), и послужили основой для работы. Также материалами исследования являются записи интервью Литвинова, воспоминания о деятеле луганского андеграунда Олеге Ивашове, разбросанные в сети отчеты, отзывы и новости о культурных мероприятиях, посвящённых Литвинову на Луганщине вплоть до 2025 года. Весь этот материал собран и проанализирован авторами и впервые вводится в научный оборот.

Цель исследования – культурологический анализ наследия луганского поэта, творившего в последние два десятилетия XX века и отразившего в своих текстах дух позднесоветской и постсоветской эпохи. Актуальность исследования обусловлена сходной культурной ситуацией двух эпох – постсоветской и современной, когда Россия переживает значительные перемены после 2022 года, в связи с началом СВО и интеграцией в состав страны новых регионов, включая ЛНР, пространство творчества Литвинова. Ценность работы заключается в демонстрации созидательного потенциала контркультурных форм творчества и постмодернистского искусства, поскольку в монографии убедительно показано, как поэт переломной эпохи использует техники создания постмодернистских текстов не для разрушения существующей культуры, как это обычно в западной цивилизации, а для воссоединения уже разрушенных форм в новую целостность.

Объём работы составляет более семи авторских листов. Книга включает три главы, посвящённые биографии Литвинова и практикам его памяти, песням и сказкам автора, созданным в поэтике постмодерна. В работе проанализирован культурно-исторический контекст как создания текстов Литвинова, так и бытования его произведений в наши дни. В исследовании показаны способы сохранения культурной памяти, традиционных жанров, архаических сюжетов и образов с помощью поэтики

постмодерна. В книге также убедительно продемонстрирован широкий литературный и культурный контекст произведений Литвинова, выявлены цитаты и аллюзии на классические произведения русской и мировой литературы от Пушкина, Булгакова и Маяковского до Гёте и Камю, широко представлены отсылки к устному народному творчеству. Литвинов предстаёт как мастер соединять литературные пространства и создавать на основе рок-культуры многоплановые полижанровые тексты. Изучение сказок Литвинова позволило авторам проследить сохранение архаичной традиции в городской среде XX века, и показать, что методы, которыми пользуется Литвинов, актуальны до сих пор и вошли в творческий арсенал многих поэтов, музыкантов и исполнителей.

Монография основана на исследованиях авторов, представленных на научных конференциях и опубликованных в научных рецензируемых журналах как Луганска, так и других городов России, что обеспечивает научную достоверность и значимость полученных результатов.

Желаю читателям приятного чтения и плодотворной научной работы.

*Оксана Серостанова,
кандидат философских наук,
Луганск*

ВВЕДЕНИЕ

Процесс социокультурных трансформаций, начатый в России в 2022 году, требует новых культурных форм для осмысления новых реалий и выработки стратегий поведения, адекватных происходящим переменам. Сходная по своим характеристикам ситуация имела место в постсоветский период, в 1990-е гг., когда полностью менялся уклад страны и всего Русского мира. Опыт, полученный тогда и отражённый в искусстве того времени, приобретает особую актуальность в наши дни. Изучение культуры Донбасса 1990-х гг. является особенно своевременным, поскольку Донбасс после вхождения в состав Российской Федерации в 2022 году активно интегрируется в российское культурное пространство, и донбасские авторы, вошедшие в общую культурную память, облегчают такую интеграцию, а их творчество содержит образы и идеи, важные не только для Донбасса, но и для всей русской культуры.

Одним из таких авторов является Александр Литвинов (1970-1999) – поэт, сказочник, музыкант, работавший под псевдонимом Веня Д’ркин в стиле рок-бард или пост-рок в Луганске и других городах Донбасса. Анализ его творчества в контексте философии культуры позволяет определить темы и образы, новые идеи и интерпретации классических произведений, интересные современному читателю и слушателю. Цель исследования – проследить, как творчество Литвинова сохраняет и трансформирует классические топосы в городской культуре и в бард-рок традиции.

Научная новизна исследования заключается в изучении новой для российской культуры области – донбасской бард-рок традиции на примере творчества луганского поэта Александра Литвинова. В работе использована культурологическая методология: исследование коллективной и культурной памяти, анализ топосов культуры, интерпретация сказочной традиции и традиции устного народного творчества, постмодернистский дискурс. Среди материалов и источников исследования – стихи и сказки Литвинова, его интервью, данные в разные периоды жизни автора, воспоминания о лидере луганского андеграунда 1980-1990-х гг. Олеге Ивашове, которые впервые вводятся в научный оборот, а

также отзывы участников многолетнего фестиваля «Веничкина радуга» в Свердловске (ЛНР) и проекта открытого образования «Лекции на “Чердаке”» в Луганске. Кроме того, в работе проанализированы нормативные акты Министерства образования и науки ЛНР (приказы, учебные программы), посвящённые культурной политике, сохранению культурной памяти и воспитанию российского мировоззрения подрастающего поколения.

Работа основывается на результатах научных исследований, проведённых разными авторами в указанных областях. Анализ культурной памяти, мест памяти, топосов культурной памяти основан на классических работах Я. Ассмана, П. Нора, М. Хальбвакса, а также на трудах И. А. Андрищенко, Е. Ч. Богдевича, Н. З. Гаевской, Г. М. Запорожченко, С. В. Лурье, И. К. Москвиной, Т. В. Степанцевич. Изучению рок-культуры посвящены использованные в работе исследования В. С. Норлусеня и Т. Н. Кижеватовой. Проблемы контркультуры и рока как контркультурного движения изучены Г. С. Кнабе. Философия постмодернизма в работе исследована на основе трудов П. А. Ковалёва, Г. И. Лушниковой, С. Маслинской, М. Н. Эпштейна.

Творчество Литвинова вписано в контекст русской и европейской литературы. Его литературные приёмы и созданные им образы рассматриваются в сравнении с достижениями таких авторов как И. Э. Бабель, М. А. Булгаков, А. Н. Вертинский, В. С. Высокий, Н. В. Гоголь, В. В. Ерофеев, В. В. Маяковский, Б. Л. Пастернак, А. С. Пушкин. Для анализа привлекаются художественные произведения Я. Гримма и И. В. Гёте, фольклорная артуриана, а также философские работы А. Камю и Й. Хёйзинги.

Образы и темы Литвинова с филологических, музыковедческих и культурно-исторических позиций анализируют А. Ф. Благовидова, А. С. Веретнов, В. Л. Гусаков, Н. Ю. Данченкова, А. В. Лексина, С. Ф. Меркушова, Н. Н. Подрезова, А. П. Сидорова, Н. Н. Симановская, А. Б. Якимов.

Исследование сказок Литвинова строится на основе классических работ В. Я. Проппа, В. Н. Топорова и Дж. Кэмпбелла, а также результатов, полученных современными

исследователями Н. И. Абу, М. Н. Козловым, С. А. Кошарной, Т. Нерсисян, А. И. Никифоровым, Л. В. Сафроновой.

Монография состоит из трёх разделов. В первом показан историко-культурный контекст создания текстов Литвинова, а также практики коммеморации в наши дни в ЛНР. Во втором разделе изучаются его песни, а в третьем – сказки.

В начале работы анализируется творчество Александра Литвинова в контексте теории культурной памяти. Рассмотрены результаты изучения поэтики Литвинова современными учёными, показано место Литвинова в системе русской культуры как яркого представителя бард-рока. Рассмотрены принципы формирования культурной памяти как части коллективной памяти, а также проанализированы практики коммеморации, сохраняющие память об Александре Литвинове в наследии России. Изучены две коммеморативные практики, презентующие творчество Литвинова на Луганщине: международный рок-фестиваль «Веничкина радуга» и публичные лекции Валентины Патерыкиной в проекте «Лекции на “Чердаке”». Рок-фестиваль «Веничкина радуга» проходит недалеко от Свердловска (ЛНР) с 2002 года по настоящее время. Фестиваль объединяет рок-, бард-, панк-исполнителей из разных регионов России. Лекции философа культуры, религиоведа Валентины Патерыкиной состоялись в Луганске в 2023, 2025 годах. Обе коммеморативные практики связывают индивидуальную и региональную память с общероссийской памятью-наследием, что особенно актуально в контексте интеграции новых регионов в состав РФ после 2022 года. Луганский ГАУ, где Литвинов обучался в 1991–1993 гг., в настоящее время не включён в коммеморацию. Перспективы такого включения также рассмотрены в монографии.

Далее в первом разделе проанализирована мифопоэтика городского романса в творчестве Литвинова. Рассмотрены общие принципы постмодерна: цитатность, коллажность, ирония, смешение жанров, абсурдность текстов как способ передать абсурдность мира. Проанализированы творческие стратегии автора в ситуации постмодерна: выбор абсурдных псевдонимов, создание необычных сюжетов, использование алогичных восточных религиозных идей, интеграция в текст наследия русских абсурдистов начала XX века. Подчёркивается гротеск и шаманство русского рока, сознательно внесённое Литвиновым в

свои тексты и музыку. Трагический финал жизненного пути – смерть от рака в 29 лет – также помещены в контекст эпохи.

Во втором разделе песни Д'ркина разбиты на две большие группы, выбранные тематически. Темы этого раздела – женские образы в песнях Литвинова и реалии советской действительности в его постмодернистских текстах. Отдельно проанализирована протестная песня «Про милицию».

Фантазмагория женских образов в творчестве Д'ркина раскрывается на примере песен 1990-х гг. «Непохожая на сны», «Девочка с флейтой», «Я в коем веке помнил вас», «Проклятушая», «Одиноким одиноко», «Я рисую портрет», «Шалабуда», «Безнадёга», «Ти Би Бо». Женские образы этих песен раскрывают разные грани любви. В одних песнях любовь показана как восхищение, обожание, радость и лёгкость, в других произведениях происходит деконструкция чувства: любовь только углубляет одиночество, провоцирует кровавый конфликт, разрушает свой объект и самого любящего.

Реалии советской действительности формируют ткань текста в таких песнях как «Шёл трамвай по улице Советской», «В разгар сезона», «Автовокзал», «Анка-пулемётчица», «Дворник», «Про пожарного», «Баба в оранжевом», «Город с Ад», «Танго фрезерных станков», «День победы». В этих произведениях составляют фон эпохи и передают дух времени такие подробности советской и постсоветской эпохи как трамвай, автовокзал, элементы сладкой жизни в представлении советского человека, подземный переход в Луганске, где много лет торгуют букетами, брюки-клёш, танго, буги-вуги и джаз, дворник-джазмен, шпалоукладчицы в оранжевом, колхозы, справочники (в том числе по бесогонству), фрезерные станки.

Наряду с бытовыми деталями постсоветской жизни в песнях Литвинова присутствуют и детали культурные. Самой заметной из них является когда-то культовый фильм «Чапаев» и его персонажи, попавшие из Гражданской войны и советских анекдотов в песни луганского рокера, а также использованный в сказках фильм «Место встречи изменить нельзя». В песнях Литвинова активно используются жаргонизмы и арготизмы позднесоветского периода, что тоже представляет собой примету времени, сохранённую в тексте.

Некоторые реалии нужно объяснять современному слушателю. Дворник-джазмен появляется не случайно: в советское

и постсоветское время контркультурные музыканты могли работать на низкооплачиваемых работах, как Виктор Цой в кочегарке, а сам Веня – сторожем, комбайнёром, водителем, слесарем. Некоторые из советских реалий ушли в прошлое навсегда, и иногда в драматических обстоятельствах. Так, после 2014 года, когда ВСУ разбомбили трамвайное депо в Луганске, трамвайное сообщение в городе не восстанавливалось. Венин трамвай, столь же волшебный, как трамвай Гумилёва, никогда уже не проедет по улицам города.

Сквозной темой Д'ркина является тема взаимодействия разных городских служб (пожарных, милиции) с обывателями. Конфликт милиции и рокеров отражён в нескольких песнях. Самая яркая из них, песня «Про милицию», подробно анализируется в монографии. В работе рассматривается пять прототекстов песни, показаны способы создания пространства диалога культур разного времени и разного статуса в рамках андеграундного дискурса.

В третьем разделе монографии анализируется поэтика сказки в творчестве Д'ркина. Показано, как поэт создаёт сказочные миры в урбанизированном пространстве современности либо перенося архаичные сюжеты и героев в новые города, либо интегрируя детали городского быта в фольклорные сказки. Рассмотрена стилистика сказок, использованная автором. Показано, что мифопоэтика Литвинова – это уникальное явление последних двух десятилетий XX века, представляющее собой соединение древних фольклорных традиций и реалий современного ему общественного состояния перестройки, постперестройки, распада Советского Союза. Парадокс всего творчества автора, в том числе и мифопоэтики, заключается в том, что оно по времени совпало с ситуацией постмодерна, но стояло особняком в своей непохожести на творчество других авторов этого периода. Использование арготической лексики, англоязычных оборотов, нарочитых просторечий, высокопарного слога, аллюзии в мифопоэтике Литвинова создают особый узнаваемый стиль. Предлагается сказки, имеющие такую специфику, обозначить как сказки постмодерна.

Далее в работе анализируются конкретные прозаические сказки и песни автора со сказочным сюжетом. При исследовании всех сказок особое внимание уделяется многослойности образов, цитатности, инверсии известных сюжетов, позволяющих интегрировать несколько культурных пространств в границах

единого текста. В монографии подробно рассматриваются такие аспекты творчества Литвинова как сохранение фольклорных и классических литературных сюжетов и образов в культуре постмодерна, трансляция смыслов в изменённой городской среде глобальной культуры постсоветского периода, модификация сюжета с помощью деталей городского быта, намеренных анахронизмов, цитат из книг, фильмов и мифологии.

Прозаические сказки, выбранные исследователями, это «Тае Зори» и «Про Белоснежку», а песни – «Маргарита» и «Июль». Выбор текстов определялся их значимостью в творчестве поэта и в его жизни.

Музыкальная сказка «Тае Зори» – многоплановое, полифоничное произведение, своего рода сказка сказок для поэта. Вероятно, Литвинов ничего не готовил так тщательно, как «Тае Зори». Он оставил множество рисунков, либретто, вариантов сценария, хронометрировал предполагаемую запись, собирался снимать фильм. Завершённого текста сказки нет, сохранился только черновик. Смертельный диагноз и уход автора сделали этот черновик единственным возможным чистовиком. Сказка, написанная в столь драматический момент жизни, передаёт эмоцию спокойствия – те, кто слушал запись, не знают биографических подробностей, не найдут в нём ни трагической обречённости, ни пессимизма. Анализ показывает, что это сказка о поисках и обретении Грааля – чаши с кровью Христа, спасающей и нашего, и мир, а также о победе через смерть.

Ещё одна сказка, изученная в работе, это короткая прозаическая сказка «Про Белоснежку». На примере этого текста анализируются способы включения в текст разных пространств для сохранения и трансформации сюжета путём дублирования персонажей и сюжетов, реализации двойной инициации – мужской и женской, а также инверсии характеристик персонажей и пространств. Новизна исследования заключается в демонстрации способов, которыми в сказке интегрированы несколько культурных пространств: архаичное сказочное, рокерское, современное автору профанное бытовое, воровское и иномирное. В сказочном пространстве героиня действует по схеме женской и мужской инициации одновременно, пребывая в лиминальном состоянии между девушкой и женщиной, не в силах совершить инициационный переход, поскольку всё мужское поколение её возможных женихов погибло на войне, оставив Белоснежку

вечной невестой и царицей мертвецов. В лесу находится изба/малина/флэт, где происходит встреча героини с волшебными помощниками и битва её двойника со Змием. Иномирная природа героини подчёркивается с помощью автореференции, что позволяет отнести её к космогоническим персонажам разных мифологий, создающим мир из себя в ходе жертвоприношения. Профанное бытовое пространство представлено деталями городского быта (слесари, телевизор), воровское – жаргоном и цитатой из культового позднесоветского фильма «Место встречи изменить нельзя», а рокерское – использованием слова флэт (flat) для описания места действия. Так в короткой неоконченной сказке донбасского сказочника соединяется несколько культурных пространств на основе фольклорного сюжета в образе лиминального персонажа Белоснежки.

Особого внимания заслуживает песня о Маргарите, больше остальных опирающаяся на литературные источники эпохи модерна, но в то же время активно использующая фольклорные представления о ведьмах, полёте, стремлении в небо, соединении разных миров. Эти особенности песни позволили проанализировать её в разделе сказок и определить отличия в трактовке образа Маргариты у Мастера-Булгакова и Сказочника-Литвинова.

Ещё одна песня со сказочным сюжетом, изучаемая в последнем разделе монографии, это «Июль» (1996). Для анализа рок-текста используется культурологическая методология, при этом произведение рассматривается как волшебная сказка в терминологии В. Я. Проппа, посвящённая инициации героя. Показано, что с помощью поэтики постмодерна, включающей цитатность, смену строфической формы, интеграцию в текст деталей городского быта, создаётся произведение, сюжет которого соответствует архаичной инициации в инвертированной форме. Проанализированы образы, связанные с инициацией: смерть, пространство перехода, царство мёртвых, невеста. Показано, что символическую смерть переживает также автор, описывающий смерть друга, и проанализированы мифопоэтические средства выражения этого архаичного ритуала.

Таким образом, в монографии в соответствии с поставленными задачами изучено место Вени Д’ркина в культурной памяти Луганщины, значение его творчества в рок- и бард-движении, а также проанализированы его тексты в парадигме

постмодерна. На конкретных примерах показано, как постмодернистская цитатность, коллажность и ирония позволяют автору сохранять и интерпретировать классические сюжеты в новых постсоветских реалиях. Женские образы в песнях Литвинова разнообразны и показывают диалектику любви, от обожания до деконструкции объекта. Советские и постсоветские реалии сохраняют в песнях дух времени благодаря поэтике постмодерна, используемой автором. В последнем разделе вводится понятие сказки постмодерна, и на основе этого понятия анализируются две прозаические сказки и две песни со сказочным сюжетом, занимающие важное место в творчестве автора. Проведённое исследование позволяет сделать вывод, что творчество Александра Литвинов сохранило классическое наследие в городской культуре постмодерна, и его дальнейшее изучение позволит показать механизмы культуры, используемые для трансляции различных традиций в эпоху социокультурных трансформаций и исторических перемен не только в донбасском, но и шире, в российском обществе.

РАЗДЕЛ I. ГЕНИЙ НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ

АЛЕКСАНДР ЛИТВИНОВ: ТОПОС КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ И ПРАКТИКИ КОММЕМОРАЦИИ

Интеграция Донбасса в культурное пространство Российской Федерации происходит в напряжённой военной обстановке, в ситуации военного и культурного противостояния Республик с Украиной. В этот переломный период особое значение приобретает коллективная социальная память и коммеморативные практики, в которых она существует. Наиболее востребованы такие топосы культурной памяти региона, которые позволяют связать индивидуальную память с коллективной, а региональную с общероссийской. В этом аспекте особенно интересно творчество Александра Литвинова.

Гений смутного времени

Александр Литвинов (псевдонимы Дрантя, Веня Д'ркин, Веня Дркин) – поэт, музыкант, бард, рокер, руководитель рок-групп. Родился в посёлке Должанский, похоронен в Свердловске, оба населённых пункта находятся на территории ЛНР. Литвинов жил в разных городах СССР и Донбасса, последние годы его жизни прошли в Луганске [Горбачёв 2014: 235–240]. Стиль творчества Д'ркина определяется как бард-рок или пост-бард. В его работах соединяются различные музыкальные направления, характерные для конца 1980–1990-х гг. Подавляющее большинство записей, кроме «Крышкин дом», «Всё будет хорошо» и нескольких альбомов, вышли после смерти Д'ркина под маркой «ДрДом».

В 2023 году в московском издательстве «Выргород» опубликована книга «Веня Д'ркин: ДрАнтология», над которой работала команда энтузиастов с 2000 года [ДрАнтология 2023: 16–18]. Богатое издание включает стихи, прозу и рисунки Д'ркина, а также комментарии к песням, архивные фотографии, концертографию и биографические статьи. В книге впервые обобщены и сведены вместе материалы творческой биографии Литвинова, а также показана его роль в пост-роке и бард-роке постсоветского периода. Эти материалы показывают, что Литвинов занимает место в первом ряду русских рок-поэтов и рок-музыкантов конца XX века. Его творческий и жизненный путь

окончился в 1999 году, он не успел поработать с профессиональными музыкантами и продюсерами, качество записи звука в его выступлениях очень низкое, и тем не менее популярность Литвинова с годами не падает, а растёт. Его песни известны всем бард-рокерам, поющим на русском языке, а творчество Литвинова изучают в разных научных центрах России.

Научный анализ поэтики постмодерна Вени Д’ркина

Так, в «Вестнике Иркутского университета» опубликована статья А. С. Веретнова и Н. Н. Подрезовой «Традиции русской рок-поэзии в творчестве Вени Дркина», в которой авторы показывают, что в своей поэзии Дркин противопоставляет идеи народного христианства индивидуализму потребительской цивилизации [Веретнов 2012]. В. Л. Гусаков из Воронежского государственного университета в статье «”Глазами в облака да в трясину ногой...” Русская рок-поэзия: путь к храму и от него» также исследует христианские образы в поэзии Дркина [Гусаков 2014]. С. Ф. Меркушов из Тверского государственного университета в статье «Эстетика абсурда в творчестве Вени Д’ркина (на примере текстов “Молодой пожарный”, “Золотоглазый Коперник”, “День Победы”» находит в творчестве Литвинова особые образные системы, репрезентирующие онтологический и экзистенциальный абсурд бытия на фоне попыток преодолеть внутренний хаос с помощью метафизического стремления к изначальному единству [Меркушов 2020].

Метрико-ритмическую организацию песенных текстов Вени Д’ркина анализирует московская исследовательница Н. Н. Симановская, показавшая, что в своей поэтике Литвинов следовал традициям не ленинградского рока, а рок-периферии, обращаясь к творчеству Александра Башлачёва, Янки и других. Для Литвинова как представителя этой традиции характерно обращение к таким редким стихотворным формам, как логоэд, пятисложник, использование переменной анакрусы как в двусложных, так и в трёхсложных метрах, обращение к акцентному стиху. Отличительной чертой поэтики Литвинова исследовательница считает стремление к полиметрическим сложным композициям [Симановская 2010]. Также Н. Н. Симановская анализирует иноязычные заимствования в песнях Д’ркина, находит несколько слоёв заимствованной лексики

и раскрывает их функции в поэтике Литвинова [Симановская 2013]. А. Ф. Благовидова исследует тему смерти в творчестве Литвинова [Благовидова 2010].

А. В. Лексина анализирует композиции Д’ркина с использованием семантического, аксиологического, антропологического подхода и приходит к выводу, что в поэзии Литвинова личный антропологический миф сталкивается с невозможностью бытия [Лексина 2016]. А. П. Сидорова и А. Б. Якимов исследуют диалог текстов Вени Д’ркина и Венедикта Ерофеева [Сидорова 2008].

В Луганске творчеством Д’ркина профессионально занимается философ культуры, религиовед, один из авторов этой работы Валентина Патерыкина. В статье «Столкновение смыслов в творчестве А. М. Литвинова» исследователь показывает отражение постмодерна в поливекторности стилей (фольклор, городской романс, аристократизм, рок-музыка) А. М. Литвинова, включающего в свое творчество также абсурдистские мотивы, присущие поэтам-обэриутам 1920-х годов [Патерыкина 2022]. В исследовании «”Я – сказочник”»: мифопоэзия Александра Михайловича Литвинова (Вени Д’ркина)» В. В. Патерыкина привлекает постмодернистские сказки Литвинова для решения проблемы зарождения этого фольклорного жанра [Патерыкина 2023]. В Луганске также опубликована работа ещё одного автора данной монографии Н. С. Ищенко об антагонистах позднесоветской культуры в песне Литвинова «Про милицию» [Ищенко 2022].

Таким образом, вклад Александра Литвинова в русскую литературу активно исследуется в настоящее время, а место Литвинова в русской культурной памяти становится всё заметней.

Александр Литвинов – студент Луганского сельхоза

Особое место в биографии Александра Литвинова занимает Луганский сельхозинститут (в настоящее время Луганский ГАУ). В сельхозе Литвинов учился в 1991–1993 гг., здесь он познакомился с будущей женой Полиной, матерью его сына Дениса, здесь проходили его первые выступления на студенческой сцене вуза [ДрАнтология 2023: 556–560].

В настоящее время, в 2025 году, вуз не является местом памяти Александра Литвинова, хотя возможности включения

университета в коммеморативные практики существуют и должны использоваться в полной мере. Возможны проведение кураторских часов о Вене, создание мемориальной доски на общежитии, где он проживал, информационного стенда или стенгазеты о биографии и творчестве Литвинова.

Культурная память: топосы и константы

Рассмотрим место Александра Литвинова в культурной памяти региона, а также проанализируем практики коммеморации, сохраняющие память о поэте на Луганщине.

Культурная память является частью коллективной памяти социума. Ян Ассман в своей классической работе о коллективной памяти показал, что культурная память содержит в переработанном символическом виде информацию о событиях, важных для данного коллектива [Ассман 2024: 50–54].

Символическое наполнение культурной памяти включает образы и идеи, привязанные к определённым местам. Это могут быть как места в географическом пространстве, так и места в символическом пространстве культуры. В современных исследованиях по литературе и культурологии для обозначения комплексов идей и образов используется термин «топос». Термин введён Э. Курциусом в его исследованиях латинской литературы средневековья в Европе, однако уточнение термина происходит до сих пор. Топос понимается как «единица культуры, вмещающей духовное содержание» [Гаевская 2022: 28]. Топос концептуализируется также как культурный стереотип, константа, универсалия, отражающая аксиологическую составляющую мировоззрения конкретной эпохи [Богдевич 2018: 76].

Светлана Лурье показывает, что «культурные константы – это ментальные орудия, посредством которых внешний опыт упаковывается в определённые образы. Однако культурные константы никак не сами эти образы, культурные константы внесодержательны, они включают в себя лишь формальные характеристики, которые и прилагаются к воспринимаемым объектам и явлениям» [Лурье 2021b: 20]. Таким образом, топос как культурная константа выступает как идея, а конкретный образ – как индивидуализация идеи в культуре.

Система топосов культурной памяти содержит исторические события, географические локации и топонимы, имена и события из

жизни исторических деятелей, литературных и фольклорных персонажей. Реальные события в жизни людей представляют собой в когнитивной теории культуры Д'Андрара «поток материала», то есть любые феномены, которые не получили значения в культуре и потому не совсем воспринимаются её носителями [Лурье 2021а: 196]. Реальные события, деятели, их биографии могут остаться в традиции, попав в культурную память, способную хранить информацию только в виде топоса, явленного как символ. Поэтому реальные события, хранимые в культурной памяти, неизбежно приобретают символический характер и превращаются в топосы. В современной философии культуры топосы исследуются как места памяти.

Места памяти и память-наследие в конфликтную эпоху

Места памяти активно изучают во всём мире со второй половины XX века. Начало этому изучению положили французские историки во главе с Пьером Нора, работавшие над проектом по созданию мест памяти Франции. Как пишет Нора, интерес к местам памяти возникает в особые, переломные периоды истории, когда исчезает память социальных групп [Франция-память 1999: 17]. Места памяти приобретают особое значение в десакрализованном и деритуализованном современном мире, где старые социальные группы исчезают или теряют идентичность под напором демократических тенденций и глобализации. «Музеи, архивы, кладбища, коллекции, праздники, годовщины, трактаты, протоколы, монументы, храмы, ассоциации – все эти ценности в себе – свидетели другой эпохи, иллюзии вечности... Это ритуалы общества без ритуалов, преходящие святыни десакрализующего общества, верность партикулярному в обществе, которое отвергает партикуляризм, фактические различия в обществе, принципиально стирающем их, знаки признания и принадлежности к группе в обществе, которое стремится распознавать только равных и идентичных индивидов» [Франция-память 1999: 26].

Теорию мест памяти Нора можно дополнить, указав, что трансформация общества, вызывающая особый интерес к местам памяти, может быть следствием не только демократизации, но и любого изменения устоявшейся системы общества, включающей сложившиеся социальные группы со своей культурной памятью. Изменения в Донбассе после 2014 года проходят на фоне

постоянного преодоления сложившихся в постсоветской Украине идентичностей, и в этой ситуации особенное значение приобретает творчество Литвинова, отразившего в своей поэзии культуру периода столь же сильной трансформации социальных групп и соответственно их памяти.

Трансформация социальной структуры общества приводит к трансформации коллективной памяти. Капсулированная в группах идентичность не может адекватно отразить изменившуюся структуру социума. Размывание социальных границ и появление новых социальных групп выражается и в структуре коллективной памяти, которая принимает форму памяти-наследия. Как показывает Пьер Нора, «под памятью-наследием не следует понимать ни резкое расширение понятия, ни недавние проблематичные попытки растянуть его на все предметы-свидетели национального прошлого, но гораздо более глубинную трансформацию в общественное достояние и в коллективное наследство традиционных ставок в борьбе внутри самой памяти. Этот метаболизм проявляется в первую очередь в исчерпанности классических оппозиций, которые, по меньшей мере со времён Французской революции, подлежали организации национальной памяти» [Франция-память 1999: 56].

Память-наследие Донбасса в период СВО

Идеи французского исследователя актуальны и для России, переживающей сильную трансформацию коллективной памяти в ситуации конфронтации с частью коллективного Запада после начала СВО. Включение новых регионов в состав России сопровождается их интеграцией в культурное пространство. Возможность консолидированного действия всего общества, включая новые регионы, требует сгладить прежние оппозиции, консолидировавшие коллективную память постсоветского периода. Противопоставления красные/белые, советские/постсоветские, атеисты/православные могут либо разделять общество на конфликтующие группы, либо сохраняться вместе как часть общей истории-наследия. К таким оппозициям относится и оппозиция истеблишмент/контркультура в рок-музыке, структурировавшая отношения в культурном пространстве в конце XX века [Кнабе 1994: 80–81]. В настоящее время эта оппозиция входит в наследие: творчество андеграундных рок-певцов включается в школьную

программу, их песни звучат на фестивалях, учёные исследуют рок и контркультуру как важные части культурной системы. Сохранение разных вариантов памяти о прошлом без привязки к конкретным социальным группам позволяет актуализировать ситуативно важные социальные практики и обеспечивает богатство смыслов культурной системы.

Коммеморативные практики: способы актуализации наследия

Память не существует в неизменном виде. Сохранение памяти о прошлом зависит от настоящего. Как показал Морис Хальбвакс, «в зависимости от времени и обстоятельств общество по-разному представляет себе прошлое; оно видоизменяет свои конвенции. Поскольку же каждый из его членов подчиняется этим конвенциям, то он и воспоминания свои переориентирует вместе с эволюцией коллективной памяти» [Хальбвакс 2007: 325]. Другими словами, в настоящем складываются договорённости о том, что в прошлом заслуживает сохранения, а что нет, какие элементы важны, а какие можно проигнорировать. Таким образом, память о конкретной личности напрямую зависит от тех коммеморативных практик, которые её сохраняют.

К коммеморативным практикам относятся проведение дней памяти, мемориальных церемоний, создание мемориальных комплексов, музеев [Москвина 2008: 274]. Наследие, объединяющее людей, выражается также в создании музеев, архивов, библиотек и целого спектра мероприятий по включению их материалов в культурную жизнь общества, соединяя индивидуальную память людей с коллективной идентичностью [Запороженченко 2021: 131-132]. К коммеморативным практикам относятся возведение и уничтожение памятников, наименование и переименование улиц и населённых пунктов, открытие музеев, выставок и экспозиций, учреждение праздников, создание новых или воссоздание старых ритуалов и традиций, освещение события в медиа-пространстве, проведение торжественных собраний и чествование участников памятного события, научная репрезентация и многое другое [Андрющенко 2021: 8]. Рассмотрим коммеморативные практики, сохраняющие память о Дранте на Луганщине.

Веня Д'ркин в школьном образовании ЛНР

В школьной программе поэзия Литвинова не изучается. В программе, утверждённой МОН ЛНР в 2016 году, в разделе «Литература родного края» изучаются следующие авторы: Иван Приблудный, Аркадий Аверченко. В разделе «Луганский край в произведениях русских писателей 20 века» изучаются произведения Ильфа и Петрова, Шолохова, Алексея Толстого, Михаила Матусовского, Владимира Смоленского, Бориса Горбатова, Тараса Рыбаса, Якова Захарова, Степана Бугоркова, Татьяны Снежиной, Вениамина Мальцева, Валерия Полуйко, Владимира Спектора и Глеба Боброва [Примерная программа 2016: 34–35]. Стихи Александра Литвинова могут войти в оба раздела, поскольку он поэт, географически привязанный к Луганщине, а кроме того, луганские, донбасские и южнорусские топонимы занимают важное место в его творчестве. В поэзии Литвинова индивидуальная память связывается с коллективной, как региональной, так и общероссийской.

В концепции организации воспитательной работы в общеобразовательных организациях ЛНР с учётом регионального компонента «Луганский характер» Александр Литвинов не упоминается [Приказ № 801-од 2024; Приказ № 1499-од 2024]. В концепцию внесён конкурс «Наши великие земляки» [Приказ № 801-од 2024: 27]. Информации о персоналиях найти не удалось. В 2021 году конкурс в СМИ описан следующим образом:

«Конкурс проходит в двух номинациях: "Мои земляки – моя гордость" и "Герой нашего времени".

...Разнообразные по тематике презентации были подготовлены учащимися общеобразовательных организаций и организаций дополнительного образования ЛНР в возрасте от 15 до 17 лет. Всего на конкурс представлены 177 работ. Это рассказы о ветеранах Великой Отечественной войны, воинах-интернационалистах, защитниках Донбасса, земляках – шахтёрах, художниках, поэтах, заслуженных деятелях культуры и науки» [Школьники ЛНР 2021].

Направление конкурса делает маловероятным появление бард-рокера среди заслуженных деятелей, но в целом вопрос требует дальнейших исследований.

«Веничкина радуга»: рок-бард в донбасской степи

Сохранение памяти об Александре Литвинове на Луганщине сосредоточено в двух проектах: «Веничкина радуга» и «Лекции на “Чердаке”».

«Веничкина радуга» – международный музыкально-поэтический фестиваль памяти Александра Литвинова, который проводится с 2001 года [Веничкина радуга]. Организаторами фестиваля являются Екатерина Нижельская, Елена Федина, Илья Уныченко, Светлана Каневская. Фестиваль проводится ежегодно в августе, недалеко от Свердловска.

Из отзыва о фестивале 2014 года:

«Первый день феста проходит как концерт лауреатов прошлых лет и приглашённых рок- и бард-исполнителей, а во второй день начинается самое интересное – прослушивание и проба талантов в различных номинациях: рок-бард, исполнительская мастерская (лучшее исполнение песен Дыркина), поэтическая, художественная мастерские, ансамблевая, альтернативная мастерские. На момент прослушивания исполнителей членами жюри можно также посмотреть выставку декоративно-прикладного искусства, послушать поэтов, исполнителей, поиграть в футбол или искупаться в реке. Вечером второго дня проводится гала-концерт с выступлением всех желающих, а также награждением победителей во всех номинациях. В последний, третий день все гости и участники феста разъезжаются и ждут встречи ровно через год, чтобы снова встретиться у костра с добрыми друзьями и исполнить гимн Веничкиной Радуги:

"... И полетим по радуге

В страну волшебную,

Где будем вместе - я и ты..."» [Международный 2014].

Об истории фестиваля рассказывает один из его создателей:

«Идею фестиваля в 2001 году предложил Стас Блюм, сын Лидии Сергеевны Блюм. Сначала он проходил в форме концертов во Дворце культуры, в которых принимали участие, как местные исполнители, так и музыканты из других городов. А в 2004 году Лидия Сергеевна предложила провести его на открытом воздухе, в «Ясенах». В 2007 году фестиваль получил своё второе рождение, он стал более масштабным и массовым. В 2010, например, на него приехало более 500 человек из других городов. Он тогда проходил на турбазе в «Ясенах». Были гости из Москвы, Санкт-Петербурга,

Ростова, Литвы и Латвии. После 2014 года многие исполнители уехали, кто-то погиб, и фестиваль уже не достигал прежнего размаха. Он ещё проводился в 2016-2019 годах, но потом пришёл коронавирус, так что это первый настоящий фестиваль за последние четыре года» [Марчуков 2023].

В 2023 году состоялся 18-й фестиваль, который прошёл на базе отдыха «Берёзовка» 18–20 августа. Луганская поэтесса и исполнительница Светлана Каневская рассказывает о мероприятии 2023 года:

«Если в 2019 году я была просто гостем, то теперь, когда меня приняли в эту большую семью, я влилась в творческую команду. На мне задача по организации расписания и установлению регламента, чтобы на сцене успели выступить все прибывшие исполнители. Главными организаторами фестиваля в этом году стали Павел Шлапак, Дмитрий Чиж и Иван Свердун. Они договорились с администрацией базы отдыха о предоставлении территории для размещения сцены, подготовили и привезли оборудование. Заявку на участие подало больше 20 человек, среди которых как традиционные гости фестиваля – Андрей Халимендик, Анатолий Зималев, Игорь Бабяк, Владимир Цыганок, так и гости из других городов республики и страны: Сергей Волошин из Красного Луча, Константин Шлямов из далёкой Читы. Он бард старой традиции и организатор бардовского движения «Великий Исток» у себя на родине» [Там же].

Таким образом, фестиваль «Веничкина радуга» является топосом культурной памяти не только регионального, но и общероссийского масштаба. В фестивале участвуют представители панк-, бард- и рок-движения, исполнители авторской песни, художники и музыканты. Особенность фестиваля заключается в том, что это низовая инициатива, объединяющая творческих людей вне рамок профессиональных союзов и объединений. На фестиваль собираются люди разных поколений, увлечённые музыкой и поэзией. В условиях санкций и вынужденной изоляции России развитие межрегионального сотрудничества в сфере творчества приобретает особую важность. Фестиваль «Веничкина радуга» соединяет индивидуальную культурную память с коллективной, а также включает региональные топосы культурной памяти в общероссийский контекст.

«Лекции на “Чердаке”»: Веня Д’ркин в системе открытого образования

Рассмотрим роль «Лекций на “Чердаке”» в сохранении памяти об Александре Литвинове. Проект «Лекции на “Чердаке”» возник в 2018 году. Авторы и кураторы проекта – Вадим Шатилов, Виктория Смоляр, Любовь Золотарёва. С официальной страницы сообщества:

«Проект «Лекции на “Чердаке”» ориентирован на интеграцию образования в социокультурное пространство города, организацию и развитие взаимодействия между образовательными и культурными учреждениями: библиотеками, музеями, театрами, культурными центрами. Мы планируем запустить годовой цикл публичных лекций по базовым дисциплинам, изучаемым в республиканских университетах, с одновременной их трансляцией в пространстве Интернет для широкого круга заинтересованных лиц. Проект предполагает активное участие студенческого и профессорско-преподавательского сообществ в Луганске, а также всех профессиональных и общественных групп, испытывающих интерес к проблематике современного знания, как в республике, так и за её пределами.

Основанием работы лектория является философия открытого образования.

Формат основных мероприятий – это 1,5-часовые встречи с полным “включением” участников, предполагающие лекции и интерактив» [Лекции 2018].

В рамках проекта в 2023 году состоялось три открытых лекции и одна лекция в 2025 году, посвящённые творчеству Александра Литвинова. Лекции провела Валентина Патерыкина, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории и истории искусств ЛГАКИ имени М. Матусовского, автор монографий, научных работ по вопросам философии, религиоведения, истории культуры, философской антропологии, автор поэтических сборников.

Лекция «Сказочник постмодерна Александр Литвинов» состоялась 12 февраля 2023 года. В ней лектор осветила основные этапы биографии поэта, описала основные его творческие достижения и осветила вклад Литвинова в современную русскую поэзию. Постмодернистские техники стиха Литвинов использует для разработки фольклорных тем, укоренённых в русской

культуре и истории: место человека в мире, свобода творчества поэта, переход между жизнью и смертью, онтологический смысл любви [Сказочник 2023].

Лекция «Мифопоэтика Александра Литвинова», состоявшаяся 9 апреля 2023 года, посвящена анализу фольклорных корней сказок, написанных луганским бардом. Валентина Патерыкина отмечает, что появление сказок в мировой культуре – загадочный процесс, который исследуют фольклористы, этнографы, антропологи. Творчество Литвинова является живой лабораторией, позволяющей увидеть архаичные процессы трансформации и трансляции смыслов в реальном времени недавней истории Луганщины [Мифопоэтика 2023].

Лекция «"Непохожая на сны": женские образы в творчестве Вени Д'ркина» состоялась 12 июня 2023 года. В ходе своего выступления Валентина Патерыкина проанализировала самые известные песни Литвинова, в которых женские образы занимают центральное место: «Непохожая на сны», «Бесимся», «Маргарита», «Матушка игуменья» и другие. Докладчик показала, что женские образы этих песен всегда соединяют разные миры: жизнь и смерть, любовь и забвение, небесное и земное. Женщина выступает как медиатор разных миров, сближаясь в этом качестве с поэтом [Открыли 2023].

26 января 2025 года тема лекции «Шёл трамвай по улице Советской» осветила песенное творчество Александра Литвинова, сопряжённое с современной ему действительностью. Излёт века был обозначен социальными катаклизмами предперестроечного состояния, перестройки, распада Советского Союза, что отрефлексировано в песенно-поэтическом творчестве Вени Д'ркина.

Таким образом, проект «Лекции на "Чердаке"» реализует иной тип коммеморации: рассчитанный на подготовленного образованного слушателя, ценителя музыки и литературы, а также науки, стремящегося к самообразованию и научному поиску. Лекции Валентины Патерыкиной включают творчество Литвинова не только в контекст русской литературы, но и в интеллектуальную среду, объединяющую философов, религиоведов, антропологов.

Александр Литвинов: русский гений Донбасса

Итак, бард-рокер Александр Литвинов является топосом русской культурной памяти, входящим не только в региональное культурное пространство ЛНР, но и в общероссийскую систему культурной памяти. Коммеморативные практики, сохраняющие память об Александре Литвинове на Луганщине, сосредоточены в двух подсистемах региональной культуры: бард-рок-движении и научно-просветительской деятельности. Обе подсистемы включены в общероссийское культурное пространство. Фестиваль «Веничкина радуга» привлекает музыкантов, поэтов, художников из разных городов России. Публичные лекции и научные статьи Валентины Патерыкиной включают творчество Литвинова в философско-культурный и религиоведческий контекст.

В аспекте сохранения культурной памяти Луганщины и интеграции донбасского региона в общероссийское культурное пространство Луганский ГАУ может включиться в коммеморативные практики как место учёбы и первых творческих успехов Александра Литвинова, русского поэта и музыканта. Создание в стенах вуза даже небольшой экспозиции, посвящённой творчеству Литвинова, а также проведение воспитательных мероприятий на темы его поэзии будет иметь как воспитательное, так и культурно-историческое значение.

МИФОПОЭТИКА ГОРОДСКОГО РОМАНСА В БАРД- РОКЕ АЛЕКСАНДРА ЛИТВИНОВА

Поэт приходит в то время, когда чувствует, что это время именно его, и оно сможет его принять. А оценить или нет – вечный вопрос творящей личности, опередившей готовность своих современников к осмыслению созданного и принесённого автором. Так случилось с творчеством Александра Михайловича Литвинова – до конца не оценённым, сколько бы ни писалось и ни говорилось об этом сказочнике, поэте, музыканте, певце, художнике.

Годы пребывания Литвинова в этом мире как раз очень удачно (или неудачно) совпали со временем достаточно бурным, непредсказуемым в своём социальном и творческом исполнении. Удачно потому, что среди рвущих звуком пространство исполнителей его творчество стояло обособленно, и можно было не в подражательстве, а в переосмыслении творить своё неповторимое, узнаваемое. А неудачно потому, что иссякание века сопрягалось с социальными потрясениями вселенского масштаба, не дающими точки успокоения.

Ранний уход из жизни поэта на излёте XX-го века совпал со временем угасания, размышания, отстранённости постмодерна и переходом к метамодерну, преподнёсшему свои маркеры вечного колебания смыслов. Наступление нового столетия и нового тысячелетия предложило новую модель ощущения мира.

Постмодерн и метамодерн

Михаил Эпштейн – философ, культуролог, литературовед в журнале «Знамя» опубликовал статью «Début de siècle, или От пост- к прото. Манифест нового века», в которой ещё в 2001 году разграничил две ситуации – постмодерн и метамодерн – событиями 11 сентября 2001 года (терактом башен-близнецов в Нью-Йорке). Говоря об окончании эпохи с приставкой «пост-», Михаил Эпштейн вводит новый термин с приставкой «прото-» – протеизм, за которым стоит сращение мозга и вселенной, техники и органики, создание мыслящих машин, работающих атомов и квантов, смыслопроводящих физических полей, доведение всех бытийных процессов до скорости мысли. Последние десятилетия

XX века преподносят скептико-гедонистическое чувство завершенности и истощенности всех культурных форм: остаётся только играть ими, по-новому сочетать, повторять – уже в кавычках – то, что было сказано другими [Эпштейн 2001]. Мир плавно стал обживаться пост-постмодерном или метамодерном с начала 2000-х годов.

Александр Литвинов в ситуации постмодерна

А пока ситуация постмодерна, возможно не осмысливаемая и не принимаемая поэтом (писал, как писалось – без беспокойства совпадения или несовпадения с этой эпохой, попаданием или непопаданием в её стандарты), но исподволь, фоном для творчества Александра Литвинова дающая о себе знать. Они не в абсолюте поняли друг друга, не в абсолюте сошлись маркерами не просто по времени одновременного пребывания, но по тем настроениям, которые были предложены друг другу. Заявить о том, что Александр Литвинов не был проекцией своего времени, было бы слишком дерзко и радикально. Но отстранённо в своём полном непопадании в сущность предложенной эпохи поэт воспринял её позиции смещения смыслов, замешанных на иронии, пастише, инверсии.

Александр Литвинов пришёл в ситуацию постмодерна, когда всё уже было разрешено при том, что всё уже сказано. И нужно было найти свою нишу, и она нашлась – удивительно спокойная, человечная, без надрыва и пафоса, объёмлющая фольклор, аристократизм, городской романс, бардовскую песню, рок. Постмодерну в наследие от предшествующих культурных эпох осталась лоскутность, коллажность, создаваемая из того, что осталось незадействованным. В постмодернистской эклектике Александр Литвинов сшивает из этих лоскутов свой текст, который и есть ткань яркая, узнаваемая, пёстрая, сказочная. И это в том состоянии, когда постмодерн предложил свои маркеры иронии, децентрализации истины, пастиша, наличия симулякров, шизоидности, абсурдности.

Абсурдность мира и смысл абсурда

Именно абсурд принимает причинно-следственные связи как бессмыслицы, не подверженные внятому рациональному

объяснению. Но для XX-го века абсурд – единственная связь, объединяющая человека с миром, как определяет этот маркер Альбер Камю в эссе «Миф о Сизифе», поскольку и человек, и мир происходят друг от друга [Камю 1990: 34]. Для Альбера Камю, пребывающего в атеистическом экзистенциализме, мир и не слишком рационален, и не так уж иррационален. Он просто неразумен и в нём абсурд умирает, если от него отворачиваются. Смысл в абсурде наличествует, но его затеняет инверсия, при которой достаточно поменять слова местами для того, чтобы произошло саморазрушение, сотворилась нелепица, противная обыденной логике.

Несоответствие с логикой заключалось во многих знаках существования поэта и самое большое противоречие, вобравшее в себя менее знаковое, состояло уже в том, что Литвинов жил в постмодерне, но не вместе с ним, а отстранённо от него, совпадая с ним по времени существования, но, не вбирая его без остатка.

Алогичные псевдонимы

Алогизм заключался первоначально в том, что в поэтический и песенный мир Литвинов вошёл легко с такими же лёгкими и самими собой родившимися другими именами – Дрантя, Вениамин Дыркин, Веня Д’ркин. Псевдонимы, предназначенные для скрытия реального имени творящего, являют за собственной скрытостью имя, которое порой перекрывает данное при рождении. И автор вписывается в историю искусства уже в таком состоянии, когда мысль начинает мучительно пробиваться через ложное имя к настоящему, поглощённому им. Ощущение своего собственного «Я», представление о самом себе срастается в псевдониме с самим человеком при условии совпадения. Чужое имя порой настоль удачно совпадает, что родное имя воспринимается отстранённо. Да и родное имя может быть похожим или не похожим на человека, вызывая или не вызывая семантических ассоциаций. Литвинов вытесняет своё настоящее имя, оставаясь собой.

На международном фестивале поэзии и авторской песни «Оскольская лира» в 1994 году случается шутивное смещение в сторону псевдонима, ставшего именем. И в интервью на фестивале в Старом Осколе в 1995 году поэт уже представляется как Вениамин Дыркин. Потом появится стёбовый апостроф –

невинный интеллектуальный эпатаж, направленный на себя. Легко войдя в другие имена (Дрантя – ветошь, ненужные лохмотья, Дыркин – прореха, пустота, ограниченная контуром), Александр Литвинов проявляет уничижительность, бросовость по отношению к себе при этом, будучи лауреатом премии Гран-при двух Оскольских фестивалей. Воистину униженный да возвысится. Ширма, скрывающая от посторонних глаз парадокс хрупкости состояния при первом выходе на публику фестивального простора, и есть чужие имена, ставшие своими. Первоначально поэт надевает на себя другое имя, поначалу примеряя его, а потом срастаясь с ним. Такую метаморфозу ощутил на себе Александр Михайлович Литвинов, войдя в песенно-поэтический мир Дрантей, Дыркиным, Д’ркиным.

Абсурдные сюжеты

Смещение смыслов проявилось не только в имени поэта, но в самих сюжетах его песен, писавшихся в алогичную эпоху. И это не прерогатива исключительно постмодерна, которому не откажешь в алогизме, но первенство в образном перевёртывании мира принадлежит не ему. Отторжение законов логики проявляется в народной профанной рефлексии. Глубинные архетипы народной культуры, вынашивая внутренние сакральные формы, воплощены в фольклоре с присущими ему внешней карнавальностью, прерыванием профанного течения годового цикла, гротеском, иронией. Первоначально именно народная мудрость схватывает парадоксы бинарности мира, материализуя противоречивые образные конструкции в притчах, сказках, песнях. Нарушение логических связей, наблюдаемых в архаичной смеховой культуре, не исчезает в хитросплетениях цивилизационного процесса, а вполне счастливо здравствует в постмодернистском пространстве, находя новых носителей неслышимых смыслов.

Интеллектуальный творческий парадокс Вени Д’ркина проявился в, казалось бы, совершенно эклектическом соседстве фолька и рока. В газете «Дверь в рок-н-ролл» Московского рок клуба в 1997 году статья «Веня Д’ркин начал там, где Гребенщиков не смог» содержит опросник, в котором поэт признаёт, что «Вообще в последнее время в фолк потянуло очень сильно, в язычество». «Кошка в крошке», «На море-океане на острове Буяне», «Полотно, на котором был лес», «Веснопляс»,

«Тае Зори», «Негде коню скакать», «Не ругай меня, матушка игуменя», «А ты не конь», «Про гномов», «Внимательный ворон» рождаются в силу такого тяготения, сплетая inferнальное, озорное, ухарское, комическое, трагическое, наивное, несбыточное в единую ткань, ткущуюся от архаики к постмодерну.

Алогичность восточных культов

Весьма удачно рок оказался созвучен настрою отнюдь не только урбанистическому с его битовыми ритмами, а созерцательному состоянию, подобному бесконечному течению реки времени. Восточные религиозные культы гасят страсть к миру, настраивая на отрешённость от него, отказ от вторжения в сансару и выход в нирвану. Любить, но не привязываться, отказаться от собственных желаний с надеждой, что тогда весь мир будет у твоих ног, – алогичные конструкции.

В собственных песнях «Махабхарата», «Когда непогода начинает сезон», в исполняемой Веней Д’ркиным на слова Су-Ши песне Константина Кинчева «Лодка» проявлены медитативность, зыбкость мира, спокойствие в потоке реки бытия. Из стихии огня Заратустры могут случиться потоки тротуарной воды и сотвориться чудо («Когда непогода начинает сезон») при пересечении двух природных стихий. Гносеологические проблемы решаются не столь просто, но можно задать вопрос, в котором уже содержится ответ и приоткрыть завесу хотя бы чуть-чуть, за которой истина. «Ведь если угли золой засыпать, / Кто в них жар разглядеть сумеет. / И кто сможет увидеть жемчуг, / Если раковина закрыта... Ведь если тучи небо затянут, / Кто узнает, взошёл ли месяц. / И кто сможет узнать, какого цвета / Лотос скрыт в глубине бутона» [ДрАнтология 2023: 202].

Русские абсурдисты

Избыточность смыслов присуща современным философским концепциям, разрушающим через эпатажность добро, истину и красоту. На абсурде выстраивается парадигма постмодерна, не задумывающегося о логике объяснения мира. Художественное осмысление, пожалуй, раньше какого-либо другого почувствовало возможность через собственные формы выразить расшатывание

устоявшихся представлений. В практике модернистского, а впоследствии постмодернистского пространства дадаисты, футуристы, сюрреалисты, обэриуты, вонзаясь в обывательское сознание, выводили его из зоны интеллектуального комфорта.

В российском исполнении абсурд, вбирая семантическое значение, приравнивается к бессмыслице у обэриутов (Объединение реального искусства, куда входили Бехтерев Игорь, Вагинов Константин, Введенский Александр, Владимиров Юрий, Друскин Яков, Заболоцкий Николай, Липавский Леонид, Олейников Николай, Хармс Даниил, Шварц Евгений), первоначально называвших себя «чинарями». Текучесть и гибкость мыслей и языка позволяла им сталкивать смыслы через введение слов в непривычный для них контекст. Свой собственный язык создавался при нарушении или разрыве ассоциативных связей в противовес здравому смыслу.

Родоначальники литературы абсурда – обэриуты в манифесте организации позиционируют себя честными работниками своего искусства, поэтами нового мироощущения и нового искусства, творцами не только нового поэтического языка, но и созидателями нового ощущения жизни и её предметов. В своём творчестве обэриуты расширяли и углубляли смысл предмета и слова, но, никак не разрушая его, а расширяя смысл предмета, слова и действия. Обэриуты позиционировали себя людьми конкретного мира, предмета и слова, в чём усматривали своё общественное значение. Отвечая на реальную потребность своего времени, они ставили перед собой задачу ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур, что воплотилось в названии ОБЭРИУ – Объединение реального искусства [Маслинская].

Хаотичность мира

Главные идеи обэриутов заключались в том, что мир непоправимо хаотичен во всех его ипостасях: начиная личными отношениями между людьми и заканчивая его социальным устройством и устройством бытия в целом. В силу фрагментированности мира все связи ослаблены, и мир распадается на социальные, психологические, онтологические фрагменты, изолированные друг от друга и в этой изолированности, демонстрирующие всё тот же хаос бытия. Язык

в такой картине мира выступает как парадоксальная форма выживания. Притом, что он не может выразить реальность хаоса, говорение языком и на языке – это способ выжить в этом хаосе. Распад всех связей распространяется и на искусство. Прорыв к «реальности», не заслонённой ничем искусственным, трактуется как превращение литературного текста в «реальную вещь».

Николай Заболоцкий полагал неземное происхождение стихов, поскольку они не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, у них нет композиционных стержней. Стихи отражают несуществующие миры, летя друг за другом как переливающиеся камни, и слышатся странные звуки из пустоты. Из 1920-х годов это сущностное схватывание поэзии воплотится в 1990-х именно в стиле Вени Д’ркина, родившемся где-то в космической пустоте бесконечности Вселенной.

Между небом и землёй: дети и птицы

Веня возвращается с неба («Вернулся с неба»), куда по христианским представлениям попадают только после смерти. Значит поэт, преодолев смерть, приходит к людям да не с пустыми руками, а с гостинцами отдельно для людей, и отдельно для детей.

Для Вени Д’ркина дети выделены в особое отдельное понятие и по логическому закону тождества, согласно которому любое рассуждение должно быть равным себе, они не подпадают под понятие люди. Гостинцы, принесённые с неба, припасены и для птиц, поскольку они для поэта равны людям и детям. Но люди и дети не принадлежат небу в отличие от птиц, которые совершенно свободно могут пользоваться дарами неба. И на небе поэт может справиться и себе обновку, чего лишён на земле. Обычное извечное ремесло плести корзины не клеится с ещё одним занятием – клеить конверты – по времени происхождения: появление корзин совпадает с началом цивилизаций, а конверты – изобретение начала XIX-го века. Но предназначение их одно – переносить – в корзинах поклажу, а в конвертах вести. В любом случае поэт выступает как вестник между небом и землёй, между людьми, детьми и птицами. Уходя в небо, поэт отождествляет себя с Логосом, принадлежащим двум мирам одновременно. Он, ощущая свою временность пребывания на земле, не умеет, тем не менее, умирать.

Гротеск и шаманство русского рока

Гротесково-парадоксальная поэтика весьма свойственна отечественному рок-движению. Вывернутый наизнанку карнавальный мир, эксперименты со звуком-ритмом и визуальностью, скоморошеское и юродивое поведение, перформативность сценического высказывания – это то, что в творчестве отдельных постсоветских рок-групп восходит к обэриутской поэтике. Александр Литвинов состоялся бы без обэриутов, но логическая линия выстраивается так, что на каждом этапе, в каждой отдельно взятой точке можно увидеть схожести, стоит только эту линию провести, соединяя точки. Грани между реальностью и ирреальностью у Вени Д’ркина не было, поскольку они сливались, даже не замечая межу, которую можно переступить, шагнув из одного измерения в другое. Заполненное пространство его поэзии без пауз, без лакун не делится на два мира, а представляет единое целое. «В общем, хочется какого-то алогизма в голове. Всё это – творчество. И лучше всего – это писать. Петь – это уже физкультура для голоса, играть – тренировка для пальцев, а приятней всего – это писать, творить. Это шаманство, волшебство, это из разряда любви абсолютной, чего-то там ещё... А играть и петь – это всё» [Веня Д’ркин 2016].

Негероический герой: взлёт перед уходом

«В стране слишком мало сумасшедших», – повторял создатель группы «Поп-механика» Сергей Курёхин, имея в виду выбивающихся из стандартов времени творящих в любой сфере – не всегда удобных, вежливых, согласных и поддающихся системе. И это относится не только ко времени 1990-х годов, но и ко всей долгой и трудной истории создания поэзии.

У Вени Д’ркина не было особых противоречий и рассогласований, не было пафосного протеста против социального устройства. 22 марта 1997 года перед песенным выступлением на концерте, проходившем в Московском рок клубе на Старой Басманной улице, на вопрос ведущего он ответил: «Декаданса какого-то не было. Система не била. Кроме каких-то напругов с органами милиции, с паспортным столом, воинским учётом. Просто писалось и всё. Ничего героического сказать не могу».

Но героика была потом, начиная с сентября 1997 года, когда проявилась болезнь, и до 21 августа 1999 года – ухода из этого мира. И при этом – свой собственный запрет себе на признание безысходности угасания тела. Записка из боли, из безнадёги, но всё-таки с лучиком надежды, что всё будет... «Это пишет Др из простыней 504-й палаты. Болею, но всё будет х.... Спасибо» (орфография и пунктуация автора сохранены).

Логика нарочито и оправданно нарушена в творчестве Вени Д'ркина. А в жизни вряд ли этот несправедливый алогизм можно вразумительно объяснить: взлёт перед уходом или уход после взлёта. За полчаса до весны. За полчаса до славы.

На месте покая Александра Михайловича Литвинова в шахтёрском городе Свердловске на Луганщине растёт рябина, с ветвями которой переплетены сплетённые поклонниками фенечки. В славянской мифологии это дерево, связывающее потусторонний мир с земным и возвращающее к жизни. Рябина, в которой пророс поэт, символ ещё одного проявления нарушения логики, заключающегося в кратковременности пребывания телесной оболочки и масштабов всеобъемлющего охвата всего Универсума мышлением, несомым этой телесной оболочкой, способной исчезнуть в любой момент. Но через нужность, востребованность своего творчества и через десятилетия поэт преодолел это противоречие, этот абсурд бытия.

РАЗДЕЛ II. ПЕСНИ ВРЕМЕНИ ПЕРЕМЕН

ФАНТАСМАГОРИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ ВЕНИ Д'РКИНА

Женские образы в творчестве Вени Д'ркина рождены любовью – важнейшей частью человеческого существования, воспетой и одновременно проклятой всеми видами искусства, в том числе и песенно-поэтическим творчеством. Но триггером для образов послужили не только летящие, невесомые существа. Любовь для поэта порой принимает изматывающий характер и причиной тому отнюдь не возвышенность ощущений, а истощение чувств, порождающее сумбурные, гротескные персонажи.

В Старом Осколе в 1996 году корреспондент 9-го канала Оскольского телевидения в числе прочих журналистских ребусов задаёт Вене Д'ркину вопрос: «От чего ты тащишься в этой жизни?» – Венья: «От любви». – «От любви к кому?» – Венья: «А любовь она одна. Она не адресована к кому-либо, по-моему». Вот такой круг, в котором друг без друга не могут существовать любовь, женщины, поэзия. Тем более что – это любовь, которой любит поэт.

Постигая этот многообразный мир, человек выстраивает к его проявлениям своё отношение. Создаются свои собственные предпочтения к людям, событиям, явлениям, ситуациям. Давая оценку им, человек характеризует себя. Через любовь или нелюбовь собственное «Я» задаёт программу взаимоотношения с тем, что находится вне «Я». Неспособность любить свидетельствует об отсутствии эмоций, сопереживания, переживания. Но каждый вправе выбирать, кого или что любить, а кого или что не любить.

Градации любви

В древнегреческом языке выделяли следующие её виды: эрос – любовь с почтением, когда другой человек кажется идеалом. Именно от этого слова возникло хорошо известное нам «эротика». Эрос – это любовь-страсть, физиологическое влечение к человеку, та любовь, которая возникает между двумя страстно увлечёнными друг другом людьми. Неизменные спутники такой любви – жертвенность, ревность, драматичность и пафос, но именно поэтому она и является такой яркой и лежит в основе всех

известных любовных драм (от античных до шекспировских); филия – дружба или привязанность к индивиду, который не является сексуальным объектом. Любовь-дружба, это чувство, в основе которого лежит духовность. Эта любовь более благородна: она базируется на взаимоуважении и взаимопонимании в отношениях. Люди сходятся на основе личной симпатии, общих взглядах и интересах, приятном общении; сторге – нежность, чаще проявляется к членам семьи. В основе этой любви лежит родовая связь. Так любит мать своих детей, брат свою сестру, а муж свою жену. Это нежная и спокойная любовь, в основе которой заложено доверие; агапэ – безусловная, и выражается в жертвенности. Источник этой любви – всецело мозг. Эта любовь построена на объективной оценке достоинств и недостатков человека, в ней нет места эмоциям – только разум. Эта любовь не так поэтична, как эрос или филия, но она определённо является более долговечной, серьёзной и созидательной; людус – возникает на основе физического влечения, и длится до тех пор, пока приносит удовольствие, с первым появлением скуки проходит; мания – одержимость, которая сопровождается ревностью и дикой страстью; прагма – явление, когда человек побуждает в себе чувство привязанности с корыстной целью. Это пример так называемой «здоровой» любви – когда чувства к другому человеку не лишают рассудка и не заставляют думать и поступать в ущерб собственным интересам.

Философское осмысление любви

Персидский философ Омар Хайям высказал любопытную мысль, с которой нельзя не согласиться: «В любимом человеке нравятся даже недостатки, а в нелюбимом раздражают даже достоинства». Возможно, в этом заключена суть любви: безотчётные глубокие чувства к человеку предполагают неспособность видеть недостатки. Идеализация своего любимого человека содержит смысл в готовности не прощать или оправдывать их, а принимать. Любовь для немецкого философа Людвиг Фейербаха – это именно чувственное, страстное отношение, в котором мужчина и женщина дополняют друг друга. Согласно мнению российского мыслителя Владимира Соловьёва, любовь – это отношение полного и постоянного обмена, утверждения себя в другом. Смысл любви – в преодолении

эгоизма, в том, чтобы больше отдавать, а не брать. Психоаналитик и последователь идей Зигмунда Фрейда философ Эрих Фромм в своей известной работе под названием «Искусство любить» также задавался вопросами о том, что такое любовь, в чём её суть и какова духовная составляющая этого чувства. Как и древние греки, он понимал, что любовь может носить совершенно различный характер в зависимости от типа отношений, особенностей личности и от того, к кому эту любовь можно испытывать. В типологии любви, по Эриху Фромму, выделяется 6 видов любви: эротическая, материнская, отцовская, братская, любовь к родителям, любовь к Богу. Примерно к такому определению любви сводятся все размышления о ней: от философских глубокомысленных исследований до простеньких любовных романов.

Чем сильнее абстрактное мышление человека, тем сильнее острее его переживания. Тем более, если речь идёт о любви эрос, людус, мании, обращённой к женщине и воплощённой в поэтических образах. Так, как любит поэт, не любит никто, поскольку указанные виды любви предполагают смещение с рационального на эмоциональное, не подвластное рассудку. А поэтизация, исключая осмысление разумом, создаёт при богатстве воображения идеальный мир, в котором поэт может наделять объект теми качествами, которые ему не присущи.

Песни о любви Вени Д'ркина условно делятся по тематике на возвышающие, дающие силы, утверждающие собственное «Я» и на изматывающие, мучающие, забирающие силы, размывающие собственное естество. Палитра песен разнообразна так же, как и женские образы, давшие импульс для этих песен, так же, как и состояние самого поэта, не поддающееся рациональному толкованию.

Радуга весны из снов

Песня «Непохожая на сны» («Песня о любви») написана в октябре 1993 года в посёлке Новолуганское. Не из снов, не из бредовых фантазий, а реальная девушка потрясает воображение поэта. Но он и признаёт, что она очевидная как ложь, созданная его воображением. Балансирование между реальностью реальной и воображаемой реальностью переворачивает мир. Настроение воздушное, весеннее, радужное под стать девушке, за которой

летят бабочки и распускаются цветы. Он готов отправиться в волшебную страну, разумеется, созданную воображением. Поэт не осознаёт, что происходит, настолько его захлестывают чувства [ДрАнтология 2023: 69]. Одежда песенного персонажа соответственна для детей асфальта – хиппи («В дуду трузера») – узкие брюки-дудочки, отличающиеся конструктивно от прочей одежды узкостью и плотностью обтягивания ног. Трузера – от англ. "trousers" /траузез/, собственно, штаны и есть.

Поэт именует себя «кучи-мэн», вкладывая предельную иронию к самому себе в это обозначение. На афроамериканском сленге «хучи-кучи мэн» означает мужчину, склонного к излишествам, в том числе к чрезмерному вниманию к женскому полу, которое скорее предполагает позёрство, браваду, нежели нечто серьёзное. Вилли Диксон (бывший боксёр, ставший музыкантом) и Мадди Уотерс, принёсшие на север Соединённых Штатов афроамериканскую музыку южных штатов, записали первую версию песни «Хучи Кучи Мэна». Вилли Диксон так комментирует это понятие: Люди верят в мистику...Люди говорят: «Хучи-кучи предсказывают будущее». Восточные мудрецы называют их вуду или хучи-кучи. Ещё их называют колдунами (англ. «hoodoo») или двухголыми. У них для всего есть разные названия. Самым популярным стимулом обратиться к магии было желание мужчины привлечь внимание как можно большего числа женщин [Dixon 1989].

Веня Д'ркин кучи-мэн для своей любимой, желающий привлечь её внимание при помощи колдовства, разумеется. Она для него – Чио-сан, героиня одноимённой оперы Джакомо Пуччини, чьё имя переводится как Бабочка, Баттерфляй. Сюжет оперы трагичен: Чио-сан заканчивает жизнь самоубийством после того, как лейтенант морского флота, американец Бенджамин Франклин Пинкертон женится на девушке своего круга, предавая бывшую возлюбленную. За связь с американцем и за смену веры от девушки отворачиваются все родные и близкие, но она счастлива с любимым. Это в опере, а в песне Вени всё воздушно, как бабочки, летящие за девушкой. К атрибутам колдовства поэта кроме трузеров принадлежит ситроен, легко узнаваемый «по квадратным колесам». Поэт делает нарочитое смещение ударения – «не колёсам», а «колесам», что соответственно настроению, как и раскраска автомобиля в ромашку. У французского ситроена колёса ну никак не могут быть квадратными, но это стёб автора,

созвучный его весеннему настроению. Весна, радуга, во все стороны ура, волшебная страна – общий настрой песни, заданный женским образом. Совсем иной настрой песни о ещё одной созданной воображением поэта героине – девочке с флейтой.

Маленькая королева небес

«Девочка с флейтой» пишется в 1990 году в Мироновке и задумывается как воплощение идеальной женщины.

Поэт живёт в двух измерениях – в реальном и ирреальном, которое для него приобретает статус настоящего. Но в его воображении. Создавая иллюзорный мир, поэт становится его заложником. В жизни, в реальности такая оторванность ведёт к уходу от земного профанного состояния, порой не оправданного. Но в искусстве, построенном на фантазийных образах, иллюзорность оправдана – это его органика, его природа. Влюблённость в выдуманный образ – не новость для искусства. Так, греческая мифология создаёт миф о Галатее – прекрасной статуе, созданной скульптором с острова Кипр Пигмалионом и оживлённой по его мольбам богиней Афродитой. Влюбившись в собственное творение, статую из слоновой кости красивой девушки, Пигмалион ухаживал за скульптурой, одевая её в восхитительные наряды и делая дорогие подарки. Статуя же оставалась безмолвной и не отвечала скульптору взаимностью. Пигмалион страдал от неразделённых чувств и в праздник, посвящённый Афродите, обратился к богине за помощью. Он просил покровительницу помочь найти супругу, которая оказалась бы столь же красивой, как его произведение. Афродита была тронута страстностью просителя и оживила статую, как рассказывает Овидий в десятой книге «Метаморфоз».

Веня Д'ркин – Пигмалион, не в скульптуре, но в поэзии, создавший трогательную девочку с флейтой – с Моцартом, с Оле Лукойе, с любимой куклой, летом, синим небом и тысячью всяких чудес. Как Пигмалион, он дарит маленькой королеве небес, но не наряды и дорогие материальные подарки, а нечто большее – весь мир. Веня – волшебник и в этой песне «Я тебя выдумал сам», как в пустом кармане обманчиво звенят монеты. Любовь даёт ему все земные блага, святость, силу вопреки непониманию, невзгодам: «И искренне всем назло, ты веришь, что я богат». Любовь, пусть и созданная его воображением, защищает поэта. Но он верит в

реальность созданного им образа: «Я верю, что ты рядом со мной» [ДрАнтология 2023: 199]. Девушка осязаема, к ней можно прикоснуться, хотя она есть воплощение воображения, созданного им. Поэт ждёт от этой встречи совпадения идеала с реальностью. Обладая абстрактным мышлением, человек создаёт образный мир, верит в него. Чем более оторванность от реалий, тем в большей степени погружается в иллюзорный мир. Для искусства это вполне оправданно и необходимо, но в жизни ведёт порой к трагедии без отличия двух миров.

Прозаические моменты непрозаических чувств

Первая редакция песни «Я в коем веке помнил вас» («Любовь на перше») была написана в Луганске в мае 1990 году и, возможно, в феврале 1993 была сделана её новая редакция.

Анжелика Олейник, близкий друг Вени, удивлена тем, что каждый исследователь творчества Вени ищет в его песнях скрытый смысл, приписывает немыслимые детали, которых в помине не было. «Любовь на перше» рождена трагической любовью, болью от измены. Анжелика вспоминает, как сидя на кухне с Веней, говорят о том, как больно на сердце от измены, которые прощать или не прощать. И Анжелика сказала: «Вот ты любишь солянку, тебе её принесли, а ты видишь, что в неё плюнули. Будешь ты её есть? Не будешь». Веня чего угодно ожидал, только не сравнения любви и супа, по словам Анжелики [ДрАнтология 2023: 212]. Вот такие прозаические моменты рождают песни совсем не прозаические.

Три слова «я тебя люблю» настолько затёрты, декларативны, но не в жизни, а в поэзии, что не вызывают уже сопереживания. Поэту, пишущему эти слова, уже не веришь в искренность, настолько часто они повторяются сочиняющими про любовь. Но можно без подобной декларативности так обыграть словами чувства, что при раскрытии смыслов остаётся их основа, пронизывающая и мозг, и сердце. Веня, обходя затёртые слова «я тебя люблю», создаёт ощущение лёгкости и в то же время глубины чувств. В этой песне прослеживается несовместимость ощущений поэта и любимой, разумеется, не в различии социальных этажей, поскольку для любви нет преград. Текст построен на противопоставлениях: «У вас огромный алый бант, а я бродяга-музыкант», «Пастушка вы, я – свинопас», «Я ковылём по полю

рос, у вас потёмкинская кровь» [ДрАнтология 2023: 212]. Веня примеряет на себя и любимую различные образы: это бал, это и актёры-мимы французского театра Марселя Марсо, это и пасторальные пастушка и свинопас, это и аристократизм потёмкинской крови. Как и во многих песнях, в этой поэт любит сильнее, нежели объект его почитания. Но в этой песне не всё безнадежно, поскольку синие глаза источают лукавство, а подушки, мокрые от слёз, свидетель девичьих переживаний. А может это в который раз создано воображением поэта? Но для поэта главное – любить самому, быть в плену своих иллюзий: «Я вас нашёл, не нужно слов». Удивительно, что такая радужность этой песни рождена трагической любовью Вени. Но такова волшебная сила поэзии – прятать истинное состояние в метафорах.

Как и в любви, в поэзии находит отражение не только возвышенность, лёгкость, радость, но и болезненная страсть, надломленность, самоистощённость чувств. Веня ощутил и это, иначе бы не родились песни об одиночестве, непонимании, несовпадении, предательстве.

Коперниканский переворот в любви

Песня «Проклятушая» имеет несколько названий: «Начесали петухи пункера», «Домик с видом», «Коперник». Она написана в марте 1994 года в посёлке Новолуганское.

Песня начинается не с признания в любви, а с описания своего поколения, хиппи, несовпадении с представителями власти. Первоначально в тексте идёт набор непонятных для непосвящённых слушателей терминов: пункера, хаера, хиппаны, нозепам, паркопановый бедлам, швеллера. Попробуем разобраться в этих словесных хитросплетениях.

Пункера – панк, панки (от англ. Punk – отбросы) – молодёжная субкультура, возникшая в середине 70-х годов XX-го века в Великобритании, США, Канаде и Австралии. С помощью музыки панки выражают своё мировоззрение, характерной особенностью которого является любовь к быстрой и энергичной рок-музыке (панк-року) и свободе, протест против истеблишмента, консерватизма, авторитаризма, национализма и радикального капитализма, а также приверженность идеалам антирасизма и антифашизма. С панк-роком тесно связано имя известного американского художника Энди Уорхола и продюсированной им

группой Velvet Underground. Некоторые панки предпочитают весёлые причёски с разноцветными стоящими торчком волосами: «начесали петухи пункера».

Хаер («хаир» и «хайр») обычное для терминологии субкультур искажение английского слова «hair» – «волосы», вот только в русскоязычной среде это понятие стало настоящим символом и явлением, а не обычной скучной растительностью на голове. Вольнодумство, принадлежность к субкультуре, внешнее выражение протеста против общественных устоев и понятий "хорошо-плохо", "правильно-неправильно" – всё это выражают длинные волосы и неформальный внешний вид.

Хиппаны – Хиппи (англ. hippy) – философия и субкультура, изначально возникшая в 1960-х годах в США. Расцвет движения пришёлся на конец 1960-х – начало 1970-х годов. Первоначально хиппи пропагандировали стремление вернуться к природной чистоте через любовь и пацифизм. Один из самых известных лозунгов хиппи: «Давайте создадим любовь, а не войну!». Хиппи верят в следующие положения: человек должен быть свободным; достичь свободы можно, лишь изменив внутренний строй души; поступки внутренне раскованного человека определяются стремлением оберегать свою свободу, как величайшую драгоценность; красота и свобода тождественны друг другу, и реализация того и другого – чисто духовная проблема; все, кто разделяют сказанное выше, образуют духовную общину; духовная община – идеальная форма общежития.

Паркопан – лекарство, снимающее тревожные расстройства при невротических состояниях, но всего несколько таблеток могут подарить состояние эйфории, лёгкости и невесомости. Все проблемы и переживания остаются позади, снимается ощущение времени, пространства, возникают различные образы, депрессии и фобии, агрессивность и раздражительность даже к тем, кто к ним добр, к своим близким, семье.

Нозепам – снижает напряжение и страх, уменьшает беспокойство, повышает настроение при депрессиях, оказывает снотворное действие.

Бедлам – понятие, ставшее нарицательным, первоначально означало госпиталь святой Марии Вифлеемской, психиатрической больницы в Лондоне (с 1547 года). Синоним психиатрической клиники, а позже – обозначение крайней неразберихи из-за творившегося там в XVI веке беспорядка. Бетлем стал частью

Лондона с 1247 года. Пациенты, страдающие депрессией, деменцией, шизофренией, эпилепсией, тревожностью и другими психическими заболеваниями, подвергались в этой больнице ужасающе жестокому обращению, а местные врачи, которых называли «хранителями», ставили над ними эксперименты. В программу «лечения» больницы входили кандалы, цепи и холодные ванны. Пациентов часто приковывали к стенам и морили голодом. В XVII веке кому-то из руководства больницы пришла в голову «гениальная» идея – а почему бы не подзаработать на несчастных пациентах. Всего за 2 пенса любым желающим разрешили приходить в больницу, чтобы посмотреть на безумных пациентов. Все это «подавалось под соусом» того, чтобы люди якобы наглядно увидели, к чему приводит порочная жизнь. В поисках развлечения в «Бедлам» потянулись люди со всей Великобритании. Времена, когда пациенты в «Бедламе» подвергались ужасающей жестокости и экспериментам, закончились, но дурная слава у заведения осталась на века.

Швеллера – стандартный профиль конструктивных элементов, металлический п-образный расходный материал высокой прочности, который используют в качестве опорной конструкции в строительстве и машиностроении.

Непонятные слова стали понятными.

Веня – любитель абсурда, с лёгкостью меняющий смыслы понятий. «Казино сдавались в плен мусора». Казино – игорный дом. Это определение отражено и в итальянском слове *casino*, дословно означающем «домик» (от итал. *casa* «дом»). В XIX веке это слово обозначало здание, где проводились какие-либо развлекательные мероприятия, включая танцы, прослушивание музыки, азартные игры. Несклоняемое по падежам существительное среднего рода «казино» Веней легко склоняется, меняя смысл. Представители власти обязаны следить за недопущением азартных игр, но по воле автора, добавившего всего одну букву «м» и просклонявшего существительное «казино», произошло смещение смысла на противоположный. Казино, то есть всем сообществом, с находящимися в нём представителями власти, происходит сдача, осуждение, этап до великой стены, надо понимать, Великой Китайской стены. Веня расширяет географию на всё евразийское пространство. То же происходит со швеллерами, крепкими металлическими конструкциями, которые гибко прорастают, как лоза.

«Оборвались небеса с потолка» удивительная конструкция в духе абсурда. Небо без границ, а потолок осязаем, имеет геометрию, до него можно дотянуться, а до неба нет. Это осязаемая реальность сбрасывает с себя необозримое, бесконечное то, что называется небом. «С видом на небо» дом, за который поэт благодарит жизнь. В приморских городах жильё сдаётся с припиской «с видом на море», что является привилегией для отдыхающих. Но в песне о привилегиях речь не идёт, потому что любой желающий видит небо без приписок и оговорок. Оно принадлежит всем живущим на Земле людям. Постоянно звучит рефрен о золотоглазом Копернике, заставившем по-новому взглянуть человека на Вселенную, а, следовательно, на себя. Коперник в этой песне не случаен, и поэт пишет о творении Николая Коперника, польского астронома, врача, экономиста, математика, его гелиоцентрической системе. Труд «О вращении небесных сфер», обнародованный в 1543 году, производит революцию, где представление о Земле как центре Вселенной, смещается к Солнцу, расширив познание человека о Вселенной [Коперник 2020]. Коперниканский переворот послужил началом первой научной революции, переломом в сознании европейцев. Поставив представление о мире с ног на голову или с головы на ноги, Коперник заявил о новых масштабах Вселенной. А у Вени космические масштабы приобрела Любовь. И неслучайно поэт обращается к золотоглазому Копернику творить его вновь, совершая переворот в чувствах поэта, в потрясении его любовью. Но песня имеет ещё одно название «Проклятушая», что с полным правом позволяет отнести её к песням об изматывающей любви. Свернулась в карусель колея как сворачиваются чувства поэта. Происходит невозможное, ведь колея – прямая линия, она устремляется к замкнутости, и получается карусель-круг. Поэт с иронией пишет о том, что его избранница помогла, чем могла: на феньки порвала удила.

Фёнечка – браслет ручной работы из лент, ниток (преимущественно мулине), джута или бисера. Самодельные декоративные браслеты, даримые как символ дружбы (англ. *friendship bracelet* — «браслет дружбы»), получили распространение в среде хиппи и стали широко распространённым явлением в США в 1960–1970-е года. Есть версия, что основным для браслетов послужили украшения индейцев. Такие браслеты (в

русской традиции XX века – «фенечки») являлись способом самовыражения хиппи.

История фенечек зародилась ещё много лет назад благодаря североамериканским индейцам. Для них они имели особое значение и знаменовали о дружбе и даже о родстве. Эту идею переняли хиппи, у которых фенечка стала атрибутом каждого члена их братства. Похожее делали и наши славянские предки, они носили их на рукавах своих рубашек, как оберег от злых духов. Главное, что присуще таким вещицам, – это ручная работа и творческий подход к делу. Чаще всего их делают на подарок с целью выразить свои дружеские чувства. Поэтому если сплести кому-нибудь фенечку, то лучше сделать это безвозмездно. Главное правило, которое должен выполнять каждый обладатель такого подарка – не снимать его, пока он сам не придёт в непригодность. Иначе, это плохой знак для их дружбы. Чем дольше он будет в целостности, тем больше будет крепчать дружба этих двух людей. Фенечки отличаются своей универсальностью, их могут носить и взрослые, и дети. Так же при надевании фенечки можно загадать желание. Считается, что когда фенечка порвётся, желание исполнится! Но в песне рвутся не фенечки, а удила.

Удила – приспособление для обуздания лошади, деталь уздечки. Удила предназначены для оказания физического воздействия на край рта животного. Во время движения при появлении воздействия с одной стороны животное сгибает голову и поворачивает в сторону воздействия. Воздействием с двух сторон одновременно останавливают животное. «Ты на фени порвала удила» мелкость фенечек, надеваемых на руку, несопоставима с шириной и предназначением удил, которыми схватывают лошадь. Разменивание чувства неудержимого, свободного, дерзкого на нечто обыденное, мелкое. Ирония «ты спасибо помогла, чем могла». В космичности чувств социум с распутившими хаера хиппанами, с кирзачами на бортах, с замками на руках только фон для ощущений поэтом того мира, где «блестят твои глаза». И это самое важное, дающее жизнь. Но жизнь, как и вся модель бытия, иллюзорна. Маленький домик с видом на небо – вмещает микрокосм и макрокосм: замкнутое пространство жилища поэта и его любимой – их маленький мир, из окон которого виден непостижимый бесконечный космос. Главная тема песни – любовь. Среди сумасшедшего бедламного состояния, иллюзорности есть опора, успокоение «и блещут твои глаза», из-за

которых желание перевернуть мир подобно золотоглазому Копернику. И есть ради кого. Страшнее, когда мир замыкается на одном человеке – себе, как в песне «Одиноким одиноко».

Дорога от одиночества

«Одиноким одиноко» – сказано просто, но с какой болью в июне 1990 года в Мироновке. Поэзия Вени изобилует метафорами. Метафора (от греческого *meta* «через» и *phero* «нести») – это фигура речи, которая напрямую сравнивает одну вещь с другой для стилистического эффекта; сущность одних явлений и предметов раскрывается через другие на основе их сходства или контраста. Метафора – это иносказание, то есть образное раскрытие сути явления через подобное ему. Это фигуральное, а не буквальное использование термина, предназначенное для того, чтобы помогать автору передавать чувства через слова. Метафора – слово или выражение, употребляемое в переносном значении, в основе которого лежит сравнение предмета или явления с каким-либо другим на основании их общего признака. Метафора – средство-художественной выразительности, скрытое сравнение без слов «как», «словно», «будто».

В восьми строках этой песни сравнений предостаточно, так вьюга да осока есть метафора одиночества. Олицетворение, овеществление возникают, когда неодушевлённый предмет преподносится как одушевлённый, когда живое сравнивается с неживым. У Вени «дорога не подруга – однонога, однурука» – непосредственное перенесение на человека неодушевлённой дороги. Одиночество – чувство многомерное, оно может быть просто необходимым, может надоедать. Но человек – социальное существо. Хорошо быть одному, но должен быть кто-то, кому можно было бы сказать, как хорошо быть одному. Но для поэта одиночество невыносимое состояние, сравнимое с холодом, вьюжным состоянием.

Единственный способ добраться до ближнего – дорога. Но она не помощница в избавлении от одиночества, сходного с состоянием остроты осоки: она замыкается от порога до окошка, не отпуская вдаль. Нет того, кто бы соизмерил «Я» с «Я» поэта в любом проявлении человеческих отношений. Слово – способ коммуникации, присущий только человеку и делающий его человеком. Желание услышать другого человека в замкнутости

вьюги, дороги и повторить то, что уже когда-то было. «Мне бы снова», то есть когда-то было тепло, речь, прощение [ДрАнтология 2023: 207]. Но произошло прощание с тем миром, где нет одиночества. И теперь то состояние, из которого поэт ищет выход.

Портрет любимой женщины художника-авангардиста

Случайный выбор элементов композиции дал ещё одно название песне «Я рисую портрет» – «Алеаторика», которая была создана в июне 1990 года в Донецке. Многообещающее название песни с заявкой на воплощение на холсте образа любимой женщины. Веня – художник, через визуализацию материализует ощущения. Краски синяя, оранжевая, розовая, зелёная, жёлтая, красная весьма оптимистичны, дающие надежду на такое же отношение к любимой женщине [ДрАнтология 2023: 204]. Но в итоге получилась грязь. Портрет несмотря на обилие ярких красок не получается ярким. Это просто желание поэта любить ярко, радужно и воплотить на холсте. Но образ не материализуется так, как хотелось бы, значит и любовь не такая, как хотел бы видеть поэт.

В фигурах геометрии полоска, горошек, клетка, точка – стиль абстракции, когда не форма определяет содержание, художники стали изображать материю с помощью геометрических фигур и линий, плоскости и цвета. Поэт отрывает форму и содержание, делая женщину совершенно беспредметной, в которой формы образовались с помощью геометрических фигур, разлагает мир на составные части и синтезирует их в сложные символические образы. Среда обитания любимой женщины – метапространство – крест, куб, линия, сфера, пирамида, точка – знаки земли и неба. Это желание поэта видеть отношения с любимой женщиной в ярких тонах, но желание и действительность имеют свойство не совпадать. И тогда всё заново, но уже не радужно, а в коричневом тоне. Крушение иллюзий, злость, безысходность изматывающих чувств вылились в краски. И рефреном повторяет как мантры: «Я рисую портрет любимой женщины».

Истязаящая любовь

Год написания песни 1990-й в Мироновке, когда у поэта, судя по песням, период личных неудач, отверженности. Как и предыдущая песня «Шалабуда» («Белый танец») начинается весьма оптимистично: «Ты нравишься мне, как тёплый ветер в лицо, как дождик, / как солнце в окне, как пьяный запах цветов» [ДрАнтология 2023: 190]. Тон песни вполне спокойный, уравновешенный с обилием метафорических сравнений, настраивающих на благополучие, благоденствие эмоционального состояния поэта.

Свойство ума – додумывать, когда не хватает информации для составления общей картины. В романтических отношениях эта особенность проявляется особенно ярко и порой приводит к печальным последствиям. Наше эго питается иллюзиями. Это могут быть иллюзии о нашей привлекательности, высоком интеллекте, духовности, осознанности, доброте, талантах и, наконец, о нашей способности любить так, как не умеет никто другой. Чем реальность отличается от иллюзий? Тем, что она основана исключительно на фактах, а иллюзии – на нашем искажённом восприятии этой реальности. Но любовь и удивительна тем, что не поддаётся рациональному объяснению и при её всепоглощении доминируют именно эмоции.

Образ девушки, заворожившей поэта, не даёт ему возможности отделить реальность от вымысла. И если начало песни вполне обнадеживающее, то далее резкий переход к совершенно другим интонациям с обвинениями: чёрствая, бесчувственная, изменница, нехорошая. Сколько сил положено для привлечения внимания девушки и всё в рамках предела финансовых возможностей влюблённого, для которого это материальная жертва, измеряемая в четыре рубля с мелочью за крем-брюле и за кебаб-люля, цветы. Да плюс к этому катание «на лифту». Не на лифте, что совершенно бесплатно в замкнутом пространстве этого транспортного средства, едущего или вверх, или вниз. Но для влюблённого это большие материальные жертвы как подтверждение идеальной любви. И в результате всё напрасно.

Тот же мотив обиды и напрасных усилий, звучащий в песне Владимира Высоцкого «Я прощаю тебе те четыре рубля» даже сумма примерно одинаковая на обольщение девушки. У Высоцкого в песне «О нашей встрече» поётся: «Одел, обул и

вытащил из грязи... И, если б ты ждала меня в тот год, когда меня отправили на дачу Я б для тебя украл бы небосвод и две звезды кремлёвские в придачу... И я клянусь – последний буду гад! Не ври, не пей – и я прощу измену, Я подарю тебе Большой театр и Малую спортивную арену» [Высоцкий 1993]. У Высоцкого в песне «Я женщин не бил до семнадцати лет»: «А было всё так: я ей не изменял за три дня ни разу, признаться, – Да что говорить! Я духи ей купил французские, братцы, за тридцать четыре семнадцать» [Высоцкий 1993]. У Вени такая усталость от непонимания, от измены, что и как итог фразы «Всё! Я пошёл!»

В гостях у небытия

Песня об изматывающей любви «Бесимся» была написана в 1992 году в общежитии Луганского сельскохозяйственного института.

Игра в четыре руки – слаженность дуэта в фортепианном исполнении. Но поэт добавляет «в четыре ноги», что отсылает к стихотворению Бориса Пастернака «Зимний вечер» [Пастернак 2005]:

*Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.
Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
На озарённый потолок
Ложились тени,
Скращения рук, скращения ног,
Судьбы скращения.*

Но сплетение и скращение тел – не гарантия единения и полного идеального состояния. Колючесть, горячесть,

тоскливость. И уже не единение, не игра в четыре руки и в четыре ноги, а беспричинная месть, бесовство, изматывание друг друга. В четыре ноги – переброс, можно играть в четыре руки. А в четыре ноги? Вечное вращение, которое поэт подчёркивает неоднократным повторением «бесимся, бесимся, бесимся». Всё бесовское действие происходит под новым месяцем, который в фольклоре способствует росту и становлению, и именно в этот период лучше всего что-то менять в своей жизни. Месяц – небесное светило, устойчиво ассоциирующееся в народных представлениях с загробным миром, с областью смерти и противопоставленное солнцу как божеству дневного света, тепла и жизни. У славян, как и у многих других народов, известно верование, что умершие души отправляются на месяц. По другим представлениям, во время безлуния, т. е. во время смены месяца, месяц освещает загробный мир. Время безлуния, предшествующее народжению нового месяца, повсеместно считается крайне неблагоприятным и опасным, как всякая пространственная или временная граница (порог, межа, полночь, полдень и тому подобные). Полнолуние – самый магический день в месяце. Полнолуние – это сила, когда Луна достигает своей максимальной мощности, становясь мощным проводником, через который её энергия изливается в Мир.

Чертовка мельница, образ, часто обыгрываемый поэтом, пограничье между миром людей и таинственным миром непостижимого. Троекратным повторением глагола «вертится» поэт показывает энергию вращения мельницы, которая несёт в себе умирание старого (зерна) и возникновение нового (муки). В ней символично соединяется жизнь и смерть при помощи вечного вращения. Поэт делит пространство надвое: первое – внутреннее, в котором он вместе с любимой, и второе – внешнее, в котором находится кто-то чужой, заглянувший в окно. Он не отмолится от греха любопытства и подглядывания за чужой жизнью через окно, отслеживания другой жизни. «Ты да я – гости небытия» [ДрАнтология 2023: 136]. Гости небытия: в философии Небытие – отсутствие, отрицание бытия, несуществование вообще, несуществующая реальность. Ничто – способ существования небытия. Небытие – онтологическая категория, являющаяся отрицанием понятия «бытие». Сложность осмысления «небытия», отмеченная в своё время ещё Парменидом, заключается в следующем: в общем смысле, небытие – это отсутствие, однако

описание отсутствия должно опираться на какие-то признаки, а наличие признаков, в свою очередь, обуславливает наличие объекта описания. Таким образом, возникает парадокс наличия абсолютного отсутствия. Небытие – для гостя пребывание где-то есть состояние временное, а тем более в небытии, в том, чего нет. Веня с девушкой пребывают в небытии, а значит нигде. «В забытии теплоты». Тепло тела даёт забытие, выход из которого из ночи в день – самая страшная беда. Ночное тепло пустоты не отпускает в день, там, в ночной пустоте – единение. Здесь, в свете дня – расставание. Сигарета, чай, и всё в последний раз. Полчаса до весны даёт самый короткий месяц года февраль, через тридцать минут закончится переход из зимы в весну. Это полночь, за полчаса до весны трамвай увозит зиму и любовь. Поэт ожидает тепла, недостижимого и такого почти реального счастья.

Обручальное кольцо с кровостёком

Песня «Безнадёга» основана на том, что человек приходит в этот мир без спроса и начинает выстраивать с ним отношения. Кому-то этот мир нравится, и он ценит каждый прожитый день. Кто-то не может жить, и он распоряжается своей жизнью по собственному разумению. Одним жить не хочется, а другим умирать. Состояние безнадёги – когда нет надежды на будущее. Да и прошлого тоже нет, потому что прошлое – это то, что было, существовало, о чём можно вспомнить.

Безнадёга так и называется потому, что это – тупик, назад хода нет. Да и вперёд тоже. А если есть возможность выбрать другой путь, то это не безнадёга. Безнадёга – это то состояние, когда не к кому обратиться, и никто не поможет. Другими словами одиночество, как в предыдущей песне, во всём – это и есть безнадёга или же, когда все отмахнулись. Если человек преодолевает ситуацию, это не безнадёга, а всего лишь жизненная проблема или непонимание между людьми, самовнушаемая в своё сознание безвыходность выхода из неё.

Но есть истинная безнадёга, где нет выхода в силу сложившихся обстоятельств и человек обречён на смерть, никто не придёт и не спасёт тебя. Тебе остаётся только лишь умереть. А где-то там далеко твои близкие, которые ждут тебя и любят, но ты к ним живым уже никогда не придёшь. Когда человек так рассуждает, то боится даже надеяться. Ведь имея надежду, можно

верить в будущее, пробовать что-то новое, прилагать усилия. И рисковать. Поэт делит время в песне на «было» и «стало». Было состояние любви, стало – безнадёга в возвращении к прежнему состоянию, поскольку у милой кольцо на пальце обручальное с кровостоком. Любовь – болезненное состояние, её крылья под капельницей. Разрыв, тупик без будущего, одиночество, истощение сил и при безнадёжном состоянии «больше не хочется бить копытами у порога». Это действительно безнадёга.

О кукле с оскаленным ртом или об изнуряющей любви

Песня «Ти Би Бо» создавалась в посёлке Новолуганское в ноябре-декабре 1993 года, несущая в названии скрытую фразу «тебе больно».

Истерзанность тела в песне – это истерзанность души, чувств. Кукла – проекция человека, его уменьшенная или гипертрофированная копия. На куклу переносятся чувства в раннем детстве, игра – это моделирование ситуаций, как всё может случиться, если случится. А если нет, то хотя бы проиграть ситуацию в мечтах. Перенос на куклу взрослой настоящей жизни происходит в этой песне, которая не о злом докторе Тибибо, мучающем свою куклу. Это песня о мучающей любви. Доктор Тибибо – проекция Вени в момент безнадёги. Разрывание кукольного тела как ни парадоксально из-за любви, но безответной, испепеляющей, выжигающей. Поэт рефреном произносит «Я люблю свою куклу». Как кукла, кроме механической, заведённой извне, не может ответить, так и объект любви без реакции. Отсюда бессилие перед немотой, отчаяние и злость, месть, истязание тела, под которым метафорично сквозит душа.

Кукла – неодушевлённый предмет (фигура) в виде человека или животного, сделанная из ткани, бумаги, дерева, фарфора, пластика и других материалов. Куклы известны человечеству с древних времён около 40 тысяч лет назад. Они наиболее близки с одной стороны языческим идолам и деревянной народной скульптуре, а с другой стороны – маскированным участникам ритуалов. Чёткие аналогии прослеживаются и с антропоморфными крестами. В самом общем смысле кукла – антропоморфный объект, созданный для определённых манипуляций. Все куклы можно условно разделить на обрядовые и внеобрядовые, но

первоначально куклы возникли и существовали в непосредственной связи с сакральным.

Кукла-игрушка может не изображать, а только обозначать какое-либо настоящее или воображаемое (фантастическое) существо. Куклы как детские игрушки возникли (вернее превратились в кукол из изображений духов, божков или наоборот) ещё в доисторические времена. По форме они были довольно примитивными, а изображали и/или обозначали внешность людей или иных живых существ.

Благодаря антропоморфной природе куклы в литературных произведениях чаще всего встречаются мотивы «оживления» куклы, превращения из искусственного и неживого в настоящее и живое. Народные куклы существуют столько, сколько этнос, нация помнят себя и отражают мировосприятие того народа, который их сотворил. Кукла не рождается сама: её создаёт человек. Она обретает жизнь при помощи воображения и воли своего создателя. В этом главная ценность традиционной народной куклы. Кукла была не просто игрушкой, она была знаком продолжения рода, залогом семейного счастья и благополучия, зримый посредник между миром детства и миром взрослых. Через кукольный мир дети входят в жизнь полноправными членами общества, а для взрослых – это единственная возможность вернуться в мир детства. Кукла была и есть проводником силы. В большинстве случаев кукла – это образ женщины. Это указывает на то, что кукла является зримым образом Богини Лады, проводником её силы – силы любви, гармонии, мудрости, поэтому прямую связь с куклой имеет женщина – хранительница силы и берегиня. Но и мужчины умели делать кукол, хорошо в них разбирались и пользовались этими куклами.

Также кукла являлась проводником силы рода. К куклам относились очень бережно, передавая от матери к дочери, от бабушки к внучке. Они хранились в сундуках и передавались в день свадьбы, как дар рода. В каждом роду сохранялись свои особенности, приёмы изготовления кукол. В приданом девушки обязательно были и её собственные куклы. Каждая девушка должна была уметь делать этот оберег.

К изготовлению обереговой куклы относились так же ответственно, как и к вышивке свадебного рушника. Когда девушка выходила замуж, то в дом к мужу она перевозила сундук с куклами. А принимал эти куклы свёкор, ведь девушка

переходила в его род. Кукла представлялась посредником между живыми и теми, кто отошёл в вечность, или теми, кто ещё не родился. Она считалась воплощением души предков, защитницей от злых чар.

Куклу делали, когда хотели призвать дух умершего или ещё не рождённого человека в мир Яви, пригласить его в семейный круг, к столу. Кукла «воспитывала» ребёнка, потому что воплощала дух прадавнего предка, поэтому не девочка играла куклой, а кукла, как старенькая бабушка, передавала опыт предков следующему поколению.

В куклу часто закладывали зерно. Это тоже наделяло её сакральным значением, поскольку зерно связано с идеей вечной жизни, а потому и с умершими, и с ещё не рождёнными душами. Ведь когда зерно «хоронят», оно оживает, прорастает и снова начинает вечный круговорот жизни, поэтому традиционная кукла связана с представлениями о жизни и небытии, с опытом прошлых поколений и их связью со следующими поколениями. Таким образом, куклы являются таким же важным элементом Родолода, как и вышитые обереги, писанки, поскольку помогают творить пространство любви и гармонии.

Но игра – это сущность человеческой культуры, как отмечал голландский философ, культуролог и историк Йохан Хёйзинга. Когда человек что-то делает, будь то зарабатывание денег, написание стихов или воспитание детей – он одновременно играет. Вся наша жизнь – игра, как говаривал Вильям Шекспир. Сущность культуры – в игре. Иными словами, культура имеет игровую природу. Это значит, что она включает в себя два основополагающих компонента, которые, на первый взгляд, кажутся противоречащими друг другу: а) свободу действия, б) подчинённость правилам. Но это два полюса одной системы. Культура родилась в процессе игры и существует в нём. Изначально, с самих истоков, она связана с состязательностью, с соперничеством. Естественная игра легла в основу искусственного мира, создаваемого человеком, то есть культуры [Хёйзинга 2011].

Это касается даже таких, казалось бы, унылых вещей, как судебные тяжбы, или таких кровавых, как войны. Сутяжничая или воюя, люди все равно играют, как ни странно, это может звучать. Философ называл это «агональным инстинктом» – подспудным желанием достичь успеха, настоять на своём, победить, что является движущей силой множества наших поступков.

Другой аспект игры – интеллектуальный, «игра ума». Перебирая в сознании различные варианты решения проблем, разгадывая ребусы, размышляя над философскими проблемами, человек играет. Это и удовольствие, и занятие, и утверждение себя как культурного существа. Отдельно можно выделить игру как творческий процесс. Хёйзинга особое внимание уделял в этом смысле поэзии, которая, как он думал, чуть ли не единственная сейчас сохранила бескорыстный характер изначальной игры.

Но в песне Веня играет с куклой в раннем детстве, но в жёсткую игру, при этом рефреном звучит «кукольная любовь моя». Мучает безответную куклу, которая безмолвное существо, переносящая страдания. Когда человек делает куклу, он делает сам себя. И по игре с куклой можно определить характер играющего. В этой песне игра в любовь и игра в смерть. В смертельную любовь, изнуряющую, не дающую возвышенного состояния.

Из рассмотренных песен больше о несчастной любви, но женские образы воплотили всю гамму чувств, на которую способен поэт. Непохожие на сны, возвышенные, строптивые, жеманные, желанные, обольстительные все они дали поэту боль, страдание, космические чувства, а нам – прекрасные песни, написанные и исполненные Веней Д’ркиным.

РЕАЛИИ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ЛИТВИНОВА

Советская действительность рефлексирована, пожалуй, всеми видами искусства, в том числе, поэтически-песенным творчеством. Рок-движение как альтернативное явление тогдашней доминирующей идеологии построения коммунистического общества отразило противоречия иссякающего строя. Творчество рок-барда Александра Михайловича Литвинова показало рефлексию советской действительности с присущими ей маркерами посредством поэтически-песенного воплощения.

Последние десятилетия существования советской идеологии совпали с нарастанием в культурном пространстве тенденций постмодерна, которому присущи маркеры иронии, децентрализации истины, коллажности, абсурда, наличия симулякров, ризомности. Разумеется, что ощущения происходящего не могли не отразиться в творчестве Литвинова, вобравшем фольклорные мотивы, аристократизм, городской романс, рок. Такой микс составил очень пёструю ткань творчества этого барда, нашедшего свою нишу в полифонии последних десятилетий ушедшего столетия.

Ряд песен Александра Литвинова написан в манере иронии, абсурда, что в рамках культуры постмодерна вполне вписывалось в эту ситуацию. «Шёл трамвай по улице Советской», «Баба в оранжевом», «Автовокзал», «Танго», «Песня про советскую милицию», «Анка-пулемётчица», «В разгар сезона», «Пастух Виталий Шуллер», «Эй, старуха!», «Бубука», «День Победы» – эти песни в манере пёстрой постмодернистской эклектики с особой д’ркинской беспарфозностью, с иронией, абсурдностью отразили собственное видение тогдашнего социума.

Но самое большое противоречие заключалось в том, что Александр Литвинов, живя в постмодерне, существовал рядом, но не в нём; живя при рассеивании идей социализма на бывшем советском пространстве, отражая его проявления, но не до конца вбирал его. Отстранённость при острой рефлексии происходящего: вот такой парадокс.

Эклектика творчества Александра Литвинова состояла из литературных опытов первых советских поэтов 1920-х годов, поэтики Александра Вертинского, фантазмагорий Михаила

Булгакова, железного революционного ритма Владимира Маяковского, надрывности Владимира Высоцкого, славянского фольклора, городского романа, ритмов рока. Постмодерн, замешанный на цитировании, ибо всё сказано и к сказанному добавить больше нечего, у Александра Литвинова проявлялся в цитировании не от недостатка информации, а совершенно, наоборот, от избыточности общего культурного фона поэта, который был сплетением всех перечисленных составляющих. Этими составляющими проникнуто песенно-поэтическое творчество Александра Литвинова, отразившее, в том числе, и советскую действительность. Песни, в которых уходящий век и уходящий строй увидели себя глазами Вени Д'ркина.

Пассажиры советского трамвая

Песня «Шёл трамвай» написана в 1993 году. И хотя в городе Луганске трамвай по улице Советской не ходил, а ходил по улицам Ленина, Оборонной и многим другим, но связь с городом просматривается явная. Тем более, что написана песня именно в городе Луганске. Анжелика Олейник вспоминает, как возвращаясь от подруги, они сели в трамвай, который шёл по улице Ленина. «Когда трамвай встал на перекрёстке на светофоре, подвыпивший мужичок потребовал открыть ему двери вот прямо сейчас, потому что время близилось к 23:00, а ему надо купить бутылку срочно. Двери ему не открыли. И они ругались с водителем и кондуктором до самой остановки, чуть не до драки. На прощание мужик пообещал, что если он не успеет, то обязательно вернётся и набьёт морду кондуктору, а вагоновожатого расстреляет или шашкой порубит, бо он потомственный казак! А потом мы пересели в троллейбус (вот он ехал по улице Советской) и поехали на сельхоз. Так там тоже подвыпивший мужичок требовал, чтоб ему остановили троллейбус «по потребности», когда троллейбус уже проехал остановку по требованию. Мужик то ли не нажал кнопку, то ли недожал и возмущался, мол, все понимают только силу, к вам надо с автоматом наперевес. А мы решили, что это весеннее обострение, ржали до икоты и слёз и развивали эту тему до угона трамвая [ДрАнтология 2023: 122].

В любом городе Советского Союза была или до сих пор есть улица с названием Советская и потому можно смело даже не предположить, а утверждать, что песня выходит далеко за рамки

какого-либо конкретного города, а приобретает характер обобщённости, перенесённой на всё пространство Союза. Под трамваем и его пассажирами разумеется вся трудовая страна, которая спешит по утрам приобщиться к труду, а вечером с такой же скоростью спешит обратно. Со второй строчки песни «Люди не хотели на работу» Веня Д'ркин опрокидывает всю пафосность социалистического труда, когда страна была увешана плакатами и лозунгами: «Труд – дело чести и совести», «Мы придём к победе коммунистического труда», «А ты выполнил план?», «Каждый трудовой день – ударный!», «Как работал, так и заработал». «Хорошо поработал – отдохну культурно», «Ночь – работе не помеха!», «Мой завод – моя гордость!», «Чтобы лучше жить, надо больше работать». Последний лозунг сейчас перефразирован: «Чтобы лучше жить самому, надо больше работать на себя». Поэт Михаил Васильевич Исаковский в 1947 году пишет стих "Разговор на крыльце", где есть такие строчки, знакомые тогда каждому школьнику: «Всякий труд у нас в почёте, где какой ни есть. Человеку по работе воздаётся честь». Всё правильно, ведь общество, которое не производит, обречено на гибель, и в этом заложен глубокий смысл состояния человечества. Но у Д'ркина категоричность, противопоставленная общему лозунговому настрою: люди не хотели на работу. А третья строчка «и мужчины тёрлись возле женщин» как раз в духе Зигмунда Фрейда о разбежности желаемого и действительного. Тела едут в трамвае, а мысли заняты вечным: реализацией либидо.

Есть «я» со своими интересами, потребностями, страстями, которое, согласно теории психоанализа, находится в контакте с окружающим миром посредством восприятия, реагирует на воздействие физического, духовного и социального окружения. «Я», по Фрейду, осуществляет исполнительные функции, являясь посредником между внешним и внутренним миром, как и между «Оно» и «Супер-эго».

Супер-эго включает запреты и контроль инстинктивных импульсов через принятие родительских и социальных стандартов. И, таким образом, возникает нравственный конфликт, необходимый для роста и взросления личности. Человеку с «сильным эго» свойственны следующие характеристики: он объективен в своих оценках окружающего мира и себя; его деятельность организована на протяжении более долгого времени, так что возможны планирование и распорядок; он способен

выполнить принятые решения и, не колеблясь, выбирать из имеющихся альтернатив; он не подчиняется слепо своим устремлениям и может направлять их в общественно полезное русло; он способен противостоять непосредственному давлению со стороны физического и социального окружения, обдумывая и выбирая собственный курс. Супер-эго отвечает за моральные и религиозные установки человека, нормы поведения и моральные запреты и формируется в процессе воспитания человека. Функциями супер-эго являются совесть, самонаблюдение и формирование идеалов человека. Из области супер-эго человеку являются интуиция и различные формы вдохновения – философское, художественное и научное; этические «императивы», стремление к человеческим и героическим поступкам, альтруизму.

Оно – тёмная, недоступная часть нашей личности. Люди подходят к «оно» через аналогии: называют его хаосом, бурлящим котлом возбуждений. «Оно» содержит свободную подвижную энергию и действует в соответствии с принципом удовольствия. «Оно» включает в себя все желания, порождаемые восприятием и воспоминаниями об удовлетворении основных физиологических потребностей. В «Очерке психоанализа» Фрейд отмечает: наиболее архаичную из инстанций мы называем сферой оно; содержанием её является всё, что нами унаследовано, присутствует с самого рождения и напрочь укоренено в нашей конституции. А это, прежде всего влечения, берущие своё происхождение в теле и находящие тут для себя проявления в неизвестных для нас формах [Фрейд 2024].

У трамвайных пассажиров определённая часть супер-эго (совесть, нормы поведения, моральные установки) сворачиваются и исчезают, а появляются другие различные формы супер-эго – вдохновение, стремление к героическим поступкам. «Любовь и работа – вот краеугольные камни нашей человечности» – фрейдистская квинтэссенция чётко легла на эти две строчки д’ркинской песни. Но вряд ли едущие и не хотящие на работу так глубоко изучали теорию австрийского психоаналитика, тем более что его труды стали доступны массовому читателю лишь после 1991 года. В песенном случае трамвайные удовольствия («оно», по Фрейду) трамвайные пассажиры – люди со своими потаёнными и тщательно скрываемыми желаниями – если хотят реализовать, то не могут. Только супер-эго не даёт реализоваться инстинктам.

Парадоксальна по смысловой нагрузке строчка: «Люди, хоть и люди, тоже люди» [ДрАнтология 2023: 122]. Уступительный союз «хоть» по значению равен «несмотря на то, что», предполагая разворачивание сюжета и неравность понятия «люди» ещё одному понятию «люди». Но люди, несмотря на то, что они люди, всё же оказались людьми. Весной в начале мая ожидается чудо, и оно происходит, когда расцветают даже контролёры – люди, далёкие от лирического настроения: их цель проверять закомпостированы ли талоны. Д’ркин прибегает к многозначности глагола «компостировать». В прямом смысле – это проделывать отверстия в проездном талончике, свидетельствующие об оплате проезда. В переносном смысле жаргонизм «компостировать мозги» означает: запутывать, внушать что-либо кому-либо, надоедать, приставать, домогаться, лгать, сильно надоедать во время разговора, раздражать какими-то фразами, нести чепуху. Изобрёл компостер польский инженер Ян Юзеф Барановский, и его устройство для билетов было представлено на национальной выставке в Париже в 1849 году. Потом компостер использовался во многих странах Европы. Выражение «не компостируй мозги» употребляется примерно с начала 1970-х годов, когда и стали использовать компостеры в общественном транспорте в Советском Союзе. Мозг компостируют по такому же принципу, как и билеты, будто продырявливают. Вот такая метафора! Прошло 50 лет, и компостеры изжили себя в общественном транспорте, а выражение до сих пор употребляют. Правда, уже слегка позабыто, с чем связано появление фразеологизма.

Выходом из профанного в сакральное, перерывом повседневности оказался возмутитель спокойствия – террорист, которому обрадовались и нисколько не противились, а, напротив, он оказался спасением от работы с призывом ехать в экзотическое Гонолулу. Хотя вид трамвайного террориста устрашающий (вошёл с тяжёлым пистолетом, обвязанный пулемётной лентой, с самурайской саблей), он оказался спасением и неким проводником в мир несбыточных грёз. И несмотря на то, что люди продолжали ехать в трамвае на работу, и по-прежнему мужчины тёрлись возле женщин, но их желания резко изменились: они уже хотели в Гонолулу. А дальше происходит то, что часто встречается с транспортными средствами в песнях и сказках Д’ркина: трамвай меняет свой маршрут, и, оторвавшись от рельсов, не будучи привязан штангами к источнику питания, становится

самостоятельным объектом. Д'ркин, обладая планетарным мышлением, легко перебрасывает трамвай с пассажирами через пик Коммунизма, пустыню Каракумы, воды Куросиво непосредственно в Гонолулу. Путь не близкий.

Пик Коммунизма – название (его предшествующее название пик Сталина) высочайшей вершины Таджикистана, самой высокой точки бывшего Советского Союза (7495 м). В списке высочайших вершин мира гора находится на 50-м месте. Но Веничкин трамвай преодолевает и эту высоту также, как и песчаную пустыню Каракумы – одну из самых больших в Центральной Азии, одну из крупных на земле. Она занимает почти 3/4 территории Туркмении. Каракум с туркменского языка переводится как «черные пески». И если сами жители так называли это место, то что говорить о тех, кто оказался гостем на этих мрачных и враждебных землях. Недаром английский путешественник Александр Бёрнс писал о том, что не представляет себе зрелища более ужасного, чем эта пустыня. Да и в нашем сознании прочно укоренилась логическая связь: если пустыня, то обязательно безжизненная.

Трамваю подвластны не только суша в виде пика Коммунизма и пустыни Каракумы, но и водная гладь тёплого циркулирующего потока воды Куросио (у Вени в тексте Куро-сиво). Название «Куросио» происходит от слияния двух японских слов: «куро» – тёмное и «сио» – течение. «Тёмные воды» на самом деле имеют приятный голубоватый оттенок с высокой прозрачностью воды: глубина просматривается на расстояние до 40 м. Течение Куросио часто сравнивают с Гольфстримом: оно несёт в себе тёплые воды, благоприятствующие равновесию климата в регионе. Холодные массы на восточном побережье Японии смешиваются с потоком тёплых масс Куросио, образуя подходящие для экосистемы климатические условия. Трамвай преодолевает и это течение и пребывает в Гонолулу, в переводе с гавайского – «защищённая бухта» – город на острове Оаху гавайского архипелага, административный центр штата Гавайи и округа Гонолулу.

В Гонолулу почти круглый год солнечно: в течение 12 месяцев перепады температуры незначительные; среднемесячная максимальная температура составляет 30°C, а среднемесячная минимальная 20°C. Самая высокая температура 35 °C была зарегистрирована в период аномальной жары в сентябре 1998 года, самая низкая температура достигла отметки 12°C. Температура воды у побережья составляет 27°C на протяжении летних месяцев

и 25°C в зимний период. Непростой переезд от улицы Советской до вождённой территории состоялся. Целая ночь пришлось на путешествие трамвая, но райское Гонолулу достигнуто, где море табака и чая, пальмы, океан, ананасы, бренди, камасутра. Все радости жизни, о которых только могли мечтать пассажиры трамвая, шедшего по улице Советской, получены. Пассажиры наслаждались ананасами, «брендом запивали камасутру» [ДрАнтология 2023: 122]. И очень даже не прочь выбраться из повседневности в экзотический рай благодаря трамвайному террористу. Но одной строчкой Веня возвращает трамвайщиков в донбасскую действительность, в которой ключевым глаголом является «прощай».

И вдруг Веня ввинчивает строчку «Прощай, Маруся ламповая!». А может быть и не вдруг, ведь он творит в контексте постмодерна, который разрешил всё, в том числе и цитирование, коллажность, лоскутность текста. Строчка «Прощай, Маруся ламповая!» взята из шахтёрской песни о коногоне. Коногон (загонщик) – погонщик лошадей в шахте при конной откатке вагонеток. Ламповая: а) помещение, где заправляли маслом лампы шахтёров; б) работница, заправлявшая лампы шахтёров маслом. «Прощай навеки, коренная, / мне не увидиться с тобой, / прощай, Маруся, ламповая, / и ты, товарищ стволочной». Этот вариант взят из сборника «Русские народные песни» 1988 года, который в свою очередь перепечатан из сборника «Песни русских рабочих (XXVIII-начало XX века) [Русские народные песни 1988].

На самом деле вариантов этой песни великое множество. Обычно песня начинается куплетом «Гудки тревожно загудели...» (часто по этой строчке и называется). Старая дореволюционная шахтёрская песня – из тех времён, когда на шахтах использовали лошадей (кое-где так было до середины XX века). Кинематограф откликнулся на старую донбасскую песню «Молодой коногон», где рассказывается о гибели рабочего на шахте. Впервые песня о коногоне прозвучала в 1936 году в фильме Леонида Лукова «Я люблю», где её поют молодые донецкие шахтёры. Тот же режиссёр повторно использовал песню в первой части фильма о шахтёрах «Большая жизнь». Там песню пел отрицательный герой-вредитель Макар Ляготин (его играл Лаврентий Масоха), сидя в пивной и играя на гармонии три куплета. Фильм был лидером кинопроката 1940 года, и, очевидно, именно из него мелодия шагнула в фольклор Великой Отечественной войны. Самая

известная фронтовая переработка – «По полю танки грохотали». Вариант фронтовой переделки «Коногона» был опубликован в повести В. А. Курочкина «На войне как на войне» в 1965 году, а в своём теперешнем варианте она появилась в 1968 году в одноимённом кинофильме Виктора Трегубовича, посвящённом экипажу противотанковой самоходной артиллерийской установки во время Великой Отечественной войны.

Сразу после премьеры кинофильма песня обрела огромную популярность в армейской среде, особенно среди танкистов и артиллеристов-самоходчиков. На основе сюжета о гибели шахтёра (коногона) были созданы новые песни, связанные с гибелью красноармейцев разных родов войск: в песне «На поле танки грохотали» поётся о гибели танкового экипажа, в песне «Мы шли на дело ночью тёмной» – о гибели партизана, в песне «По полю танки грохотали» – о гибели краснофлотца. Ещё некоторые варианты: «Встаёт заря на небосклоне...» – о танкистах, «Нас посадят на машину...» – о десантниках, «Машина пламенем пылает...» – о лётчиках. Есть также невоенная песня о машинисте «Вот мчится поезд по уклону». Варианты отличаются не только по содержанию, но и по числу и очередности куплетов. Сергей Чиграков (рок-группа «Чиж & Со») в своём исполнении использовал текст песни, приближённый к оригиналу.

Так в песне «Шёл трамвай по улице Советской», написанной в марте 1993 года в Луганске, Вень Д'ркин отразил раннее постсоветское состояние, пусть в трамвае, но преодолевая заданную колею улицы Советской. Остались Гавайи с морем табака и чая.

Прощание с СССР

«Старуха» пишется в марте-октябре 1990 года, Донецк – Мироновка. Вене 20 лет, а через год в октябре 1991 пошатнётся держава Советский Союз. А пока состояние накануне и ожидание выброса за огороженное забором и потолком пространство, рвущееся к прорубанию потолка для того, чтобы смотреть на звёзды. А за забором нечто прекрасное, которое старуха не видела 70 лет. «Нынче другие пришли времена. / Я тебя не боюсь» [ДрАнтология 2023: 225].

Это прощание со страной и предчувствие перемен, открывающих новую эру, одним из проявлений которой есть

музыка. Для героя открываются песни Юрия Шатунова, Юрия Шевчука, группы «Алиса», «Дикий мёд», «Звуки му», «Чайф», «Калинов мост», «Кино», учения Будды и Карла Маркса. На гармонии, лежащей на печи, как оказалось, можно сыграть блюз. 70 лет старуха гоняла героя за керосином, те же почти 70 лет существования советской власти.

Герой расстаётся со старухой после 70 лет совместной жизни и для него осуществляется прорыв через блюз, фристайл, рок-н-ролл в какую-то новую волнующую жизнь. От этого драйвовый настрой песни. Но при этом Вени верен себе и как обойтись без вкраплений? Белорусский композитор Эдуард Ханок пишет в 1980 году песню «Малиновка», начинающуюся строчкой: «Малиновки слыша голосок», которую с успехом исполняет ансамбль «Верасы». У Вени «В Максютовке слышан голосок», место, где был слышан голосок, менялось в зависимости от пребывания исполнителя, и строчка менялась по ходу. От себя в тексте он добавляет в первой строчке «раз!», во второй строчке «два!», а в третьей строчке «три!» нет необходимости добавлять, поскольку в оригинале у поэта Анатолия Поперечного как раз «три» на своём месте: «в три жёрдочки берёзовый мосток!». Это традиция Вени вольно обходиться с оригиналом не только своих современников, но и фольклором. На сей раз «Эх, мороз, не морозь меня/ не морозь меня и моего коня». Такой микс русской народной песни и свободных ассоциаций. Мы привыкли к тому, что «Ой, мороз!» песня народная, не имеющая автора и уходящая в вековую давность. Но история её интересна и переворачивает обыденные представления о её создании. По утверждению бывшей солистки Воронежского русского хора Марии Морозовой-Уваровой (1924–2017), песня была написана ею в декабре 1954 года для дуэта с мужем Александром, а в 1956 вышла грампластинка. Во время записи на Апрелевском заводе грамзаписи в ноябре 1956 года авторство из-за халатности не было зафиксировано, а Уварова не стала обращаться в советский суд ввиду нежелания бюрократических проволочек. В управлении по авторским правам в журнале регистрации было записано, что автор слов и музыки песни «Ой, мороз, мороз» неизвестен.

Интервью самой Уваровой противоречивы, она вспоминает, как в начале 1950-х годов к ним на прослушивание пришла девушка. Она стала исполнять какую-то незнакомую песню, но помнит только первые слова куплета: «Ой, мороз, мороз, не

морозь меня. Не морозь меня, моего коня, моего коня длинногривого», а дальше не знает, сказала лишь, что там было что-то про разбойника. Мелодию она тоже не помнила. Как-то ночью Уварова вскочила с постели и при свете ночника начала записывать родившиеся строки: «Ой, мороз, мороз, не морозь меня, не морозь меня, моего коня». Уварова отказалась от своих прав на авторство, поэтому определение песни как народной юридически уместно.

Завершается Венина песня ещё одной вставкой: «Это завтра, а сегодня ты меня поцеловала!». Александр Николаев пишет посвящение Алле Пугачёвой, которые она положила на музыку в 1990 году. И Венья не преминул воспользоваться этим рефреном. Вот так Венья попрощался с семидесятью годами советской власти.

Наедине со всеми: автовокзал на краю земли

Песня «Автовокзал» была написана в октябре-ноябре 1990 года в Донецке-Мироновке под впечатлением от гибели рок-музыканта Виктора Цоя.

15 августа 1990 года на 35-м километре автодороги р-126 Слока – Талси в Тукумском районе в Латвии погибает рок-музыкант, автор песен, поэт, художник, актёр Виктор Робертович Цой (21 июня 1962 – 15 августа 1990). Ему 28 лет. Согласно официальной версии гибели, он заснул за рулём, похоронен на Богословском кладбище Ленинграда (ныне Санкт-Петербург). Через несколько лет в этом ряду появится мемориал ещё одному культовому исполнителю панк-рока Михаилу Юрьевичу Горшенёву (2013 год).

Виктор Цой – рок-музыкант, повлиявший и на современников, и на последующие поколения фолловеров рок-движения, фигура знаковая. В наши дни можно встретить на муралах, на стенах домов надписи: «Цой – герой!», «Цой жив!». Виктор Цой сам писал все тексты и исполнял песни на концертах группы «Кино», распавшейся после его смерти.

Гибель потрясла его почитателей, в том числе и Д’ркина, которому на тот период 20 лет. Они не были знакомы, но они современники, на расстоянии понимают друг друга и поют о времени, в котором живут. Буквально за 10 дней Венья пишет песню «Автовокзал», рефреном идёт строка «Я не хочу этот город – мне нужен свой, в котором есть дом, где хотя бы портретом на

голой стене – Цой» [ДрАнтология, 2023: 192]. Само состояние автовокзала неприкаянного, не постоянного, с перемещением людей незнакомых, суесящихся в желании уехать, сродни тому, что ощущал Веня в тот август. «Ночь, на твой автобус билетов нет, город чужой, он злой» [ДрАнтология 2023: 192]. Безымянный некто это и есть сам автор, который одинок в этом грязном чуждом и чужом пространстве автовокзала. «Всё как всегда, и только траурный август спрятал глаза» [Там же].

Элементы сладкой жизни

Вене 21 год. Герой его песни «В разгар сезона» развлекается на личной яхте со всеми атрибутами жизни миллионера в советском представлении: сигара, виски с содовой, чинзано, омары, кальмары, стриптизы, круизы, машины, гранд-отель, номер люкс в национале «Занзибар». Лирический герой с подругой в лимузине, и жизнь удалась: в кармане джинс без трёх рублей два миллиона [ДрАнтология, 2023:158].

Но есть ещё одно название этой песни «Мысли наркомана», которое ставит всё на свои места, когда внезапно появляется милицейская машина, два сержанта, кругом асфальт, а не Темза, и в нём не может утонуть запретный косяк. Это ещё одно столкновение с правоохранительными органами, выраженное в такой юмористической форме.

Рельсы в небо

«Бубука» получила название по имени сказочного существа и написана в 1992 году в Луганске. Фантастическое существо, которым пугают детей, бубука становится героем этой песни, в которой сказка переплетена с реальностью. То ли сказка доминирует над реальностью, то ли реальность доминирует над сказкой в этой песне, но они не хотят расставаться, произрастая друг из друга. С первой же строчки «В цветочном королевстве» – сказка, «в переходе» – реальность городского подземного перехода. «За тридцать тараканов у торговли амаратор»: тридцать серебряников – отсылка к библейскому сюжету о предательстве Иудой Христа за тридцать серебряников, но в песне счет ведётся тараканами. Несколько трактований имеет термин «амаратор» – наркотическое вещество, под действием которого происходят

события в песне «Бубука»; торговка-амаратор – перекупщица пиратских грузов; в Луганске в переходе улиц Советская-Оборонная торговала пожилая женщина по фамилии Аматор. Но в «ДрАнтологии» амаратор с маленькой буквы, значит, последняя версия о фамилии женщины отпадает.

Если принять во внимание первое значение амаратора как галлюциногенного вещества, то становится вполне объяснимым появление принцессы сладких снов и глюков – бубуки. Отсюда и нагромождение разноплановых ситуаций и аллюзий на темы, встречаемые в литературе. Исследователи Сидоров А. П. и Якимов А. Б. [Сидоров 2008], анализируя текст этой песни, приходят к диалогу текстов двух произведений песни Вени Д’ркина «Бубука» и поэмы Вениамина Ерофеева «Москва–Петушки». Электричка, проводница, рельсы, движение от электрички вдоль по рельсам и движение в самой электричке. Ещё одна строчка «Кончай её, Веня!» – отсылка к песне Александра Розенбаума «Гоп-стоп», которая, в свою очередь, отсылает к «Одесским рассказам» писателя Исаака Бабеля [Бабель 2021]. Семантическая инверсия ярко выражена в строчке «А Машка утонула, синий мячик громко плачет». Стихотворение Агнии Львовны Барто о Тане, уронившей в речку мячик, известно каждому из нас, но у Вени не Таня, а Машка, которая тонет, а мячик плачет по ней. У Вени и притвориться можно не мёртвым, а живым, и хлеб намазывается на масло, а не наоборот, и на первую пару не проспать бы для игры в триньку.

Веня – любитель переворачивать смыслы и виды транспорта: рельсы в небо, роги в землю. Рельсы – заданность движения, и схождение с них грозит катастрофой, но в данной строчке рельсы уходят в небо – символ свободы, а роги в землю, то есть, происходит столкновение заданности и свободы. Если речь о свободе, то её может обеспечить только примадонна глюка Бубука, живущая за грязными обоями, там, где проживает советская милиция – воплощение власти, порядка и заданности. Отношение к власти у Вени неоднозначно.

Пафос гражданской войны и беспаяфосность реальности

Октябрь 1993 года, посёлок Новолуганское – время и место написания песни «Анка-пулемётчица». Анжела Олейник – близкий друг Вени – говорит о том, что бесит, когда начинаешь читать

комментарии. Каждый ищет скрытый смысл и начинается бред...про Анку-пулемётчицу по приколу написал, когда у Анки полдома сгорело.

Но, тем не менее, попробуем внедриться в те смыслы, которые волей или неволей заложены в этой песне, и рассмотреть те ассоциации, которые возникают при прослушивании песни. Песня написана в бодром маршевом ритме. Первая свежая отсылка к легендарной Анке-пулемётчице, бойцу чапаевской дивизии, образ которой создан режиссёрами, сценаристами Георгием и Сергеем Васильевыми, однофамильцами, но взявшими себе творческий псевдоним братья Васильевы.

Широкое профессиональное признание и всенародную известность братьям Васильевым принёс фильм «Чапаев», снятый по материалам одноимённого романа Дмитрия Фурманова и Анны Фурмановой, сценарий братьев Васильевых. Фильм вышел на экраны СССР в ноябре 1934 года и стал одним из самых популярных фильмов советского кино: за первый год проката его посмотрело свыше 30 миллионов человек; многие фразы фильма стали крылатыми, а персонажи со временем стали героями серии анекдотов. Анка-пулемётчица – красноармеец, командир пулемётного расчёта из ближайшего окружения начдива Василия Ивановича Чапаева.

В фильме Анка представлена как смелая, активная и решительная девушка. Она прибывает в дивизию Чапаева вместе с Фурмановым в отряде иваново-вознесенских ткачей (то есть является иваново-вознесенской работницей), обучается владению пулемётом у ординарца Чапаева Петьки. И. В. Сталин первую версию фильма забраковал и приказал переделать так, чтобы в фильме были четыре главных персонажа: красный командир – выходец из трудового народа (Чапаев); красный комиссар – лицо ВКП(б) – (Фурманов); солдат красной армии (Петька); четвёртый персонаж должен был отображать образ русской женщины в гражданскую войну. Братьям Васильевым пришлось перекраивать фильм согласно рекомендациям вождя.

Доподлинно неизвестно, кто на самом деле послужил прототипом главной героини фильма. Евгения Чапаева, правнучка начдива Василия Ивановича Чапаева, утверждает, что на роль прототипа претендовала консультант фильма и жена Фурманова Анна. Тем не менее, Евгения считает, что прототипом послужила другая женщина. Создателям фильма случайно попалась

публикация о санитарке Марии Андреевне Поповой, которая во время одного из боёв подползла к раненому пулемётчику, а он, пригрозив её пристрелить, заставил стрелять из «Максима». Мария Попова, по её словам, закрыв глаза, нажала на гашетки пулемёта, а сам солдат здоровой рукой управлял стволом пулемёта. Этот случай и использовали постановщики в своём фильме. А на том, чтобы героиню звали Анной, настоял Фурманов. Так и появилась Анка-пулемётчица.

Несколько другое мнение у сына Анны Фурмановой: Анки-пулемётчицы в реальной жизни не существовало. Этот образ придуман Васильевыми – создателями знаменитого кинофильма «Чапаев». Вот такие исторические перипетии и фон создания песни.

В маршевом задоре Веня резко меняет мелодию, ритм и приходит к прямому цитированию строчки из песни «Смерть комсомольца» автора Николая Кооля «И боец молодой вдруг поник головой».

Стихотворение «Смерть комсомольца» Николая Кооля (1924):

*Там, вдали, за рекой,
засверкали огни,
в небе ясном заря догорала, —
сотня юных бойцов
из будённовских войск
на разведку в поля поскакала.
Они ехали долго в ночной тишине
по широкой украинской степи,
вдруг вдали у реки
засверкали штыки:
это белогвардейские цепи.
И без страха отряд
поскакал на врага,
завязалась кровавая битва,
и боец молодой
вдруг поник головой,
комсомольское сердце пробито.
Он упал возле ног
вороного коня,
и закрыл свои карие очи:
«ты, конёк вороной,*

*передай дорогой,
что я честно погиб за рабочих».
Там, вдали, за рекой
уж погасли огни,
в небе ясном заря загоралась.
Капли крови густой
из груди молодой
на зелёные травы сбегали.*

В этих строках Николай Кооль использовал часто встречающийся в различных народных песнях сюжет, в котором умирающий воин просит своего верного коня или друга что-то кому-то передать, естественно, пафосно-героическое, дабы придать своей смерти смысл. Будучи участником гражданской войны, Николай Кооль в 1924 году пишет стих «Смерть комсомольца». Сам Кооль рассказывал, что, сочиняя своё стихотворение, он отчего-то припоминал старинную песню «Лишь только в Сибири займётся заря», которая дала ему некий ритмический рисунок. У этой арестантской песни неизвестного автора, уходящей своим происхождением в XIX век, существует несколько народных текстов. Песня «Лишь только в Сибири займётся заря» исполняется на тот же мотив, что и песня «Смерть комсомольца».

*Лишь только в Сибири займётся заря,
по деревьям народ пробуждается.
На этапном дворе слышен звон кандалов —
это партия в путь собирается.
Арестантов считает фельдфебель седой,
по-военному строит во взводы.
А с другой стороны собрались мужики
и котомки грузят на подводы.
Вот раздался сигнал: — каторжане, вперёд! —
и пустились вдоль по дороге.
Лишь звенят кандалы, подымается пыль,
да влачатся уставшие ноги.
А сибирская осень не любит шутить,
и повсюду беднягу морозит.
Только силушка мощная нас, молодцов,
по этапу живыми выносит.*

*Вот раздался сигнал, это значит – привал,
половина пути уж пройдена.
А на этом пути пропадает народ:
это нашим царём заведено.*

Но есть ещё одна самостоятельная песня «За рекой Ляохэ», написанная в 1905 году по поводу исторических событий русско-японской войны и исполняемая на тот же мотив. Приводим текст песни:

*За рекой Ляохэ загорались огни,
грозно пушки в ночи грохотали,
сотни храбрых орлов
из казачьих полков
на Инкоу в набег поскакали.
Пробирались там день и ночь казаки,
одолели и горы, и степи.
Вдруг вдали, у реки,
засверкали штыки,
Это были японские цепи.
И без страха отряд поскакал на врага,
на кровавую страшную битву,
и урядник из рук
пику выронил вдруг –
удалецкое сердце пробито.
Он упал под копыта в атаке лихой,
кровью снег заливая горячей,
ты, конёк вороной,
передай, дорогой,
пусть не ждёт понапрасну казачка.
За рекой Ляохэ угасали огни.
Там Инкоу в ночи догорало,
из набега назад
возвратился отряд.
Только в нём казаков было мало...*

У Вени песня завершается ещё одним перебросом, но уже к Маяковскому. «Я чищу свой маузер с ночи до зари, потому что не место кляузе» [ДрАнтология 2023: 113]. Вместе с Владимиром

Владимировичем Маяковским Веня Д'ркин в революционном порыве. «Левый марш»:

*Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляuze.
Тише, ораторы!
Ваше слово, товарищ маузер.
Довольно жить законом,
Данным Адамом и Евой.
Клячу историю загоним.
Левой! Левой!
Левой!*

Маяковский впервые прочитал «Левый марш» 17 декабря 1918 г. в Петрограде в матросском театре бывшего гвардейского экипажа. Стихотворение было написано специально для этого выступления, чем и объясняется его подзаголовок-посвящение «матросам». Об истории создания стихотворения Маяковский вспоминал: «Мне позвонили из бывшего гвардейского экипажа и потребовали, чтобы я приехал читать стихи, и вот я на извозчике написал „Левый марш“. Конечно, я раньше заготовил отдельные строфы, а тут только объединил адресованные к матросам» («Выступление в доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвящённом двадцатилетию деятельности, 25 марта 1930 г.» [Маяковский 1961: 23]).

Вот к каким событиям и текстам отсылает песня Вени Д'ркина об Анке-пулемётчице.

Дворник-джазмен ищет ништяки за каждым углом

Время написания песни «Дворник» («Про него») – октябрь 1994 года (Новолуганское – Свердловск). Песня переносит слушателя в те страшные девяностые, постсоветские, постперестроечные. Уже нет великой страны, которая распалась в 1991 году. Страны нет, а вопросы есть – а как жить?

Песня про него – безымянного героя своего времени: невозмутимый, раскрепощённый, беззаботный и безработный. Первые строчки дают о нём представление: он в рабочее время подметает клёшами асфальт. Брюки клёш – длинные, расширяющиеся книзу от колена штаны, были в моде в СССР с

середины 1960-х годов. В 1970-х вошли в моду «брюки-колокола», расширяющиеся от бедра. Брюки клёш появились на флоте, когда ещё во времена парусного флота моряки носили брюки особого покроя, которые расширялись книзу, начиная от бедра. Такая форма называлась «cloche», что с французского обозначало колокол, труба, а по-русски так и звучало – клёш.

Когда местом подметания становится двор, то ваше подсознание пытается вас успокоить и показать, что у вас все замечательно, вы защищены от всех проблем и легко избежите любых опасностей. Подметать двор во сне – это прекрасный знак, который даёт уверенность в завтрашнем дне. Дворник подметает двор – это его прямое предназначение, но подметать клёшами асфальт метафорично. Несмотря на разность смыслов, двор и дворянство имеют один и тот же в корень. Два героя – рассказчик и он – два разных человека, находящихся в одном времени, но с различным его восприятием. Годы постперестройки, наполненные голодом и холодом, фактически ужасны, но песня получилась мажорная. Два регистра природного и душевного состояния воплощены в лёд и дождь, что противоречит её общему настрою. Веня вплетает жаргонизмы для приближения героя к реальности, к слушателям: ништяк, прёт, стрематься, облом, урла. Хотя холод и голод, но есть ништяки за каждым углом.

Ништяк употребляется чаще всего в значении «всё хорошо», «всё в порядке», но может означать также «спасибо», «здрасьте», «до свидания», «ладно», «договорились» и так далее [Левашов 1997]. То есть, ништяк может выступать в значении междометий, слов-предложений и других реплик в диалоге. В недавней истории – лет этак 50-60 назад – наши хиппи, выступавшие, как и все другие хиппи против пуританской морали, называли им недоеденную пищу в кафе, которой при случае не брезговали перекусить. Также это могли быть любые использованные вещи, доставшиеся бесплатно или за чисто символические копейки. Этим же словом именовались окурки сигарет или папиросы с коноплей, которые можно подобрать и докурить.

Как показывают словари русского арго и современного русского языка, стрематься – это дрейфить, пугаться, трусить, робеть, опасаться, а урла – хулиганы, шпана, нахал, наглец; некультурный человек, быдло; часто в значении ругательства «урлак» – молодой человек: свора, кодро, кодла, шебло, банда,

агрессивная уличная группа людей, мелкие преступники (жарг.) [Елистратов 2000; Ефремова 2005].

Фри-джаз – стиль современной джазовой музыки, для которого характерен отход от принципов тональной организации музыкального материала, блюзовой последовательности аккордов, традиционной свинговой ритмики. Основной акцент делается на свободу импровизации (зачастую групповой), разнообразие выразительных средств, позволяющее максимально полно отразить интеллектуальную и чувственную составляющие музыки. Фри-джаз, как правило, считается экспериментальным, новаторским направлением, но иногда позиционируется и противоположным образом как попытка вернуть джаз к его «корням», этническим или религиозным. Иногда в значении фри-джаза употребляются термины «абстрактный джаз», «новая вещь», «новое явление», «новый джаз», «авангардный джаз».

И как завывли слезливо: «С голодухи помрём!»,

Он оставался спокойным как слон.

Сказал: «не верь – ништяки лежат за каждым углом,

Так что нам с тобой стрематься облом [ДрАнтология 2023: 77].

И отсутствие воды его не пугает, ведь есть дождь. Тепло, свет, газ не так важны, как урла и спонтанный джаз. И в двадцатиградусный мороз можно согреться тёплой кровью, которая течёт именно из левого крана. Это не столь важно, потому что при наступлении весны в город должна прийти любовь. Но не случилось. И страна умирает, но от чего: отсутствия всего необходимого для удовлетворения витальных потребностей или от отсутствия любви? Для героев песни важнее любовь.

В песне отражён ещё один драматический период страны – состояние после падения Союза, растерянность, но и надежда на преодоление трудностей. Музыка и любовь прорастают сквозь хаос и разруху постсоветской действительности, освещают беспорядочную жизнь, помогают выжить.

Абсурдность советской действительности: пожары и пожарные

В интервью после концерта в Алчевске 1 мая 1998 года корреспондент задаёт Вене вопрос: скажи, а вот твоя песня про пожарника – это стёб на Летова? В общем фигура-то трудно

застёбываемая, почти культовая. – Нет, это не задумывалось как стёб... это песня ну получилась под Летова, особенно в конце, но это не задумывалось как стёб. И даже если бывает, то я не со зла, у меня злого стёба нет, я добрый [ДрАнтология 2023: 115]. Анжелика Олейник вспоминает, как после майских праздников приехала Аня Набойченко и рассказала, что дома случился пожар: её папа уснул с сигаретой и полдома сгорело. На следующий день у Дранти уже была готова песня «Про пожарного» («Молодой пожарный») [Там же].

Даты создания песни (май 1993 года, июнь-май 1995 года) подтверждают влияние жизненной прозы на поэзию Вени. В который раз поводом для обобщений послужил конкретный случай, а поэтическая мысль развернула сюжет в широкое полотно об абсурде современной Вене жизни. Выполнять свои прямые должностные инструкции никто не намерен: пожарные не хотят лезть в пламя, спасатели спасать. И только молодой пожарный, предпринимая героические шаги в этом круговороте пожарных и спасателей, пробует что-то делать. В итоге он тонет в обилии воды, налитой пожарными, поскольку не умеет плавать. Итог песни таков – грёбаный совок. Хотя совка (Советского Союза) уже нет, но его практики остались.

Такие разные женщины – такие разные образы

Женщин можно представлять совершенно по-разному, поскольку женщины по своей сути разные. Но поэтическая фантазия наделяет эти существа по своему разумению, учитывая ситуацию, занятость женщины, отношение к ней любви, или нелюбви, или сочувствия.

«Баба в оранжевом» – это видение Веней советской женщины – женщины-труженицы. Шпалоукладчицы носили оранжевые жилеты, орудовали кайлом, лопатой, ремонтируя железнодорожные пути. Руководили этими бригадами мужчины. Возможно, что в песне это и есть Петрович-мурло. А после смены – ленинская комната, в которой проводились политчасы, политинформации, партсобрания рабочего коллектива. В качестве припева Венья использует «оранжевое море, оранжевое небо, оранжевое солнце, оранжевый верблюд» из очень яркой детской песни, популярной в середине 60-х годов. Но второй раз этот припев звучит переиначено, когда оранжевая баба, оранжевый

мужик оранжевые песни оранжево поют. Остался только цвет солнца. И мечты о далёких загадочных Багамах, где вместо плана босые ноги из вигвама. Очевидно, с оранжевыми бабами происходит то же, что и с пассажирами трамвая, едущего по улице Советской. Было в детстве яблочно, цветочно, а суровая действительность преподнесла огурцы, буханку хлеба, кайло, Петровича, ленинскую комнату, план. Это некоторые представления Вени о некоторых советских женщинах.

Непростое дело бесогонства

«Есть колхоз в моём уезде» – так начинается эта забавная песня о пастухе, гоняющем бесов, написанная в 1996 году. Колхоз (акроним от слов «коллективное хозяйство») – тип предприятия в СССР, предназначенного для коллективного ведения сельского хозяйства. Колхозы берут начало в 1918 году, и после смерти И.В. Сталина в 1953 году многие колхозы путём укрупнения были преобразованы в совхозы. С распадом СССР как колхозы, так и совхозы были реорганизованы по результатам приватизации в другие формы собственности. Тем не менее, слово «колхоз» осталось в лексиконе и время от времени применяется для обозначения любых сельскохозяйственных товаропроизводителей – юридических лиц, вне зависимости от их организационно-правовой формы. В повседневной речи слово «колхоз» используется как синоним хаоса, неорганизованности и беспорядка, а также для обозначения сельской местности вообще, а прилагательное «колхозное» обозначает неряшливый, некачественный, неэстетичный продукт или товар. И в таком колхозе работает пастухом Виталий Шуллер.

Фамилия пастуха красноречива: шулер – карточный игрок. Относительно имени история следующая. Виталий Бареславский – автор песен, учился вместе с Веней Д’ркиным в Донецком политехническом институте (такую информацию даёт интернет). А в «ДрАнтологии», как вспоминает Анжелика Олейник, это песня про Брюса. В поисках себя он менял места работы и Дрантя говорил, что Брюс – бесогон, в поисках себя великого, в своих философских изысканиях места себе найти не может и гоняет бесов. А звали его Виталий, точнее Витольд Браславский. Ещё один прототип Виталия Шуллера – директор Новолуганского

свинокомплекса Виталий Кафтанов. Судя по всему, Веня объединил двух персонажей в один [ДрАнтология 2023: 103].

Пастух Виталий занят очень нужным и важным делом, к которому предназначен профессиональным занятием: он пасёт стадо. Но это очень предсказуемо и Веня не был бы Веней, если бы оставил Виталия наедине со стадом коров, коз, овец, всех этих милых существ, которые сбиваются в стадо и за которыми нужен присмотр. Но Виталий гоняет стадо... бесов.

«Гнать беса» – это сленговое выражение, распространённое не только в молодёжной среде. Гнать беса, то же, что говорить явную чушь, сочинять небылицы, лгать, обманывать. Другое значение – симулировать психическое заболевание, притворяться сумасшедшим, совершать странные поступки, удивляющие или озоршающие окружающих.

Но вернёмся к персонажу, который всё делает по правилам ухода за стадом: ранним утром выгоняет из фермы, гонит в чисто поле, гонит к водопою, потом бесы гоняют друг друга, потом гонит в стойло. И с чувством исполненного долга Виталий ложится спать, но сон не даёт успокоения, потому что Виталий очень добросовестный пастух и даже во сне он гонит бесов. То есть продолжает выполнять свой профессиональный долг. И даже болезнь не мешает Виталию совершенствоваться в профессии: он листает справочник по бесогонству. Оказывается, есть и такие.

Справочник – издание практического назначения, с кратким изложением сведений в систематической форме. Научный справочник – справочник, предназначенный для научной работы. Производственно-практический справочник – справочник, предназначенный специалистам, занятым в сфере производства или общественной практики. Массово-политический справочник – справочник, содержащий актуальную общественно-политическую информацию и предназначенный широким кругам читателей. Учебный справочник – справочник, содержащий сведения по определённой учебной дисциплине, организованный в соответствии с учебной программой и предназначенный учащимся. Популярный справочник – справочник, содержащий сведения по какой-либо теме и предназначенный для просвещения широкого круга читателей специфическими справочными средствами. Бытовой справочник – справочник, содержащий какие-либо прикладные сведения, необходимые в повседневной жизни. Виталию нужны все справочники, ведь гонять бесов дело

непростое, требующее теоретической подготовки и практических навыков. Но все его старания напрасны, поскольку бесы не приносят колхозу абсолютно никакой пользы. Так сказано в справочнике по бесогонству. И нет необходимости совершать странные поступки, огорчающие окружающих.

Любовь сродни аду

Название песни отсылает к стихотворению Владимира Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», написанного в 1929 году:

*По небу тучи бегают,
дождями сумрак сжат,
под старую телегою
рабочие лежат.
И слышит шёпот гордый
вода и под, и над:
«Через четыре года здесь будет город-сад!»
Темно свинцовоночие,
и дождик толст, как жгут,
сидят в грязи рабочие,
сидят, лучину жгут.
Сливеют губы с холода,
но губы шепчут в лад:
«Через четыре года
здесь будет город-сад!»
Свела промозглость корчею,
неважный мокр уют,
сидят в потьмах рабочие,
подмокий хлеб жуют.
Но шёпот громче голода,
он кроет капель спад:
«Через четыре года здесь будет город-сад!».
Я знаю: город будет,
я знаю: саду цвести,
когда такие люди
в стране советской есть! [Маяковский 1958].*

Веня берёт рефрен этого стихотворения для рэпа «Город с Ад». Ад автор пишет с прописной буквы, меняя смысл с построения города будущего, как у Маяковского, на свой ад отношений с девушкой. Замочная скважина – стабильное око, живущее в замке, одиноко. Это не единственный пример, когда Веня обращается к классику советской поэзии. По звучанию этот рефрен совпадает с Маяковским рефреном, но у Вени «Через четыре буги здесь вуги город с ад». «Буги-вуги» – знаменитый танец, столько лет остававшийся «запретным плодом» для советской молодёжи, является одним из самых весёлых и беззаботных танцев. Буги-вуги – парный импровизационный танец, отличается энергичной пульсацией, ярко выраженным эмоциональным диалогом между партнёром и партнёршей. Его танцуют под музыкальные стили буги-вуги, рокабилли, блюз, свинг, рок-н-ролл. *Boogie Woogie* – этот североамериканский танец возник в 29 декабря 1928 года на основе фортепьянного буги-вуги. В Западной Европе распространился после 1945 года.

Этот же стиль фигурирует под терминами *barrelhouse* и *honky tonk* (и то, и другое можно перевести как “придорожная забегаловка”) – по названиям сорта заведений, в которых начали играть в этом стиле. *Boogie woogie* начал формироваться как стиль уже в конце XIX века – в 1870-х годах его создали чернокожие пианисты штата Техас. Слово «*boogie*» в тогдашнем слэнге имело два значения – им обозначали, во-первых, контакт мужчины и женщины, а во-вторых, просто состояние «полного отрыва, наслаждения и удовольствия».

Вкрапление буги-вуги для Вени означает отрыв, наслаждение от общения, но разорванные губы, выцарапанный взгляд, а посему «с» написано у Вени отдельно от слова «ад», увеличивая размеры города до ада. Но город не в контексте как место поселения, а чувств поэта, превращающиеся в мучения. Так рефрен классика советской поэзии в 1997 году вкраплён в песню о любви.

Металл и поэзия

В 1993 году Веня работал на Луганском заводе среди фрезерных станков, гаек, болтов, плексигласа, полустёртых кнопочек, разбитых лампочек, стружки, холодных железяк. И весной того же года создаёт эту песню, которую оттачивал до апреля 1997 года. Для поэтической натуры, естественно,

пребывание среди металла было не естественно. И Веня определяет жизнь как танго фрезерных станков. На добротные изделия, сделанные в СССР, прикреплялся пятиугольный знак качества, что означало, их надёжность. Но этот знак качества Веня присваивает музыке, и наша жизнь – не только фрезерные станки, но и поэзия, которой находится место среди холодного металла. Музыка для талантливых людей чудачество со знаком качества.

С этой песней и песней «Про пожарного» Веня становится лауреатом Гран-при на фестивале «Оскольская лира-95». Прорыв Вени через железо к поэзии – его естественному состоянию.

Победа над смертью

«А смерти нет!» – жизнеутверждающее начало песни, написанной в апреле-мае 1997 года. Но первая строчка второй строфы есть противоположность первой строчке первой строфы: «Так и жизни нет!». Жизнь и смерть могут быть там, где есть мир. Но над этими понятиями доминирует любовь, которая там, где есть мир, где есть жизнь, где есть смерть. Ударение на последний слог из победы делает беду. Веня верен себе и совершает переброс к песне Давида Тухманова «День победы» на слова Владимира Харитонов. У Вени: «День победы, он не близок и не далёк, день победы, он не низок и не высок (как сказочный теремок). Как протухшим костром догорел паренёк – значит, он победил... он уже всех простил... и если кривая поводит боками... и лечащий врач разводит руками» [ДрАнтология 2023: 39].

Что это – предчувствие беды? Но песня написана в мае 1997 года, а болезнь проявится в сентябре этого года. И победа у паренька над чем и над кем? Веня закладывает себе победу над будущими страданиями? Песня заканчивается повторением четырёхжды слова: победа!

Эти песни Вени Д’ркина отразили, так или иначе, его время – советскую действительность со всеми её противоречиями, взлётами и падениями. Но жила огромная страна, а в ней жили талантливые люди, создавая свой удивительный мир.

РОКЕР-ПРОМЕТЕЙ ПРОТИВ АБСОЛЮТНОГО ЗЛА В ПЕСНЕ «ПРО МИЛИЦИЮ»

Процесс включения культуры Донбасса в русское культурное и литературное пространство, активно идущий с 2014 года, делает особенно актуальным изучение литературы Донбасса, выражающей общие с Россией идеи и образы, объединяющие историю и современность, а также разные стили и жанры русской поэзии. Актуализацию поэтики русской народной сказки в культурно-исторической ситуации общественных трансформаций конца XX века рассмотрим на примере «Песни про советскую милицию» Вени Д'ркина, колыбельной, пародирующей русские народные сказки.

Власть и рок-бард: постоянный конфликт

Песня «Про советскую милицию» написана в 1994 году, в период творческого расцвета поэта [ДрАнтология 2023: 90-91]. Она посвящена отношениям поэта и власти.

Власть не потрогаешь, она не материальна, но её проявления очень даже ощущаются в жизни. Реальным воплощением власти являются представители милиции, материальные люди со своими полномочиями и со своими человеческими характеристиками. Пафосного протеста и рассогласований с властью не наблюдалось ни в жизни Вени, ни в его творчестве, о чём поэт заявил 22 марта 1997 года перед концертом, проходившем в московском рок-клубе на Старой Басманной улице: «Декаданса какого-то не было. Система не была. Кроме каких-то напрягов с органами милиции, с паспортным столом, воинским учётом. Просто писалось и всё. Ничего героического сказать не могу» [Интервью 1997].

Но в другом интервью, данном после концерта в городе Алчевске Луганской области 1 мая 1998 года, поэт сетует на пожизненные столкновения с милицией, стабильное непонимание его представителями советской власти. Корреспондент задаёт вопрос Вене: «Скажи, были ли у тебя проблемы с милицией когда-нибудь?». Вения: «О, пожизненно! Я не знаю, почему. Вплоть до того, что вот идёшь по перрону...То ли лицо, то ли менталитет

какой-то...И даже без гитары идёшь, просто идёшь как человек, и идёт наряд навстречу... И только глазами встретились, я уже лезу за паспортом! Ну, потому что это стабильно, это всегда. Я вот вспоминаю, за всю жизнь не было ни одного случая, чтобы мент меня спас от чего-нибудь, всегда наоборот, всегда забирают» [Интервью 1998].

В доперестроечный период выплеснулось новое, невиданное доселе движение, оформленное в фестивали, рок-концерты. Они и разрешены, и не разрешены. В этом парадокс. Достаточно вспомнить концерты ленинградского рок-клуба, которые проходили полуподпольно, их участников порой арестовывали. С 1973 года предпринимались попытки создания рок-клубов, и только в 1981 году в Ленинграде на улице Рубинштейна, 13 открылся официально рок-клуб. Он находился под контролем комсомола и КГБ – странный компромисс между властью и рок-движением, поскольку даже произносить слово «рок» было неприличным. Затем подобные официальные клубы открываются в Москве, Свердловске. В клубах царила беспрецедентная творческая свобода, но была рецензия в самих клубах, не допускающая слишком противоречивые произведения.

Георгий Гуницкий отметил, что рокеры оказались совершенно непредсказуемой аудиторией. Первый фестиваль состоялся в 1983 году, на котором выступали группы «Кино», «Поп-механика», «Телевизор», затем через клубные выступления прошли группы «Пикник», «ДДТ», «ГРоб», «Аквариум». КГБ следил за этой публикой, но особенно не вмешивался. А вскоре ни следить, ни вмешиваться не стало надобности в силу глобальных изменений в стране. В 1991 году состоялся юбилейный и завершающий фестиваль Ленинградского рок-клуба, и клуб закрылся, поскольку в нём уже не было нужды. Концерты стали легальными, и рок-солисты собирали стадионы, огромные концертные площадки. Рокеры отрицали всё советское, официальные новости не слушались, не смотрелись. С годами и десятилетиями повзрослевшие рокеры признают, что сражались с невидимым врагом, и некоторые современные группы, вдохновляются песенным наследием СССР.

Герои контркультуры в Луганске

Как поэту проявить своё отношение к власти? Только через творчество и такая песня появляется в 1994 году, названная просто «Про милицию». В песне звучат имена Олега Ивашова, Игоря Варданяна, упоминаются фестивали «СыРок», «Глюки-Буги», «Оскольская лира».

Один из персонажей песни, Олег Ивашов (1965–2021) последние годы своей жизни работал в Академии Матусовского в Луганске преподавателем кафедры кино-, телеискусства. Олег Ивашов – отец луганского андеграунда, организатор первых рок-фестивалей в Луганске: «Глюки-Буги», «Треш-мания».

Ивашов упоминается в припеве колыбельной:

*Баиньки-д-баиньки, дурак!
Не спи, мой маленький!
Постучится мусорок,
Скажет: «Я от Ивашова».
А ты добрый и счастливый
И не свяжешь слова.
Затащит в воронок,
Страшный, злой и кровожадный,
Скажет: «Вот тебе за “СыРок”,
Вот за "Перекрёсток"...»*

Слова: «постучится мусорок» по функции полностью совпадают со словами «придёт серенький волчок». Представитель власти в лице милиционера должен представляться от Ивашова или Варданяна как пароль своего человека, но милиционер не свой, он антагонистичен движению рок-музыки. В данном случае он провокатор.

Рассмотрим лингвостилистические особенности пародии песни «Про милицию» Вени Д’ркина и проследим литературный диалог в ситуации социокультурной трансформации.

Пародия как литературный диалог

Литературный диалог является основной целью пародийного произведения. Как замечает в своей докторской диссертации И. Г. Лушникова, «языковая игра, используемая литературной

пародией, служит способом ведения литературного диалога (в свойственной пародии комической форме) между культурами прошлого и настоящего, между представителями разных литературных направлений, разных социально-политических взглядов» [Лушникова 2010: 11]. По мнению исследователя, «пародия представляет собой когнитивную метафору пародируемого объекта в том смысле, что она преобразует, трансформирует прототекст, репрезентируя его ведущие черты в критически-комическом свете. Пародия даёт новый взгляд, новое видение пародируемого текста, она подразумевает сравнение пародирующего и пародируемого, в результате которого создаётся комический образ прототекста» [Лушникова 2010: 10].

Ситуация межкультурного диалога разных эпох и поколений, моделируемая художественными средствами в русской литературе конца XX века, отличается полипарадигматичностью. Как показывает П. А. Ковалёв, полипарадигматичность современной литературы постмодерна проявляется в попытках деконструкции классической модели поэтического текста и особенно характерна для смены культурных эпох [Ковалёв 2010: 38–39].

Песня «Про милицию» в высшей степени полипарадигматична. В ней создаётся художественное пространство, объединяющее как минимум четыре парадигмы: советскую, фольклорную, библейскую, античную, рок-музыкальную, задействуя несколько прототекстов.

В песне «Про милицию» присутствуют пять прототекстов, которые поэт вовлекает в межкультурный диалог с рок-андеграундом: фольклорная песня, советская песня, народная сказка, библейский текст, античный миф о Прометее. Само произведение построено как русская народная колыбельная песня. Начало песни прямо отсылает к темам советской культуры, к прославлению человека труда. Кроме того, в тексте задействованы образы русского фольклора, персонажи народных сказок – Кощей Бессмертный, Баба Яга, Змей Горыныч, Иванушка. В песне также упоминается Адам, причём в контексте появления главного героя, что делает его появление структурно и семантически значимым. И наконец, все эти парадигмы объединены и обработаны с использованием тем современного автору рок-андеграундного движения: столкновения с милицией, запрещённая музыка, передача друг другу запрещённых записей, подпольные рок-фестивали. Рассмотрим ближе динамику этих прототекстов.

Колыбельная на излёте советской эпохи

«Песня про советскую милицию» по форме – колыбельная. Она поётся на мотив колыбельной и использует традиционный припев «баиньки, баиньки». Однако уже на этом уровне можно заметить пародийную постмодернистскую игру с текстом: в припеве после «баиньки, баиньки» идёт резкий выкрик «Дурак! Не спи, мой маленький!». Традиционная форма колыбельной взламывается новым содержанием. Объяснение того, почему нельзя спать, раскрывается в каждом куплете песни. Смысл конфликта заключается в том, что адресат песни, которого она должна убаюкать, существует в пространстве противоборства рок-андеграунда, дающего музыкальную и исполнительскую форму песне, и советской милиции, которой и посвящена песня.

Песня начинается как произведение советской музыкальной культуры:

*Много песен о шахтёрах было сложено,
Много песен о монтажниках-высотниках.
А про нашу про советскую милицию
Кроме этой песни, верной ни одной...*

Важное место в советской культуре занимало прославление человека труда, в этой парадигме написаны такие песни, как «Спят курганы тёмные» о шахтёрах, «Не кочегары мы, не плотники» о монтажниках-высотниках, к которым отсылает зачин песни. Характерно, что обе песни относятся к раннему периоду развития советской культуры, к эпохе так называемого сталинского ампира, когда новая монументальность строилась на создании образа человека труда – наследника титанов и Прометея, несущего огонь творчества в созидательном труде. К концу советского периода эти образы были давно дискредитированы и безнадежно устарели, хотя и входили в обязательную часть официальной советской культуры. Песня, которая по логике создания образа человека труда, должна возвеличить ещё одного представителя трудового народа – милиционера, оказывается резкой сатирой, деконструирующей свой объект. Таким образом автор показывает внутреннюю пустоту поздней советской культуры, идейную систему, в которую не верят даже те, кто её насаждает с помощью героя – советского милиционера.

Сказочные герои в СССР

Главный герой изображается средствами народной сказки. Время сказки – делящееся, несовершенное прошедшее время, хотя обычные глагольные формы грамматически ставятся в прошедшем совершенном [Нерсисян 2009: 92]. Это сказочное время резко отделено от настоящего времени, в нём происходят события, в образной форме описывающие смысл бытия, а не просто ряд событий, в которых может принять участие читатель. Время песни также является временем мифопоэтическим, автор приводит нас к началу времён, к той сакральной точке, из которой начинает разворачиваться любая частная человеческая история. Мы попадаем в точку начала любой сказки, сказки как таковой, что подчёркивается отсылкой к сказочным персонажам. В русских народных сказках Змей Горыныч, Царь Кощей, Баба Яга – это ужасные монстры, силы зла, представители мира мёртвых, с которым должен сражаться главный герой. Но в песне Д'ркина эти же персонажи предстают малыми детьми:

*Когда Баба-Яга была девочкой,
Чудо-Юдо ещё было маленьким,
Змей-Горыныч был птенчиком немоющим,
Царь Кощей был мальчиком-паинькой...*

Автор создаёт образ такого давнего времени, которое не зафиксировано и в сказках, это точка подлинного начала. В этой точке присутствует топографическая локация, где и появляется на свет главный герой. Текстовая парадигма народной песни и русской народной сказки настраивает читателя на восприятие добра молодца в контексте русской сказки, как богатыря и героя, побеждающего чудовищ, однако в этой точке сюжет резко ломается, фольклорный сюжет сменяется сатирой:

*На болоте, что у озера Тихого,
Народился на заре добрый молодец
У Адама и инспектора Тихона,
И прозвали его Васька-омоновец.*

Здесь в полной мере реализован эффект обманутых читательских ожиданий: вместо героя – борца со злом, в начале времён появляется какое-то чудовищное противоестественное порождение. Упоминание в этом контексте Адама отсылает нас к библейской истории, образ первого человека Адама подчёркивает, что перед нами мифологическая история, рассказывающая о

начале не только времени, но и человека как такового, и вот в этом начале стоит Васька-омоновец.

Пародия сказочного прототекста продолжается, набирая силу, вовлекая всё новые элементы в страшный сюжет:

*Он лишил Ягу невинности девичьей,
Он Горынычу срубил буйны головы,
Он Иванушку повесил на фенечках,
И смотрел, как его кушают вороны.
А Кашею он яичко иголками
Истыкал, а после вовсе кастрировал.
А потом яйцо засовывал в уточку,
А её потом засовывал в зайчика.*

Если герой сказок, чудесно родившийся богатырь борется со злом, то герой «Песни про советскую милицию» наполняет этот сюжет совершенно противоположным содержанием. Он тоже борется с Бабой Ягой, Змеем Горынычем и Кашеем Бессмертным, но его действия приводят не к восстановлению природной гармонии, которую в сказках нарушают персонажи-чудовища из другого мира, а к нарушению существующего нормального порядка вещей. Герой не побеждает зло, он насилует, кастрирует, срубает головы. Финалом этой античеловеческой деятельности становится история с Кощеевым яйцом – известная с детства сказка о Кашеевой смерти (игла в яйцо, яйцо в ларце, ларец в утке, утка в зайце) становится историей об извращённом издевательстве над человеком, природой и сутью вещей.

Миф о Прометее в революционной традиции

В этом куплете встречается единственная в песне отсылка к античной мифологии – к истории Прометея. Прометей, титан, похитивший огонь для людей, является знаковым персонажем как в европейской истории Нового времени, так и в советской культуре. Первым автором, истолковавшим миф о Прометее в духе утверждения человека полиса, свободного гражданина, был Эсхил [Фан 2007: 134].

В классической античности и эпоху буржуазных революций этос гражданина, связанный с образом Прометея, мотивировал активность рядовых граждан в реальной политической жизни. «Начиная с Ренессанса образ Прометея всё более связывался с идеей человеческого прогресса. Он стал символом культуры,

созидательных сил человечества, а похищение огня – символом веры в человеческий разум, науку, будущее. Примером может служить драма Кальдерона «Прометей». Классицизм, Просвещение и Романтизм привнесли в этот образ богоборческие и антирелигиозные мотивы («Пандора» Вольтера, К. Маркс), темы борьбы с тиранией религиозных и светских властей. Прометей стал символом мятежного духа, вмещающего целый спектр чувств от гнева и ненависти к тиранам до любви к свободе, правде, справедливости, равенству, братству. У романтиков (Шиллера, Байрона, Гёте, Шлегеля, Мюллера) этот образ стал олицетворением духа революционной борьбы с тиранией, наполнился смысловым многообразием и разной идеологической окраской – от либеральной до социалистической. Последнюю воплотил П. Шелли в лирической драме «Освобождённый Прометей», где под освобождением Прометея подразумевалось будущее раскрепощение человечества» [Фан 2007: 137–138].

Рокер-Прометей и Зевс-омоновец

В этом контексте образ Прометея был воспринят и советской культурой. Прометей становится символом нового человека, нового состояния человечества, которое возникнет как результат осмысленного творческого труда каждого члена общества. Творческий труд шахтёра и монтажника, а не только представителя творческой профессии, музыканта и поэта – это отблеск огня Прометея, как он трактовался советской культурой.

В песне «Про милицию» главный герой народных сказок – Иванушка – становится протагонистом мифа о Прометее. История Прометея заканчивается тем, что непокорного титана Зевс велит приковать к скале, и наблюдает, как орёл каждый день клюёт его печень. В «Песне...» роль Зевса, неправого тирана, властителя бесчеловечного анти-космоса, играет советский милиционер Васька-омоновец, который «Иванушку повесил на фенечках, и смотрел, как его кушают вороны», принимая классическую позу Зевса, наблюдающего за мучениями своего врага. Кроме того, имя персонажа – Василий – в переводе с греческого означает «царь». Образ Зевса – царя богов подтверждается не одним, а несколькими деталями.

В этом конфликте Иванушки-Прометея и Васьки-Зевса воспроизводится в новой социокультурной ситуации позднего

советского времени парадигматический для советской культуры сюжет о Прометее-тираноборце. Сюжет инвертирован: в роли борца за творческую свободу выступает рокер, представитель андеграундной культуры, на идентичность которого указывает фенечка, атрибут рокеров того времени. В роли же тирана выступает советский милиционер, человек, который в согласии с официальной культурой, должен защищать и поддерживать прометеевские порывы в стране победившего социализма, но на деле является их гонителем. Реалии времени отразились в этом сюжете: революционная форма официальной риторики включает противное творчеству и борьбе содержание, выдвигая милицию как репрессивный аппарат, уничтожающий Прометеев современности.

Олег Ивашов – отец луганского андеграунда

Рассмотренные прототексты вовлекаются в диалог культур с современным рок-андеграундом. В припевах даются реалии настоящего, с которым мифическое время сказки связано фигурой главного героя-антигероя. Противостояние в начале времён продолжается и сейчас, наследуя мифический первообразец. Иванушка-Прометей – это современные рокеры, которые противостоят пустой внутри официальной культуре, защищаемой антигероем, советским милиционером, перевернувшим мировой порядок и уничтожившим не только сказочных героев, но и современных поэтов и музыкантов. Именно в этом слое текста мы встречаем имя Олега Ивашова, яркого представителя луганского андеграунда позднесоветской эпохи.

После ухода Олега Ивашова в 2021 года его сотрудница, поэт, журналист Елена Заславская написала о нём статью, используя материалы открытых источников и личные воспоминания людей, знавших Ивашова. В дальнейшем изложении использованы данные этой статьи. «Олег Владимирович Ивашов, выпускник ВГИКа, с 2005 года работал в Академии Матусовского, преподавал на кафедрах кино, -телеискусства, рекламы и PR-технологий, художественной анимации. Вёл постоянную рубрику в газете «Камертон» «Кино с Олегом Ивашовым».

...С Академией Матусовского Ивашова связывает ещё одно событие. Именно здесь 2 мая 1988 года на сцене ДК Маяковского (теперь главный корпус Академии Матусовского) состоялось

первое выступление рок-группы «Вороны клюют твои посевы, Джузеппе!» («ВКТП, Д!»). Как писала «Наша газета» в 2011 году – «Это был первый рок-концерт в Ворошиловграде с участием местных исполнителей: «Президиум», «Конкуренты», «Тяжёлый молот» и «Вороны клюют твои посевы, Джузеппе!»». С 1988 по 2011 год Олег Ивашов был креативным продюсером и автором текстов группы «ВКТП, Д!».

Предыстория появления команды начинается в 1977 году, когда друзья-пятиклассники Игорь Орцев и Олег Ивашов решили создать свой коллектив. Эта дружба и стала основой для создания в 1988 году рок-группы «Вороны клюют твои посевы, Джузеппе!». Названием группы послужил испанский радиопароль отрядов кубинских партизан во время революции под предводительством братьев Кастро и Эрнесто Че Гевары.

В 1989 году появился первый альбом «ВКТП, Д!», записанный на магнитофонную ленту. Именно благодаря ему о группе узнал весь СССР. Главный рок-идеолог страны Сева Новгородцев услышал эту запись. В одной из своих радиопередач «Рок-посевы», которую транслировало лондонское отделение русской службы «БиБиСи» на СССР, он рассказывает о талантливой группе из далёкого Ворошиловграда. После этой радиопередачи интерес к коллективу вырастает до всесоюзных рамок. В 1991 году группа прекратила своё существование. Вновь воссоединились музыканты через много лет – в 2008 году.

Ивашов не только продюсировал и писал тексты для «ВКТП, Д!» он был организатором первых рок-фестивалей в Луганске: «Глюки-буги», «Треш-мания». Может быть, поэтому его называют отцом луганского андеграунда» [Заславская 2021].

По воспоминаниям Игоря Орцева, ровесника Ивашова, музыканта и рокера, которые приводит Е. А. Заславская, «Олег стал как бы главным парнем по всем делам, что касались неофициального творчества луганской молодёжи – того самого андеграунда. Ни одно событие не обходилось без его участия. Он стал посланником Луганска в большой мир, тогда ещё советского, андеграунда. Мотался по всем фестивалям, таскал других, налаживал контакты... О его «Листве» говорил Сева Новгородцев – прямо из Лондона. Он дружил с Юрием Шевчуком, был знаком с другими отечественными звёздами рок-н-ролла, от упоминания имён которых захватывало дух. Наверное, Олег стал «отцом луганского андеграунда» потому, что действительно болел

творчеством во всех его проявлениях, причём с того самого момента, когда включал и включал подряд нам песню «Стрижи».

Ещё раз хочу подчеркнуть, что Олег в жизни занимался только тем, что ему было по душе. При этом, он обладал исключительной способностью, талантом научиться чему угодно. Ему давалось всё легко. В его голове скопился такой огромный багаж знаний, что многим и не снился. Я хорошо знал его семью – мама, батя, бабушка – честные, простые, замечательные, люди, но в духовном развитии Олега они не принимали никакого участия, приоритеты были совсем другие. И если сегодня об Ивашове вспоминают как об интеллектуале, то стоит отметить, что это исключительно его заслуга. Он легко поступил во Львовский университет на факультет журналистики, но также легко и бросил, поняв, что ему это не интересно. Работал простым рабочим сцены в Луганском драмтеатре, потому что эта среда была наиболее соответствующей его духовным запросам. Потом легко поступил во ВГИК... Уехал из Луганска, начинался новый этап жизни в Москве – без андеграунда, который постепенно вышел из подполья и как-то рассосался... Очередной крутой поворот в жизни Олега наступил внезапно, когда он приехал в Луганск погостить на несколько дней, а остался до конца своих дней... Надеюсь, пройдёт время и Луганск обязательно оценит вклад этого человека в культурное развитие города – дело ведь не только в андеграунде...» [Там же].

Жизнь и творчество Олега Ивашова позволяет нам вживую увидеть ту социокультурную ситуацию смены эпох, в которой жил и творил Веня Д'ркин. Противоречия, конфликты, противостояния смыслов этой эпохи выразились в песне «Про милицию», где официальная культура показана как пустая форма, которая держится на насилии. Она устанавливает порядок, но порядок этот противоестественный, он хуже заданной расстановки сил в волшебной сказке, потому что ломает известные формы добра и зла и создаёт пространство, в котором нет правильного сценария действий.

В песне не даётся разрешения конфликта. Финал песни закольцован с её началом и является его смысловым отрицанием:

*Много песен о шахтёрах было сложено,
Много песен о монтажниках-высотниках,
А про нашу, про советскую милицию,
Песен нет, да и не надо их совсем.*

Борьба с пустотой: конфликт формы и контркультуры

Таким образом, в песне «Про милицию» донбасского поэта Вени Д'ркина на основе парадигмальности пародийного текста эпохи постмодерна создаётся пространство диалога нескольких культур: русской народной, включающей песни и сказки, ранней советской, с отсылками к библейскому сюжету о первом человеке и к античному мифу о Прометее. Все эти прототексты соединяются и осмысляются на основе андеграундной рок-культуры поздней советской эпохи. Смысловое пространство пародии, созданной поэтом, позволяет показать пустоту официальной культуры того времени, содержащей идеологемы о людях труда, в которые уже никто не верит. Столкновение этой пустой формы с живым творчеством андеграунда в версии Вени повторяет архетипический сюжет появления насилия в самом сердце сказочного мира и установление порядка, основанного на праве сильного, извращающего порядок космоса, разрушающего жизнь и творчество новых Прометеев.

В произведении Вени конфликт неразрешим: поэт отказывается от изображения своего героя – советского милиционера. Пространство реальной жизни даёт больше возможностей решить этот конфликт. Так, постсоветский рок постепенно интегрировался в истеблишмент, и современная полиция охраняет порядок на рок-концертах, а не подвешивает рокеров на фенечках. В то же время постоянно возникают новые формы и конфигурации взаимодействия разных сторон базового диалектического конфликта отжившей формы и нового содержания. Граница не обязательно проходит по линии власти, хотя нельзя не заметить, что такая конфигурация регулярно воспроизводится в русской истории. Поиск новых форм взаимоотношений творческого человека и навязанных идеологем – важная задача, которую ежедневно решают творческие люди и осмысляющие процесс философы.

РАЗДЕЛ III. СКАЗКИ ПОСТМОДЕРНА

ПОЭТИКА СКАЗКИ ВЕНИ Д'РКИНА

При всём обилии научных изысканий о современной мифопоэтике имеются ещё не проработанные поля для её исследования и тех авторов, которые создавали и создают произведения рок-культуры. Влияние архаичных форм устного народного творчества на рок, в частности, взаимодействие рока и сказки, не до конца исследовано учёными. Урбанизированное пространство не только не утратило интереса, но и нуждается в сказочном времени, которое резко отделено от настоящего времени [Ищенко 2023: 159]. Свои сказки Вения передаёт исключительно разговорным способом. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью анализа этого уникального пласта мифопоэтического творчества, вобравшего начало сакрального времени и реалии современности.

Сказки урбанизированных пространств постмодерна

Уход поэта из жизни на излёте XX-го века совпал с размыванием постмодерна, который исподволь проявлялся в творчестве Александра Литвинова. Парадокс заключался в том, что поэт со своим временем совпал не абсолютно, а он существовал в своём времени, отстраняясь от него, не принимая его каноны, а находя свою нишу. Работая в пространстве постмодерна, Александр Литвинов принял его маркеры, но преломив их через собственное видение, соединив традиции городского романа, инфернальные сюжеты, славянский фольклор, рок-культуру, мифопоэтику. Ирония, смещение смыслов, инверсии, пастиш, игра, симулякры – всё, предложенное постмодерном, было воспринято поэтом. Он создал свой стиль, без пафоса и подражательства, поскольку постмодерн принял всё, что было сделано в предшествующих эпохах. Остались коллажность, лоскутность, из которых ткалась пёстрая сказочная ткань собственного видения мира. Причинно-следственные связи рвутся не только постмодерном, а и народная мысль переворачивает мир в образном исполнении. Сакральные смыслы народной культуры улавливают парадоксы бинарности мира, запечатлевая их в песнях, притчах, сказках. Архаическая смеховая культура с нарушением причинно-следственных связей переходит в постмодернистское

пространство и здравствует в метамодерне, воплощаясь в новых носителях.

Архаичная сказка

В соответствии с классификационными признаками исследователя А. И. Никифорова, сказка имеет целью развлекательность, пронизана фантастикой и особенным построением [Никифоров 2008]. Сергей Иванович Ожегов характеризует сказку как произведение, исполняемое одной персоной в повествовательной манере. В сказке действуют вымышленные персонажи в вымышленных ситуациях с привлечением злых или добрых сил. Созданная народнопоэтическим воображением, сказка отходит от истины, и представляет собой выдумку, фантазию [Ожегов 2004]. Исследователь сказки Владимир Яковлевич Пропп заявляет о нерешённости вопроса о её происхождении. Изучение сказки сводимо к одной проблеме поиска идентичных сюжетов и персонажей в сказках мира [Пропп 2021]. Сказки, созданные при завершении постмодерна Александром Михайловичем Литвиновым, исключают абсолютную схожесть со всеми сказками мира, притом, вбирая их характерные черты. Мировой сказочный фольклор, выкристаллизовываясь веками и тысячелетиями, несёт опыт поколений, в отличие от тех повествований, которые ещё не успели отстояться во времени и дистанцироваться от событий. Сказки мирового фольклора, рассказанные многими поколениями, могут приобретать новые детали при сохранении ведущей сюжетной линии. Их изначальное авторство анонимно и не сходно с современными повествованиями, имеющими конкретное обозначенное авторство.

Высоцкий и Литвинов: сказка советская и постсоветская

Сказки Литвинова, безусловно, имея авторство, не предполагают другого исполнителя, поскольку уникальны формы их воспроизведения, наделённые индивидуальными особенностями. А содержание наполнено смыслами, вобравшими древние фольклорные традиции и постмодернистские характеристики. Александр Литвинов продолжил традицию своего предшественника Владимира Высоцкого в пропевании самостоятельных произведений с фольклорной основой. Но у

Владимира Высоцкого в песенных сказках выверенная сюжетная линия, завершающаяся поучительным итогом («Лежит камень в степи», «Дурачина-простофиля», «Странная сказка», «Про дикого вепря», «В царстве троллей», «Песня о нечисти», «Лукоморья больше нет», «Сказка о несчастных лесных жителях», «Выход в город»). У Александра Литвинова делается срез фольклорного материала («На Ивана Купала», «Матушка игуменья») без обобщения. Бард-рок сказка дистанцирована от песенных сказок 60-х–70-х годов XX-го века несколькими десятками лет, создаваясь конкретным автором, не теряя родовых черт народной сказки и представляя её современную трансформацию [Данченкова 2019].

Рок-сказки постмодерна

Рок-сказка приближена к народной сказке в силу своего устного способа передачи информации в отличие от зафиксированной литературной сказки, прочитываемой читателем [Кижеватова 2013]. Авторство рок-сказки индивидуально, а её исполнение задействует многие качества исполнителя. Прежде всего, это глубокое проникновение в фольклорные линии и специфику этого вида народнопоэтического творчества. Исполнитель обязан владеть голосом и инструментом, поскольку он обращается к широкой аудитории с целью передачи мысли и, сообразно предъявляемым требованиям к рассказчику, способен и развлечь, и удивить слушателя.

Эти условия соблюдены Веней Д’ркиным: манера его изложения иронична, проста, доверительна, прекрасно владея инструментом и голосом, пропевает и проговаривает песни, сказки.

Сказки, рассказанные автором в интервью для радио и телевидения, перед и во время концертов, следует выделить отдельно во всём песенно-поэтическом творчестве Вени Д’ркина. Сказки Вени Д’ркина в особенностях построения вмещают соединение элементов народной мифопоэтики и иронию постмодерна. В них фантазийность переплетена с узнаваемыми реалиями современной автору действительности. Что касемо привлечения внимания слушателя, то автор своей собственной манерой исполнения через интонации, мимику, жесты передаёт содержание повествования.

Сказки «Тунгусский Метеорит», «Слёзы Джоанны», «Элексир молодости», «Сказки про Деда Рыду», «Сказка про тараканов», «Вова Гагарин», «С Новым годом!», «Про Кривобокова», «В глубокую полночь ко мне постучали в дверь...», «Про Белоснежку», «Фрагмент сказки про Дрантландию» не стремятся к развлекательности в том ключе, в котором А. И. Никифоров видит одну из особенностей сказки. Без видимой дидактики они содержат переплетение иронии, прячущей смыслы состояния выбора, бескорыстного служения другому человеку, власти и подчинения ей, симпатии к внешне отталкивающим существам, о совпадении через несовпадения интересов.

Фантастика и реальность в сказках Вени Д'ркина

Рок-сказка «Тае Зори», состоящая из прозаического текста и самостоятельных песенных сюжетов, стоит отдельно от сказок, передаваемых Веней Д'ркиным исключительно через повествование. Она не нацелена на развлечение слушателя, поскольку содержит глубинные корни противопоставления добра и зла, доминанты духовного над материальным, самопожертвование ради света, знание своего жизненного предназначения.

Фантастическое содержание в сказках Вени Д'ркина переплетено с узнаваемыми реалиями современности, но рассказчик переводит слушателя из одной ситуации в другую с лёгкостью и изяществом, незаметными для слушающего. Фантазию автор превращает в реальность, а реальность в фантазию так умело, что слушатель поневоле верит в происходящее. Слушатель едва успевает привыкнуть к фантазийным фрагментам повествования, как автор вкрапляет знакомые локации, имена реально существующих людей, узнаваемые сюжеты. Это одна из отличительных особенностей Вени Д'ркина, отличающая его мифопоэтику от народных сказок, в которых фантазийность присутствует от зачина до завершения действия.

Веня-сказочник: древние сюжеты в современном городе

Своё творчество Александр Михайлович Литвинов определял как сказочное и позиционировал себя как сказочника, о чём он

рассказал в 1996 году перед концертом в Троицке Московской области. Приоритетны сказки, а песни получались попутно, хотя фантазийное начало пронизывает его песенное творчество, но автор воспринимал их как производное от сказок.

Владимир Яковлевич Пропп отмечал, что, изучая сказку, необходимо первоначально определить, что делают персонажи, а второстепенными являются вопросы кто и как производит действие [Пропп 2021]. Что делают сказочные персонажи в сказках Вени Д'ркина – объясняют происхождение множества событий, состоявшихся реально: Тунгусский метеорит, создание мировой религии буддизма, авторство «Евгения Онегина», изобретение лампочки. Параллельно с реальными персонажи разворачивают сказочные сюжетные линии, соответствующие устоявшимся в народных сказках действиям. Но толчком к действию служат знания о чём-то новом, и тогда у персонажей появляется причина и цель для совершения каких-либо поступков.

В «Тунгусском Метеорите» нужно узнать, почему у наследника тунгусского престола печать на благородном лице, в «Эликсире молодости» – как пыль на шугах превращается в эликсир молодости, в «Сказке про Деда Рыду» – как пиво повлияло на знаковые события человечества, в «Сказке про тараканов» – как приобрести друзей, «С Новым годом!» – как оказаться в Москве без денег, «Про Кривобокова» – как быть скромным учителем в провинциальном городке, в сказке «Про Белоснежку» – как заблудиться в вырубленном лесу и попасть к семи слесарям Петровичам.

Следуя за рассуждениями В. Я. Проппа, можно проследить завязку сказки как подготовленное состояние негативной ситуации, которой нужно противостоять – так рождается сюжетная линия. В некоторых сказках Вени Д'ркина строгая сюжетная линия в традиционном её понимании отсутствует («Вова-Гагарин», «В глубокую полночь ко мне постучали в дверь...», «Сказки про Деда Рыду») и их невозможно пересказать как народные сказки. В них нет в качестве зачина знака беды, которую необходимо преодолевать для того, чтобы прийти к счастливому концу.

Завязка, с которой начинается сюжетная линия, прослеживается в сказках «Эликсир молодости», «Сказка про тараканов», «С Новым годом!», когда ставится условие, выполнение которого составляет стержень повествования.

Донбассские города в сказочном пространстве

Сказка в её народном исполнении не предполагает запись событий в хронологическом порядке, и от неё нельзя требовать документальности в силу её природы. Веня Д'ркин вводит конкретику локаций городов и посёлков, реально существующих на карте. У него время привязано к пространству (от города Луганска до славного города Краснодона езды сорок минут – конкретизирует автор в «Сказке про тараканов» [ДрАнтология 2023: 380]. Действия происходят в узнаваемых местах: подъезд, городской дворик, троллейбус, поликлиника, свалка. Особенностью Вениных сказок есть внезапный переход от таких реалистичных картин к фантазийности без разграничения двух этих миров, не делая между ними различий. Достоверности повествованию придаёт доверительный искренний тон, которым они рассказаны. Как и древние народные сказители, ориентированные на привлечение интереса слушателей, Веня Д'ркин ведёт повествование с максимальной искренностью, убеждая слушателя в правдивости рассказанного. Попадая в мир Сказочника, слушатель воспринимает вымышленный сюжет как реальность, являющуюся её естественным продолжением.

Новое звучащее слово

Произносимое слово необычайно важно для словесной игры, поскольку та сказка, которая не зафиксирована письменно, рассчитана на интонацию, говор рассказчика. Устные речевые формы ориентированы на звучание – это их отличительная черта [Данченкова 2019]. Сказочник Веня Д'ркин затевает со слушателями словесную игру, в которой важны голосовые вибрации, мгновенный ответ на реплики слушателей, ведь в данном случае автор рассказывает своё собственное творение.

Если речь идёт о народном сказителе, то он является посредником, передающим услышанное от предшественника. В обработанной литературной сказке, написанной одним автором, или рок-сказке рассказчик владеет своим произведением, выражая центр и сосредоточение собственных мыслей [Кижеватова 2013]. Так поступает Веня Д'ркин как рассказчик, балагурия, не принуждая к выводам, не настаивая на окончательной истине, слегка меняя по обстоятельствам имена героев, но при этом

сохраняя фабулу. Примером может служить «Сказка про бомжика» или «Эликсир молодости» (даже названия одного и того же произведения в этом конкретном случае могут быть различными по воле автора). Эта сказка записана в нескольких вариантах: в Воронеже 3 июня 1996 года и в Троицке Московской области 2 февраля 1997 года.

Детализировка в устных повествованиях меняется в соответствии с желаниями автора, что допустимо в авторском изложении своего творения. В записи, сделанной в городе Воронеже, главных героев зовут Коля и Лена, а запись, сделанная в городе Троицке, именует героев Петя и Люся. Меняются и профессии Коли в зависимости от воронежской или троницкой версий: токарь и слесарь. Но эти внешние несоответствия ещё раз подчёркивают относительно свободную интерпретацию собственного сказочного творения.

Вечные вопросы в фантазиях и реальности

Но слегка изменённая форма не влияет в авторских сказаниях на содержание с ответами на вопросы, почему люди разочаровываются в людях, как найти друзей, на что потрачена жизнь. За проговариванием скрыты смыслы не вербализованные, порой более глубокие, нежели озвученные. «Эликсир молодости», например, по внешнему звучанию о поиске эликсира молодости, но в ней скрыты проблемы служения другому человеку, невозможности сопоставить желания и реальность, возможности правильного выбора цели, не мудро растрченного времени, понимании счастья. Автор от единичной ситуации отношения к конкретному изгоя общества поднимается к обобщающим общечеловеческим ситуациям через сказочную форму без назидания и давления на сознание слушателя.

Несовпадение фантазий и реальности прослеживается ещё в одной сказке Д'ркина «С Новым годом!», записанной в театре «Перекрёсток» (Москва) 29 января 1997 года и в городе Троицк (Московская область) 2 февраля 1997 года. Состояние встречи Нового года само по себе сказочно, когда в межграницье двух измерений лет прерывается ход профанного времени и наступает время сакральное. Составлена сказка в стиле мифопоэтики Д'ркина – с балансированием между самой невозможностью происшедшего и деталями реального предновогоднего состояния

большого города. Сказочность заключена в невозможности закончить жизнь главному герою на главной ёлке страны, поскольку она есть воплощение власти, недоступности, непостижимости. В присущей автору стилистике в эту сказочность вплетены внезапное отсутствие денег, ночёвка на газетке в подъезде, доедание чужого недоеденного пирожка, кража вещи с праздничного лотка. Своеобразный микс фантастического и реального составляет одну из особенностей мифопоэтики Вени Д'ркина, что подтверждается его сказками.

Стилистика сказки

Автор использует зачины, тоекратные повторы какого-либо действия, обязательное условие, выполнение которого составляет завязку повествования. Так, «Сказка про тараканов», записанная в Троицке 2 февраля 1997 года, начинается зачином «Давным-давно», нацеливая на повествование о правременах. Но в сказке постмодерна речь идёт всего-навсего о троллейбусах и трамваях, едущих в дремучие леса. Автор, не отходя от формулы определения времени, места, персонажа, намерения, конкретизирует локацию городами Луганск и Краснодон, определяет себя в качестве персонажа с намерением добраться из города в город. Слушатель, как и в народных сказках, так и в сказках постмодерна, должен верить рассказчику, и в данной «Сказке про тараканов» Вени Д'ркин убеждает слушателя в том, что всё произошедшее случилось именно с ним и этому надо верить.

В народной сказке фабула и сюжет совпадают в хронологической линейности, в сказке постмодерна сюжет может уходить от фабулы и строиться весьма витиевато. Разрушенная линейность свидетельствует об отходе современной сказки от народной. Сложность её построения воплощается в помещении одного повествования в другое [Кижеватова 2013]. Этот приём используется Венией Д'ркиным в «Сказке про тараканов», когда в нелинейности повествования помещается рассказ о водителе троллейбуса, рассказывающего сказку про тараканов. Содержание второй сказки накладывается на первое повествование и определяет всю сказку. Сюжетный баланс в д'ркинском повествовании устанавливается после насылания колдуном проклятия, что для сказок мира не ново.

Камео и абсурд постмодерна

Ряд сказок Вени Д'ркина, звучащих в его исполнении, не рассказывается кем-либо ещё, поскольку их невозможно передать не только по интонации, но и по содержанию. К таким сказкам можно отнести «Вову-Гагарина» (запись 2 февраля 1997 года), «Сказки про Деда Рыду», исполненные автором в ироничной манере. В этих двух сказках знаковые для человечества открытия, события преподносятся с отсутствием пафосности и пиетета к тем личностям, которые стали исключительными для мировой культуры. Патетика, героизм, самопожертвование не принимаются постмодерном, и такие имена, Будда, Пушкин, Эдисон, Ю. А. Гагарин показаны в изнаночном абсурдном ключе. Если сказочные народные персонажи являются плодом воображения, то мифопоэтика Вени Д'ркина подключает в повествования реальных живших и живущих персон (Алексей Кудakov – поэт, фотограф, друг Вени Д'ркина, частый герой его произведений). Приём камео помогает сказочнику подтвердить правдивость рассказанного, включить слушателя в повествование, связать реальность и сказочный рассказ [Данченкова 2019].

Мифопоэтика сказки

Мифопоэтика ситуации постмодерна диалектична, поскольку, будучи генетически связанной с устным народным творчеством, создала на базе маркеров постмодерна свой пласт фольклорно-сказки. Введя арготическую лексику, англоязычные выражения, возвышенный слог русского поэтического пространства, объединив сюжетные линии народного творчества и современность, Вени Д'ркин создал свою сказку, которую можно определить как сказку постмодерна. Они ещё не отстоялись во времени, поскольку были написаны два десятилетия тому назад и не прошли огранку столетиями и тысячелетиями, как это произошло с устным народным творчеством. Не всегда имеющие яркую поучительную и назидательную направленность, они отразили своё время через собственное видение Александра Литвинова.

СКАЗКА СКАЗОК «ТАЕ ЗОРИ»

Метамодернистская ситуация сохраняет притяжение фольклора в своём пространстве, поскольку природа человеческого познания совмещает рациональное и иррациональное. Современная сказка – тот топос, где мысль и чувства могут вернуться к истокам объяснения существования всего сущего через образы, перевёрнутость смыслов, иносказательность.

В сказке Вени Д’ркина «Тае Зори» развлекательность минимальна: она пронизана лёгкой иронией, скрывающей бездонные смыслы без навязывания дидактики. Сказка плавно переносит слушателя из реалий в ирреальный мир, причём так искусно, что слушатель не замечает этих переходов, тем более что автор убеждает в правдивости повествования: «Думал сказка, а это – правда».

Веня Д’ркин рассказывает сказки в уникальной манере доверительности с иронией и простотой, повествуя о дне сегодняшнем с фундаментом на устоявшиеся и опробованные временем сюжеты. Но сказки Вени Д’ркина, в том числе и «Тае Зори», не похожи на все сказки мира. Сказки мира отстоялись во времени, прошли испытание веками, создавались коллективным разумом. У Д’ркина сказки порождены всего-навсего четверть века назад и несут отблеск своего времени. Созданные конкретным человеком, им же рассказанные с неповторимой индивидуальной интонацией, они отличаются от сказок мира, воспроизводимых колоссальным количеством людей, не утрачивая при этом своей прелести, дополняясь всякий раз при рассказывании новыми деталями. Венины сказки трудно представить в другом исполнении, кроме самого автора: манера, голос, руки, спокойствие, ирония, тон, тембр делают авторские сказки по проговариванию принадлежащие только ему. Но это по проговариванию, а по восприятию они действительно принадлежат всем, кто услышал, внял, нашёл сакральные смыслы в этих рассказах, вобравших вековую мудрость и сегодняшний день.

Возможный сценарий

Самое сложное для восприятия, многослойное и полисемантическое произведение Вени Д'ркина – сказка «Тае Зори», семантика которой требует расшифровки тайных смыслов [ДрАнтология 2023: 411]. Оно посвящено Полине – супруге Сказочника. «Тае Зори» – незаконченная работа, по которой Венья Д'ркин мечтал снять фильм, набрасывая сценарий, делая зарисовки, хронометрируя запись. Песни, написанные с 1991 года по 1998 год, «Князь Чиппелин», «Знаешь, белые тени» («Тае Зори»), «Веснопляс», «Спящий ворон», «Не имеешь травы-муравы», «Ария Чумы», «Ал сок», «Ничего не случилось», «Сегодня – Чай» были подготовкой, своеобразным музыкальным подтверждением сценарного хода и связующими переходами к следующему блоку. В 1999 году в городе Антрацит происходит магнитофонная запись сказки, а до этого события шёл трудный творческий процесс.

Славянские традиции и «Сказка странствий»

Сказка начинается с того, что в давние годы лихолетья и безвременья, смуты и становлений, великий мастер Андвари, превзойдя искусством самого себя, выковал Тае. Оно было столь прекрасно и бесценно, что каждый житель Мира, каждая зверушка и каждое деревце приняли его в сердце, и тем оживили его. Определить символику Тае крайне сложно: оно прекрасно, его нужно носить в сердце, а не в руках, иначе человек забывает смысл себя. Но Тае может пустить неверный корень, породивший Аистае, которое пробудит Навье Солнце. Венья Д'ркин верен себе в соединении несоединимого: славянской традиции (Навь – богиня смерти, подземного мира у древних славян, Явь – явный, правильный мир, Правь – светлый мир богов, божественный закон) [Мифы народов 1991:195] и узнаваемых примет сегодняшнего дня: тракторов, оголтелых авто.

Персонажи сказки – Вислоухая Марта, мальчик Чай, Чума, сама фабула повествования перекликаются с идеями фильма Александра Митты «Сказка странствий». Фильм о мнимой ценности золота, о способности жертвенности, о равнодушии власти, об открытии простых истин, пренебрегаемых

человечеством. По сюжету фильма Марта ищет брата Мая, имеющего способность чувствовать золото, и по этой причине похищенного разбойниками. Она встречает рыцарей, которые не сражаются с Драконом, а живут за его счёт, чем вполне довольны. Мальчик Май, найдя золото для разбойников, живёт с ними в замке в полном довольствии. Через десять лет Марта находит брата, но не того, кого искала, а упивающегося богатством. Финал фильма оптимистический: Май утрачивает дар притягивать золото и рисует крылья, на которых они с Мартой улетят в прекрасную страну. Снятый в 1983 году, фильм шёл на просторах страны и вполне допустимо, что мог быть увиденным Александром Литвиновым, запечатлённым в памяти и впоследствии реализованным через собственную интерпретацию в сказке.

Персонажи из разных миров

В «Тае Зори», как и положено сказкам, герои делятся на разных: и добрых, и злых, и переходящих из одного состояния в другое. Ведь мир так изменчив с изменяющимися в нём героями. Черносвисты, забывшие смысл себя, Чума, заправляющая в трактире, куда ведут все дороги города, Аистае, призывающее Навье Солнце, воплощают зло. Вислоухая Марта, Сова, Ворон, Волк, рыцарь-дракон Веснопляс, мальчик Чай – стремление к добру. Но ряд героев живут в двух мирах: Вислоухая Марта – она же звёздочка, вдохнув яд праздности, дыма и родившись простой женщиной, собирается замуж за обеспеченного, нового, пьющего; Веснопляс, переняв манеры черносвистов, уже не ходит сквозь стены и забыл, что умеет летать, слеп отсутствием тропы, беспредельно и скучно выигрывал у сокамерников в карты, иногда рассказывал им небылицы и показывал чудные видения во сне. Эта амбивалентность не оправданна, но понятна: как и в реальной жизни, так и в сказочной, два мира настолько близки, что герои порой не замечают разницу скольжения между ними.

Мальчик Чай, пожалуй, единственный персонаж, посланный Миром для его же спасения и выполнивший своё предназначение без колебаний между добром и злом. В Мире не всякому дано верно ходить по земле, зачинать тропы, иметь незаметный тихий и добрый свет и свой смысл. В сказке «Тае Зори» иметь свой смысл, видеть тропы – главный критерий для героев, определяющий их правильность или неправильность нахождения в Мире.

Мальчик Чай – проекция самого Вени Д’ркина, спасающего Мир, жертвенного бессребреника. Сам Вениа в интервью, данных в городах Алчевске, в Старом Осколе, говорил, что счастье не в деньгах, это несовместимые понятия. Для не ценящего материальные блага всё именно так и складывается. Так самое важное событие жизни – смерть – вписывается поэтом в его произведение, ломая четвёртую стену и заставляя читателя последовать с поэтом до самого конца.

Тае Зори – Грааль или кошелёк с золотом?

Наиболее многосмысловой и трудно постижимый в сказке образ Тае. Если в начале повествования Тае выковал мастер Андвари, следовательно, оно материально, поскольку создаётся конкретным человеком из конкретного материала. Но его нужно принять в сердце и тем самым оживить его, поэтому Тае переходит из разряда материального в разряд чего-то неуловимого. Тае Зори – исцеление калекам, мёртвым – ворота в рай, путникам – верная дорога к дому. Но в этом определении Тае нечто неконкретное, создающее этот миропорядок, управляющее миром и примиряющее небо и землю. Этими свойствами Тае напоминает Грааль в артуровской традиции рыцарских романов [Спиридонова 2019: 61].

Но чудесным образом Тае вновь приобретает материальность, когда мальчик Чай прижимает к груди Тае, отнятое у черносвистов, но уже в виде туго набитого кошелька. Произошло превращение из материального в надматериальное, сакральное, непостижимое, и затем профанная противоположность предыдущего значения – кошелёк, туго набитый деньгами. Тае приобрело форму туго набитого кошелька, который Марта закопала, соблюдая положенный при этом ритуал.

Оптимистичный финал – победа через смерть

Мастер Андвари умер, Волк был убит охотниками, мальчик Чай ранен, Веснопляс вспыхнул белым огнём – приближение к финалу сопряжено с тотальной смертью. Но сам финал оптимистичен: ценой собственной жизни Веснопляс спасает Мир. Для чего жертва Веснопляса, она оправдана, за что отдана жизнь, примирились ли небо и земля, случилось ли Тае Зори – Вестень

Святлета? Сказка осталась незаконченной, а в силу этого остались вопросы, на которые ответы даёт, увы, не автор, а те, кто соприкасается с этим удивительным миром мифопоэзии Вени Д'ркина.

«Тае зори» – сказка постмодерна

Очевидной является несовпадаемость сказки Вени Д'ркина «Тае Зори» с традиционными классификациями народного мифопоэтического творчества. По авторскому мнению, все сказки Вени Д'ркина следует выделить в особую категорию сказок – сказки постмодерна (авторский термин), поскольку они совпали по содержанию с ситуацией, в которой были созданы.

Сказки Вени Д'ркина живут несколько десятков лет. Рождённые на излёте XX-го века, они вобрали маркеры своего времени. Ироничные, не назидательные, но заставляющие задуматься, рассказанные в различных ситуациях автором с только ему присущей интонацией – они вобрали вековую народную мудрость, узнаваемые знаки сегодняшнего дня. Из этой мозаики складывается удивительный, уникальный мир сказочника Вени Д'ркина.

«Тае Зори» – сказка о вечном противоречии материального и духовного, о поглощении высоких помыслов земными благами, о потере самого себя, о принесении себя в жертву ради гармонии Вселенной. Только узнает ли она об этом, что происходит на Земле со страстями человеческими, которые воплощены в сказках, рассказанных умными, добрыми людьми.

БЕЛОСНЕЖКА ВЕНИ Д'РКИНА – ЛИМИНАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ НА ГРАНИЦЕ МИРОВ

Исследования культуры постмодерна и метамодерна показывают, что мифологическое сознание не элиминируемо и продолжает жить в условиях постсовременности. В современной культуре генерируются сюжеты, основанные на сложившихся мифах, использующие реалии городской жизни эпохи глобализации. Актуальность исследований мифопоэтики авторов XX века обусловлена трансформациями культуры постмодерна в сторону её архаизации, возрождения домодерных форм существования и механизмов трансляции смыслов, а также ростом мифологизации общественного сознания. Указанные тенденции влияют на способы принятия решений, выбор жизненных стратегий, изменение норм социально-одобряемого поведения, что особенно важно в условиях социокультурных изменений в связи с включением новых регионов, в том числе Донбасса, в состав России. Культурная память этих регионов и сохранные в донбасской культуре смыслы актуализируются в новых условиях. Проанализируем реализацию мифа в постсоветской рок-бард-культуре конца XX века на примере сказки «Про Белоснежку» Вени Д'ркина.

Мужская инициация в сказках

Изучение сказок активно начинается в XIX веке. Как показывают исследователи фольклора, центральным сказочным сюжетом является путь героя – языческий героический миф, включающий определённую последовательность действий [Кэмпбелл 1997: 188]. Главный герой покидает родной дом, отправляется в путь, покидает пространство известного и безопасного и оказывается в пространстве неизвестного и опасного. На этой территории герой должен пройти испытания и совершить подвиги, вступить в схватку со смертельно опасным врагом и пройти инициацию [Кэмпбелл 1997: 202]. Именно прохождение инициации становится психологической и социальной трансформацией, и открывает герою путь к воцарению, восхождению на трон или к свадьбе. Для психологической специфики инициации характерно разрушение и

потеря героем самого сокровенного, аксиологического значимого, когда герой лицом к лицу встречает свой главный страх [Кэмпбелл 1997: 202–204].

Женская инициация

В сказе «Про Белоснежку» Александра Литвинова главная героиня – женщина, поэтому обратим внимание на тему женской инициации. Женская инициация при сохранении базовых элементов пути героя отличается от мужской. Женская инициация в народных сказках выстраивается по следующей схеме:

героиня находится в переходном периоде, не ребёнок, но ещё не женщина;

вместо матери у неё мачеха;

отец пассивен;

у героини есть сводные сёстры;

героиня проходит через смертельное испытание;

ей помогает волшебный помощник;

у неё появляется жених, с которым она счастлива;

в конце сказки происходит унижение мачехи или её смерть [Сафронова 2023: 315].

Посмотрим, как реализуется классическая схема пути героя по женскому мифу перехода в сказке Литвинова «Про Белоснежку».

Сказочник Веня Д’ркин

Александр Литвинов, в своём творчестве отразивший состояние перестройки, постперестройки, распада Советского Союза, был поэтом, музыкантом, исполнителем, художником, режиссёром, но в своей самоидентификации отдавал предпочтение сказке. В интервью в Воронеже в апреле 1997 года Литвинов сказал: «Я не музыкант, я – сказочник. Всё, что я делаю в музыке, сказки» [Веня Д’ркин. Интервью в Воронеже]. Итак, Александр Литвинов называл себя сказочником, выделяя этот вид работы над текстом как главный в своём творчестве.

К сказкам поэт обращается в течение всего своего творчества. «Тунгусский метеорит», «Слёзы Джоанны», «Элексир молодости», «Сказки про Деда Рыду», «Сказка про тараканов», «Вова-Гагарин», «Про Кривобокова», «С Новым годом!», «В глубокую полночь ко мне постучали в дверь...», «Фрагмент сказки про

Дрантландию», «Полковник Емелин», «Это было начало...», рок-сказка «Тае Зори», «Фрагменты сказки о Дранте и Беатриче» написаны в уникальной д’ркинской манере, отличающей его стиль. В них присутствует ирония, многозначность образов, смешение inferнального мира и реальности, которая порой не менее пугающая, чем устрашающее сказание [ДрАнтология 2023: 367–462].

Белоснежка в немецкой и русской сказке

Сказка «Про Белоснежку», написанная в 1992–1993 годах в Луганске. Главная героиня – Белоснежка. Персонаж не нов в европейском фольклоре, а в литературных обработках он представлен братьями Вильгельмом и Якобом Гримм как «Снегурочка» («Белоснежка» (1812)) [Гримм 2003: 223–234], а в русской литературе А. С. Пушкиным («Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях» (1833)) [Пушкин 2013]. В сказках братьев Гримм и А. С. Пушкина героиня воплощает единство добродетели и красоты, некий идеал беззащитной доброты, терпения, смирения. Гномы и богатыри – сочувствующие, заботливые, мужественные, трудолюбивые. Одинаков счастливый исход двух повествований, обозначенный логикой устоявшихся сюжетов, – пробуждение и замужество.

Таким образом, в классических сказках, как немецкой, так и русской, реализованы почти все этапы женской инициации: переходное состояние героини – это девушка на выданье, уходящая из одной возрастной группы в другую, зависть мачехи к красоте падчерицы, пассивный отец, смертельная опасность, встреча с семьёй гномами (богатырями), выступающими в роли волшебного помощника, чудесное спасение, удачное замужество, смерть мачехи. Выпадает один элемент – у героини нет сводных сестёр, но вся остальная схема воплощается полностью, показывая архаичные корни этого известного сюжета.

Белоснежка в сказке Вени Д’ркина

Д’ркинская интерпретация самостоятельна, она не повторяет классические сюжеты, но следует в основных моментах общей фольклорной схеме женской инициации.

Сказка начинается классическим, но изменённым зачином: «в тридесятom царстве, в триодиннадцатом государстве» [Про Белоснежку 2023: 393]. В сложившихся зачинах народных сказок «в тридевятom царстве, в тридесятom государстве» проявлена оппозиция «свой – чужой» применительно к отдалённости в горизонтальной плоскости происходящих событий. Фольклорные новообразования «тридевятое» и «тридесятое» связаны не с системами счисления, а с интуитивными знаниями древних славян, наделявших числа и цифры магическими свойствами [Шустов 1998: 124]. Триада, воплощая полную завершённость, сопряжена с числом девять, завершающим ряд элементарных чисел, что составляет сложное количественное числительное. Дециальная система отсчёта зафиксирована в обозначении дальней локации как «тридесятой». Д’ркинский зачин почти выдержан в традициях народных сказок, но дальше за «тридесятым царством» следует «в триодиннадцатом государстве», когда автор добавляет ещё единицу к традиционному «тридесятому». Так автор указывает на традицию, в рамках которой разворачивается сюжет, но границы этой традиции с самого начала разрушаются, сдвигаются и выводят читателя в другое пространство.

Масютовка/Максютовка на границе миров

Веня Д’ркин обозначает конкретную локацию действия сказки – это деревня Масютовка. «Есть такая деревня, – вспоминает друг сказочника Юрий Рыданский, – правда, Масютовка, а с нами был Макс, переименовали тут же именем Макса – Максютотка. Деревня уникальная, с соломенными крышами, с журавликами-колодцами, семь домов – прекрасно» [ДрАнтология 2023: 565]. На фестивале «Оскольская лира» в 1995 году, где автор стал лауреатом Гран-при, Александр Литвинов представился уже как Вениамин Дыркин из Максютотки. Эта же локация обыграна в песне «Старуха», написанной в 1990 году. Образ создан на основе строфы из песни белорусского композитора Эдуарда Ханка «Малиновка» (1980), которую с успехом исполняет ансамбль «Верасы», где и содержится строчка «Малиновки слышала голосок». В д’ркинском варианте поётся: «В Максютотке слышан голосок» [ДрАнтология 2023: 226]. Место действия менялось в зависимости от пребывания исполнителя.

Реальная Масютовка находится в Купянском районе Харьковской области на Украине. Вымышленная Максютовка – по смыслу расположена в том же ландшафте, но культурно находится в иной реальности, в сказочном пространстве, которого нет на карте. Это сказочный двойник Масютовки, лежащий за гранью человеческого мира. Именно там и разворачивается действие. Так сюжет сказки переносится в степное южнорусское пространство, но в то же время за границу настоящего, в вымышленный мир. Героиня д’ркинской сказки живёт в двух мирах одновременно, в сказочной деревне, но вписанной в реальный пейзаж.

Двойственная красота

Следующее по сюжету описание красоты Белоснежки опять происходит по законам сказки – её «не описать пером, не вырубить топором». Устойчивое словосочетание «Ни в сказке сказать, ни пером описать» обозначает высшую степень свойства, но д’ркинский стиль основан на непредсказуемости и смешении смыслов. «Не вырубить топором» – нельзя изменить то, что состоялось, а не просто «написанное пером, не вырубить топором» в прямом значении. У Вени разрыв двух пословиц приводит к алогичному соединению, и снова подчёркивает пограничность персонажа, лиминальное состояние героини, живущей на границе смыслов.

Белоснежка и Пуруша: персонажи, творящие мир из себя

Далее, описывая героиню, рассказчик вводит неологизм, отсылающий к ней же самой, то есть автореферентную характеристику, приводящую к парадоксам в мышлении за счёт включения объекта как знака в тот класс, который он обозначает [Ищенко 2024: 44-45]. Описывая Белоснежку, Венья Д’ркин пишет, что Белоснежка «Любила белосн кушать». Белосн – сокращённое имя Белоснежки, далее идёт корень «ежка», указывающий на действие. То есть, девушка-красавица собирала в лукошко белосн – саму себя, и поедала. Белосн можно «лускать» (авторская редакция), как орехи или семечки. «Вот такая скромная» подытожил автор.

Итак, героиня является выделенным из среды объектом, она существует за счёт самой себя и создаёт себя из себя же, что

позволяет отнести её к мифологическим персонажам, создающим из себя мир. Таковым был в мемфисском варианте древнеегипетской космогонии бог Птах, создавший из земли своё тело усилием воли [Рязанова 2007: 94]; Пуруша в индийской мифологии, из тела которого боги создают мир во время жертвоприношения, но сам же Пуруша является жрецом [Топоров 1995: 13-14]. Так Белоснежка снова проявляет две ипостаси одновременно: она и живёт в мире, и создаёт мир из себя, является и творением, и творцом, и жертвой, и жрецом, приносящим жертву. В то же время космогоническая роль Белоснежки не акцентируется ни автором, ни ею самой, и другим персонажам неизвестна, она всего лишь скромный творец этого мира, в нём же и живущий.

Невеста мертвецов

Статус Белоснежки в социально-возрастной группе подчёркнуто лиминальный. Автор пишет: «Пришла пора и невестой побыть, да нет женихов – все за родимую Максютовку в Бусурмании живот положили. Так и жила на выданье» [Про Белоснежку 2023: 393]. Героиня должна перейти в другую возрастную группу, сменить свой статус, но не может этого сделать, поскольку все женихи погибли. Белоснежка оказывается невестой мертвеца, причём не одного человека, а целого поколения мужчин, пригодных для брака. Все, кто может изменить её судьбу, находятся в царстве мёртвых, в то время как она сама находится в царстве живых, но в переходном состоянии, которое не может завершиться никаким преобразованием и сменой социальной роли. Такое состояние в архаичных культурах характерно также для мира мёртвых. Мёртвые не взрослеют, не меняют свой статус, сохраняют навсегда своё социальное положение при жизни [Козлов 2018]. В такой ситуации оказалась и Белоснежка, помещённая в лиминальном пространстве между возрастными группами невесты и замужней женщины, а также между миром живых и миром мёртвых, что ещё раз подчёркивает необычность, пограничность этого персонажа, соединение в ней двух природ: сельской девушки и царицы мертвецов.

Царство мёртвых: густой вырубленный лес

Уже обнаруженные сюжетные и образные связи подчёркивают иномирные характеристики леса, где оказывается Белоснежка далее. В традиционной культуре путь человека через лес связан с инициацией – важнейшим обрядом на пути героя, отмечающим взросление, символическим прохождением через смерть [Пропп 2021: 64]. Путь по лесу – путь в царство мёртвых. В самой глубине леса пространство теряет привычные характеристики: посреди «чиста поля изба не изба, малина не малина» [Про Белоснежку 2023: 393]. Лес включает в себя чисто поле, где обычно богатыри в сказках встречают свою судьбу. Белоснежка идёт по мужскому пути героя – через лес в чисто поле, где богатырь совершает свой подвиг. Это первое указание на двойную роль Белоснежки, проходящей мужскую и женскую инициацию одновременно.

Лес не только густой, но и вырубленный: «Боязно Белоснежке в вырубленном лесу ночевать – то крокодилы по рукам бегают, то змеи в рот лезут» [Там же]. Прыгающие по рукам Белоснежки крокодилы меняют масштабы персонажей: то ли уменьшая размеры крокодилов, то ли увеличивая размеры Белоснежки, что неудивительно, если это персонаж-творец мира. Так лес объединяет в себе несколько пространств: густой лес как царство смерти, чистое поле как место подвига, вырубленный лес как иномирное отрицание всех понятных характеристик пространства.

Тройной дом на границе миров

Здание, стоящее на пересечении границ, также интегрирует несколько пространств: это изба, малина (хаза) и флэт одновременно. Сельская изба представляет собой человеческое жильё. Малина на воровском жаргоне означает загородный дом, тайное место, воровской притон. Ту же локацию «изба» Веня Д’ркин называет «хазой», используя трансформированную арготическую лексику. На жаргоне хаза означает притон, злчное место («хаза» – от испанского «casa» – дом, отчизна, площадь; итальянского «casa» – дом, казино, игорный дом; немецкого «haus» – дом, английского «house» – дом; тюркского «khazina» – жилище).

Но далее автор место пребывания Белоснежки называет флэт, связывая русское кириллическое написание флэт и англоязычное

«flat» – дом, квартира. И в песнях, и в сказках использование англоязычных терминов не ново. Тенденции зарождающейся на советском пространстве рок-культуры стали проявляться в 1970–80-х годах века в не ассимилированной англоязычной лексике [Норлусенян 2005: 174]. Но в 90-е годы англоязычная лексика интенсивно вторгается в виде пастиша русских и английских слов в рок-пространство [Норлусенян 2005: 175]. Особенно активно процесс заимствования шёл в рок-культуре, поскольку она происходит от песенной поэзии, созданной на английском языке, и подобные вкрапления подчёркивают близость песенной рок-культуры двух пространств [Симановская 2013: 260]. Так Белоснежка снова оказывается на пересечении разных пространств: жилого, воровского, англоязычного-рокерского.

В избе (уже не во флэте) героиня ведёт себя сообразно сценариям народных сказок: в баньке выпарилась, постиралась, напоилась, накормилась. И тут же Веня Д’ркин делает резкий отход от традиций фольклора. Описывая действия Белоснежки, несовместимые с её сказочным образом: она «проблевалась, опять напоилась да спать вырубилась» [Про Белоснежку 2023: 393].

Семь Петровичей и Глеб Жеглов

В этой хазе проживают не семь гномов, как в сказке братьев Grimm «Белоснежка и семь гномов», и не семь богатырей, как у Пушкина, а семь слесарей Петровичей. Обращение по отчеству запанибратское, и оно применимо к людям, находящимся на близкой дистанции общения. Зачастую слесари в неофициальной обстановке именуются именно по отчеству.

В сказке семь Петровичей удивились отсутствию еды и питья, которые Белоснежка употребила за семерных мужчин. Веня Д’ркин постоянно снимает покров сакральности с этой сказочной героини, подчёркивая её профанность. И они резонно задают вопрос: «Какого черта здесь носило?». Устойчивое народное выражение, представляет чёрта олицетворением бесовства, как существо, приносящее хаос в привычно текущий ритм явлений. Но Веня Д’ркин вместо чёрта вставляет фамилию своего друга, получив забавный вопрос от слесарей, знавших Кудаква и сравнивающих его с чёртом: «Какого Кудаква здесь носило?» [Про Белоснежку 2023: 393]. В литературе, кинематографе для убедительности сюжета используется приём cameo, когда

фигурирует реально действующее лицо для правдоподобности происходящего. Алексей Кудakov – друг Вени Д’ркина, реально существующее лицо, поэт, фотограф, лауреат фестиваля «Оскольская лира» [ДрАнтология 2023: 555]. Его фамилию автор помещает вместо inferнального персонажа, что вполне в духе смещения смыслов постмодерна.

От возмущения Петровичей Белоснежка прячется за телевизор, который находится в избе, флэте, хазе семерых Петровичей, внося для читателя неразбериху в определение времени происходящего события. Наличие телевизора перебрасывает действие из архаичного сказочного и сельского пространства в современность. Но отрыв от постмодерна кратковременен, что характерно для сказок Вени Д’ркина, в которых он делает такие перебросы незаметными, но молниеносными, что заставляет читателя постоянно быть готовым к неожиданностям. А далее по тексту страх Белоснежки выразился в присказке «ни жива, ни мертва», но Веня, не давая возможности привыкнуть к стилю народного выражения, продолжает: «она же ни рыба, ни мясо, она же Изольда Меньшова, она же Валентина Понияд» [Про Белоснежку 2023: 393]. Так сказочник делает отсылку к фильму «Место встречи изменить нельзя» режиссёра Станислава Говорухина.

Фильм вышел в прокат в 1979 году, персонажи и выражения из фильма стали узнаваемыми. Глеб Жеглов, характеризуя одну из представительниц преступного мира, повторяет «она же», поскольку преступница предстаёт в различных ипостасях: «Она же Изольда Меньшова, она же Валентина Понияд, она же сводня, четырежды судимая». Так в избушке подчёркивается соединение не только разных временных пластов, но и разных миров – сказочного, бытового и воровского, причём в его кинематографической версии.

В сказке семеро гномов или семеро богатырей предлагают неизвестному гостю обозначить себя, кем бы он ни был. При этом ставится условие «если..., то...». У Вени эти условия идут с нарушением логических законов распределения. Слесари Петровичи дружелюбны по отношению к незнакомцу: «Если ты красна девица – будешь нам красной девицей, коли ты средних лет – будешь нам красной девицей, а как старушка ты – мы сливку подопьём, и пойдёшь за красну девицу» [ДрАнтология, 2023: 393].

В любом случае условие заканчивается вариантом красной девицы, не предполагая вариативности противопоставления.

Сражение со Змием и Чёрный Ворон

Развивая сказочный аспект повествования, сюжет резко переходит в сражение со Змием старшего брата из семи слесарей «не на живот, а на смерть», в котором победу одерживает Змий, как воплощение злых сил. Вопреки устоявшимся сюжетам народных сказок, где победа принадлежит положительному герою, у Вени Д'ркина в который раз сказка инвертируется, и положительный персонаж гибнет. В фольклорных сюжетах спасение от смерти приходит в результате того, что герой помогает воронёнку, после чего в награду ему помогает отец воронёнка – Чёрный Ворон. Белоснежка же выкручивает лапки воронёнку и диктует Чёрному Ворону условие, при котором воронёнок будет отпущен на свободу: нужно принести живой и мёртвой воды, что Чёрный Ворон помчался исполнять [ДрАнтология 2023: 394]. На этом сказка обрывается, оставляя читателя на пересечении нескольких пространств: сказочного, воровского, бытового и царства мёртвых.

Мужская и женская инициация Белоснежки

Проведённый анализ показывает, что, сохраняя форму фольклорной сказки, Александр Литвинов использует мифопоэтику постмодерна для интеграции нескольких смысловых пространств в границах одного текста. В истории «Про Белоснежку» интегрированы следующие пространства: архаичное сказочное, рокерское, современное автору профанное бытовое, воровское и иномирное.

К сказочному пространству относятся деревня Максютовка, пространство леса, ритуал инициации, изба среди леса – место инициации, сказочный зачин, битва со Змием, взаимодействие с Чёрным Вороном, употребление сказочных клише, поговорок, магических числительных. Рокерское пространство представлено англоязычной лексикой. Современное автору профанное бытовое пространство включает в себя телевизор, слесарей, действия героев в избушке. Воровское пространство проявляется в жаргонном наименовании дома в лесу, а также цитате из фильма

«Место встречи изменить нельзя». Иной мир представлен в образе Белоснежки, создающей и поедающей саму себя, а также вечной невесты – царицы мёртвых.

Наиболее полно раскрыты сказочное пространство и царство смерти. В сказочном пространстве разворачивается сюжет женской инициации, сохраняя несколько основных этапов: героиня в лиминальном состоянии, отца у неё нет, она переживает испытание и обретает волшебных помощников. Заметны и отличия: испытание вызвано не кознями мачехи, которой у героини нет, а её попыткой действовать по схеме мужской инициации, то есть по собственной воле отправиться в путь, в волшебный лес, где статус героя меняется в результате испытания. После обретения волшебных помощников фокус повествования смещается, и появляется новый главный герой – старший брат слесарь Петрович, который сражается со Змием, как положено главному герою в мужской инициации, что позволяет сопоставить его с Белоснежкой как её функционального двойника, выполняющего действие, которое она не может выполнить сама, играя в сказке другую роль. Двойничество Белоснежки становится ещё одним проявлением её лиминальной природы. Она объединяет в себе героя, творца мира, царицу мёртвых, мужчину и женщину, поскольку находится в потустороннем пространстве, на границе разных миров, где иерархии и оппозиции мира живых стираются.

Литвинов включает разные пространства в единый текст с помощью цитат из фольклора и кино, отсылок к реалиям городской жизни глобализованного мира, создания сложных образов и подключения разных сюжетов в единое повествование. Таким образом, мифопоэтика Литвинова строится на приёмах постмодерна, трансформирующих фольклорный сюжет, размыкая пространство сказки и подключая к нему другие миры. Белоснежка выступает как лиминальный персонаж, объединяющий сюжеты мужской и женской инициации, а также выступающий одновременно как творец мира и царица мёртвых. Так реалии современной жизни интегрируются Литвиновым в архаичный сказочный сюжет, объединяющий разные пространства, сохраняя древний миф в XXI веке.

МАСТЕР, МАРГАРИТА И СКАЗОЧНИК

Ассоциативная связка «Мастер и Маргарита» неизбежно приводит к одноимённому неоконченному роману Михаила Афанасьевича Булгакова. Что совершенно оправданно, поскольку эти имена идут неотрывно друг от друга с того момента, когда роман нашёл своего широкого читателя после первой публикации в сокращённом виде в журнале «Москва» в 1966-1967 годах. Третье имя в заглавии данного исследования – Сказочник – стоит отстранённо, но, в то же время, сопряжено с булгаковской героиней, что дало повод для вынесения этих трёх нарицательных имён в единую линию. Общий персонаж – Маргарита – связал писателя Михаила Афанасьевича Булгакова и поэта Александра Михайловича Литвинова, живших в разные эпохи, но одинаково воспринявших колдовство одной удивительной женщины, созданной их писательским и поэтическим даром. У каждого из них своя Маргарита, но при общей её узнаваемости: созданная их воображением, она наделена способностью любить и ведьмовским свойством к полёту, а значит, свободе. Луна, конь, сон, бал, небо, звёзды, отрешённость от города, устремлённость к вечности присущи обоим Маргаритам: и у Мастера-Булгакова, и у Сказочника-Литвинова.

Сделка Маргариты с дьяволом

Закатный роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», по его же словам, был главным посланием человечеству, своеобразным завещанием потомкам. Всё будет правильно, соответственно законам и условиям жизненной правды в равновесности добра и зла, где их абсолютности размыты по воле писателя. Линия Иешуа и Воланда олицетворяет два начала, изначально присущие человечеству и не обещающие покой философам, писателям, художникам, этикам до тех пор, пока человечество будет осмысливать самоё себя. Ради добра совершается зло во второй линии романа – Мастера и Маргариты, когда Маргарита добровольно заключает договор с дьяволом, подтверждая мысль Воланда о том, что бы делало добро, если бы не существовало зла? Наблюдая за злом, М. А. Булгаков не

категоричен в его обличении, и неслучайно эпиграф, взятый из трагедии «Фауст» Иоганна Вольфганга фон Гёте: «Так кто же ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», красноречиво задаёт тон повествованию. В эту размытость добра и зла ввинчивается Маргарита, которая счастлива оттого, что вступила в сделку с дьяволом, и став ведьмой, оказывается, очень этим довольна [Булгаков 2022].

Ведьмы мифологические

Мифология народов наделила ведьм способностью перевоплощения и готовностью вхождения в инфернальный мир ради обретения сверхъестественных способностей. Будучи источником соблазна и греха, женщина наделялась в мифологических представлениях качествами нечистой силы, духовно и телесно связанной с дьяволом. Приобретение сверхъестественных способностей даёт ей власть над прошлым, настоящим и будущим, возможность влиять на ход естественного течения событий [Мифы народов 1991]. Наравне с мифологической, литературная мысль не могла обойтись без этого персонажа, дающего возможность соединения реального и ирреального, на чём выстраивают своё существование и миф, и искусство.

Ведьмы литературные у Гёте и Гоголя

Мировая литература преподносит образы ведьм, созданные писательской фантазией. Ведьма, преодолевая земное притяжение и подчиняя себе весь мир, летает по писательской воле Иоганна Вольфганга фон Гёте в трагедии «Фауст». «Сон в Вальпургиеву ночь» изобилует всеми атрибутами ведьмовства: звёзды, ночь, луна, сон, вилы, метлы, мазь, придающая ведьме бодрости.

В область сна вошли мы, словно

В очарованные страны.

О, веди нас прямо, ровно

Сквозь леса и сквозь туманы,

Через пустыню, меж горами [Гёте 2021].

В мерцании лунного света, льющегося слабой струёй, встаёт туман и безбрежный пар. В такой палитре ведьмовской ночи

Старуха Баубо мчит к верхушке

*Верхом на супоросой хрюшке.
Колдунье и свинье почёт.
Вперёд за бабкою, вперёд!
Всей кавалькадой верховых,
Чертовок, ведьм и лешачих!* [Гёте 2021].

В ночной полёт отправляет Николай Васильевич Гоголь панночку в повести «Вий». Философ Хома Брут, как верховой конь, покатал на себе дочь сотника, оказавшуюся ведьмой. И опять писателем задаётся та же тональность робкого полночного сияния, освещающего леса, луга, небо, долины, которые как будто спали с открытыми глазами. Серп светел на небе, всё было ясно при месячном, хотя и неполном свете. В ночной свежести было что-то влажно-тёплое, а трава казалась дном какого-то прозрачного до самой глубины моря. Земля чуть мелькала под Хомой Брутом, нёсшим на спине непонятого всадника [Гоголь 2019].

В повести «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголь предполагает необычность ситуации ночи, в которой действуют необычные персонажи, совершая необычные действия. Солоха-шинкарка, обворожительная ведьма, искусно обходящаяся с головою села, дьяком Осипом Никифоровичем, козаком Корнием Чубом, козаком Касьяном Свербыгузом и с самим... чёртом. Причём ни одному из них в ум не приходит, что у него есть соперник. Минуту назад, летая на метле, Солоха спускается по воздуху, будто по ледяной покато́й горе прямо в трубу, увлекая за собой своего любовника – чёрта. Но спускаются они в совершенно прозаическую обстановку – в просторную печку, оказавшись между горшками.

Маргариты исторические: Маргарита Тюдор, Маргарита Наваррская, Маргарита Валуа

Кроме вымышленных персонажей, наделённых художественным воображением исключительными способностями, немало довольно сильных женских личностей, носивших имя Маргарита, преподносит история. Маргарита Тюдор (1489-1541) – английская принцесса, королева Шотландии, супруга короля Якова IV, знавшая латынь, французский язык, музицировавшая на лютне и клавикордах, была в центре интриг в борьбе за английский престол.

Булгаков собирал сведения о Маргарите Наваррской и Маргарите де Валуа [Мифы народов 1991: 263]. Маргарита Наваррская (1492-1549) – известная под именами Маргариты де Валуа, Маргариты Ангулемской, Маргариты Французской. Покровительница гуманистов Маргарита Наваррская оставила литературные произведения «Гептамерон», «Зерцало грешной души», «Диалог в форме ночного видения», «Корабль», «Больной».

Маргарита де Валуа (1553-1615) – дочь Генриха II и Екатерины Медичи, жена Генриха де Бурбона, короля Наваррского, занявшего впоследствии французский престол. Свадьба с будущим королём Франции – Генрихом IV – 24 августа 1572 вылилась в печально известную Варфоломеевскую ночь, проявившую противостояние между католиками и гугенотами. Последняя из рода Валуа, Маргарита с писательской подачи Александра Дюма вошла в мировую литературу романом «Королева Марго».

Маргарита в межвоенной Москве

Этот ряд исторических имён даёт представление о характерах Маргарит – волевых, находящихся отнюдь не на периферии интриг, страстно любящих, жертвующих. Такие же качества реально живущих женщин Булгаков переносит на созданную им Маргариту. В романе один из персонажей – Коровьев предлагает Маргарите быть хозяйкой весеннего бала полнолуния, обращаясь к ней не иначе, как «Королева Марго», поскольку она «прапрапраправнучка одной из французских королев». Маргарита Валуа ближе всех по духу возлюбленной Мастера [Муравьев 2003]. Так писательская фантазия выбирает нечто общее из характеров исторических личностей и переносит в пространство литературных изгибов роднящие их сюжеты. Выверенная локализация истории и менее строгая приверженность к месту и времени события в литературе размывается в сказке, где герой приобретает индивидуальное благополучие, сопряжённое с социальными потребностями.

Маргарита в девяностые

Если в сказках Д'ркина конкретность времени и места действия определённы, то из его песен определённость времени и действия изымается. Так произошло в песне «Маргарита», которая принадлежит любому времени, поскольку настроение её связано с народными представлениями о волшебстве. Пик творчества Александра Литвинова совпал с завершением постмодерна. Некалендарное десятилетие, начавшееся в августе 91-го и закончившееся в августе 99-го, очень быстро превратилось в миф – и неудивительно: в конце концов, миф всегда так или иначе посвящён определению места человека в мире и ощупыванию этого мира – а чем ещё занимались все эти годы люди, обнаружившие себя на руинах великой империи? [Горбачёв 2014].

Пересечение 16 строк д'ркинской песни «Маргарита» и 400 страниц булгаковского романа «Мастер и Маргарита» несопоставимо по времени их создания, знаковости авторов, масштабу, сюжетным линиям, но сопоставимо по ощущениям, магии и настроению обеих Маргарит. Две Маргариты – булгаковская и д'ркинская – соприкасаясь по касательной, не тождественны, но схожи. И не только по именам.

Мастер и Маргарита

Если Мастер – воплощение писательского подвижничества, не подразумевающего денег, славы, почестей, то Маргарита – идеал женской любви – жертвенной, сакральной, страстной, отвергающей свои желания во имя любимого. Относительно Сказочника: у него нарочитая витиеватая вымысленность расплавляется в сплетении развивающихся событий. Мастер равен делу. Маргарита равна любви. Сказочник равен сказке.

Балансируя в двух измерениях между реальным и inferнальным, писатель своих созданных героев перебрасывает в различные состояния. Маргарита красивая, умная, бездетная тридцатилетняя жена очень крупного специалиста. Пока всё реалистично. Но писатель втягивает в сюжетность персонажи, принадлежащие двум мирам. В глазах Маргариты всегда горел какой-то непонятный огонёк, чуть косящей на один глаз ведьме. Уже сюрреалистично.

Тот, кто любит, должен разделить участь того, кого он любит, – полагал Михаил Булгаков. Такой он сотворил свою Маргариту – идеальной в любви, самоотверженной, разделяющей участь Мастера. Кто не видел влюблённой женщины, тот не может сказать, что такое женщина, по разумению Теофила Готье. А Маргарита любит. Ибо она – женщина. И, добровольно заключив сделку с дьяволом ради помощи Мастеру, переходит в inferнальный мир. После весеннего бала у сатаны ночью Москву покидает группа всадников, среди которых Маргарита.

Маргарита в донбасском небе

«Над чёрной бездной загорается город с садом, к которому потянулась лунная дорога» – это у Булгакова. «Ты летишь, а над городом лунный свет с неба льётся» – это у Литвинова. Сны как связующая нить реальности и ирреальности, но пробуждение равносильно исчезновению колдовства. Ночь придаёт блеск звёздам и женщинам – эта байроновская мысль вполне удачно ложится на образ колдовской Маргариты, которая совершает ночной полёт. Ноктюрн подразумевает победу над тьмой, время раскрытия сил, скрытых при свете дня, но раскрывающихся под покровом ночи. В темноте происходит парадоксальная история: мир созерцается яснее в бессознательном состоянии, чем в осознанном. Ночь даёт сон – блаженное состояние видений более реальных, чем сама реальность.

Ты пройдёшь по росе перед сном.

Ты уснёшь, ой увидишь город.

Город, скрытый серебром...

Эх, кабы серебро то пальцем тронуть,

– так ощущает серебряную лунную ночь Маргарита у Сказочника. Но касаться рукой крытого серебром города нельзя, потому что произойдёт пробуждение, при котором исчезнет колдовство и вернётся осознаваемая реальность.

В романе Маргарита обретает с Мастером покой, но перед этим совершает полёт над городом. Как у Воланда, в стеклянном глобусе с шевелящимися океанами, она видит город. Как и у Сказочника, она летит на коне после бала.

Ты одна среди звёзд и огня

Скачешь вверх по дороге лунной.

Слышишь, осади коня.

Не гони ты, ночь так безумна [ДрАнтология 2023: 229].

Цвета лунно-серебряные, дающие умиротворение и состояние необычности действия. И нужно успеть до рассвета ощутить таинство свободы и силы, подаренной Воландом, который говорит Маргарите, что всё будет правильно, на этом построен мир. У Александра Литвинова музыкальный альбом под названием «Всё будет хорошо». Всё будет, но как – правильно или хорошо? «Правильно» подразумевает бинарность оппозиций в виде взаимозависимости добра и зла. Понятие «хорошо» противоположно понятию «плохо», не втягивая два этих понятия друг в друга. Предел правильности не ограничен только добром, а выходит на понятие зла, то есть объёмнее, нежели просто «хорошо». В полном согласии с тем, что всё будет хорошо, резервуар добра у Сказочника Вени Д'ркина неограничен. Взаимообнимаясь, добро и зло равновесны в романе Михаила Булгакова.

Маргарита улетает в ночь

Растущая иллюзорность события у д'ркинской Маргариты доходит до такого состояния, когда он разрешает своей Маргарите лететь, пока ночь. Ведь событие должно произойти, поскольку его предназначение произойти, согласно утверждению Жака Бодрийера. «Ночь устала показывать сны. / Кончен бал, и окно открыто. / Тает золото луны.../ Эх, пока ночь, лети, Маргарита». У времени есть время, чтобы оценить пришедших в этот мир. Так случилось с Михаилом Афанасьевичем Булгаковым, шедшим к читателям трудно и долго. Так случилось с Александром Михайловичем Литвиновым, не успевшим в полной мере ощутить славу и признание.

Но они оба были счастливы творчеством, которое Ролло Рис Мэй определил, как встречу человека с миром. Пульсация мысли, фиксирующая знаковое освоение всего существующего через художественные образы, неизбежна и не зависит от места и даты рождения того, кто спешит встретиться с миром. Два литератора, живших в разное время, соединились через образ одной женщины – Маргариты, наделив её даром любви, колдовства, самоотречения.

Прекрасное время под названием жизнь для Михаила Булгакова и Александра Литвинова было несправедливо исчезающе малым. Оба ощутили уязвлённость смертью, уйдя в

бесконечность преступно рано: Булгаков в сорок восемь лет, а Литвинов в двадцать девять лет. Но остались образы, среди которых жемчужинами в лунной ночи над городом летят в вечность Маргариты.

СМЕРТЬ ПЕРСОНАЖА И АВТОРА В ПЕСНЕ «ИЮЛЬ»

Современное культурное пространство метамодерна отмечено реабилитацией народного творчества и возвращением мифов и сказок в актуальные культурные практики. Уникальным явлением последних десятилетий стала бард-рок сказка, в которой соединились устойчивые фольклорные сюжеты и авторское песенное исполнение в стиле рока. Изучение авторской рок-сказки помогает понять механизмы соединения и трансляции архаичных смыслов в культуре метамодерна, что актуально в ситуации масштабных трансформаций культуры в XXI веке. В России актуальность проблемы трансляции смыслов усиливается в связи с переменами, вызванными СВО в 2022 году, когда зависимость от культурного импорта начинает осознаваться как стратегический недостаток, а возрождение русской культуры становится одним из факторов стабильного развития общества. Особенно важно, что традиционная русская культура к настоящему времени включает в себя не только деревенскую народную архаичную культуру, но и культуру городскую. Изучение соединения этих культур в ситуации метамодерна актуально для осмысления механизмов трансляции культуры современными поэтическими средствами.

Проанализируем с помощью философско-культурологической методологии песню «Июль» Александра Литвинова, созданную в последние годы XX века и соединяющую две культурные традиции: архаичную фольклорную и городскую рокерскую.

Сказки для горожан

Сказки занимают особое место в творчестве Д'ркина. Сказочник – это ядро его самоидентификации. Своё творчество Д'ркин определял как сказочное и позиционировал себя как сказочника, понимая свои песни как производные от сказок, о чём он рассказал в 1996 году перед концертом в Троицке Московской области.

Сказки Д'ркина и связь его песен со сказками изучает Н. Ю. Данченкова. В статье «Бард-рок и поэтика сказки: певец-сказочник Вени Д'ркин» Н. Ю. Данченкова показывает, что песенные сказки Вени рассчитаны на молодого городского жителя [Данченкова 2019: 313], в них детали городской жизни сочетаются

с пародийностью и волшебством [Данченкова 2019:314], лексическая система сказок разомкнута и включает разные слои речевого быта [Данченкова 2019: 317]. В песнях-сказках решающую роль играет музыка, а одним из распространённых приёмов поэтики является разнострофная организация, введённая в русский рок В. Цоем [Данченкова 2019: 324]. Обычно двустрофная музыкальная форма в песнях Вени означает изменение эмоционального и содержательного плана нарратива при переходе к новому размеру [Данченкова 2019: 325].

Сказочный «Июль»: море как царство смерти

Проанализируем мифопоэтику Д'ркина в песне «Июль» («Раскалённый июль») как сказку постмодерна. Песня написана в 1996 году, в июле, после почти одновременной смерти Сергея Курёхина и Андрея Левитова [ДрАнтология 2023: 55]. Двустрофную форму песни анализирует Н. Ю. Данченкова, указывая, что «относительно спокойные строфы а приводят к эмоциональному всплеску b, а общая форма имеет вид а — а — b — а — b» [Данченкова 2019: 325]. Посмотрим, как этот перелом мотивирован с точки зрения сказочной структуры произведения.

Сюжет сказки — мужская инициация. Главный герой отправляет в путь, проходит через смерть и возвращается в новом качестве. Инициация символически означает смерть старого человека и рождение нового. Символическим изображением смерти всегда является смерть, то есть инициация оформляется как смертельное испытание, которое разворачивается на границе миров, мира живых и мира мёртвых.

Границей миров может быть лес, но также и вода. Мифологему воды на основе теории архетипов К. Г. Юнга анализирует С. А. Кошарная и показывает, что это универсальная культурная константа. Используя работы В. Н. Топорова, исследовательница обосновывает роль мифологемы моря как образа смерти в системе русских культурных архетипов [Кошарная 2008: 19].

В большинстве мифологий вода ассоциируется с женским началом, а вследствие этого связывается с рождением и смертью как базовыми способами бытия. К. Г. Юнг объяснял универсальность архетипа воды пребыванием человека в материнской утробе и важностью акта рождения. Переход через

водную преграду выступает как начало новой формы существования, как переход к рождению или к смерти. На этом представлении основана широко распространённая женская персонализация смерти. Как указывает В. Н. Топоров, устойчивый мотив «морского» поэтического комплекса связан с дном моря как образом смерти [Топоров 1995: 589].

Вода и море в «Июле»

Вода появляется в первой же строфе песни «Раскалённый июль», состоящей из пяти строф [Июль]. Море упоминается в третьей и пятой, заключительной строфе. В первой строфе автор обращается к персонифицированному июлю:

*Раскалённый июль,
Обезболь меня в прорубь.*

В июле умер друг рассказчика, и для облегчения своей боли он мечтает окунуться в прорубь, смыть водой свою печаль и беду. Смерть друга описана в первой и третьей строфах песни:

*Преподай отъезжающим в рай
Инструктаж на санскрите,
Как спасать свои души в воде,
Исповедуясь перед собой,
И напомни о СПИДЕ.*

Друг из той же поэтической, музыкальной среды, что и сам автор, носитель городской рок-культуры, уезжает в рай, то есть в смерть. Путь в смерть лежит через воду, где может быть спасена душа, то есть вода выступает не только как средство для живого друга, автора песни, облегчить свою боль, но и как граница между миром живых и миром мёртвых, в соответствии с универсальным культурным архетипом.

Поезд в рай в рок-культуре

Отъезд друга в рай функционирует в тексте как цитата, отсылая к двум известным в рок-культуре произведениям, использующим этот образ. Это «Баллада об уходе в рай» Владимира Высоцкого и «Железнодорожник» Вячеслава Бутусова на слова Ильи Кормильцева.

«Баллада...» написана в 1973 году и начинается словами:

Вот твой билет, вот твой вагон.

*Всё в лучшем виде одному тебе дано.
В цветном раю увидеть сон –
Трёхвековое непрерывное кино [Высоцкий 2017: 552].*

Песня Бутусова создана в 1994 году, и также содержит образ поезда, уходящего на небо, то есть в рай:

*Последний поезд на небо отправится в полночь,
С полустанка, покрытого шапкой снегов [Кормильцев].*

Хотя песня Высоцкого более точно разрабатывает образ, использованный Дркиным, песня Бутусова была более актуальна на момент создания исследуемого текста. Оригинальная в XX веке идея соединения религиозного образа рая или смерти с символом прогресса поездом, летящим вперёд, используется Дркиным на излёте века как понятная слушателю концепция движения в иной мир из современного городского пространства.

Мотив поезда в творчестве Дркина развивается и дальше, в песне «Бубука» (1997). Изучение диалога Вени Дркина и Вениамина Ерофеева на материале этой песни приводит исследователей к выводу, что поезд у обоих авторов является пространством изменённого состояния сознания, что проявляется в реальности как нарушение законов природы и социальной жизни, враждебность мира героям в пространстве поезда [Сидорова 2008].

Вода – стихия смерти

В третьей строфе автор обращается к слушателям и прямо сообщает им о смерти друга:

*О, согласитесь, не самое
лучшее времечко выбрал мой
друг для своей панихиды.*

Июль – время смерти друга, и эта смерть снова связывается с водой, потому что в заключительных строках третьей строфы упоминается море:

*И далёких
прохладных
и недостижимых милых
С запахом моря.*

Слова про море – последние в центральной третьей строфе и во всей песне:

И обратный

плакатный

тебя не заметивший милый

С запахом моря.

Этот рефрен связывает июль, смерть друга и море в единую систему образов, подтверждая, что вода в этой песне – стихия смерти, как и июль.

Раскалённый июль как действующее лицо в сюжете

Раскалённый июль – равноценный участник событий. К нему обращается автор во всех строфах, кроме третьей, включающей в текст слушателей. В первой строфе раскалённый июль должен утолить страдания героя и проводить его друга в последний путь через стихию воды. Во второй строфе раскалённый июль заливает солнцем всё вокруг, и это солнце сравнивается с ядом («впечатлён твоим ядом»), потому что солнце сжигает мир и мучает душу, от него нет спасения.

Во второй строфе описаны детали городского быта – растресканный пол, высохший кран, «оставленный кем-то цветок, он же кактус, который не смог отстучать телеграмму». Эти подробности создают картину заброшенного жилища, где нет воды и всё засохло под палящим солнцем, включая даже кактус. Это городская квартира, и судя по тому, что не все детали автору знакомы, это жилище не автора, а его умершего друга. Кактус, который не смог отстучать телеграмму, очевидно, о предстоящей смерти друга, вводит тему трагического опоздания и разлуки с недоступной возлюбленной, которую не успели предупредить и позвать, и друг умер без неё.

Выход за границы чёрного квадрата

В третьей строфе, где автор обращается к слушателям, происходит слом ритма, как указала Н. Ю. Данченкова. Это отмечено и сменой объекта повествования. После описания смерти друга в первой строфе и его жилья во второй автор смотрит внутрь себя и описывает свои чувства, яркие детали окружающей обстановки, которые бьют по нервам, вызывают резкую эмоциональную реакцию, но с трудом складываются в единую картину, это цветовые пятна без предметов, признаки без субъекта,

сопровожаемые эмоциональными выкриками на грани выразимого:

*О, это белое злое,
ах, на чёрном ажурном,
ых, до блевоты родных и друзей*

Это описание как чёрный квадрат Малевича представляет собой формулу, куда можно подставить любое значение: белые волосы на чёрном платке, белая рука на чёрном пиджаке, белое тело в чёрном гробу, белое лицо на чёрной морской воде. Разорванные строки и образы передают невыносимую боль, ломающую текст и ритм. Внутренний взор автора наконец вырывает и его, и потрясённого слушателя из жаркого смертельного июля в прохладный день на морском берегу, когда друг был жив и любимая была рядом с другом:

*И далёких
прохладных
и недосигаемых милых
С запахом моря.*

Сжигающий огонь

Четвёртая строфа снова начинается обращением к июлю. Она имеет тот же ритм, что и первые две, и похожий зачин – «високосный июль» вместо «раскалённый июль». Високосным бывает год, а не июль, и это значит полный год, восполненный до целостности. В приложении к июлю это означает июль как венец лета, исполненный максимальной интенсивности солнечного жара. Вся эта строфа наполнена образами сжигающего огня. Обращаясь к июлю, автор говорит, что «не для всех теперь твой поцелуй отшелушенной кожи». Кожа шелушится под солнцем, и поцелуй солнца не для всех, потому что друг умер и его нет среди живых, опаляемых солнцем.

Во второй части строфы создан образ целой горы сгоревших денег:

*Возгоревший от денежных масс,
Серым пеплом покинувший нас,
Дымом очи изложет.*

Палящее солнце сжигает деньги, покинувший нас друг каким-то образом с этим связан. Деньги, которые были важны для него

при жизни и возможно, его погубили, теперь не имеют значения, развеялись как серый дым в раскалённом небе.

Пятая строфа написана в размере третьей. Это самая загадочная строфа, которая начинается парадоксом:

*О, где ж ты, маленький, был, когда
солнечный круг эти сукины
дети шагами делили на акры?*

Если считать, что это, как и во всей песне, обращение к июлю, то получится, что автор упрекает июль в том, что тот не остановил людей, готовых поделить даже солнечный круг. Как вариант, эти сукины дети с их нечеловеческой жадностью, достигающей до небес, имеют отношение к куче денег, сгоревшей в предыдущей строфе, и это именно они отвечают за смерть друга, как и июль, не защитивший его.

Теперь друг мёртв: небо вокруг его шеи, потому что он уже не в этом мире, а ушёл на небо (здесь небо традиционно для многих культур выступает как место мёртвых), плуг пройдёт по его рукам, потому что он уже зарыт в землю, закаты привяжут к его ногам, поскольку дни сменяются днями без него.

Поезд из царства смерти

Самые последние строки песни возвращаются к образу потерянной и недоступной возлюбленной:

*И обратный
плацкартный
тебя не заметивший милый
С запахом моря.*

Плацкартный вагон отсылает к образу отъезжающего в рай друга из первой строфы. Обратный поезд означает обратное движение из мира смерти в мир живых. Двигается назад и автор, тоскующий по другу, и его девушка, опоздавшая возлюбленная из навеки утраченного дня с запахом моря. Милый её не заметил, он не замечает уже никого, ни любимой, ни друга, и они оба возвращаются обратно, в раскалённый июль, где будут жить дальше со своей потерей.

Смерть друга как несостоявшаяся инициация

Одной из трактовок этого сложнейшего стихотворения может быть упорядочивание сюжета и образов по схеме волшебной сказки, как и предлагает сам автор, настаивая, что он сказочник. Фольклорная сказка строится вокруг инициации, и в песне «Июль» мы видим образы, связанные с обрядом перехода: смерть, вода и море как переходное пространство между миром живых и мёртвых, небо как царство мёртвых, девушка, которая должна быть наградой герою и закрепить его статус после символической смерти.

Мифопоэтика постмодерна позволяет автору инвертировать и образы, и сюжет народной сказки. Инициацию описывает не переживающий смерть, а его друг. Смерть героя является реальной и необратимой. За море и на небо друг уходит на самом деле. Возлюбленная, брак с которой ожидает героя волшебной сказки в будущем, героя песни ожидает в прошлом, в навечно прекрасном и недоступном дне с запахом моря. В момент смерти возлюбленной нет рядом, и это роднит традиционную сказку и сказку постмодерна: в фольклорной сказке герой ещё не встретил любимую, их встреча в будущем, а в сказке Д'ркина он её уже не встретил, их встреча в прошлом. Время течёт в другую сторону, и каждый новый день отдаляет от потерянного счастья.

Символическая смерть автора

В то же время песня поддаётся и ещё одной трактовке: наряду с реальной смертью друга, автор переживает свою собственную символическую смерть, как положено при инициации. В третьей строфе, центральной в песне, происходит заметный перелом ритма и эмоционального настроения, своеобразный распад личности, выход автора за пределы слов, норм и понятных образов, и из этого состояния изменённого сознания автор выбирается в реальную жизнь, пережив настоящую смерть друга и преодолев в какой-то степени своё горе.

Автор возвращается из мира мёртвых с девушкой своего друга, то есть в определённом смысле он привёл из царства мёртвых царевну, как это делают фольклорные царевичи. Эта царевна, в отличие от героинь народных сказок, не обрела жениха,

а потеряла его навеки. Ей нечего делать в мире живых. Друг мертвеца вернулся из царства мёртвых с невестой мертвеца только для того, чтобы в мире живых расстаться с ней навсегда. Классическая схема инициации перевернута в каждом своём моменте, но всё же остаётся узнаваемой и позволяет слушателю расшифровать песню как сказку.

Сказки городской жизни

Мифопоэтика ситуации постмодерна диалектична, поскольку, будучи генетически связанной с устным народным творчеством, создала на базе маркеров постмодерна свой пласт фольк-рок-сказки. С помощью цитат, упоминаний деталей городского быта, смены строфической формы Веня Д'ркин создал свою сказку на основе фольклорной сказки. Классический сюжет волшебной сказки о пути героя при инициации является базовой структурой для понимания сложного произведения, написанного в поэтике постмодерна одним из лучших авторов этого жанра в русской постсоветской культуре XX века. Изучение развития образов поезда, смерти, воды/моря, недоступной возлюбленной в дальнейшем творчестве Д'ркина с учётом полученных в работе результатов является перспективным направлением дальнейшего исследования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В монографии исследовано творчество Александра Литвинова с помощью культурологической методологии. Показано место Литвинова в культуре Донбасса и русском рок- и бард-движении. В первом разделе проанализированы места памяти Д'ркина на Луганщине, изучены практики коммеморации в настоящее время, показан историко-культурный контекст создания его песен. Во втором разделе проанализированы песни Д'ркина – изучены женские образы в его творчестве и показаны советские и постсоветские реалии, сохранённые в его текстах. В третьем разделе проанализированы сказки Д'ркина как сказки постмодерна. В книге показано, как методы постмодерна, традиционно считающиеся разрушительными для культуры, используются автором, конгениальным своему времени, для сохранения традиции и трансляции образов и сюжетов как устного народного творчества, так и писателей-модернистов. Таким образом, культурное многообразие, творческий поиск и разрушение границ могут служить созиданию в самые трудные моменты истории.

В монографии намечены направления дальнейшего исследования. Хотя лингвистический, литературоведческий и музыковедческий анализ творчества Д'ркина проводится часто, культурологическая методология применяется для изучения его наследия впервые. Анализ других песен и сказок поэта позволит найти новые способы создания сложных текстов в стилистике постмодерна, сохраняющих смыслы русской культуры и актуальные в наши дни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андрющенко 2021 Андрющенко И. А., Степанцевич Т. В. Коммеморативные практики как механизм культурного наследования в условиях массовой культуры // МедиаВектор. 2021. № 1. С. 7-12.
- Dixon 1989 Dixon W., Snowden D. I Am the Blues. New York, Da Capo Press, 1989. 264 p.
- Ассман 2004 Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
- Бабель 2021 Бабель И. Э. Одесские рассказы. М.: Вече, 2021. 448 с.
- Булгаков 2022 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2022. 448 с.
- Благовидова 2010 Благовидова А. Ф. Тема смерти в песенной лирике Вени Д'ркина // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. 2010. № 4(12). С. 223-228.
- Богдевич 2019 Богдевич Е. Ч. Топос «книга» в литературе постмодернизма: структура, семантика, специфика функционирования // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2019. № 10. С. 76-82.
- Веничкина радуга Веничкина радуга // Вконтакте. URL: <https://vk.com/venichkina> (дата обращения: 15.11.2023).
- Веня Д'ркин 2016 Веня Д'ркин. // Фишки.нет. URL: <https://fishki.net/2024809-venja-drkin.html> (дата обращения: 15.11.2023).
- Веретнов 2012 Веретнов А. С., Подрезова Н. Н. Традиции русской рок-поэзии в творчестве Вени Дркина // Вестник Иркутского университета. 2012. № 15. С. 24-326.
- Высоцкий Высоцкий В. С. Сочинение в четырёх томах. Т.4.

- 1993 СПб.: Технэс-Россия, 1993. 272 с.
- Высоцкий 2017 Высоцкий В. С. Собрание сочинений в одном томе. М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2017. 813 с.
- Гаевская 2022 Гаевская Н. З. Вопросы исследования агиографической топики // Сборник материалов XXII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге : Сборник докладов и сообщений, Санкт-Петербург, 25–28 мая 2022 года / Отв. редактор В.А. Егоров. Том Часть 2. СПб: Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, 2022. С. 28–32.
- Гёте 2021 Гёте И. В. Фауст. Сон в Вальпургиеву ночь. М.: АСТ, 2021. 192 с.
- Гоголь 2019 Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Вий. М.: АСТ, 2019. 352 с.
- Горбачёв 2014 Горбачёв А. В., Зинин И. И. Песни в пустоту. М.: АСТ, 2014. 445 с.
- Гримм 2003 Гримм Я. Белоснежка и семь гномов : [пер. с нем. : для детей мл. шк. возраста] / Братья Гримм ; худож. Ван Гуль. СПб. : А. В. К. Тимошка, 2003. 60 с.
- Гусаков 2014 Гусаков В. Л. «Глазами в облака да в трясины ногой...» (русская рок-поэзия: путь к храму и от него) // Международный научный вестник (Вестник Объединения православных ученых). 2014. № 1(1). С. 23-28.
- Данченкова 2019 Данченкова Н. Ю. Бард-рок и поэтика сказки : певец-сказочник Веня Д'ркин // Всероссийский конгресс фольклористов. 2019. С. 312-322.
- ДрАнтология 2023 Веня Д'ркин: ДрАнтология. М. : Выргород, 2023. 640 с.
- Елистратов 2000 Елистратов В. С. Толковый словарь русского арго. М.: Русские словари: Азбуковник, 2000. 694 с.
- Ефремова 2005 Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. М.: АСТ, 2005. 1168 с.
- Запороженченко 2021 Запороженченко Г. М. Новые тенденции в области общественной памяти // Гуманитарный вектор.

2021. Том 16, № 6. С. 129–138. DOI: 10.21209/1996-7853-2021-16-6-129-138.
- Заславская 2021 Заславская Е. А. «Олег Ивашов: “Хочу достичь верхних слоев атмосферы и выйти в открытый космос”» // Одуванчик. URL: <http://oduvan.online/bez-rubriki/oleg-ivashov-hochu-dostich-verhnih-sloev-atmosferyi-i-vyiiti-v-otkryityiy-kosmos/> (дата обращения: 15.01.2025)
- Интервью 1997 Интервью перед концертом на Старой Басманной 22 марта 1997 года. URL: <https://yandex.ru/video/preview/12046194807881309737> (дата обращения: 24.09.2023).
- Интервью 1998 Интервью после концерта в Алчевске // Веня Дркин. URL : https://drkin.narod.ru/press/1_2_interview.html (дата обращения: 24.09.2023).
- Интервью в Воронеже 1997 Веня Д’ркин. Интервью в Воронеже (апрель 1997 года). URL: <https://my.mail.ru/mail/haritono/video/VenyaDrkin/96.html> (дата обращения: 04.07.2024)
- Ищенко 2022 Ищенко Н. С. Милиционер и рокер как главные антагонисты позднесоветской культуры в «Песне про советскую милицию» Вени Дркина // Материалы XV Международной междисциплинарной научно-практической конференции «Матусовские чтения» (г. Луганск, 17 мая 2022 г.). Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2022. С. 161-168.
- Ищенко 2023 Ищенко Н. С. Псевдоморфозы сакральности в знаковых пространствах современности : монография / Н. С. Ищенко; ФБГОУ ВО «ЛГАУ имени К. Е. Ворошилова». Луганск : ИП Орехов Д.А., 2023. 386 с.
- Июль Веня Д’ркин. Июль // Веня Д’ркин: ДрАнтология. М.: Выргород, 2023. С. 54-55.
- Камю 1990 Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
- Кижеватова 2013 Кижеватова Т. Н. Сказка в русском роке: опыт построения типологии // Русская рок-поэзия:

- текст и контекст. 2013. № 14. С. 61-68.
- Кнабе 1994 Кнабе Г. С. Проблема контркультуры / Г. С. Кнабе. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М.: Издательство «Индрик», 1994. С. 57-86.
- Ковалев 2021 Ковалев П. А. Поэтический дискурс русского постмодернизма: автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.01. Орел, 2010. 43 с.
- Козлов 2018 Козлов М. Н. Антимир в языческом представлении восточных славян // Причерноморье. История, политика, культура. 2018. № 26. С. 118-126.
- Коперник 2020 Коперник Н. О вращении небесных сфер. М.: Т 8, 2020. 560 с.
- Кормильцев Железнодорожник / И. Кормильцев, В. Бутусов // Текст песен.ру. URL: <https://txt-pesen.ru/russkij-rok/nautiluspompilius/zheleznodorozhnik-nautiluspompilius.html> (дата обращения: 15.11.2024)
- Кошарная 2008 Кошарная С. А. «Море» в русской мифологической картине мира // Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки. 2008. № 15, вып. 2. С. 19–23.
- Кэмпбелл 1997 Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: РЕФЛ-бук; Киев: АСТ, 1997. 378 с.
- Лексина 2016 Лексина А. В. Зеркала смысла «В трауре неба»: Варианты прочтения художественного мира Вени Д’ркина // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. Екатеринбург ; Тверь, 2016. Вып. 16. С. 201-209.
- Лекции 2018 Лекции на “Чердаке” // Вконтакте. URL: https://vk.com/chrdk_lector (дата обращения: 15.11.2023)
- Лурье 2021a Лурье С. В. Об особом классе культурных феноменов. Православная культурология путём советских психологов-марксистов // Тетради по консерватизму. 2021. № 2. С. 173–207. DOI 10.24030/24092517-2021-0-2-173-207.
- Лурье 2021b Лурье С. В. Что такое культурная картина мира и как формируется культурная традиция // Тетради по консерватизму. 2021. № 2. С. 13-62. DOI

10.24030/24092517-2021-0-2-13-62.

- Лушникова
2010 Лушникова, Г. И. Когнитивные и лингвостилистические особенности литературной пародии: автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.19. Кемерово, 2010. 45 с.
- Марчуков
2023 Марчуков С. Фестиваль «Веничкина радуга» прошёл на базе отдыха «Берёзовка» // Твой город. URL: <https://твойгород.com/2023/08/festival-venichkina-raduga-proshyol-na-baze-otdyha-beryozovka/> (дата обращения: 15.11.2023)
- Маслинская Маслинская С. Путеводитель по ОБЭРИУ // Arsamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1492> (дата обращения: 15.11.2023).
- Маяковский
1958 Маяковский В. В. Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка («По небу тучи бегают...») // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Худож. лит., 1955–1961. Т. 10. [Стихотворения 1929–1930 годов, вступление в поэму «Во весь голос», стихи детям]. 1958. С. 128–131.
- Маяковский
1961 Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького / Подгот. текста и примеч. В. А. Арутчевой, А. Г. Бромберга, Е. А. Динерштейна, В. Ф. Земскова, А. В. Февральского; Ред. В. Ф. Земсков и А. В. Февральский. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 13. Письма и другие материалы. 628 с.
- Международный
ый 2014 Международный музыкально-поэтический фестиваль «Веничкина радуга» памяти Александра Литвинова (Луганская область) – Душевный музыкальный фестиваль // Отзовик. URL: https://otzovik.com/review_1008168.html (дата обращения: 15.11.2023).
- Меркушов
2020 Меркушов С. Ф. Эстетика абсурда в творчестве Вени Д’ркина (на примере текстов «молодой пожарный», «золотоглазый Коперник», «день

- Победы») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2020. № 20. С. 174–182.
- Мифопоэтика 2023 Мифопоэтика Александра Литвинова // Вконтакте. URL: https://vk.com/chrdk_lector?w=wall-159412457_1208 (дата обращения: 15.11.2023)
- Мифы 1991 Мифы народов. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т.1. А–К. 671 с.
- Москви́на 2008 Москвина И. К. Политика и проблемы коммеморации в современной культуре России // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (см. в книгах). 2008. Т. 180. С. 268-274.
- Мура́ёв 2003 Муравьев В. Б. Светлая дорога. М.: Изограф. Эксмо, 2003. 512 с.
- Нерсесян 2009 Нерсесян Т. Из наблюдений над сказочным хронотопом (на материале русской и армянской сказки) / Т. Нерсесян // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2009. № 2. С. 91–95.
- Никифоров 2008 Никифоров, А.И. Сказки и сказочник / А.И. Никифоров; Сост., вступ. ст. Е.А. Костюхина. М.: ОГИ, 2008. 376 с.
- Новые слова 1997 Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 80-х годов / Под ред. Е. А. Левашова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. 904 с.
- Норлусе́нян 2005 Норлусе́нян В. С. Функции иноязычных слов в поп-и рок текстах // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь, 2005. Вып.8. С. 172–179.
- Ожегов 2004 Ожегов, С.И. Словарь русского языка / Под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. М.: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век»: ООО «Издательство «Мир и Образование», 2004. 1200 с.
- Открыли 2023 Открыли уличный университет на Красной площади! // Вконтакте. URL: https://vk.com/chrdk_lector?w=wall-159412457_1243 (дата обращения: 15.02.2025)
- Пастернак Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в

- 2005 одиннадцати томах. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. Т. IX. С. 507.
- Патерыкина 2022 Патерыкина В. В. Столкновение смыслов в творчестве А. М. Литвинова // Terra культура. № 12. URL: https://terra.lgaki.info/kultura_ludisudbi/stolknovenie-smyslov-v-tvorchestve-a-m-litvinova.html (дата обращения: 15.02.2025)
- Патерыкина 2023 Патерыкина В. В. «Я – сказочник»: мифопоэзия Александра Михайловича Литвинова (Вени Д’ркина) // Философско-культурологические исследования. URL: <https://fki.lgaki.info/2023/05/31/я-сказочник-мифопоэзия-александр/> (дата обращения: 15.02.2025)
- Примерная программа 2016 Примерная программа для образовательных организаций (учреждений) Луганской Народной Республики. Литература. X-XI классы. Базовый уровень. Луганск, 2016. 37 с.
- Приказ № 801-од 2024 О внедрении и реализации концепции организации воспитательной работы в общеобразовательных организациях Луганской Народной Республики с учётом регионального компонента «Луганский характер»: приказ М-ва образования и науки Лу-ганской Народной Республики от 29 авг. 2024 г. № 801-од // Министерство образования и науки Луганской Народной Республики. 2024. 29 авг. 52 с.
- Приказ № 1499-од 2024 Об утверждении Календарного плана мероприятий по реализации концепции организации воспитательной работы в общеобразовательных организациях Луганской Народной Республики с учётом регионального компонента «Луганский характер» на II полугодие 2024-2025 учебного года: приказ М-ва образования и науки Луганской Народной Республики от 28 дек. 2024 г. № 1499-од // Министерство образования и науки Луганской Народной Республики. 2024. 28 дек. 23 с.
- Про Белоснежку Про Белоснежку // Вени Д’ркин: ДрАнтология. М., 2023. С. 393-394.

- 2023
- Пропп 2021 Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 544 с.
- Пушкин 2013 Пушкин А. С. Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях / Александр Пушкин; худож. Евгений Антоненков. СПб. : Акварель : Команда А, 2013. 48 с.
- Русские народные песни 1988 Русские народные песни : Сборник. Ленинград : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1988. 463 с.
- Рязанова 2007 Рязанова С. В. Мифология Египта как традиционная модель // Вестник Пермского университета. Серия. История. 2007. Выпуск 3(8). С. 94-98.
- Сафронова 2023 Сафронова, Л. В. Женская инициация в волшебной сказке / Л. В. Сафронова, Н. И. Абу // Молодой ученый. 2023. № 17 (464). С. 314-317. URL: <https://moluch.ru/archive/464/101967/> (дата обращения: 04.02.2024).
- Сидорова 2008 Сидорова А. П., Якимов А. Б. «Веня, зачем нам поезд?»: диалог текстов (песня Вени Д'ркина «Бубука» и поэма Вен. Ерофеева «Москва-Петушки») // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. Екатеринбург ; Тверь, 2008. Вып. 10. С. 182-191.
- Симановская 2010 Симановская Н. Н. Метрико-ритмическая организация песенных текстов Вени Д'ркина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. № 11. С. 137-142.
- Симановская 2013 Симановская Н. Н. Иноязычные заимствования в песнях Вени Дркина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 260-264.
- Сказочник 2023 Сказочник ситуации постмодерна Александр Михайлович Литвинов // Вконтакте. URL: https://vk.com/chrdk_lector?w=wall-159412457_1176 (дата обращения: 15.11.2023).
- Соколов 1997 Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1997. 592 с.
- Спиридонова Спиридонова Е. В. Христианские мотивы в

- 2019 легендах о короле Артуре // Вестник Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова. Серия Гуманитарные науки. 2019. №2(48). С. 48-53.
- Топоров 1995 Топоров В. Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
- Фан 2007 Фан И. Б. Эссе о Прометее и театральности политики / И. Б. Фан // Антиномии. 2007. С. 134-143.
- Франция-память 1999 Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; Пер. с фр. Д. Хапаевой; Науч. конс. пер. Н. Копосов. СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 1999. 328 с.
- Фрейд 2024 Фрейд З. Полное стандартное собрание сочинений в 26 томах. – Санкт-Петербург: ВЕИП, 2024.
- Хальбвакс 2007 Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
- Хёйзинга 2011 Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
- Шустов 1998 Шустов А. Н. Какая часть речи тридевять? // Русская речь. 1998. № 2. С. 120-127.
- Эпштейн 2001 Эпштейн М. Н. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2001. №5. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=1435> (дата обращения: 15.02.2025)

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Патерыкина Валентина – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории и истории искусств Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. Докторская диссертация по теме «Проблема сакрального в культуре постмодерна». Автор поэтических сборников «Сажает женщина цветы», «Ромашка», «О...», «Межкордонье», музыкальной азбуки «Где же музыка живет», детского сборника песен «Солнышко моё», сборника песен «Вишнёвый грех».

Ищенко Нина – кандидат философских наук, культуролог, литературный критик, доцент кафедры философии, истории и педагогики Луганского ГАУ. Редактор сайта луганской культуры «Одуванчик». Автор книг литературно-критических статей «Локусы и фокусы современной литературы» (2020), «Книжная полка Татьяны Лариной» (2020), «Борьба цивилизаций в “Отблесках Этерны”» (2021), мемуаров «Город на передовой. Луганск-2014» (2020), монографий «Южный фронт: Россия – Украина – Донбасс» (2021), «Псевдоморфозы сакральности в знаковых пространствах современности» (2023). Редактор-составитель сборников Философского монтеневского общества.

Научное издание

**Патерыкина Валентина Васильевна
Ищенко Нина Сергеевна**

**АЛЕКСАНДР ЛИТВИНОВ В ЛУГАНСКЕ: ПАМЯТЬ, ПЕСНИ
И СКАЗКИ ВЕНИ Д'РКИНА**

Монография

В авторской редакции

Подписано в печать 09.04.2025 г.

Формат 60 × 84/16. Бумага типограф. Гарнитура Times.

Печать лазерная. Усл. печ. л. 8,89.

Тираж 500 экз. Изд. № 0165. Заказ № 0165.

Цена договорная.

Издатель:

**Индивидуальный предприниматель Орехов Дмитрий
Александрович**

291002, г. Луганск, пер. 1-Балтийский, 31

Контактный телефон: +7(959)138-82-68

E-mail: nickvnu@knowledgepress.ru