

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

МАКРОКОСМ ТА МІКРОКОСМ ПОЕЗІЇ ЮРІЯ ШЕВЧУКА

(МАКРОКОСМ И МИКРОКОСМ ПОЭЗИИ ЮРИЯ ШЕВЧУКА)

Виконав: студент 2 курсу, гр. 8.0358 р
спеціальності 035 “Філологія”,
освітньої програми “Російська мова і зарубіжна
література. Друга мова”,
спеціалізації 035.03 “Слов’янські мови та літератури
(переклад включно). Перша – російська”

_____ М.І. Кащенко

Керівник _____ док.філол.н., проф. І.Я. Павленко

Рецензент _____ к.філол.н., доц. О.О. Стадніченко

ЗАПОРІЖЖЯ
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*
Кафедра *слов'янської філології*
Рівень вищої освіти *магістр*
Спеціальність *035 "Філологія"*
Освітня програма *" Російська мова і зарубіжна література. Друга мова "*
Спеціалізація *035.03 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно).
Перша – російська"*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувачкафедри
Павленко І.Я.

" ____ " _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Кащенко Матвію Ігоровичу

1. Тема роботи: *Макрокосм и микрокосм поэзии Юрия Шевчука,*
Керівник роботи - док.філол.н., проф. Павленко І.Я.
затверджені наказом ЗНУ від "25" травня 2019 року № 781-с
2. Строк подання студентом роботи 30 грудня 2019 року.
3. Вихідні дані до роботи: *стихотворения Ю. Шевчука, текстовые записи песен группы «ДДТ», теоретические работы К. Леви-Стросса, Е. Мелетинского, Ю. Лотмана и др., монографии и статьи, посвящённые анализируемой работе.*
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки :
 - 1) *сущность мифа и специфика его функционирования;*
 - 2) *причины обращения русских рок-поэтов к элементам мифопоэтики;*
 - 3) *специфика интерпретации представлений о макрокосмосе и микрокосмосе в творчестве Ю. Шевчука.*
5. Перелік графічного матеріалу: _____

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
1	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		
2	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		
3	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		
<i>Введение, выводы</i>	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		

7. Дата видачі завдання 01.10.2018 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	<i>Сбор и систематизация материала</i>	<i>Ноябрь-декабрь 2018 г.</i>	
2	<i>Анализ научно-критической литературы по выбранной проблеме</i>	<i>Январь-февраль 2019 г.</i>	
3	<i>Введение</i>	<i>Март 2019 г.</i>	
4	<i>Раздел 1. Русская рок-поэзия и мифопоэтика</i>	<i>Апрель-май 2019 г.</i>	
5	<i>Раздел 2. Рок-поэзия как мироощущение и художественное явление</i>	<i>Сентябрь 2019 г.</i>	
6	<i>Раздел 3. Человек и вселенная в художественном мире Ю.Шевчука</i>	<i>Октябрь 2019 г.</i>	
7	<i>Выводы</i>	<i>Ноябрь 2019 г.</i>	
8	<i>Оформление работы</i>	<i>Декабрь 2019 г.</i>	
9	<i>Защита работы</i>	<i>Январь 2020 г.</i>	

Студент(ка)

_____ Кащенко М.І.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Керівник роботи

_____ І.Я. Павленко
(підпис) (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер

_____ Н.В. Козленко
(підпис) (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Текст квалификационной работы магистра 54страницы, 60 источников.
ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ – представления о макрокосме и микрокосме в поэзии и песнях Ю. Шевчука.

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ – творчество Ю. Шевчука.

ЦЕЛЬ РАБОТЫ – определить специфику интерпретации мифологических представлений о макрокосме и микрокосме и их корреляции в творчестве Ю. Шевчука на материале сборника «Сольник» и песен группы «ДДТ».

ЗАДАЧИ:

1. анализ литературоведческих работ, посвященных творчеству Ю. Шевчука, и выявление в нём малоизученных аспектов и работ, рассматривающих отражение в русской рок-поэзии тех или иных мифологических представлений;
2. определение причин обращения русских рок-поэтов, Ю. Шевчука в частности, к мифологическим представлениям и мифопоэтике;
3. изучение теоретических работ о сущности и функционировании мифа;
4. анализ характера интерпретации представлений о макрокосмосе и микрокосмосе в творчестве лидера «ДДТ».

АКТУАЛЬНОСТЬ работы продиктована не только популярностью рока, но и нехваткой фундаментальных работ, посвящённых этому явлению, необходимостью изучения различных типов его связей с предшествующей (хотя рокеры и пытаются опровергать или скрывать это) и современной культурами с возможностью дальнейшей экстраполяции на музыкально-поэтическое искусство послереволюционного украинского общества.

НОВИЗНУ определяет отсутствие на данный момент научных работ, посвящённых анализу связи мифологических представлений о пространстве и художественной биографии лирического героя.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ – дескриптивный, типологический, мифопоэтический, с элементами семиотического и гендерного анализа.

ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ: материалы могут быть использованы в последующем изучении русской рок-поэзии, творчества Ю. Шевчука, а также современного литературного процесса в целом; в разработке инструментария для исследования украинской рок-культуры.

РОК-КУЛЬТУРА, РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ, МИФ, ДДТ

ABSTRACT

Magister's qualification work "Macrocosmos and microcosmos in the works of Yuri Shevchuk" contains 54 pages. To perform the work 60 scientific sources were treated.

THE AIM OF THE WORK: dictated not only by the popularity of rock, but also by the lack of fundamental works devoted to this phenomenon, the need to study various types of its connections with the previous one (although rockers try to refute or hide it) and modern cultures with the possibility of further extrapolation to the musical and poetic art of post-revolutionary Ukrainian society.

To perform this work the following tasks were done:

1. analysis of literary works devoted to the works of Yu. Shevchuk, and the identification of poorly studied aspects in it; as well as works considering the reflection in Russian rock poetry of various mythological representations;

2. determination of the reasons for the appeal of Russian rock poets, as well as Yu. Shevchuk to the elements of mythopoetics;

3. The study of theoretical works on the essence and functioning of myth;

4. analysis of the nature of the interpretation of ideas about macrocosm and microcosm in the work of the leader of "DDT".

THE OBJECT OF STUDY: ideas about the macrocosm and microcosm in the poetry and songs of Yu. Shevchuk.

THE SUBJECT OF STUDY: creativity of Yuri Shevchuk.

RESEARCH METHODS: discriminative, typological, mythopoetic, with elements of semiotic and gender.

THE SCIENTIFIC NOVELTY is determined by the lack of scientific works at the moment devoted to the analysis of the connection of mythological ideas about space and the artistic biography of the lyrical hero.

THE SCOPE: materials can be used in the subsequent study of Russian rock poetry, the works of Yu. Shevchuk, as well as the modern literary process as a whole; in the development of tools for the study of Ukrainian rock culture.

ROCK-CULTURE, RUSSIAN ROCK-POETRY, MYTH, DDT

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
РАЗДЕЛ 1. РУССКАЯ РОК-КУЛЬТУРА И МИФОПОЭТИКА.....	10
1.1. Проблема определения понятия «миф».....	10
1.2. Специфика мифологического мышления.....	12
1.3. Макрокосмос и микрокосмос как категории мифа.....	14
РАЗДЕЛ 2. РОК-ПОЭЗИЯ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ.....	16
2.1. Русская рок-поэзия как культурный феномен.....	16
2.2. Причины обращения русских рок-поэтов к поэтике мифа.....	20
РАЗДЕЛ 3. ВСЕЛЕННАЯ И ЧЕЛОВЕК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ю. ШЕВЧУКА.....	23
3.1. Творческая позиция Ю.Шевчука.....	23
3.2. Представления о макрокосмосе и микрокосмосе в художественном мире Ю. Шевчука.....	25
3.2.1. Особенности хронотопа художественного мира Ю.Шевчука.....	25
3.2.2. Реальность как воплощение внутреннего мира.....	28
3.2.3. Лес и город как модели макрокосмоса.....	30
3.2.4. Дом как традиционная модель космоса.....	33
3.2.5. Мужское и женское тело как элементы пространства.....	36
3.2.6. Мужское и женское как духовные состояния мира.....	40
3.2.7. Ритуал как воспроизведение мироустройства.....	42
3.2.8. Книга как модель космоса.....	48
ВЫВОДЫ.....	52
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	55

ВВЕДЕНИЕ

Рок-культура становится объектом исследований в постперестроечное время, когда перестаёт быть андеграундом и становится частью культуры официальной. Одной из первых работ о роке в СССР стала книга Г. Забродина 1990г.[20], рассматривающая его как деструктивное явление, негативно влияющее на психику. Апологетическая же критика русского рока возникает первоначально в молодёжной периодике. В то же время появляются справочные издания и антологии, систематизирующие опыт советского рока [3; 26].

В 1997г. Т. Логачева защищает первую диссертацию о русской рок-культуре, предприняв попытку проследить её истоки, а также охарактеризовать творчество наиболее ярких (с т.з. автора) рок-поэтов: А. Башлачева, Б. Гребенщикова и Ю. Шевчука[30]. Спустя год выходит сборник «Русская рок-поэзия: текст и контекст», впоследствии ставший крупнейшим научным изданием о русском роке. В начале 2000-х издательство «Азбука» запускает серию «Поэты русского рока» – первую попытку официальной публикации текстов большинства значительных авторов этого явления.

Одно из главных направлений в изучении русской рок-поэзии – определение связи её творцов с теми или иными элементами мифопоэтики, вызванных моральным дискомфортом, разочарованием в современной им действительности, желанием познать сущностные явления и сформировать собственную картину мира. Так, исследователи обращают внимание на антиномичность рок-мышления [38], ритуальную природу рок-концерта [39], особенности мифологической организации пространства и времени [12], типологию культурного героя [41], эсхатологизм [2] и т.д.

Е.Р. Авилова в своей монографии «Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии» обращает внимание на категорию телесности в русской рок-поэзии, однако рассматривает её в контексте

поэтики авангарда на материале творчества Е.Летова, Д.Ревякина и Ю.Шевчука [1]. Согласно исследовательнице, для художественного мира лидера «ДДТ» характерно совмещение телесности с урбанистической тематикой. Традиционная модель «город-тело» имеет деструктивный характер и проявляется как оппозиция духовному, вечному, а поэтому воплощается в эсхатологической мифе автора [2]. При этом связь мифологических представлений о пространстве с художественной биографией лирического героя остаётся не рассмотренной.

Актуальность работы продиктована не только популярностью рока, но и нехваткой фундаментальных работ, посвящённых этому явлению, необходимостью изучения различных типов его связей с предшествующей (хотя рокеры и пытаются опровергать или скрывать это) и современной культурами с возможностью дальнейшей экстраполяции на музыкально-поэтическое искусство послереволюционного украинского общества. И поиск альтернативной картины мира – одна из доминирующих тем в роке, то и **цель работы** – определить специфику интерпретации мифологических представлений о макрокосмосе и микрокосмосе и их корреляции в творчестве Ю.Шевчука на материале сборника «Сольник» и песен группы «ДДТ». **Новизну** определяет отсутствие на данный момент научных работ, посвящённых анализу связи мифологических представлений о пространстве с художественной биографией лирического героя.

Объект исследования – представления о макрокосмосе и микрокосмосе в поэзии и песнях Ю.Шевчука, **предмет** – творчество Ю.Шевчука.

Задачи:

– анализ литературоведческих работ, посвящённых творчеству Ю.Шевчука, и выявление в нём малоизученных аспектов; а также работ, рассматривающих отражение в русской рок-поэзии тех или иных элементов мифопоэтики;

- определение причин обращения русских рок-поэтов, а также Ю. Шевчука к ключевым элементам мифопоэтики;
- изучение теоретических работ о сущности и функционировании мифа;
- анализ характера интерпретации мифологических представлений о макрокосмосе и микрокосмосе в творчестве лидера «ДДТ».

РАЗДЕЛ 1. РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ И МИФОПОЭТИКА

1.1. Проблема определения понятия «миф»

До сих пор в литературоведении и гуманитарной науке в целом нет единогласного понимания мифа и чёткого определения его границ. По словам М.Элиаде, отсутствует и, в принципе, невозможна такая универсальная трактовка мифа, которая была бы «принята всеми специалистами и доступна неспециалистам»[59, с. 9]. В связи с многовековым исследовательским интересом, это понятие обросло большим количеством смыслов, нередко противоречащих друг другу.

Первоначально миф стал рассматриваться как вымысел (даже заблуждение – в работах Ксенофона), что отразилось уже в трудах античных историков и философов, Аристотеля – в частности (миф как общеизвестная фабула, история о деяниях богов и героев). Позднее, в эпоху раннего эллинизма в работе историка Эвгемера «Священная история» мифическое приравнивается к аллегорическому (история о правителях древности, историческая память о которых утратилась). Оба подхода определили дальнейшую традицию рассмотрения мифа в эпоху Нового времени (Бэкон, Вольтер) вплоть до конца 19-го века.

Во второй половине 19-го века в научной среде постепенно меняется взгляд на проблему определения мифа, что было подготовлено интересом деятелей романтизма к фольклору как духовно-эстетическому идеалу. Поэтому наличие собранного романтиками богатого этнографического материала, с одной стороны, и кризис рациональной картины мира – с другой, актуализируют особое внимание к мифу. Следом за этим, благодаря углублению знаний в области психологии и этнографии он начинает рассматриваться с качественно новых позиций – как механизм мышления. Такой подход оформился в исследованиях А.Потебни, а именно – в его

программной работе «Слово и миф», где под последним ученый понимает средство познания окружающей действительности, тем самым предвосхищая работы Э.Кассирера, М.Бахтина, М.Элиаде и ряда других мыслителей. И если до этого миф рассматривался как пережиток, то в трудах исследователя утверждается постоянное (прямое или косвенное) присутствие мифического мировосприятия в жизни человека: «Мифология есть и теперь, как во времена Гомера, но мы её не замечаем, потому что живём в её тени» [43, с. 144].

К концу 19-го века (и вплоть до сегодня) также появляется всё больше материалов о быте и психологии примитивных народов Африки, Южной и Северной Америки, Океании (прежде всего, труды Дж. Фрэйзера), что позволяет исследовать уже не реконструированный из фольклора и литературы миф (древнегреческий, германский, египетский и т.д.), а «живой» и активно функционирующий.

В середине 20-го века К.Юнг вводит в психологию понятие «архетип» (первичный образ, отражающий простейшие представления о мире), что лишь усиливает популярность намеченного Потебнёй подхода, вдохновляет целый ряд исследователей мифа (М.Боткин, Е.Мелетинский, Дж.Кемпбелл и др.), а также, наравне с разработками К. Леви-Стросса, Ж. Дюмезиля и Р. Барта, развивает теорию структурализма.

Таким образом, в изучении мифа существуют два основных подхода: рассмотрение его как вымысла (история о деяниях богов и героев) и как воплощение специфического механизма мышления. На последний и опирается предложенная работа, так как обозначенный подход даёт возможность определить не только природу мифа, но и специфику его функционирования в литературе различных эпох.

1.2. Специфика мифологического мышления

Как отмечает К.Леви-Стросс, схожесть мифологических сюжетов никогда не пересекающихся между собой народов и возможность их перевода с одного языка на другой без утраты изначального смысла свидетельствуют о наличии специфического типа мышления, посредством которого представитель примитивного сообщества познаёт как окружающую среду, так и самого себя [28, с. 252]. Такое мышление образует мифологическое сознание как систему оппозиционных отношений (своё – чужое, жизнь – смерть, земля – небо и т.д.), выработанная же на их основе картина мира (в терминологии А.Гуревича) воплощается в мифе и отличается рядом характерных черт.

Основополагающая из них, по мнению Е. Мелетинского, - синкретичность, которая проявляется, прежде всего, в неразделённости между первобытным человеком и его окружением [36, с. 73]. Незнакомый внешний мир (а вместе с тем – и внутренний) объясняется через личный психофизический опыт. Любое впечатление не подвергается рефлексии, а сразу возводится в ранг знания (впоследствии – абсолютного). Чем сильнее впечатление, тем убедительнее оно в качестве объяснения.

В итоге, невозможно провести границу между реальным и вымышленным, как и помыслить последнее в принципе. Вымышленный (помышленный) таким образом предмет, что подчеркивает М. Мамардашвили, не просто замещает собой объективную реальность или становится ей равным, а превосходит её и делает окончательно осмыслённой [35, с.20], снимая все противоречия и подавляя ощущение существующей фрагментарности знания о мире (теория бриколажей Леви-Стросса).

В связи с необходимостью освоения пространства и времени и их оформления, для человека становится принципиально значимым описание в мифе рождённого из хаоса космоса – и наоборот. Исходя из этого,

появляется установка на обязательное и неоспоримое достижение всякой цели, на что обращает внимание Я.Голосовкер [14].

Взаимообусловленность рождения и смерти исключает линейное восприятие и закладывает представление о временной цикличности мироздания. При этом миф оказывается универсальным средством легитимации любого знакового момента в жизни сообщества, так как описанные в нём события соотносятся с недостижимым, сакральным прошлым (вневременное начало всех начал), частным проявлением которого становится настоящее в момент ритуальных действий. Описать первоначальный акт творения в ритуале – значит, воспроизвести его и саму действительность вместе с ним заново, учитывая строгую последовательность событий, что обеспечит благополучную жизнь сообщества и мира в целом.

Таким образом, миф как воплощение мифологического сознания становится универсальной моделью освоения действительности во всех её проявлениях, формирования, как выразился М.Мамардашвили, «понятного мира» [35, с. 21]. Специфика такого сознания состоит в невыделенности человека из окружающей среды, а поэтому – отсутствии его личности. Это обуславливает неразличение собственных ощущений, впечатлений и объектов внешнего мира, что позволяет (моментально) объяснять любое явление через вымышленные образы. Совокупность сакрализованных образов образует систему оппозиций, попадая в которую, каждый новый элемент тут же занимает ту или иную позицию. Ритуальное воспроизведение системы обеспечивает её стабильность и непрерывную трансляцию.

Однако последующее появление внутри сообщества самостоятельной личности провоцирует видоизменение мифологического сознания, постепенную редукцию, а затем и полный распад. Несмотря на это, отдельные его элементы (в силу описанной специфики) становятся имманентными культуре (литературе – в том числе) и продолжают прямо или косвенно в ней актуализироваться, особенно ярко – в пограничные или

кризисные моменты. Пример тому – мифологические представления о микро и макрокосмосе, проявляющиеся в том или ином виде в культуре различных эпох.

1.3. Микрокосм и макрокосм как категории мифа

Необходимость освоения действительности в условиях неразделённости между окружающей средой и первобытным человеком ведёт к тому, что мир начинает мыслиться и, что примечательно, измеряться в наиболее близких и знакомых для человека формах. Среди таковых, прежде всего, – его тело, а поэтому само мироздание приобретает антропоморфные черты. В космогонических мифах многих народов описывается возникновение мира из чьего-то тела (великан Имир у скандинавов, богиня Тиамат у шумеров, герой Пурушау индийцев и др.) и последующее его устройство через половой акт (небо и земля). При этом, изначально антропоморфизация действительности подчеркивает не исключительность человека, а – напротив – его полную растворённость в ней, о чём размышляет Ж. Батай: ощущение неделимого потока жизни, восприятие чужих желаний и страхов как собственных и т.п. [5, с. 31].

Постепенно человек начинает понимать себя как нечто самобытное, чему способствовали труд, изобретение функциональных предметов – то есть, способность воздействия на что-либо. Однако он выделяется из своей среды лишь частично, так как вплоть до эпохи Нового Времени практически не покидает границ места обитания, что подчеркивает А. Гуревич [16, с. 81], поэтому связь с природой (особенно, землёй) продолжает иметь решающее значение. Тем не менее, растворённость в едином изоморфном (как его понимает Ю. Лотман [33, с. 534]) пространстве распадается на две категории – макрокосм (окружающий мир) и микрокосм как его малая (но не упрощённая!) версия (человек и его быт). Обе категории, согласно А. Гуревичу, взаимообусловлены и не могут мыслиться отдельно, их

элементы одновременно находятся в строгой иерархии и проникают друг в друга [16, с.89].

Медиевист П. Бицилли, размышляя о средневековом обществе, выделяет своеобразный механизм оформления макро- и микрокосмических иерархий [9, с.45]. Так, изначально в основе модели макрокосма – человек (или его жильё, как у скандинавов и германцев), затем эта модель становится сакральной и по её аналогии выстраивается микрокосмос во всех его проявлениях. Сама модель же, ставшая впоследствии традиционной, понимается как данная человеку свыше. Приобщаясь к такой традиции, он обретает возможность создавать собственный мир и тем самым, что подчеркивает востоковед Е.Торчинов, окончательно утверждаться как микрокосм [47].

При своей универсальности, обе категории воплощают исключительный взгляд на мир и человека, что особо подчеркивает О. Шпенглер, и проявляются в каждой национальной культуре и на разных промежутках времени по-разному и противоречиво [57, с. 158]. В связи со своей структурообразующей функцией, даже после полного выделения человека из природы (вплоть до противопоставления) и распада мифологического мышления эти представления становятся имманентными культуре. Кроме того, подавленные (поглощённые) христианством, мифологические представления отчётливо сохраняются в ряде мистических учений, среди которых – каббала, алхимические практики, герметизм, а в конце 19-го века – и теософия. Исходя из этого, они продолжают функционировать в культуре и оформлять наиболее доминирующие в сознании эпохи концепты, каковыми становятся политика или человек.

К примеру, для европейской культуры начиная с Античности и до Средних веков, важнейшей структурой становится государство как телокосмос (отражено уже в платоновском «Тимее»). Следом за этим – с влиянием христианства – и город в целом как воплощение человеческой (каиновой) цивилизации (город-блудница Вавилон).

Ситуация меняется в эпоху Возрождения, когда мерилom всего становится человек и возникает понятие личности. По мнению М. Бахтина [6, с. 354], как раз в этот период наиболее отчетливо оформляется учение о микрокосмосе и макрокосмосе (работы Помпонации, Коперника, раннего Лейбница), которое в эпоху технологизированного Нового времени постепенно утрачивает свою влияние и актуализируется в конце 19-го – начале 20-го веков в связи с кризисом существующей картины мира и предчувствием грядущих революционных изменений (прежде всего, в культуре авангарда).

Таким образом, представления о макрокосмосе и микрокосмосе – одни из наиболее укоренённых в сознании человека – результат трансформации и последующего распада изоморфного восприятия пространства как единого и неделимого. Обе категории взаимообусловлены и воплощают – соответственно – всеобщий мир и его малую версию в виде человека и его быта. Так как эти представления отражают место человека в окружающей его среде, то актуализируются при необходимости оформления новой картины мира, что и произошло в культуре второй половины 20-го века, русской литературе – в частности.

РАЗДЕЛ 2. РОК-ПОЭЗИЯ КАК МИРООЩУЩЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ

2.1. Русская рок-поэзия как культурный феномен

Существующая в начале 50-х гг. в СССР социокультурная ситуация обусловила поиск искусства, соответствующего настроению части разочарованной в официальной культуре и идеологии молодёжи. Возрастание популярности перенятого ещё в 20-х гг. джаза (первый советский джаз-фестиваль 1949 г. в Талине и образование ряда свинг/би-поп ансамблей), распространение субкультуры «стиляг» и VII Международный фестиваль молодежи и студентов 1957 г. в Тбилиси подготовили условия для восприятия новых музыкальных форм с Запада, в том числе и рок-музыки. Распространение нелегальных грампластинок было затруднительным из-за дефицита звуковоспроизводящей (а вместе с тем и звукозаписывающей) техники, поэтому доступ к творчеству западных рок-исполнителей зачастую имела только «золотая молодёжь», которая собирала вокруг себя почитателей того или иного исполнителя и организовывала «квартирники». В этом им способствовал опыт молодых литературных объединений в СССР того времени, открывших, по мнению Б. Иванова, «значимость неформальных отношений» [21, с. 174]. Заметное влияние также имела пришедшая с Европы субкультура хиппы.

В рамках «тусовки» существовала установка на искренность, а поэтому её участник мог быть «самим собой» (тем не менее, все участники всё равно подчинялись советской общественной системе). Однако это часто оборачивалось тем, что он просто примерял маску кумира или любимого персонажа. Поэтому постепенно отдельные члены неформальных групп начинают (зачастую без знания английского языка) исполнять рок-н-ролл для своей же компании, что, по словам Коли Васина, уже трактовалось как «акт

свободы» [46]. Протест против действующей системы ценностей выражался даже тем, что первоначально исполнение рока на русском языке считалось своеобразным «предательством», о чём вспоминает А.Троицкий [49, с. 76].

Однако музыкальное дилетантство не дало возможности сделать что-либо качественно оригинальное в музыкальном плане (за редкими исключениями, например, группа «Скифы»), о чём свидетельствуют интервью одних из первых крупных русскоязычных рок-исполнителей (а в последствии – «пионеров» рок-поэзии): А.Макаревича, А.Башлачева и др. Поэтому в конце 70-х – начале 80-х гг. большинство исполнителей обращаются к наиболее привычному способу самовыражения – слову, опираясь, прежде всего, на творчество шестидесятников и бардов (чьи песни тоже во многом стали результатом поэзии шестидесятников). При этом, в районах периферии СССР, о чём пишет И.Кормильцев, многие рокеры были агрессивно настроены по отношению к бардам, которые так или иначе могли ассоциироваться с официальной культурой (за исключением Высоцкого) [22].

Таким образом, русские рок-исполнители начинают вносить в культуру-донор то, что изначально ей не присуще (а именно логоцентризм), тем самым создавая собственное уникальное культурное явление – русскую рок-поэзию. Происходит зачастую интуитивный, либо благодаря общей эрудированности, поиск заложенных в национальной «почве» традиций («полудикая гениальная язычница» Башлачева [7]), которые, по мнению самих рокеров, так или иначе соответствуют характеру/настроению рока, а поэтому – и их личным взглядам. Вместе с этим вхождение в пространство культурной памяти неизбежно актуализирует и созвучные элементы мировой культуры.

Такая попытка найти корни рока в национальном (особенно, народном) «архиве» демонстрирует предложенный Ю.Лотманом механизм диалога и предшествует, согласно учёному, творческому скачку культуры-преемника [31, с. 807]. Следует отметить, что последующее взаимодействие с

традициями русской классической литературы (бывшей зачастую социоцентричной) с одной стороны и возрастной максимализм рок-поэтов – с другой, обусловили социально-злободневную направленность части композиций.

На протяжении 80-х формируются основные «школы» русского рока: московская, «питерская», свердловская, сибирская. В это время рок-поэты, как пишет И.Кормильцев, сами (!) обращаются к руководящим органам, отдавая тексты на «литовку» [22]. Это привело к разному рода бюрократизму, который затем отчасти стал основой стереотипа о политических гонениях на русский рок (хотя такие гонения имели место в период «андроповщины»: см. постановление Управления культуры г. Москвы от 28 сентября 1984 г. [42]). Поэт добавляет, что тогда же на русский рок обращают внимание оппозиционно настроенные правительственные круги, воспринимая его как выгодный идеологический инструмент (в частности, антисоветизма, для самих рок-творцов не характерного) и «подогревая» злободневное умонастроение большинства исполнителей. Тем самым они «выращивали» из советского субкультурного рока контркультуру (чему способствовало также влияние западных групп подобного толка вроде SexPistols).

В перестроечные годы благодаря содействию власти для наиболее авторитетных групп становятся доступными крупные площадки и стадионы. Позиционирование рока как контркультуры продолжалось вплоть до распада СССР, после чего он становится частью официальной культуры (И. Лагутенко вводит понятие «рокопопс»), однако не перестаёт быть интересным правительству, о чём свидетельствуют попытки привлечения ряда рок-исполнителей к предвыборной кампании Б.Ельцина, а затем и последующих президентов РФ. В рок-кругах существует легенда, рассказанная И.Кормильцевым [44], что во время одной из квартирных «тусовок» внезапно вернулся домой отец организатора «сходки»: вместо того, чтобы разогнать собравшихся, он присоединился к застолью и

предложил выпить со словами: «За вас, вы нам ещё пригодитесь!» Этим человеком и оказался Б.Ельцин.

В итоге, большая часть исполнителей идёт на компромисс с властью, только отдельные рок-легенды (наиболее яркие – А.Макаревич, Ю.Шевчук) продолжают выражать открытое несогласие.

Постепенно русская рок-поэзия утрачивает привычную злободневность, что объясняется неизменностью общественно-политической ситуации в стране, тексты упрощаются (А.Макаревич констатирует уход от «эзопового языка» ещё в одном из интервью 86-го года [34]). Вместе с этим она переходит в статус культуры-передатчика, на творческий опыт которой отчасти начинает опираться русский рэп.

Как следствие, регулярно сопровождающее русских рок-поэтов настроение разочарования, как в советской, так и в постсоветской действительности, стремление создать собственную (культурную) среду, а также ряд других немаловажных факторов обуславливают их обращение к элементам мифологической картины мира.

2.2. Причины обращения русских рок-поэтов к поэтике мифа

К концу 70-х – началу 80-х гг. складывается ряд обстоятельств, предопределивших как неосознанное, так и осознанное, обращение части советских писателей, среди которых и начинающие своё становление рок-поэты, к элементам мифологической картины мира. Главной причиной тому стала существующая на тот момент общественно-политическая ситуация в СССР, а именно вызванное ею психологическое состояние среди представителей молодого поколения, что Б. Иванов называет «развоплощением единства сознания и повседневного существования» [21, с. 156]. Заданность общественных отношений и предлагаемый официальной культурой «продукт» не соответствовал духовным потребностям и исканиям

части молодёжи. Возникает ощущение искусственности происходящего, что стало своеобразной надеждой на возможность другого мироустройства.

Вместе с этим появляется установка на собственную чуждость окружающему советскому строю, что в большей степени характерно для рок-поэтов, ведь подтверждение этому они берут за основу совершенно чуждое национальной культуре явление – западный рок (измена автора своей традиции в ответ на её измену автору по логике Б.Гройса [15, с. 172]). После этого продолжается поиск не свойственных родной культуре элементов (либо не характерных для её текущего состояния), которые из-за своей «инаковости» воспринимаются близкими. Таковыми стали появившиеся в самиздате переводы индийских религиозных философов (Ошо, Кришнамурти и др.), тексты буддизма различного толка (отчасти проникая в СССР вместе с произведениями битников). Тогда же на русский язык переводятся работы К. Кастанеды, изначально повлиявшего и на часть западных рокеров, обретают популярность практики шаманизма и изменения сознания в целом. В интеллектуальной среде возобновляются дискуссии вокруг ряда (отчасти реабилитированных) русских мыслителей: Н. Бердяева, А. Лосева, П. Флоренского, М. Бахтина, представителей русского космизма. Продолжают функционировать актуализированные шестидесятниками христианские традиции. Всё это имело комплексное влияние на рок-поэзию так или иначе знакомя с различными мифологическими кодами, на основе которых, в большей или меньшей степени, выстраивалась художественная картина мира уже в раннем творчестве А. Башлачева, Б. Гребенщикова, В. Цоя, К. Кинчева и др.

Проявление в рок-поэзии поэтики мифа также было обусловлено мифологизацией биографий многих западных рок-идолов (мессианство Джона Леннона, inferнальность Оззи Осборна и т.д.), которая происходила как на Западе, так и в СССР. В последнем случае биографический миф и вовсе был единственной информацией о любимом исполнителе. По этой аналогии и фанаты, и некоторые советские рокеры стремились

сконструировать собственные «истории», а поэтому неизбежно прибегали к элементам мифопоэтики (например, мотив близнецов братьев Самойловых, противопоставление белый-чёрный – соответственно – между Б. Гребенщиковым и Ю. Шевчуком, плутовство А. Башлачева). Этому также способствовало и увлечение поэзией Серебряного века, чьи представители известны как и мистификаторы (например, Андрей Белый). А череда неестественных смертей рок-лидеров: А. Башлачева (1988), В. Цоя (1990) и Майка Науменко (1991), Игоря Талькова (1991), лишь актуализировала в полной мере и окончательно утвердила сложившиеся к тому времени их биографические мифы.

Последующие военные конфликты на Ближнем Востоке даже после распада СССР и смены власти (т.н. «демократия» Б. Ельцина) и общественный кризис 90-х гг. вновь подвели часть рок-поэтов (в том числе – представителей новой генерации вроде С. Васильева) к необходимости пересмотра собственной картины мира, тем самым вновь актуализировав те или иные элементы мифопоэтики в их творчестве.

Таким образом, имманентные культуре мифологические коды, как правило, осознанно или неосознанно актуализируются во время тех или иных общественных кризисов и на рубеже различных эпох, обуславливающих изменение места человека в мире, что проявляется и в культуре второй половины XX века, в том числе и русской рок-культуре. Это было вызвано разочарованием части молодого поколения в советской (а в последствии и постсоветской) действительности и сопровождавшей его надеждой на возможность другого мироустройства. Творчество Ю. Шевчука – яркий пример взаимодействия русской рок-поэзии с основными элементами мифопоэтики.

РАЗДЕЛ 3.

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ПОЭЗИИ И ПЕСНЯХ Ю.ШЕВЧУКА

3.1.Творческая позиция Ю.Шевчука

Несмотря на литературность произведений Ю. Шевчука, неоднократно отмеченную как в научных разработках, так и в работах рок-журналистов (Д. Харитонов [52], А. Дидуров [18] и др.), творчество фронтмена «ДДТ» рассчитано на широкую аудиторию и доступно каждому, что подчеркивает И. Крымова [24]. Не зря он однажды назвал себя «черной кармой» Б. Гребенщикова, большая часть текстов которого требуют подготовленного слушателя [52, с.105]. По воспоминаниям Джимми – одного из первых уфимских хиппи, после исполнения Шевчука «хочется выпить» [52, с. 60], так как содержание его песен – отклик (зачастую – критический) на происходящие общественно-политические события. «Я всегда чувствовал время», - признаётся сам исполнитель [11].

Ю.Шевчук – один из немногих рок-поэтов (как и А. Макаревич), который – начиная с середины 80-х гг., когда формируется группа с соответствующим названием «ДДТ» (в народе – дуст), и вплоть до сегодняшних дней – открыто высказывается о действующей политической системе и власти, за что члены радикальных организаций (в частности, левые) причисляют его к т.н. «пятой колонне».

Вместе с многочисленными песнями признание в странах СНГ Шевчуку принесли его частые участия в благотворительности (фонды Чулпан Хаматовой, «Ночлежка») и акциях протеста: против вырубке Химкинского леса, застройки Санкт-Петербурга, в «марше несогласных», страйке дальнбойщиков, поддержке Ходорковского, Голуноваи т.д. Особый резонанс вызвала его откровенная беседа с В. Путиным во время

официального обеда с рядом деятелей культуры в 2010 г. При этом поэт старается быть вдали от политики: «Художник победил во мне трибуну» [11].

Исполнитель подчеркивает созидательный характер своей творческой (а вместе с тем, и гражданской) позиции: «Наша позиция не против, а за! Не против власти – а за хорошую власть!» [11]. Творчество для Шевчука, не только «мучительный поиск истин», но и инструмент преобразования общества, установления с ним диалога.

Особое отношение музыканта к искусству сложилось ещё в раннем детстве, так как мать Ю. Шевчука – Фаина Акрамовна – художница. Учился в музыкальной школе, по специальности – учитель рисования. Всегда имел дружеские отношения в творческой среде. Там же познакомился со своей первой женой – актрисой театра Эльмирой Бикбовой, трагически погибшей от рака в начале 90-х гг, что серьёзно повлияло на тематику и настроение последующих его песен.

Особое место в творчестве поэта занимает попытка философского осмысления сущности человека, что связано, не в последнюю очередь, увлечением работами Н. Бердяева, П. Флоренского, В. Розанова, Н. Фёдорова и ряда других русских религиозных мыслителей, обращавших на это особое внимание (с религиозно-философской и запрещённой художественной литературой в СССР Шевчука отчасти познакомил уфимский диссидент Б. Развеев).

В связи с этим, поэт часто обращается к проблеме войны и известен своим неоднозначным отношением к ней. Так, в эфире программы «Школа злословия» Шевчук, с одной стороны, выражал протест против военных конфликтов, а с другой – рассуждал о том, что война (как и любое другое зло) даёт возможность по-настоящему проявиться человеку с этической точки зрения [56].

Характерно, что на концертах «ДДТ» практически никогда не бывает драк, о чём заявляет Шевчук. Зафиксирован случай, когда во время

выступления в Киеве исполнитель прервал программу из-за начавшейся драки и попытался словом примирить конфликтующих.

Неоднократно бывал в горячих точках (Чечня, Афганистан, Грозный, Югославия), где играл при условии, что в зале соберутся обе стороны конфликта. После начала военных действий на Востоке Украины снял вместе с другим мирок-поэтами (Б. Гребенщиков, В. Бутусов и др.) видеообращение в поддержку мира. Как признаётся Шевчук, произошедшее сильно его пошатнуло (возникали мысли прекратить творчество)[54]. Однако на сегодняшний день лидер «ДДТ» вместе со своим коллективом продолжает благотворительную деятельность и работает над обработкой нового материала для грядущего альбома.

3.2. Представления о макрокосме и микрокосме в художественном мире Ю. Шевчука

3.2.1. Особенности хронотопа художественного мира Ю. Шевчука

Привычное место обитания лирического героя Ю.Шевчука – лес как традиционный локус потустороннего мира с характерными атрибутами «смерти»: постоянные зима и ночь. Иногда это может быть и окраина села – место границы миров и скопления нечисти («Мусульманский месяц вышел»[55, с. 80], «Пасха»[17]). В обоих случаях лирический герой так или иначе изолирован от человеческой среды, а потому изначально наделён звериными чертами и существует в облике волка.

Однако свобода дикого зверя оказывается всегда ограниченной: «*В пустоте суета подгоняла кнутом*» («Четыре окна»[17]). Упоминание кнута указывает не только на подавление лирического героя, но и на попытку выделить его из дикой среды посредством приручения – то есть, приобщения к человеческому быту (иначе волк становится жертвой охотника – «Новая жизнь»[17]).

Бессмысленное, хаотическое (из-за чего лес воспринимается как пустота – бесконечная потенциальность и безграничность движения) скитание сменяется чётким путём, целью которого становится изба как космическая модель (о чём пишет Б.Рыбаков в контексте славянских микрокосмических представлений [45, с.457]), организующая как внешнее, так и внутреннее пространства.

«Привела меня даль в этот дом» (Четыре окна»[17]), –лирический герой традиционно преодолевает путь из профанного в сакральное (по В. Топорову [48]), в связи с чем готов к обряду инициации, состоящей, согласно А. ванн Геннепу, из трёх стадий: вычленение из привычной среды, испытание, включение обратно в среду под новым статусом [13, с. 24].

К обряду лирического героя готовит антропоморфизированная природа-жрица: «Подруга-трава расстелила постель/ А чернявая ночь подложила луну/ А краюха-зима наливала метель» (Четыре окна»[17]). Природа, таким образом, через причащение (метель – вино, зима – краюха-хлеб) и омовение в реке (эквивалент крещения как знак последующего перерождения) не только знакомит, но и наделяет зверя человеческим (посредством Слова), что и становится, в конечном счёте, его испытанием. А поскольку творчество– одно из главных свойств, отличающих человека от зверя, то в сущности инициации – попытка созидания – то есть, возможность одновременно и быть, и создавать микрокосмос.

Таковым становится город как воплощение мира людей (Санкт-Петербург с характерным для него хронотопом), созданный сознанием лирического героя во время ритуального сна. И если в мире потустороннем постоянно зимняя ночь, которая лишь подталкивает ко сну, то в городе испытываемый пробуждается (зачастую это сопровождается приходом весны). Смерть же в мире людей равносильна пробуждению в загробном.

Поэтому для хронотопа художественного мира Шевчука также характерно противопоставление ночи и дня (именно в таком порядке). Ведь не ночь становится окончанием (смертью дня), а наоборот – день понимается

как временное прерывание ночи, во время которого (внутри лирического героя) происходит борьба за дальнейшее её существование. Ночь – состояние единства и невыделенности (песня «Единочество [17]), тьма и пустота как знаки хаоса оказываются в творчестве Шевчука источниками покоя, тогда как день – а конкретно свет, как его главный атрибут – вносит в мир разделение (прежде всего, на небо и землю). Неслучайно свет зачастую сравнивается с грязью, от которой необходимо очиститься: *«Ночь, заляпанная светом»* («Жизнь на месте»[17]). И само небо как воплощение и скопление света оказывается язвой («Ленинград» [17]), при чём язвой всеохватывающей, дающей сигналы болезни всему миру, связанной с разрывом изначального целостного пространства.

Существенно, что свет для Шевчука – источник слепоты и истинной темноты, в которой теряется лирический герой: *«Днём со свечками искали выход в жизнь»* («Небо на земле»[17]). В этом контексте интересна аллюзия на гегелевскую *«сову, вылетающую ночью»* как рефлексия на *«руинах»*, осмысление доведённого до конца действия. Здесь же имеем *«ослепшую от неона совой»* («Новая Россия»[17]), что снова отсылает к разрушению линейности причины и следствия: день как *«руина»* ночи не может быть осмыслен *«совой-философией»*.

Таким образом, день становится своеобразной ловушкой для лирического героя, внутри которого будет происходить инициация.

Успешное прохождение испытания подразумевает создание в своём сознании (а значит – в самом себе) гармоничного мира, что позволит лирическому герою переродиться в человеческом облики, остаться жить в ритуальном доме и таким образом обжить потусторонний мир (лес). Это отображено в заключительном стихотворении *«Амбиций нет»*[55, с. 201] поэтического сборника *«Сольник»*. Лирический герой становится медиатором миров и уже сам следит за другими инициациями: *«Кормлю с руки нетрезвых егерей»* (полученное умение *«приручить»* самого себя даёт право делать это с внешним миром).

Но традиционно для процесса инициации характерно уподобление зверю – например, скандинавские берсерки, поэтому с т.з. высших сил испытание изначально невыполнимо для лирического героя. Из-за этого зачастую лирическому герою не удаётся достичь гармонии, ведь в нём лишь усиливается звериное начало, что ведёт не к преобразованию, а к разрушению как мира людей, так и собственного сознания.

В таком случае, происходит насильственное исключение из инициации: героя-зверя застреливает предполагаемая жрица, которая одновременно служит для него и путеводителем-музой в человеческом мире («Я еду домой...»[17], «Реальность»[17]). Многочисленные неудачи ведут к бесконечным перерождениям в рамках других инициаций, тем самым обеспечивая стабильность потустороннего мира.

3.2.2. Реальность как воплощение внутреннего мира

Во время ритуального сна формируется мир людей, подобием которого становится не тело, а отелесненная духовная составляющая: исконное сознание лирического героя становится естественной средой, а приобретённое и несвойственное – чужаком, божеством-преобразователем – двойником лирического героя, призванным перевоссоздать наличную реальность.

Возникающее противопоставление звучит в строках: «*Аватар среди русских равнин/ Бригадир синева*» («Рок-н-рольная Муза»[17]), где аватар (земное воплощение Бога в индуизме) подчеркнуто чужд (а поэтому и потенциально враждебен) окружающему пространству. Преобразование будет результатом болезни, ломки устоев, ведь синева – поражение древесной коры (традиционный космический символ). Однако равнина – зачастую местность открытая (как в прямом, так и переносном смысле): синева не сможет реализоваться. Упоминание «бригадира» – звания, получившего распространение со времён Петра Первого (словарь

Фасмера[60]) – указывает на грядущее появление посреди равнины Петербурга как результата деятельности чужого божества.

Характерное божественное рождение лирического героя в мире людей посреди пространства России отмечено и в стихотворении «Площадь», где он оказывается на Красной площади – центре государственности и космоса в целом, что подчеркивает А. Ужанков (Красная площадь – храм – микрокосм) [50]. Космичность места и ситуации также подчеркиваются словами «музеем историческим смотрел я это утро», ведь музей (в терминологии Н. Фёдорова) – главный механизм упорядочивания и продолжения традиции. При этом, актуализируется и тип отношений «достопримечательность-турист», что акцентирует внимание на лирическом герое как «иностранце».

Помещенный в центр сакральной структуры, лирический герой неизбежно становится её частью, одновременно и поглощая, и воспроизводя: *«... пространство/ ограниченное властью/ стало частью моей любимой чашки кофе с сигаретой»* («Площадь» [55, с. 84]). Примечательно, что кофе и сигареты – то, что позволяет долгое время не спать, а значит – поддерживать деятельность испытуемого (мотивы курения и сигаретного дыма в творчестве Шевчука тесно связаны с образом Музы). Кроме того, с их помощью происходит обытовление (а скорее, даже одомашнивание) сакрального/государственного. В песне «Тусовщик» квартира лирического героя – и вовсе малая версия Красной площади [17].

Упомянутое в начале стихотворения Лобное место (совпадение места рождения и смерти) предвещает не столько будущий конфликт между средой и божеством (наиболее ярко это выразилось в песне «Террорист»), но и неизбежное жертвенное разъятие его тела ради преобразования мира. Ведь неразумное использование творческих сил (Слова) лишь усугубляет существующую дисгармонию, что выражается в радикальном отрицании материального и стремлении заменить его духовными эквивалентами: *«Я сказал Слово <...> Я вернул миру реки / я всем нищим вложил в души хлеба // Я слепым вместо глаз вставил звезды и синее небо // Я расставил людей*

посвободней и чтоб всем все хватило // Прослезясь, допечатал рублей и заправил кадило» («Я остановил время»[17]).

Чрезмерность его действий также отражается в песне «Расстреляли рассветами память»[17]: *«Мы бросали слова в рок-н-ролл, как незрячих щенков»*, где переосмыслиется идиома «бросать слова на ветер». «Слова-щенки» воспринимаются с одной стороны, как лишние, а с другой – как недостойные хозяев, которые не смогут с ними справиться. Единственное, что в таком случае хозяин слова может – отдать его в жертву (ацтекский ритуал растраты ради приумножения, о котором вспоминает С. Кропотков [23, с. 105]).

Поэтому, осознавая собственную беспомощность и паразитизм, божество доверяет действие и Слово (равносильное телу) другому (исконной части сознания лирического героя), тем самым отдавая себя на растерзание: *«Зайди в моё сердце – там ещё светло/ Порви моё горло – достань слова!» («Погром» [17]).* В связи с этим, актуализируется традиционное для христианства отождествления тела Христа и Церкви.

Однако такое отождествление в творчестве Шевчука неоднозначно: *«Разорви тело моё/ У зари разгони вороньё» («Питер»[17]),* – разъятие божества трактуется и как преодоление тьмы. Вороны – не только отсылка к миру мёртвых, но и к падали как «живому трупу», источнику болезни.

Физический распад божественной ипостаси активизирует естественную сущность лирического героя, которая, поглотив и тем самым преодолев частицы иного (в композициях «Крыса»[17], «Эй ты, кто ты?»[17] и др.), провоцирует конец мира людей, а поэтому – и выход из ритуального сна, возвращение к звериному облику.

3.2.3. Лес и город как модели макрокосмоса

Разлад внутри лирического героя между частью исконной, естественной и приобретённой, сконструированной – частное проявление

конфликта между природой и городом, ставшего лейтмотивом культуры конца 19-го и всего 20-го веков и особенно актуализировавшегося в последние десятилетия современности. Город и лес, в таком случае, те изначальные системы, которые обуславливают специфику всех взаимоотношений в биографии лирического героя.

В художественном мире Шевчука отражением образа Природы (потустороннего лесного мира) становится Россия, в то время как воплощением технологизированной среды – созданный чужаком-божеством Петербург. Реализация оппозиции также осуществляется и за счет традиционной для русской культуры противопоставление города Петра и России в рамках «петербургского» текста (особенно, в его эсхатологических аспектах).

Образ русского пространства всегда сопряжен у Шевчука со знаками естественной среды: «*тайга твоих волос*» в песне «Большая женщина», постоянное упоминание степи («Родина»), сырьевых залежей («Степной Гамлет»[17]) и т.д., что характеризует её как не сконструированную и неподчинённую единой схеме, самодостаточную.

В то же время, Петербург – «рабочий квартал» из одноимённой песни [], одновременно вырастающий из Природы и подчиняющий её: лейтмотив города Петра – вода из-под крана («Песня о времени», «Сижусь на жестком табурете»[17]). При этом, вода из-под крана – ироническое преуменьшение и обытовление романтизированного образа борьбы воды и камня в «Медном всаднике».

Во взаимосвязи города и леса в творчестве Шевчука проявляются неоднозначные черты, выделенные на протяжении 19-20-го веков рядом мыслителей, среди которых К. Маркс, О. Шпенглер, Г. Маркузе и др., заключающиеся в одновременном «страстном» влечении (нередко, садомазохистическом) между ними и насильственной враждебностью. Город как дитя и продолжение Природы как желает быть её частью, так и стремится

превзойти, стать более Природой, таким образом, воссоздав в новом облике её лучшие черты.

Ведь божественная ипостась-градостроитель тянется к России-среде, как в песне «Большая женщина». Урбанистические контексты Шевчука наполнены эротическими знаками: *«Пьянеет природа-красавица в дыму атлетических труб»* («Время» [17]). Трубы заводов подчеркнута фаллические и, перерабатывая содержимое природной утробы (нефть, газ), осеменяют новыми плодами – грядущими катаклизмами («Крыса», «Оттепель»). Кроме того, в песне «О времени» упоминается т.н. «отход вод» из питерских кварталов (женская физиология), отсылающий к процессу родов.

В связи с этим, автор называет Петербург «концом природы» («Питер.Прогулка»), что иллюстрируется в песне «Предчувствие гражданской войны»: *«Когда лопнет природа и кипящая дрянь сожжёт небеса, летящие вниз/ Антиутопия на ржавом коне вскроет могилы, уставшие ждать»* [17]. Описание атомной войны как одной из главных тревог 70-80х годов здесь прочитывается не только как апокалипсис, но и как соитие (природа, которая открывается от преизбытка, становится доступной, и техногенный город, дающий толчок энергии).

С городом как концом естественного связаны также и танатологические мотивы (*«многоблочный многолюдный склеп»* в песне «Сижу на жестком табурете»[17]), однако смерть в городе – всегда замкнута. Труп не может функционировать, перетекать в среду и формировать новые жизни. Характерен в этом плане и образ *«цементного кокона»* («Дом»[17]): существо погибает, перераскладывается на простейшие связи, чтобы потом вновь сформироваться, что оказывается невозможным из-за созданных городом границ. Смерть в городе – всегда напрасна и бессмысленна.

А поэтому одним из важнейших мотивов в противостоянии леса и города в творчестве Шевчука становится стихия (животное, естественное

начало), разрушающая квартиру как главный знак техногенного пространства («Дождь»[17]).

3.2.4. Дом как традиционная космическая модель

В участии в ритуале и последующем формировании лирическим героем нового мира принципиальное значение имеет образ дома как отправная точка. При этом, дом – не только (и не всегда) помещение, но и особое состояние, выражающееся, как отмечает Г. Башляр, в ощущении безопасности и уюта, внутренней цельности [8, с. 38].

Это и отражено в песне «Четыре окна»: *«Долго брёл в темноте я без мира и сна/ Привела меня даль в этот дом»* [17]. Отождествление мира и сна – указание не только на скорое сотворение новой реальности, но и подавленность лирического героя.

Существенно, что в композиции отсутствует описание жилья как такового (упор на духовное состояние, а не физическое). Оно лишь называется, а затем перечисляются характерные для подготовки ко сну действия: расстелить постель, подложить подушку, при чём элементы быта заменяются объектами природы (постель – трава, подушка – луна).

Кроме того, Г. Башляр особенно подчеркивает, что дом несёт «онирическую ценность» и действительно «обживается не в его фактической реальности» [8, с. 39], а в тех или иных грёзах и воспоминаниях, которые посещают человека при нахождении внутри жилья.

И так как одна из главных функциональных задач дома – обеспечивать сон, то это состояние и составляет основу инициации как пути к освоению и воссозданию гармоничного пространства внутри себя.

Поэтому при формировании мира людей и пробуждении в нём божественная ипостась лирического героя первым делом по своему подобию организует жилище, которое затем разворачивается в остальное городское

(телесное) пространство (на что намекает автор в стихотворении «Площадь»[55, с. 37]).

Однако из-за складывающегося конфликта между исконной и приобретённой частями сознания лирического героя воссоздание гармоничной модели дома оказывается трудно выполнимым. Ведь для первой (звериной) сотворённый дом-квартира (а вместе с ним – мир людей) оказывается западнёй: *«Я замурован в этом каменном веке/ Переварен железобетонным блоком»* («Дом»[55]).

Происходит противопоставление между средой естественной и техногенной, ритуальной избой потустороннего мира и квартирой вымышленного города. А упоминание архитекторов-модернистов Корбюзье и Ван Дер Роэ лишь подчеркивают чуждость сконструированного городского пространства.

Кроме того, «переворачивается» традиционная христианская (августиновская) оппозиция старый град/новый град, когда в противопоставление *«новому району, бывшему загону»* лирический герой вспоминает старые соседские отношения. *«А миллионы мечтают об этой крыше [квартире]»*, – в строках отражается массовый уход советского населения в города, когда наличие квартиры становилось знаком престижа. Крестьянское (природное) преобразуется в урбанистическое как новый (анти) божественный мир.

Телесность «многоэтажки» (*«тищеводы подъездов»*) в данном случае указывает не столько на родство с человеческим телом как её праобразом, сколько на хищничество пространства, пожирающего сознание лирического героя. Духовное человеческое (ради чего и проходит инициация) подавляется физиологическим: постоянное упоминание полового акта в стихотворении «Дом» параллельно с похоронами (соседство жизни и смерти).

Поэтому для творчества Шевчука свойственен характерный для Серебряного века мотив побега из квартиры (или вовсе её разрушения), что

прослеживаются уже в одной из первых песен группы «ДДТ» «Дождь»[17]: стихия как изначальная составляющая лирического героя выводит его из замкнутого помещения (при чем этот выход чреват заболеванием (простудой) и смертью).

В песне же «Герой» [17] во всех куплетах, кроме последнего, упоминается *«скучная комната»*, которая под конец превращается в *«бескрайнюю»*, то есть, жилищестановится состоянием, каковым и должно быть. Такой преобразование изначально заложено в образе «квартиры», когда автор обозначает её «цементным коконом» («Дом») (и снова конфликт между техногенным и естественным).

Но вместе с тем, дом, хоть и лишён гармонии, продолжает быть для него местом для фантазирования, а поэтому – и творчества (в песне «Дождь» стихия застала лирического героя за написанием стихов и вдохновила на фантазию: «И представил я...»).

А раз жилище остаётся местом для творчества (созидания), то внутри него развиваются взаимоотношения между мужчиной и женщиной. В ряде песен приглашает к себе девушку. Симптоматично, что это происходит ночью – время, когда преобладает его изначальная звериная сущность и происходит контакт с Музой. *«Смотрю на долгожданную тебя/ Но ты, пожалуй, мне уж надоела»* («Понедельник»[55, с. 45]), - утром лирический герой выходит из транса и теряет прежний интерес, ведь не узнаёт в спутнице Музу. Примечательно, что ночной процесс совокупления отождествляется с разрушением квартиры: *«Нежность взорвала стены»* («Адам и Ева»[17]).

Любопытно также передвижение божественной ипостаси лирического героя по многоэтажке, отображённое в песне «Террорист» [17]. Симптоматично, что она забирается на чердак не через подъезд, а по внешней лестнице – то есть, одна часть сознания хочет обмануть другую. Чердак в телесном образе дома выполняет роль головы, а поэтому именно оттуда божество будет делиться с народом своим учением.

Выбирая же передвижение по подъезду, двойник сталкивается со смертью: он может быть убит народом как воплощением исконного сознания лирического героя: *«Распяты в подъезде волхвы»* («Питер») (своеобразная аллюзия на Веничку Ерофеева). Характерен в этом плане и мотив лифта как наиболее углублённого в системе многоэтажки элемента, на котором лирический герой сознательно отправляется к смерти («Я еду домой...» [17]).

3.2.5. Мужское и женское тело как элементы пространства

Во время ритуального сна сознание лирического героя Ю. Шевчука моделирует человеческую реальность, поэтому его изначальная, стержневая составляющая воплощается в естественной окружающей среде, в которую помещается чужак-божество – всё приобретённое в ходе подготовки. Это обуславливает актуализацию мифологической оппозиции мужчина/женщина и ряда других, от неё производных.

В окружающей среде как образе земли традиционно воплощается материнское и женское в целом, тогда как пришлое с неба-отца божество олицетворяет собой мужское. Не зря один из магистральных образов в творчестве Шевчука – дождь как преобразователь («Дождь» [17]).

С этим связан и постоянный мотив инопланетянина в упоминании божественной ипостаси, который особо подчеркивает одновременно и «небесную», и чужеродную природу посланца и прослеживается ещё в раннем и во всём последующем творчестве Шевчука («Инопланетянин», «Россияне», «Питер», «Степной Гамлет» [17] и т.д.). *«Выбираю инопланетянина президентом»* («Россияне»), – президент как нехарактерный для советской действительности статус, поэтому образ космического гостя отсылает и к социально-политическим изменениям в 90-х.

Кроме того, инопланетянин – это ещё и знак западного мира, а именно – американской культуры (интересно, что популярность образа марсианина в США Р. Барт объясняет страхом перед СССР [4, с. 230]).

В то же время, любое отдаление лирического героя от привычного мира (а значит – и от земли, и от своего естества) связано с романтизированным образом космонавта, необычайно популярным в советское время (даже в музыкальной сфере – ВИА «Земляне»). Так как профессия космонавта – хрестоматийная мечта мальчика в СССР, то в произведениях Шевчука уход в космическое пространство – уход в мужскую сферу, этап взросления, для которого характерны, среди всего прочего, и эротические фантазии. Поэтому вместе с образом космонавта может упоминаться и Муза как объект сексуального влечения («Рок-н-рольная Муза»[17], «Онанист»[17]).

Однако фантазии лирического героя и следование за Музой лишь сильнее отдалают его от матери-земли и могут быть опасными, так как космос лишает лирического героя воздуха – символа творческого начала в поэзии лидера «ДДТ» (*«они спели все песни – им стало нечем дышать»* в песне «Рок-н-рольная Муза»).

Устремление в мир мужских фантазий (не только сексуальных, но и об успехе, деньгах и т.д.) отражается также и на теле лирического героя и выражается в использовании идиомы «потерять голову» (опьянение, страстное увлечение): *«Мы готовы к судьбе героя-космонавта Че/ Отказаться от головы»* («Рок-н-рольная Муза») (не случайно и упоминание особо популярного в советском андерграунде кубинского революционера Че Гевары). И если голова (а вместе с ней – и «рацио») уходит к небу, то на земле остаётся безрассудное тело лирического героя, ставшее инфернальным «всадником без головы» (своеобразное переплетение аллюзий и на Ирвинга, и на Пушкина) - источником будущих катаклизмов.

Одновременно с оппозицией «небо/земля» в контексте «мужское/женское» актуализируется и традиционное уже только для русской

культуры сравнение России с женщиной (Ломоносов, Пушкин, Гоголь, Блок и др.), а также противопоставление Петербург/Москва-Россия, развивающееся на протяжении всего 19-го века и затем на гендерном уровне продекларированное в эссеистике Г.Федотова, сравнивающего город Петра с женихом, а Москву – с невестой [51].

Россия Шевчука воплощается в образе гротескной «большой женщины» из одноимённой песни [17] со сквозными для его творчества мотивами сна (спящая Россия Пушкина) и голода (зачастую, сексуального): *«Большая женщина на пляже, величиной – шестая мира Почесывает сонно заборы между ног»*. Заборы – одновременно и знак пограничности, и закрытости от всего внешнего.

. *«Россия – женщина с разбитым лицом/ Для кого-то – ротик, для нас – пасть»* («Напиши мне, напиши»[17]), - неблагоприятная личная жизнь (побой) становится результатом изменчивого настроения и непостоянства, выражающегося также в патологической открытости к чужому (ротик), и невнимательности (а подчас и враждебности) к собственному (пасть), что неоднократно отмечено Н. Чернышевским, А. Герценом, В. Шкловским и др. Это отражают строки из культовой песни «ДДТ» «Родина»[17]: *«К сволочи доверчива/ Ну а к нам – ля-ля-ля...»*

Неоднозначный характер приводит к выбору ложного спутника как наказанию: *«Россия-невеста – век с мертвецом»* («Напиши мне, напиши»), где мертвец, очевидно, –экспонированный В. Ленин (примечательно, что большевики первоначально воспринимаются народом как чужаки). Таким спутником становится и божественная ипостась лирического героя.

Возникающая посреди (внутри) материнского лона (Россия) – она одновременно и устроитель Петербурга (сравнение лирического героя с Петром постоянны в творчестве Шевчука), и сам будущий город: Петербург может получать антропоморфные черты («Любовь»[17]) – и наоборот – тело лирического героя сравнивается с характерными локусами города. Так, в песне «Погром» есть строчка: *«Мой мозг – Аптечный киоск/ Он далеко от*

земли»[17], отсылающая к т.н. «аптечному» тексту русской литературы, где аптека (зачастую в контексте текста «петербургского» - Аптекарский остров) – знак иностранца (а поэтому и нечисти, смерти)[10, с. 260].

Как и божественная ипостась для окружающей среды, так и Петербург для России – чужеродный паразитирующий элемент: «*[народ] с застрявшими в почках обломками петрова камня*» («Питер.Прогулка»[55, с. 10]), изображенный всепроникающим и поражающим самые малые элементы организма. «На любой частоте – я в тебе живу!» («Повелитель мух»[17]), - подчеркивается не только физически осязаемая, но и невидимая составляющая болезни, присутствующая и как звук – то есть, обнаружить её можно только внутри чего-то. Звук становится равносильным паразиту, не способному активно существовать вне носителя.

Таким образом, город осеменяет страну, в связи с чем она порождает эсхатологическое существо, выползающее из земли (фаллическая крыса [17], фюрер с головой козла [17] и т.д.). При этом, рождённое существо постоянно тянется к небу, что отсылает к мотиву борьбы с отцом. Характерно, что процесс соития происходит весной («Оттепель», «Крыса»[17]): тепло одновременно даёт жизнь новому, так и ускоряет процесс разложения, поэтому весна в творчестве Шевчука совмещается с мотивом чумы.

В борьбе с болезнью в образе Родины актуализируется тип девы-воина (в песне «Крыса»), самостоятельно преодолевающей опасность (сильная, волевая женщина и беспомощный мужчина из статьи «Русский человек на randevу» Чернышевского). Поэтому во многих песнях «ДДТ» земной путь-испытание лирического героя обрывается выстрелом отвергающей его женщины («Я еду домой», «Реальность»[17] и т.д.). Стоит отметить, что в этом может отражаться и подсознательное желание Шевчука предотвратить болезнь и смерть первой жены. Поэтому схожесть расщепления и всепроникаемости божества с раковыми метастазами оказываются неслучайными.

3.2.6. Мужское и женское как духовные состояния мира

Важно понимать, что лирический герой в подобии зверя ещё не выделен из окружающей среды и существует с ней в нераздельной связи. Такую связь Шевчук назвал окказиональным словом «единочество», отражающее одновременное всеединство всех частей мира и их одиночество как в отдельности, так и в совокупности: «Когда ты – одиночество стреляющих теней/ В лесу застывшем, среди камней и льдин», «И всё же я един с этими больными облаками, рябой землёю, лесом, озером и мертвецами» («Когда един»[55, с. 23]). Зимний пейзаж потустороннего мира подчеркивает его обездвиженность и бессобытийность. Как окружающий мир, так и сам лирический герой находятся в состоянии меланхолии (даже депрессии), что отражается и в словах: «Долго брёл в пустоте я без мира и сна» («Четыре окна»). Пустота не только как хаос и чистая, не помысленная реальность, но и как незаполненное потенциальное место для Другого (в терминах психоанализа). Неслучаен и образ луны (*«объединяет суету в единое и цельное пространство»*[55, с. 24]), постоянно сопровождающий лирического героя как знак меланхолии.

Поэтому инициация в ритуальном доме – это также и попытка самой сущности потустороннего мира уйти в себя, погрузиться в фантазию через посредство лирического героя (модель виртуального эскапизма в принципе становится характерной для 90-х – начала «нулевых», что ярко отразилось в культовом фильме «Матрица»). В сознании избранного она перерождается в женщину-землю (конкретно – Россию) и создаёт для себя спутника – мужчину-небо (божество).

Описанный Шевчуком образ России – подчеркнуто меланхоличный, уставший: *«Большая женщина на пляже, величиной – шестая мира/ Почесывает заборы между ног»* («Большая женщина»[17]). Пляж – традиционное место для одиноких, ищущих романтические знакомства, знак «курортного романа». Россия-женщина, в данном случае, ищет заведомо

недолговечную связь. При этом, она избирательна: *«Ты никому не отдалась/
Но всем нужна твоя квартира»*. Вторая строчка указывает на возможный обман будущего спутника – потенциального альфонса.

Кроме того, Россия-женщина изначально изображается безжизненной и болезненной, независимо, упоминается ли спутник или нет: *«Россия-красавица, ты же мрачнее чумы!»* («Поэт-интеллигент»[17]). Поэтому она и притягивает к себе мёртвых («Россия-невеста, век с мертвецом» [17]).

В этом обнаруживается нарушение причинно-следственных связей, что характерно для женской депрессии, как её описывает, опираясь на инструментарий Ж. Лакана, словенский философ С. Жижек: «Что, если депрессия первична и все последовавшие действия [мужчины] – вовсе не её причина, а лишь безнадёжная «терапевтическая» попытка помешать женщина скатиться в пропасть абсолютной депрессии, своего рода «шоковая терапия, призванная привлечь её внимание» [19, с. 271]. Россия Шевчука «мертва» (прежде всего, духовно) ещё до того, как станет жертвой несчастной любви, как и мёртв потусторонний мир до того, как в него попадёт «мёртвый» лирический герой.

Исходя из этого, божественная ипостась лирического героя призвана стать тем раздражителем, который вернёт к жизни женщину, не зря Шевчук называет Россию в песне «Родина» *«спящей красавицей»*[17] (призыв лирического героя *«вставай, Колосс!»* в песне «Большая женщина»[17]).

Все происходящие от их связи эсхатологические катаклизмы («Крыса», «Оттепель», «Эй ты, кто ты?», «Кризис»[17] и т.д.) оказываются не причиной, а следствием. При чём «жестокость его метода [мужчины], - подчеркивает С. Жижек, - всего лишь соответствует глубине глубине её депрессии» [19, с. 272]. Поведение божества вынуждает женщину активно действовать, отстаивать саму себя и свой мир: «Власти доспехи ложатся на плечи весны» («Крыса»[17]). Через игру с идиомой «на хрупкие женские плечи» подчеркивается непривычность роли для женщины. Любопытно, что она получает то, что ей и так заведомо принадлежит – власть, однако

повторное, официальное вручение даёт возможность самоутвердиться, заново прочувствовать свой статус.

Со смертью божественного избранника происходит и пробуждение лирического героя, а вместе с ним – и сущности потустороннего мира, которая через время вновь начнёт охоту на его звериную ипостась.

3.2.7. Ритуал как воспроизведение мироустройства

Ритуал, согласно игровой теории культуры Й. Хёйзинга, воссоздаёт естественные природные явления, таким образом, приобщая человека к окружающей среде [53, с. 43]. Кроме того, ощущая связь с миром, первобытный человек полагает, что его действие повлечёт за собой другое – божественное, а поэтому ритуал – это и попытка «помочь» природе выполнить необходимые процессы благополучно.

Игровое начало имеет сама инициация [53, с.24], ведь герой помещается в замкнутое место (лес, изба), где действуют чётко установленные правила (омовение перед сном, причащение). И сам ритуальный дом (а поэтому и ритуальная реальность) существует постольку, поскольку выполняется ряд действий, описывающих домашний быт (в песне «Четыре окна»[17]).

Для спектаклей в творчестве Шевчука характерна мистериальность: человеческое соприкасается с божественным. Перед погружением в сон лирическому герою показывают в лесу травестирированный вариант вертепа («вертеп» этимологически происходит от «пещера» - также замкнутого помещения) («Ночная пьеса» [55, с.69]). Здесь это игра наизнанку, происходит взаимопроникновение пьесы и жизни: «декорации из леса», «клюквенный сироп из крови» (отмеченный ранее причинно-следственный сбой).

Характерно, что вертеп здесь – ритуал, переходящий в представление, требующего зрителя, которого лишено пустое одинокое пространство.

Представление имеет просветительский характер и знакомит посвящаемого с тем новым типом сознания (а также «биографией»), которым он вскоре будет наделён и который затем будет восприниматься как изначально собственный.

Спектакль становится одним из способов отобразить происходящие внутри лирического героя процессы. А поэтому он замещает собой грядущее событие (божественное, мессианское рождение в мире людей), и если лирический герой формирует мир в виде среды с помещенным в неё Петербургом, то и в вертепе рождественский хронотоп (по мере приближения ко сну) начинает перерастать в петербургский: «Заспиртованный младенец спит в петровской колыбели» («Ночная пьеса» [55, с.69]). Теперь представление – вариация перевёрнутых обрядов Петра, а именно похорон карлика, вместо которого здесь в колыбель-Кунсткамеру помещается мессия.

Таким образом, лирический герой в данном контексте превращается в зрителя-царя (так необходимого женской сущности потустороннего мира), которому адресуется пьеса, и узнаёт в Младенце самого себя. Кроме того, подмигивание Младенца в финале нарушает условную правду и предугадывает будущее поведение посвящаемого (в чем-то даже навязывая его). Таким образом природа готовит для себя и «под себя» спутника.

Во сне лирический герой моделирует российскую действительность, внутри которой возникает Петербург, с которым связан мотив театра, что связано, в первую очередь, с впечатлениями путешественника маркиза де Кюстина [27, с. 59].

Приход двойника лирического героя в материальное сравним со снисхождением Бога и совпадает с началом весны. Однако её наступление – тоже постановка: «*Актриса Весна, позволь нам допеть/ позволь нам дожить до Весны*» («Актриса Весна»)[55, с. 26]. Игра снова замещает собой грядущее. Настоящая весна повлечёт за собой преобразование/смерть мира (а также смерть самого героя в материальном и пробуждение в ирреальном).

«Подмостки оттаявших крыш» – сцена открывается лишь в определённое время, её актёры – не люди, а высшие силы; человек может только наблюдать снизу. Но и зритель имеет маску: «*[Солнце] приподнимает за подбородки улыбки прохожих*» («Актриса Весна»)[55, с. 26]. Застывшая эмоция заменяет лицо.

Игра актрисы представляет собой этап, на котором искусство ещё синкретично (как и исконное сознание испытуемого): «*Читает балет<...> танцует стихи*». Однако лирический герой уже наделён качественно иным сознанием, поэтому увиденное он воспринимает как перевёрнутый мир и будет стремиться создать соответствующий новому мировоззрению тип культуры, что звучит в песне «В бой»: «*Мы искусству прорубим русло*»[17]. Герой опережает пьесу. То, к чему подготовлен он, ещё далеко от мира людей.

Таким образом, расщепленное сознание лирического героя определяет разные игры, условиям которых подчинены обе стороны: и божество, и среда.

«*А я старой мольеровской драмы жду за кулисами снов*» («Живой»)[17], – свою миссию лирический герой видит в обличении: нарушении правил чужой игры, в которую он вовлечён. Поэтому, согласно терминологии Хёйзинга, в нём проявляются черты «шпильбрехера». Соответственно, толпа стремится избавиться от него (стихотворение «Террорист»[55, с. 66]). Герой с говорящим именем Иван Помидоров (помидор как знак зрительского неодобрения), считая себя высшей силой, забирается на чердак (крыша – сцена). Он намерен разрушить привычные правила игры, что воспринимается как теракт.

С точки зрения игры божества, герой воплощает приём *duesexmachina*. Он вступает в действие в самый последний момент, когда невозможно разрешить ситуацию («Я остановил время»)[17]. Остановка времени – переключение между пьесами, в игре героя люди – лишь фигуры (намёк на шахматы). Однако такая деятельность лишь усугубляет дисгармонию

(происходит отказ от материального в пользу духовного). Беспомощность божества подчеркивает трагичность пьесы (по Р. Барту).

Кроме того, развивая мотив «жизнь есть театр», театрализуется сама физическая оболочка лирического героя, превращаясь в костюм: *«На мне привычные к ходьбе ноги и старый свитер»* («Питер») [55, с.2]. Наслоение одежд – знак не только скрытости сути героя, но и его существования как изоморфной модели, где целый ряд ипостасей вступают в аналогичные взаимоотношения.

Голова выполняет роль шапки как показателя статуса владельца: *«Не по сеньке моя голова, зато по шее любая ноша»* («В очереди за правдой»)[17]. Убранство героя не подходит к предстоящему преобразованию мира. Так как сознание соотносится с шапкой, для достижения цели герой должен изменить или вовсе избавиться от него. *«Зато по шее любая ноша»*, – трансформируется фраза «был бы хомут, а шея найдётся». Герой хвалится, пытаясь тем самым реабилитировать себя. Он не видит работы, в которой смог бы проявить все свои силы. Слова героя не обдуманы, ведь особая «ноша» перекроет его дыхание (а воздух в поэзии Ю. Шевчука соотносится с творчеством и общением с Музой).

Игра по своим правилам возможна благодаря «оголению». *«Я – всадник без головы»* («Рок-н-рольная Муза») [17], – отказ от головы означает безумие героя. Безумный не может жить по общим правилам. Это способ сохранить свою личность и участие в самой игре, ведь юродивый имеет особый статус. Герой «теряет голову» от связи с Музой, ему открываются новые знания. Теперь его облик демоничен (причудливое переплетение аллюзий). Демон призван разрушать. Созидание героя в мире обычных людей невозможно.

Череди многочисленных перерождений героя создаёт различные версии игр. Это позволяет Шевчуку в попытке познать сущностные явления сопоставить жизнь и с реалиями современного мира, так или иначе имеющих игровую природу, а значит –становящихся своеобразным продолжением

человека в пространстве, его расширенной версией в соотношении с макрокосмосом.

Жизнь отождествляется с ТВ. В стихотворении «Сериал» возникает образ Музы, ожидающей отрезвления героя для съёмок: *«Пока водой холодной отливали нетрезвого партнера»*[55, с.48]. Герой вновь сталкивается с причащением и крещением. Муза тоже должна пройти причащение: *«Жевала хлебушко»*. Она уже не считает это таинством, жизнетворчество становится для неё бытом и профессией.

Такой ритуал ожидает каждого исполнителя роли: *«Пока массовка прозябала с бутербродами и флягами»* [55, с.48]. Хлеб и вино заменяются предметами современного быта, ориентированными на быстрый приём пищи (зачастую – вне дома). Съёмка начнётся с появлением света: *«Пока не вспыхнули софиты и акации»*[55, с.48]. Природные явления мира людей становятся лишь инсценировкой и декорациями киностудии.

Жизнь-сериал многосерийна, это продукт масскультуры с характерной динамичной сменой бытовых сцен. Лирический герой пассивен: здесь он – не творец, а лишь исполнитель предначертанного сценаристом. Любой сериал предполагает зрителя. В свою очередь, жизнь созерцателя тоже может быть сериалом. Возникает бесконечная череда постановочных жизней.

Жизнь-ТВ даёт возможность сосуществовать одновременно в нескольких измерениях. *«Убили нас в новостях»* («Погром») [17], – констатирует он. Благодаря изоморфности, смерть в одной плоскости не лишает героя жизни в другой.

В связи с образом экрана возникает мотив зазеркалья. *«Я не успел сбежать, я ранен/ твоим пространством заэкранен»* («Танцует солнце») [17], – обращается герой к Музе. Звуковая игра: заарканить – заэкранить. Сам же он уподобляется зверю. Экран – способ взять героя в плен. Происходит похищение души: *«Висит дыханье/ Лежит мужчина/ На теле смятом спит сигарета»*(«Танцует солнце») [17]. Созданная музыкой телевизионная, перевёрнутая реальность позволяет восстановить причинно-

следственные связи, оправдать собственную депрессию. Сериал как терапевтический инструмент (по В. Куренному[25]).

Уход героя в «закранье» – аналог сна. Зазеркалье по отношению к привычному миру героя перевернуто. Герой вне тела видит себя со стороны, однако не узнаёт свою оболочку. Позже Муза вдыхает в героя душу: «Твой поцелуй – вдох переменный» («Танцует солнце» [17]) . Вдох, заменяющий ток – энергия жизни героя. Но электричество – главный источник для работы телеаппаратуры.

В анализируемых произведениях жизнь сравнивается, что вполне объяснимо, с рок-концертом. Здесь лирический герой – зритель и не влияет на ход представления (рок-концерт – тоже мероприятие просвещения, как в случае с вертепом?). Происходящее на сцене значимо для него: «*Ты залезала ко мне на плечи, пока на сцене подыхала рать*» («Мама, это рок-н-ролл») [55, с. 101]. Рать – главная действующая сила рок-среды, жертвующая собой ради концерта (что важно – она находится на возвышении, как и высшие силы в рассмотренных ранее композициях). Слова героя звучат с укором. Вместо того, чтобы присоединиться к рати и помочь, он становится медиумом между сценой и зрителями. Мученичество героя ради других спасает его от возможной гибели на сцене. Кроме того, лирический герой изображается как тот, кто обеспечивает досуг предполагаемой антропоморфной России-среде.

«*Вот и кончился бал*» («Расстреляли рассветами» [55, с.47]), – произносит герой перед смертью. Бал – тоже игра, имеющая свои правила. Лирический герой вынужден надевать разные маски и менять подмости, выходя из одной игры в другую.

Бал указывает на маскарадный характер представления. Его участники скрывают всё истинное за масками. Правила бала подразумевают присутствие рядом с героем Музы. Однако его спутница в маске, узнать её он сможет лишь в финале. Бал – сосредоточение танца – знака дионисийского начала. Канон бала не может сдержать героя. Слова «я последнее в брюки заправил» указывают на его разнузданность и несоответствие устоявшемуся

этикету бала. Костюмы растрочены – последние элементы убора проводятся в порядок перед грядущим переходом.

Окончание игры связано со смертью героя, после чего действующие лица открывают истинные облики: *«Здравствуй, любовь / получи информацию/ да не промахнись /и сотри макияж» («Я еду к тебе»)[17].*

3.2.8. Книга как модель космоса

Лирический герой Ю.Шевчука действует в потустороннем мире, состоящем из различных текстов-предписаний как инструментов его систематизации. Так как на время инициации он наделяется иным типом сознания, то начинает создавать новый текст-биографию, отличающийся от прежнего его варианта (но и основывающийся на нём). Как подчеркивает Н. Лейдерман, в таком случае реальность (как внешняя, так и внутренняя) условно заменяется текстом и с его помощью осваивается (осмысляется) автором [29].

Из предписаний лирический герой узнаёт возможные «развязки» своих действий: *«Я читал в партитуре про свободную жизнь и зубы на полке» («Луна зевает на тропарь»)[55, с. 124].* Успешный исход инициации зависит от чёткого следования тексту (в данном случае – нотному).

Отождествление пространства с музыкальной знаковой системой указывает на существующий в нём космос, которого должен будет затем достичь по аналогии и сам лирический герой. Однако сразу отмечено, что ему будет нелегко расстаться с прежней звериной сущностью: «зубы на полке» (ощущение голода). Связь между свободой и голодом объясняется также и тем, что свободная жизнь предполагает самостоятельность, лирический герой не будет «содержаться» высшими силами, как во время испытания.

Во сне новое сознание героя вступает в конфликт со старым, что отражается и на текстовых уровнях: *«Не вписывается моя гармонь в его*

симфоническую партитуру» («Питер»)[55, с. 5]. Гармонь – характерный для народной культуры инструмент, указывает на то, что новое мировосприятие воспринимается как изначально присущее лирическому герою. Для понимания же старого необходимы специальные знания и навыки. Кроме того, народная музыка не закрепляется письменно и зачастую представляет собой импровизацию. Среди всех всевозможных вариантов своего произведения лирический герой пытается создать такой, который органично наслоятся на уже готовую партитуру, заполнив присутствующие в ней пробелы.

Однако возможность существования биографии как таковой, согласно взглядам Ю. Лотмана [31, с.809], возможно лишь при несоответствии норме (а так как речь идёт и о предыдущей биографии героя, то и она в своё время так же была ненормативной).

Начало новой книги знаменует конец старой, что актуализирует эсхатологические мотивы: *«Книга дописана, разлито вино / Мир требует автора» («Эй ты, кто ты?»)[17]. Вино – божественный символ (а также один из элементов причащения героя в начале), который смоем написанное раннее, так как оно не соответствует новым установкам. Описанному в книге миру необходим её автор, потому что только он сможет написать её продолжение или же новый вариант.*

В связи с этим человеческий мир ожидает Второго пришествия, однако вместо истинного пророка к нему сходит лжепророк – *«фюрер с головой козла»*. Упоминание фюрера подчеркивает повторяемость истории, содержание книги не меняется. Таким образом, лирический герой создаёт собственную версию «Откровения».

«Над нами медведица-татуировка» («Эй ты, кто ты?»), – но если предшествующий текст книги возможно смыть и затем написать новый, то вытатуированный рисунок нет.носителем информации становится не книга, а тело. Лирическому герою не избавиться от звериного начала (только при случае полного уничтожения мира без возможности его восстановления), по

которому он неосознанно продолжает ориентироваться (звёздная картография). Медведица – не только знак астрономического объекта, но и характерный концепт России. Кроме того, татуировка может делаться бездумно и нередко как знак внимания девушке (лейтмотив всего творчества Шевчука – страсть малого по большому).

Укоренённая в лирическом герое животная сущность лишает его возможности достичь гармонии с новым сознанием, из-за чего инициация прерывается. *«Луна зевает на тропарь»*[55, с. 124], – в одноименном стихотворении изображен процесс возвращения сохранившего звериное обличие лирического героя в ирреальный мир. Тропарь – текст песнопения, предназначенный для конкретного праздника/призыва святого. Возможно, во время того, как Луна зачитывает тропарь (который до этого необходимо разучить), лирического героя застреливают в мире людей.

Интересно, что в потустороннем мире предписаниям подчинен не только посвящаемый, но и высшие силы. Возникает оппозиция «тропарь – партитура» (церковное и светское). Единая для всех информация может храниться в различных знаковых системах.

Во время сна лирический герой всегда находится в ритуальной избе, где при помощи автоматического письма описывает происходящее, на что указывают слова: *«все стихи, что написались»* («Забери эту ночь»)[17], а также засыпание/пробуждение героя, сидя за столом. Так как во время испытания ему необходимо созидать, то главным подтверждением тому становится написание стихотворений. *«Всё, что отлюбил я, потерял, что не свершилось / Вырастет подстрочником зелёным на золе»* («Вальс»)[17], – но поскольку во сне лирический герой становится подверженным своему старому сознанию, написанные им композиции не могут быть поняты потусторонним миром, в связи с чем создаётся не конкретное стихотворение, а лишь его подстрочник как симулякр (перевод стихотворения, в действительности не существующего).

«Читает Бог, ухмыляясь очередной отваге» («Поэзия»)[55, с.107], – созданные произведения лирический герой даёт «на проверку» высшим силам, той самой потусторонней среде, вырастившей его для себя. Читателем в данном случае становится тот, кто всё написал и предвидел, а поэтому он изначально знаком с содержанием текста.

ВЫВОДЫ

Анализ стихотворений поэтического сборника «Сольник» и песен группы «ДДТ» позволил выявить актуализацию мифологических представлений о макрокосмосе и микрокосмосе, что обусловлено как моральным дискомфортом, разочарованием в советской и постсоветской действительностях и необходимостью создания собственной картины мира, так и отдельными событиями личной жизни Ю. Шевчука (смерть первой жены – актрисы театра Эльмиры Бикбовой). В попытке познать сущностные явления и место человека в мире поэт обращается к отождествлению человеческой жизни во всех её проявлениях и окружающей среды, Вселенной в целом.

Лирический герой первоначально существует в облике зверя в потустороннем мире, для которого характерна подчеркнутая «перевёрнутость» отношений и потому – неизбежный причинно-следственный сбой (день и ночь меняются ролями, мёртвые изначально мёртвые и т.д.).

При этом, зверь существует в неразделённой связи со средой, а поэтому любые его действия одновременно и действия среды – и наоборот. Лирический герой становится транслятором потустороннего мира.

Для перерождения в человеческом облики лирическому герою необходимо пройти инициацию, цель которой – создание гармоничного мира, что позволит окончательно обжить ирреальный мир в новом статусе. Поэтому лирический герой помещается в ритуальный дом как особое состояние гармонии, через которое и наделяется способностью быть микрокосмом.

Наряду с домом как одной из центральных для мифологического сознания, лирический герой знакомится и с рядом других вариантов мироустройства: ритуалом/театром и книгой, которые неизбежно начнут мимикрировать под его сознание, чья главная особенность – разобщённость,

проявляющаяся в макрокосмической оппозиции лес/город – основополагающему конфликту, обуславливающим все события биографии лирического героя.

В ритуальном сне лирический герой по своему подобию формирует мир людей: его исконное сознание становится естественной средой, а приобретённое в ходе ритуала и несвойственное – чужаком, двойником, божеством-преобразователем, призванным перевоссоздать наличную реальность.

При этом, между двумя частями сознания возникает конфликт, что актуализирует мифологическую оппозицию мужчина/женщина (и производную от неё – небо/земля), своеобразно интерпретируемую в художественном мире лидера «ДДТ», где женское – носитель первичной депрессии, существующий в причинно-следственном разладе. Преодолеть это состояние становится возможным с присутствием рядом спутника-мужчины, который становится объектом взгляда женщины.

Пришлая божественная ипостась, направленная на преобразование всего старого, помещается вовнутрь исконной окружающей среды, одновременно становясь как частью системы, воспроизводя её, так и паразитирующим терапевтическим элементом, в попытке от которого избавиться среды активизируется и духовно очищается.

Одновременно с этим Шевчук по аналогии обращается к уже характерному для русской культуры противопоставлению Петербург/Москва-Россия в контексте традиционных космических моделей «город-тело» и «государство-тело», коррелирующих с оппозицией мужское/женское, где Россия – гротескная женщина-невеста как исконная часть лирического героя, а Петербург – иностранец-жених как приобретённое в ходе инициации мышление.

Связь между конфликтующими частями сознания порождает череду катаклизмов, преодоление которых становится возможным через убийство мужчины/божества/Петербурга, произведённое женщиной/средой/Россией.

Таким образом, лирический герой не может успешно завершить инициацию, отторгает данные ему человеческие свойства и сохраняет изначальный облик зверя, тем самым обеспечивая стабильное существование потустороннего мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авилова Е.Р. Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии :дис. ... канд. филол. н. : 10.01.01. Нерюрги, 2010. 211 с.
2. Авилова Е.Р. Эсхатологический миф Ю. Шевчука. *Русская рок-поэзия : текст и контекст.* 2011. № 12. С. 110-116. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eshatologicheskiy-mif-yuriya-shevchuka> (дата обращения: 09.10.19).
3. Алексеев А., Бурлака А., Сидоров А. Кто есть кто в русском роке. Москва : Останкино, 1991. 320 с.
4. Барт Р. Мифологии. Москва: Академический проект, 2008. 351 с.
5. Батай Ж. Теория религии :литература и зло / пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича. Минск : Современный литератор, 2000. 352 с.
6. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва:Эксмо, 2014. 704 с.
7. Башлачев А. Интервью. URL: https://www.booksite.ru/booksite.ru/bachlathev/2_3.html (дата обращения: 10.03.2018).
8. Башляр Г. Избранное:поэтика пространства. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.
9. Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Санкт-Петербург :Мифрил, 1995. 244 с.
10. Борисова И. Весь мир – аптека (наброски к реконструкции «аптечного» текста русской литературы). *Русская литература и медицина :тело, предписания, социальная практика.* Санкт-Петербург :Новое литературное обозрение, 2006. С. 256-264.
11. В гостях у Д. Гордона. Интервью с Юрием Шевчуком (в двух частях). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DjUgbcajnjl>. (дата обращения: 20:08.19).
12. Гавриков В. Мифопоэтика Александра Башлачева :дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01. Брянск, 2007. 292 с.

13. Геннеп А. Обряды перехода. Москва : Восточная литература РАН, 1999. 199 с.
14. Голосовкер Я. Логика мифа. Москва, 1987. URL: http://es-dejavu.ru/p/Publ_Golosovker.html (дата обращения: 07.06.19).
15. Гройс Б. О новом. *Утопия и обмен*. Москва : ЗНАК, 1993. С. 113-244.
16. Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва : Искусство, 1984. 350 с.
17. ДДТ. Дискография. URL: http://www.oduvanchik.net/view_art.php?id=13&part=1. (дата обращения: 29.04.2018).
18. Дидуров С. Солдаты русского рока. Москва, 1994. 25 с.
19. Жижек С. Киногид извращенца: кино, философия идеология : сборник эссе/ предисл. А. Павлова. Екатеринбург :Гонзо, 2014. 472 с.
20. Забродин Г., Александров Б. Рок : искусство или болезнь? Москва : Советская Россия, 1990. 96 с.
21. Иванов Б. По ту сторону официальности. *Часы*. Ленинград, 1977. № 8. С. 155-185.
22. Кормильцев И. Великое рок-н-рольное надувательство-2. URL: <http://www.nautilus.ru/news/ilya-26-09-07-articles.htm>. (дата обращения: 02.04.2019).
23. Кропотов С. Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида : монография. Екатеринбург : Гуманитарный университет, 1999. 408 с.
24. Крымова И. О ДДТ, Шевчуке и не только о нём. Ростон-на-Дону : Феникс, 2001. 68 с.
25. Куренной В. Серил как явление современной массовой культуры. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_rcUxHcSHkM. (дата обращения: 05.06.19).
26. Кушнир А.И. Золотое подполье :полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. История. Антология. Библиография. Нижний Новгород : Деком, 1994. 366 с.

27. Кюстин А. Николаевская Россия. Москва : Политиздат, 1990. 352 с.
28. Леви-Стросс К. Структурная антропология/ пер. с фр. Вяч. Иванова. Психология без границ. Москва : ЭКСМО-пресс, 2001. 512 с.
29. Лейдерман Н.Л. Траектория «экспериментирующей эпохи». *Вопросы литературы*, 2003. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html>. (дата обращения: 10.07.19)
30. Логачева Т. Русская рок-поэзия 1970-1990-х годов в социокультурном контексте : дис. ... канд. филол. н. : 10.010.01. Москва, 1997. 185 с.
31. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора). *О русской литературе : статьи и исследования*. Санкт-Петербург :Искусство-СПб, 1997. С. 804-816.
32. Лотман Ю.М. Механизм диалога. *Семиосфера*. Санкт-Петербург :Искусство-СП, 2000. С. 268-275.
33. Лотман Ю.М. Миф – имя – культура (совместно с Б. Успенским). *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров*: статьи, исследования, заметки. Санкт-Петербург :Искусство-СПБ, 2000. С. 525-544.
34. Макаревич А. Неуважаемые жанры. URL: <http://www.mashina-vremeni.com/slova39.htm>. (дата обращения: 15.04.2018).
35. Мамардашвили М.К. Введение в философию. *Необходимость себя*. Москва: Лабиринт. 1996. С. 7-154.
36. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Академический проект, 2012. 331 с.
37. Михайлова В.А. Тематический комплекс Рождества в стихотворении Юрия Шевчука «Рождество. Ночная пьеса». *Вестник Костромского государственного университета*. 2009. № 3. С. 125-130. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tematicheskiy-kompleks-rozhdestva-v-stihotvorenii-yuriya-shevchuka-nochnaya-piesa-rozhdestvo> (дата обращения: 02.10.18).

38. Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рокеров. *Русская рок-поэзия : текст и контекст*. 2000. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antinomichnost-kak-dominanta-hudozhestvennogo-myshleniya-rok-poev> (дата обращения: 17.03.19).
39. Никитина О. Рок-концерт как ритуальное действо. *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. 2008. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rok-kontsert-kak-ritualnoe-deystvo> (дата обращения: 17.03.19).
40. Петрова С.А. Мифопоэтика в альбоме Виктора Цоя «Звезда по имени Солнце». *Русская рок-поэзия : текст и контекст*. 2007. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoetika-v-albome-v-tsoya-zvezda-po-imeni-solntse> (дата обращения: 23.09.19).
41. Пилютэ Ю. Типология культурного героя в русской рок-поэзии. *Русская рок-поэзия : текст и контекст*. 2010. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-kulturnogo-geroya-v-russkoy-rok-poezii>. (дата обращения: 19.03.19)
42. Постановление Управления культуры г. Москвы от 28 сентября 1984 года. URL: <http://sovr.narod.ru/articles/85004.html> (дата обращения: 01.04.2018).
43. Потемня А.А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 628 с.
44. Прилепин З. В этой игре наверняка что-то не так. *Уроки русского языка*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XDPyMUNWDkE>
45. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. Москва: Наука, 1987. 782 с.
46. Рок. Версия событий : документальный фильм. Ч.1. *ГТРК «Культура»*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OZVbnxZThhk&t=650s>. (дата обращения: 09.11.19).
47. Торчинов Е. Доктрина происхождения зла в лурианской и саббатанской Каббале и в буддийском «Трактате о Пробуждении веры в Махаяну». URL: <http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/doktrina-proishozhdeniya-zla-v-lurianskoy-i-sabbatianskoy-kabbale-i-v-buddiyskom> (дата обращения: 27.02.19).

48. Топоров В. Пространство и текст. *Текст : семантика и структура*. Москва, 1983. С. 227-284. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html (дата обращения: 01.08.19).
49. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... Москва : Искусство, 1991. 208 с.
50. Ужанков А. Пространство : сакральное и профанное. *Канал «Культура»*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jO89vWZXldw> (дата обращения: 17.05.19).
51. Федотов Г. Три столицы. *Версты*. 1926. № 1. URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/fedotov/fedotov_gp_tri_stolici/ (дата обращения: 10.09.19).
52. Харитонов Д. ДДТ. Книга свидетельств. Архангельск : Правда севера, 1996. 540 с.
53. Хёйзинга Й. *Homo ludens*. Опыт определения игрового элемента культуры. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
54. Шевчук – о батле с Путиным и войне в Чечне. *Вдудь*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=98pE29S5Gb4&t=1849s> (дата обращения: 02.01.2018).
55. Шевчук Ю. Сольник. Москва : Новая газета, 2009. 205 с.
56. Школа злословия. Юрий Шевчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XqnfVP52H24> (дата обращения: 10.12.18).
57. Шпенглер О. Закат Западного мира. Москва : Альфа-книга, 2014. 1073 с.
58. Щукина Н.Е. «Рождественский текст» в поэзии Юрия Шевчука. *Русская рок-поэзия : текст и контекст*. 2014. № 15. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rozhdestvenskiy-tekst-v-poezii-yu-shevchuka> (дата обращения: 03.012.2019).
59. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва : Инвест – ППП, 1996. 240 с.
60. Этимологический словарь Макса Фасмера. URL: <https://gufo.me/dict/vasmer/бригадир> (дата обращения: 17.12.19).

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Кащенко Матвій Ігорович, студент магістратури, форминавчання денної, факультету філологічного спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації "Слов'янські мови та літератури (переклад включно)" освітньої програми "Російська мова та зарубіжна література. Друга мова", адреса електронної пошти bullwinkle7@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Макрокосм та мікрокосм поезії Юрія Шевчука» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, щовизначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) Кащенко М.І.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (науковий керівник) Павленко І.Я.