

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Таврійський національний університет  
імені В. І. Вернадського

# **ЖИВОТВОРНЕ СВІТЛО СЛОВА**

**Збірник наукових студій**

Київ  
2021

УДК 82-1/-9  
ББК 94.3

**Редакційна колегія:**

*М. Г. Жулинський (голова), І. В. Козлик, М. М. Сулима, Н. М. Сквіра*

**Відповідальна редакторка-упорядниця**

*Н. М. Сквіра*

**Рецензенти:**

*докторка філол. наук М. Б. Лановик,  
докторка філол. наук Т. М. Рязанцева*

**Животворне світло слова: збірник наукових студій пам'яті докторки філологічних наук Наталії Ростиславівни Мазепи /** відп. ред.-упоряд. Н. М. Сквіра; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) [та ін.]; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. – 346 с. – Укр., рос. – Бібліогр.: с. 327–340.

**ISBN 978-966-489-571-9**

У збірнику, присвяченому пам'яті докторки філологічних наук Наталії Ростиславівни Мазепи (1930–2019), уміщено статті з різних проблем історії російської, української та світової літератури, авторами яких є її учні, друзі, колеги, друкуються також спогади про неї і бібліографія наукового доробку дослідниці.

Для науковців, аспірантів, студентів та широкого кола читачів, які цікавляться літературою.

*До друку рекомендувала вчена рада Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка  
НАН України (протокол № 5 від 19 листопада 2020 р.)*

ISBN 978-966-489-571-9

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2021  
© Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2021  
© Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021

*Т. Л. Рыбальченко*

## **«ТАНЕЦ РОКОВОЙ»: ДВЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**(А. Вознесенский и К. Кинчев)**

---

---

Танец как предмет изображения (род танцевального экфрасиса) и как объект лирической рефлексии – древний и устойчивый символ мироздания, даже если он сводится к миметической сценке. Символический подтекст может быть задан автором, но и ассоциативным полем, текстовыми и образными аллюзиями, наконец, культурной памятью, наделяющей конкретный образ свойствами миромоделирования, предлагающей разные культурные коды восприятия и интерпретации. Значение образа танца в словесном произведении устанавливается как общекультурным значением танца, так и традицией введения телесного искусства в словесное искусство.

В культуре всех народов танец – это форма выражения связи индивида с бытием. На языке телесных движений создаётся модель окружающего мира (его пространственные ориентиры, наполненность или пустота, динамичность) и происходит определение места и способа самовыражения индивида в мире (в центре или в стороне, свобода или скованность, упорядоченность или хаотичность действий и др.). Вторая составляющая танца – музыкальная, ритмическая – приобретает функцию императива, которому свободно подчиняется тело, а значит, происходит не произвольное, а взаимосвязанное взаимодействие индивида с окружающей реальностью. Высвобождение энергии в телесной форме соответствует ритмам жизни, взаимодействие получает эротическую силу желания и взаимности. Человек сливался с силами природы, в природном ритме получая закон проявления жизненных сил, но одновременно индивид осознавал себя проводником космической энергии, возвышался над обыденным существованием. Напомним о том, что архаический коллективный танец соединял индивида с родом, более точное название архаического танца – действие, имитация действия, направленная и к магическому воздействию на божеств, и к ритуальному космизированию рода.

С развитием культуры действие (пляска как импровизационное действие) подчинялось канонам, превращалось собственно в танец как элитарное искусство (балет и пр.) или форму массового игрового препровождения. Хотя современный массовый танец уходит от правил и возвращается к стихийному самовыражению

танцюючих, он не вернувся к миссии чувственно телесного познания бытия, его функции редуцированы: от отстранения от реальности до прагматической – воздействия на партнёра (самопрезентация в непарных танцах), современные правила танца прививают особый стиль современной жизни, делая свободу танца ограниченной и не бытийно обусловленной.

Однако архаическая иррациональность танца сохраняется и в современной культуре, поскольку сохраняется потребность человека в выражении своего эмоционального строя и в пластической форме освоения мира [см.: 1].

Новый танец рок-н-ролл, начавший завоевание западной культуры в середине 1950-х годов, стал символом современной массовой культуры, альтернативной официальной культуре. Не погружаясь в культурологическое исследование рок-н-ролльной субкультуры, ограничимся двумя аспектами: семантика рок-н-ролльного действия, в основе которого танец, восстанавливающий архаический экстатический танец, массовый и несценический (хотя рок-н-ролльное исполнение предполагает разделение сцены и зала, музыканта и актёра (мима или танцора), важно, что рок-н-ролл вернул архаику коллективного танца-пляски, массового действия, а не зрелища и ритуала). На рок-н-ролльном представлении задача сцены – превратить зрителей-слушателей в общее действующее тело, подчинить ритму. Поэтому мы обратимся к стихотворным текстам, где воспроизводится не танец, а танцевальная стихия, регенерирующая в современной форме черты архаического действия, элементы новой экстатической культуры. Нас будет интересовать отражение и словесное воплощение танцующей общности, «рок-н-ролльный» хронотоп, локализованная в пространстве-времени ситуация коллективного экстатического самовыражения.

Вторая задача – обратить внимание на поэтику словесного изображения этой ситуации, на особую поэтическую речь, ритмически и образно организованную. Важно выявить связь объекта изображения танцевального действия как модели нового мироощущения и поэтического кода при создании «рок-н-ролльного экфрасиса», «картинки» современного массового танца. Мы выделили два поэтических творения по общему признаку – близости к авангардной эстетике, то есть к эстетизации «второй культуры», не органичной, а созданной цивилизацией, и по новациям в области поэтического языка. Поэзия А. Вознесенского признана значительным вкладом в русскую поэзию именно в области поэтического поиска, а стихотворные тексты К. Кинчева в значительной части могут быть отнесены к поэтическим текстам, то есть к поэзии, при всей их связи с музыкальной составляющей рок-искусства. Создавая образ новой технократической цивилизации, Вознесенский был чуток к новым формам проявления социальной культуры, молодёжной культуры; одна из его рефлексий – стихотворение «Отступление в ритме рок-н-ролла» (1961), лирическую, а не бытописательную доминанту которого поэт определил включением его в «лирические отступления» [2, с. 90–93]. Второе стихотворение достойно быть названным поэтическим и лирическим произведением,

хотя в полной мере он и является композицией слов, музыки, пения, сценической игры: это текст песни Кинчева «Танцевать» (1986), созданной лидером рок-группы «Алиса» и давшей название более позднему альбому «Танцевать» 2001 [3]. В этом, как и некоторых других текстах своих песен, Кинчев создавал словесный миробраз, смысл которого в достаточной степени выражался и без музыкальной составляющей.

Причина выбора материала объясняется тем, что Вознесенский и Кинчев – художники разных поколений, и сопоставление их произведений в аспекте символики танца и конкретно – символики рок-н-ролла – позволит наметить изменение аксиологии нового танца как формы самовыражения человека современности, а главное – изменение мироощущения и миропонимания поэтов и окружающего их социума, выраженное пластически, в телесно-чувственной форме. Другим основанием для выбора художественных произведений этих двух авторов можно назвать их причастность к новой субкультуре, к рок-культуре. Вознесенский был реципиентом новой субкультуры, воспринимал её «со стороны» как носитель иных традиций (архитектор по образованию, имеющий рационалистическую конструктивную основу мировидения; воспринявший авангардную традицию русского Серебряного века). Кинчев, родившийся в 1958 году, формировался рок-культурой и сам стал участником полуподпольной альтернативной культуры в 1980-е годы. Поэтому его образ рок-действия, нового танца важен для понимания самоопределения несогласных, сторонников эстетического бунтарства.

В образе рок-н-рольного танца авторы представляют метафору жизненного процесса отдельного человека и социума в пространстве не только цивилизации, но и бытия.

В стихотворении А. Вознесенского позиция лирического субъекта внешняя, он – вне стихий танца, что обнаруживает альтернативную изображаемой позиции в социуме и в онтологии – аксиологию направленного, созидательного движения, а не оргической активности. Внешняя позиция объяснена социально-исторически: и в названии акцентирована «чужая» реальность (во вступлении к «Треугольной груше» Вознесенский объяснял лирический пафос поэмы и сорока «лирических отступлений к поэме» отражением американской жизни, с которой он познакомился во время поездки в США в годы «оттепели», принесшей надежду на социальное совершенствование «нашего» мира) [2, с. 3]. Заметим, что оппозиция миров снимается в поздних публикациях: изменяется стих «*И к нему от Андов до Атлантики*» на стих «*И к нему от тундры до Атлантики*» [4, с. 126]. А главное, декларировано не отстранение, а сопричастность судьбе целого поколения, чьё подчинение хаосу танца воспринимается человеком другого поколения как «поминки» по душе, создаваемой всей человеческой культурой как возвращение к доисторической душе (поэт пишет «*наша юность*», «мы» «...*за отцов продувшихся – расплата*»). Америка остаётся для поэта-авангардиста воплощением высокой цивилизации, плодом творческих усилий многих поколений, но созданный

творчеством и разумом людей мир оказался хрупким: «*Мы – продукты атомных распадов*», «*над миром <...> пляшет с бомбою парашют*». Новое поколение отказывается от созидания и направленного движения жизни, подчиняется иррациональному спасителю в бесцельном движении, в экстазе танца:

*Над страной хрустальной и красивой  
Подхихикивая, как каннибал,  
Миссисипский мессия  
Мистер Рок правит карнавал!*

Позиция лирического субъекта не социальная, а поколенческая и культурная: вина за жизнь другого поколения («*о, только не её, Рок, Рок, ей нет ещё семнадцати*» – точное указание на 1954 год, когда началось обвальное поклонение – мода – новому ритму жизни, карнавалному изнаночному миру).

Пафос А. Вознесенского связан с этической позицией, с интенцией к соучастию в созидании жизни, а не в её разрушении, не в слиянии с движением коллективного тела. Поэтому стихотворение не инвектива, а лирическое самовыражение, хотя большая часть его – поэтический нарратив, воспроизведение танцевального действия.

Тем не менее отдельность лирического субъекта выражена в установке на поэтику визуальности. Стихотворение Вознесенского, повторим, можно назвать живописным экфрасисом, запечатлением не столько сценки из американского молодёжного быта, сколько жизни-карнавала, вакханалии, не ритуала поклонения новому мессии, а разгула, нарушающего нормы проявления временной свободы. В танцевальном единении все подчиняются общему ритму, но цель – погружение в перевёрнутую, оборотническую реальность: «*Шарики за ролики! Всё наоборот*»; телесные движения напоминают лунатические).

У Вознесенского нет режиссёра действия, а образ Мистера Рока – условен и эклектичен: чёрт, юродивый, пророк, маньяк, министр или вовсе мясо, бесформенное тело – эскалоп:

*Шерсть скрипит в манжете целлулоидовой.  
Мистер Рок бледен, как юродивый.  
Мистер Рок – с рожей эскалопа.  
Мистер Рок – министр, пророк, маньяк.*

Анонимность источника ритма жизни абсолютна, музыканты («негритос в манишке») лишь проводники эротических диссонансов и неритмического ритма (вопли какаду; «рёв мотороллеров и коров», скрежет «вмятку врезавшихся машин»). Звуковой образ выражает общее звучание мира, выражает власть некой метафизической силы, интуитивно ощущаемой людьми, танцующими, чтобы впасть в изменённое сознание, а не управляемыми каким-либо носителем силы (музыкантом ли, носителем власти или др.).

Самовыражение даёт иллюзию свободы. Рок-н-ролл не бальный танец и не массовый танец в канонах традиции. Название («крутись-вертись») манифестирует

отказ от всяких правил, поз и жестов. Переход через запреты (мадонны «а la подонок», «в юбочках юнцы, а у женщин пробкой выжжены усы», коктейли) – опасен, это знают участники действия, и в них есть остатки заботы (предупреждают девушку, сбросившую сандалии: «*Вы обрежете временем...*»). Но в этом ритме всё дозволено, и этика вытесняется эстетикой – червонные от порезов следы на белом линолеуме – яркий цветовой эффект.

Замкнутость пространства (танцзал) важна и как знак мнимого возвращения к доисторической неорганичности современной вакханалии. Участники действия прячутся от мира вокруг (иллюзия спасения не вне цивилизации, а внутри), типичный локус современного города обнаруживает обманность спасения в закрытом пространстве, подчинённость общим формам существования. Поэтому нет солнца – искусственный свет. Поэтому нет вертикали и нет направленности движения – это жизнь на месте, движение произвольное, дающее эффект свободы без гармонии.

Визуальность – смена цветowych пятен дополняет населённость танцевального пространства и создаёт иллюзию не пустоты, а наполненности среды, жизни. Но важна и оркестровка звукового фона, если музыкальная какофония (музыкальный «коктейль») выражает дисгармонию восприятия бытия и самой жизни. Стихотворение построено как контрапункт партий музыкальных инструментов: трубы, скрипки, голосов мальчиков, голосов «всех». Но нет созвучия голосов, нет слушания мира и друг друга. Более того, в хоре мальчиков не ангельский голос, а детский азарт разрушения: «*Мешайте красные коктейли! / Даешь ерша!*». Тогда как партия «всех» выражает понимание «мистера Рока» как каннибала, но все принимают его карнавал, его ритм.

Музыка, выражая дисгармонию мира, оказывается разрушительной силой. Множество ассоциаций скрещиваются в образе-метафоре трубы: семантика призыва, предупреждения («страшная труба» апокалипсиса), похоронного марша. Визуальные аллюзии усиливают семантику губительности музыкального призыва: при этом акцентируется не гибель, не исчезновение, а деформация форм жизни (то есть деструктивность жизни: воронка (переход в бездну), мясорубочная труба (превращающая тела в бесформенную массу), питона (удушающее объятие). Скрипка – это голос души, метафора голоса лирического субъекта, боль и страх за жизнь.

Позиция сопереживающего наблюдателя обуславливает риторический дискурс, а риторика обращена не к танцующим, а к тому, что толкает в кружение без цели: к трубачу, сумасшедшему шуту»; к продувшимся отцам; к небоскрёбам, «пляшущим по прохожим»; к небу, с которого спускается «с бомбою парашют»; к самому времени: «*Время, остановись! Ты отвратительно...*». Словесная игра направлена не на философское понимание жизни-танца, а на риторический призыв о спасении. Созвучие английского и славянского корня *рок* (этимологически связанного с семантикой времени, предела и с семантикой вещания, предсказания, пророчества) позволяет внести в семантику танца значение судьбы, рока.

Судьба поколения, оказавшегося на границе времени, оценивается как обречённость. Тогда танец – это сопротивление судьбе. Лирический субъект (голос скрипки, музыка души) обращается с призывом о спасении не к метафизической инстанции, а к людям. Року может противостоять подлинное спасение. Его знаком становится аббревиатура SOS, считается, что она не просто удобная для запоминания фраза на языке азбуки Морзе, а сокращение английской фразы «Save Our Souls» («Спасите Наши Души»). Лирический субъект апеллирует к людям, не выступает в роли подлинного мессии. К тому же он использует язык цивилизации, а не слова, сакрализуя сверхчеловеческую волю. В этом проявляется аксиология авангардистов: при отсутствии сакральной инстанции вера в возможность спасения самих себя самими людьми.

Иное мироотношение выражается в символике массового танца. Прочитывается в поэтических текстах нового поколения, того самого, судьбу которого рефлексировал Вознесенский. Родившиеся во время триумфа рок-искусства и рок-культуры, авторы музыки и текстов песен осознавали себя не просто выразителями поколенческого настроения, но теми самыми пророками и мессиями, которых не персонифицировал Вознесенский, поэт старшего поколения. Пророчество было связано с отрицанием целей, ценностей и самого ритма действительной жизни, а мессианство связывалось с намерениями вырвать публику из обыденности без определения целей последствий. Кинчев формировался в атмосфере идеологического и эстетического диссидентства. Но его оппозиция имела характер театрализованного публичного, ориентированного на рецепцию, артистического бунтарства. Группа «Алиса», лидером которой стал Кинчев, выделялась среди русских рок-групп агрессивностью и эпатажем, что свидетельствовало об амбициозной цели быть «ловцами душ». «Звёздное» поведение и претензии быть кумирами толпы приближало русских рок-певцов к маскультуре при всей претензии быть индивидуалистами.

Множество текстов, посвящённых рок-действию, в котором важную роль играл массовый танец зрителей-слушателей, сводятся к декларации набора призывов, повторяемых как мантры. Их назначение – призывы или заклинания зрителей, рефрены требовали простоты словесного выражения. Среди многих песен-манифестов Кинчева выделяется текст песни «Танцевать» 1986 года, которая в 2001 году стала заглавной песней одноименного альбома, собравшего записи разных лет, значит, стихотворный текст может быть рассмотрен как поэтическое высказывание певца-музыканта и поэта.

Главное отличие от стихотворения А. Вознесенского – лирический фокус в рефлексии рок-танца; Кинчев редуцирует танцевальный экфрасис, изобразительную образность. На первый план выходит суггестивность, выражение состояния лирического субъекта, а не сопереживание танцующей массы. Словесный ряд не монтирует реплики персонажей, партии разных инструментов, но являет монолог лирического субъекта, выражает его внутреннюю коллизию. Лирический субъект



выступает в роли певца, человека на сцене, отделён и выделен из общего тела. Он не наблюдатель, а агонист, режиссер толпы, участвующей в им организованном действе, высвобождающей от обыденного ритма жизни.

Два плана выражения и два уровня сознания лирического субъекта связаны. Первый связан с социальной реальностью: современный рок-певец, бунтарь, артист (не юродивый и не пророк), он на сцене: «танцую в центре огня», в центре освещённой сцены, видящий и темноту зала («я шагнул в ночь»), и «зрочки дарящего залп» (зала?). Последняя деталь не проясняется, но «если залп» не опечатка, то может означать и враждебность толпы, хотя именно к множеству внизу сцены обращён и призыв, и исповедь рок-певца. Тем не менее сошествие к зрителям-слушателям даётся как акт повеления, власти, близкий к сакральному: «Я шагнул в ночь, и звезды легли на асфальт». Певец или приблизил звёзды к земле, или повелевает звёздами. Конкретность имеет и сравнения-автохарактеристики: «Полупаук, полубебеда, я шагнул в ночь»: татуировки и грим на теле, детали крылатости в костюме – это детали сценического образа. Однако сравнения выводят образ из ролевого в автомифологический. Паук имеет амбивалентную семантику: а) созидатель, плетущий паутину жизни из самого себя, и губитель, разрушитель, символ амбивалентности бытия; б) свобода передвижения паука – телесный символ свободы как ценностной (равнозначность верха и низа), так и свободы прохождения границ между мирами, между жизнью и смертью; в) способность к оборотничеству делает паука то культурным героем, то трикстером, обманщиком. Лебедь же – символ гордого одиночества и символ пророческой поэзии. Автохарактеристики противоречивые, но выделяющие и возвышающие лирического героя, готового пленить слушателей, дать им высшее послание.

Важно, что на первый план выходит не голос (не музыка), не пение, а речь и телесный язык послания: в телесной свободе проявляется органичность поведения, отказ от правил жизни как движения, ценного самого по себе, как стихии жизни. Поэтому и сцена не изображена, ибо певец-лидер, повелитель и спаситель нисходит со сцены и возвышается над ней. Он пространственно не замкнут и не статичен.

Танец в центре огня (искусственного, как и у Вознесенского) выводит самого лирического героя в расширяющееся космическое пространство. Во-первых, крыши домов, границы существования в урбанистическом пространстве не отделяют от открытого пространства космоса, а приближают к нему. Кинчев точно обозначает свою социальную метафору: не прятаться под защитой города, цивилизации, а выйти за границу, сделать её основанием танца жизни, танца на крыше, обращённой к небу. Интересна реплика Кинчева в интервью 2002 года: опасный танец на крыше может быть и эпатажным поведением, игрой напоказ («А когда на крыше играли “битлы”, народ же стоял внизу! Это была чисто рекламная фишка» [5]). В стихотворении же это метафора личностной открытости высокому пространству, то есть онтологическим основам поведения и жизни:

«...мы гораздо чаще смотрим себе под ноги, чем вверх. И если бы каждый почаще смотрел на небо, он неминуемо стал бы добрее. Ведь откуда вся энергия идет? От Природы и от неба» [5].

Поэтому следующий поворот сюжета стихотворения – преодоление локального пространства и локальной ситуации концерта в бытийную ситуацию: жизнь как свободное движение (оргический танец) и творчество как огнетворчество (метафора духотворчества). Пространство расширяется до пространства города-мира и космического пространства (природного телесно-чувственного мира). Лирический субъект существует в пространстве города, но у него мессианские цели. Не только сострадание, а вовлечение в свободный танец, в телесно-душевную свободу.

*Мне хотелось, чтоб город чувствовал небо каждым нервом, каждым окном.*

*Мне ли было не знать, как не хватает любви этим большим городам!*

*Я шагнул в ночь, но город по-прежнему спал,*

*И только звезды падали вниз, не в силах больше мерцать.*

*Здесь стены дарили лишь стены, асфальт – только асфальт,*

*И только крыши дарили мне небо, крыши учили меня танцевать.*

Отождествление танцующего артиста со звездой обыгрывается в символическом ключе. Это не кумир, а ориентир, схожий со звёздными ориентирами. На уровне социальной семантики понятен авангардистский жест – плеснул бензиновую радугу земли на небо, и звёзды стали падать вниз, на асфальт городов. Однако здесь не богоборчество, а воздействие на далёкое и холодное небо, вовлечение неба в земную жизнь, где деформирована и искажена красота: «*Радугу бензиновых луж я плеснул облакам*», чтобы небо стало соучастником рок-агониста в освещении и оживлении теплом земных людей, чтобы придать смысл небесному свечению звёзд – ввести людей в движение жизни. Хотя земля ощетибилась штыками и против неба, и против артиста, страшась горения как гибели: «*Земля кромсала небо штыками могильных холмов*»; земля предупреждает лирического героя: «*сгоришь*».

В мессианском порыве лирический субъект (уже не лирический героя, а «я-другой» автора) ощущает свою связь с небом, слышит его призыв – «гори!», что помогает ему возвыситься над массой, давать ей ценности. А главное, он ощущает в себе изменённое сознание, некий транс, воспринимает стихию жизни дионисийски, близко сознанию инфернальных духов, подобно ведьмам Лысой горы. Лирический герой оказывается в положении между небом и землёй, высшим (языческим) миром огня, энергии, и миром земным, слабо проявляющим огненный эрос космоса – земля лишь тлеет: «*Над моей головой полыхает закат, под ногами тлеет земля*».

Небесное и демоническое необходимо, чтобы подтолкнуть именно небеса от мерцания в вышине к падению на землю, чтобы гореть и освещать. Не романтическая антитеза низкого и высокого, а утверждение связи небесного и земного,

хотя земное профанно и требуется горение и сгорание, чтобы придать жизни динамику. Важный для понимания отношений лирического субъекта с небесами и землёй образ – костёр, который разжигается, нужно разжечь на земле, не уповая на помощь звёзд: «...я шагнул в ночь, / Чтобы сложить костер, в честь Лысой горы».

Лирический субъект не убегает от земли ни в небо, ни на Лысую гору на шабаш. Он следует языческому действию «в честь» Лысой горы, для оживления праздником, действием не горящей, а тлеющей жизни вокруг. Костёр в архаических действиях был центром коллективного танца – обозначал центр освещённого земного пространства, доступного людям среди тьмы. Танец корректирует несовпадение рок-певца и танцора с людьми. Не пророк и повелитель, а спаситель спускается на землю, привнося свой свет – свет костра, поскольку недостаточно света звёзд. Не конфликт, а родство душ имеет целью лирический субъект у Кинчева, вовлечение в танец не по правилам, а по ритму (однако заданному певцом, лидером); в свободный танец поодиночке, но вместе. Это символ современного человеческого сообщества, по Кинчеву.

Танец – это символ свободного жизнепроявления, он не направлен к цели, разделяющей людей, он не космизует жизнь внешним императивом. Здесь видится если не влияние, то близость ницшеанской «философии жизни», пониманию жизни как постоянного жизнотворчества, а не телеологического процесса. Человек не может управлять стихией, танец – это проявление жизни при знании её неподвластности человеку. Отсюда эстетизм, оборотной стороной которого становится имморализм: отказ от правил и запретов, готовность к принятию гибели – собственной, но и других феноменов жизни:

*Танцевать, когда падает снег.*

*Танцевать, когда падают птицы*

*...Танцевать, когда солнце в лицо,*

*Танцевать, когда траур на лицах,*

*...Танцевать на пьяных столах.*

*Танцевать на могилах друзей.*

Смысл танца не надругательство над мирозданием или над признанными святынями. Танец – это проявление бесстрашия перед негармоничным миром, перед краткостью жизни:

*Танцевать все смелее и злей.*

*Танцевать и не помнить, не помнить о ней.*

Не помнить о смерти, унёсшей друзей. А позитивная модальность танца выражена в финальных репликах о тепле. Горение – это свет и тепло, и это процесс разрушения жизни, сопровождающийся согреванием живых:

*Танцевать все теплей и теплей,*

*Теплей и теплей,*

*Теплей и теплей.*

В интервью 2002 года Кинчев сказал: «...я по себе ощущаю, что тепла катастрофически мало. Все, в принципе, заняты отоплением только себя. Но кто-то же должен хотя бы пытаться греть других» [5].

Лирическое высказывание Кинчева редуцировало риторику текста, характерную для рок-поэзии. Танец – бессловесное выражение и мольбы, и призыва; в коллективном ритме воссоздаётся не мольба, обращённая к Богу, а языческое возвышение к природной и космической стихии, не отвержение антиномичной жизни, а поклонение духам жизни, которая приносит и смерть, и рождение.

Суггестивность проявляется у Кинчева не только в образной символической, в смешении образной семантики, но и в интонационной доминанте: ритм заклинания, погружения в транс, освобождение сознания в свободном танце, подобно медитативно-танцевальной практике дервишей – мистический ритуальный танец в суфизме.

Итак, танцевать – символически означает свободу жизнеосуществления, не скованного социальными и культурными правилами. Не случайно время создания текста и музыки – время «перестройки». В постсоветские годы образ-символ рок-н-ролла как танца и модели жизни вытесняется риторикой заклинаний превосходства рок-культуры.

Вот череда стихотворных текстов, написанных Кинчевым по случаю презентации нового альбома либо в пылу полемики внутри рокерского движения: «Плохой рок-н-ролл», 1985; «Нет войне», 1986; «Всё это рок-н-ролл», 1988; «Рок-н-ролл – это не работа», 1995; «Рок-н-ролл», 2005; «Иго любви», 2005; «Рок-н-ролл жесток», 2016. Песни-декларации, в которых редуцировалось внимание к архаической танцевальной составляющей рок-действия, утверждают превосходство субкультуры, но лишены и мифологической основы, и лирической коллизии.

Между тем будущие мэтры рок-н-ролла констатировали то, о чём писал Вознесенский: срастание рок-культуры с массовой культурой, превращения танца свободы в имитацию. Ещё в 1983 году Б. Гребенщиков написал текст «Рок-н-ролл мертв, а я – ещё нет»:

*Мы стояли слишком гордо – мы платим тройне:  
За тех, кто шел с нами, за тех, кто нас ждал,  
За тех, кто никогда не простит нам то, что  
Рок-н-ролл мертв – а мы еще нет,  
Рок-н-ролл мертв, а мы...  
Те, что нас любят, смотрят нам вслед.  
Рок-н-ролл мертв, а мы...*

Деформацию рока в массовой культуре констатировал А. Градский, хотя питеетное отношение проявилось и в заглавии, и в написании с прописной буквы сакрализованного слова:

*Бог Рок-н-Ролла, ты был любим и не был волен  
Бог Рок-н-Ролла, такую долю ты доволен?*

...

*Бог Рок-н-Ролла, с тебя украли слова и идеи*

*И распродали – играть не умея, без мысли и голоса*

(1992, «Бог Рок-н-Ролла»)

Девальвация рок-культуры акцентирована в повествовательных стихотворных текстах В. Шахина – в иронических сценках одомашнивания рока-танца («Rock'n'roll этой ночи», 1983; «Rock'n'Roll это я», 1987), а также в «песенках» Т. Кибирова постсоветского времени («Была такая песенка», 2002).

## Литература

1. *Кондратенко Ю. А.* Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения: 24.00.01. – Саранск, 2010. – 36 с.
2. *Вознесенский А.* 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». – М.: Сов. писатель, 1962. – 110 с.
3. *Кинчев К.* Танцевать (стихотворение) / Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации / Сост.: Н. Барановская. – СПб.: Новый Геликон, Смоленск: Ред.-издат. центр А. Иванова «ТОК», 1993. – С. 136–137 [Электронный ресурс]. – URL: <https://fantlab.ru/work959143>.
4. *Вознесенский А.* Собр. соч.: в 3 т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т. 1. – 463 с.
5. *Время Z: Журнал для интеллектуальной элиты общества* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1787>