

Д. А. Холина, Е. Г. Тер-Оганова (Воронеж, Россия)

**КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ СМЕРТИ В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»)**

В статье обсуждаются социокультурные, философские и языковые особенности современной российской рок-поэзии на примере текстов группы «Мельница». Особый акцент делается на интертекстуальном характере рассматриваемых текстов и на презентации в них мифологической картины мира.

Ключевые слова: логоцентричность, интертекстуальность, эскапизм, мифопоэтика, миф.

DARYA A. KHOLINA, ELENA G. TER-OGANOVA (VORONEZH, RUSSIA). THE CONCEPTUALISATION OF DEATH AS A FEATURE OF MYTHOPOETICS OF CONTEMPORARY RUSSIAN ROCK LYRICS (BASED ON THE LYRICS OF THE FOLK-ROCK GROUP "MELNITSA"). In the article the socio-cultural, philosophical and linguistic features of Russian rock, namely the texts of the folk-rock group "MELNITSA", are discussed. An emphasis is made on the intertextual and mythopoetic aspects of the lyrics.

Keywords: logocentrism, intertextuality, escapism, mythopoetics, myth.

1. Социокультурные особенности русскоязычной рок-поэзии

Под рок-поэзией в русской культуре принято понимать словесный компонент рок-композиции, существующий наряду с музыкальным и перформативным, то есть, с особенностями исполнения. При этом именно словесный компонент чаще всего становится объектом филологического анализа. В центре внимания филологов находится проблема функционирования «чужого» слова в рок-культуре, рассматривается статус автора, мотивы, мифопоэтика, социокультурный контекст и стиховедческие аспекты. Содержание рока охватывает самые разнообразные темы: социальные, философские, любовные, религиозные. Прямая экспликация смысла в текстах как правило отсутствует, в отличие от других направлений российской песни, таких как эстрадная, бардовская, «блатная», хотя традиции бардовской песни русский рок

использует очень широко. Бардовская традиция – это прежде всего культура слова, и по этой причине русский рок можно назвать логоцентричным, поскольку в синтетическом ряду «музыка – поэзия – сценическое искусство» доминируют именно тексты, в отличие от западной культуры, где преобладает перформативный компонент (Доманский 2010: 3-18; Чебыкина 2007: 12).

Рок-поэзия обладает разветвленной системой тем и мотивов, среди которых – темы творчества, нравственного выбора, любви, смерти, социума, мотивы времени, сна, пути. Рок-поэзия характеризуется интертекстуальностью, включённостью в глобальный культурный претекст. На неё оказали влияние такие художественные направления, как романтизм, поэзия Серебряного века, классический авангард и поэзия ОБЭРИУ. Зачастую, как и в поэзии авангарда, семантическая связность между словами может нарушаться. В рок-поэзии присутствуют алогизмы, например, оксюмороны, но и другие тропы, такие, как эпитеты и сравнения, тоже могут казаться абсурдными в пространстве читательского ожидания (Чебыкина 2007: 21-22).

Основу концепции рок-поэзии составляет протест в широком смысле, который может иметь различные формы выражения, одной из которых является эскапизм. Он проявляется в создании фантастических миров, параллельной реальности, внимании к другим религиям и философским мировоззрениям, может предполагать уход в сферу подсознательного (Чебыкина 2007: 12). Творчество группы фолк-рок «МЕЛЬНИЦА», ассоциируемой с ролевым движением и реконструкторской молодёжной субкультурой, опирается, прежде всего, на литературную традицию. В её смысловое пространство оказываются включены мифы («НОЧНАЯ КОБЫЛА», «БОГИНЯ ИШТАР», «МОРА», произведения устного народного творчества – легенды, сказки, героический эпос («НЕВЕСТА ПОЛОЗА», «ОБОРОТЕНЬ», «РАПУНЦЕЛЬ», «ДРАКОН») и художественные тексты, в которых используются фольклорные/ мифологические мотивы (поэзия Серебряного века, Ирландское литературное возрождение, произведения, относящиеся к жанру «фэнтези», такие как «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ» Дж. Р. Р. Толкина, «ВОЛКОДАВ» М. Семёновой). В песнях обыгрываются исторические персоналии и события («ДВЕРИ ТАМЕРЛАНА»). Помимо собственных текстов, используются стихотворения Р. Бёрнса («ГОРЕЦ», «ЛОРД ГРЕГОРИ»), Н. Гумилёва («МАРГАРИТА», «ЗМЕЙ», «ОЛЬГА»), А. Блока

(«ПЕСНЯ ГАЭТАНА»), У. Б. Йейтса («УВЯДАНИЕ ЛИСТЬЕВ», «НЕУКРОТИМОЕ ПЛЕМЯ», «ПОД ЛУНОЙ», «ПРИЗРАЧНЫЕ КОНИ», «HE MOURNS FOR THE CHANGE», «RUNNING TO PARADISE», «I AM OF IRELAND», «НЕУКРОТИМОЕ ПЛЕМЯ», «ЧЁРНАЯ БАШНЯ» и др.), Дж. Р. Р. Толкина («БАЛЛАДА О БЕРЕНЕ И ЛЮТИЭН», «TO THE SEA», «LEGOLAS'S SONG», «NIMRODEL» и др.) Ф. Петрарки (сонеты IX, XVII), Т. Мура («ИРЛАНДСКАЯ МЕЛОДИЯ»), Р. Киплинга («ДУБ, ТЕРНОВНИК И ЯСЕНЬ»). В итоге получается некий современный миф, включённый в единое культурное пространство, в индоевропейскую мифопоэтическую традицию. Вспомним, что, по определению А. Ф. Лосева, миф является бессознательной формой художественного творчества, особым видом мироощущения и системой верований (Лосев 1999).

Как свидетельствует метакоммуникация самих музыкантов, миф не просто эксплуатируется в текстах песен – его сущность и природа осознаны и отрефлексированы. Приведем фрагмент интервью, опубликованного в газете «Взгляд» (7 октября 2006), в котором солистка группы и автор большинства песен Наталья О'Шей рассуждает об универсальности мотивов, лежащих в основе её текстов, о вневременном характере мифа и о приоритете формы над содержанием: «Мне нравится думать, что мои песни представляют собой кусочки мифов современного и даже вневременного мифологического сознания. Такое сознание есть всегда, от смены эпох это не зависит. Верим ли мы в Деда Мороза или в чеченского террориста за углом, в Маниту или духов грома. Это явления одного порядка.

Я цепляюсь в своих песнях за сюжеты вневременные. Просто они болтаются где-то в мифологическом континууме, и я их оттуда вылавливаю. Причем иногда совершенно неожиданно для себя самой.

<...> Мне очень близка идея, что правильно составленные слова образуют магическую совокупность, которая заставит слушателей услышать не только набор слов или нот, но они должны услышать нечто третье. Что и составляет самую важную часть песни» (<http://www.vz.ru/culture/2006/10/7/51879.html>).

В. И. Карасик, говоря об особенностях личностно-ориентированного дискурса, называет это «нечто третье» **фасцинативным притяжением**, которое заключается в том, что подобные тексты требуют неоднократного повторения. В поэтическом тексте основная роль принадлежит звуковому ритму и

накладывающимся друг на друга концептам, а отношения логического и эмпирического порядка вещей нейтрализуются, происходит возвращение к первичному языку мыслительной деятельности. В. И. Карасик, вслед за З. Фрейдом, считает, что этому первичному языку присущи следующие характеристики:

1. Оперирование предметными представлениями, то есть, мнемическими отпечатками информации, поступающей по разным каналам восприятия. Эти отпечатки слабо дифференцированы, семантически насыщены и отличаются конденсированностью.

2. Континуальность мышления и пренебрежение к логическим противоречиям.

3. Вневременной характер, или же ориентация на настоящее (Карасик 2002: 240-242).

Е. Е. Чебыкина считает, что в рок-поэзии именно форма берет на себя основную художественную нагрузку и располагает в сфере своего влияния наиболее сильными средствами воздействия на реципиента (Чебыкина 2007: 21). Все перечисленные вышеособенности во многом роднят поэтическое мышление с мифологическим, так как «Для определения мифа важен не сам предмет сообщения, а то, как о нём сообщается» (Барт 1994: 72).

2. Мифологическая картина мира в текстах песен группы «МЕЛЬНИЦА»

К особенностям мифологической картины мира Е. М. Мелетинский (1976: 164-171) относит следующие:

1. **Диффузность мифологического мышления.** Отражается в «невыделенности» человека из природной среды, что приводит к персонализации окружающего мира. Природа очеловечивается, наделяется способностью предсказывать будущее, петь, совершать действия с материальными объектами:

Травушка расскажет мне о том, что случится,

Пропоёт мне песню ночную...

Ляжет мне рассветною росой на ресницы,

Расплетёт мне косу тузюю («ТРАВУШКА»).

Если природа наделяется человеческими чертами, то и человек приобретает космические масштабы. Речь идёт не о личности, а о том, что границы между человеческим телом и окружающим ми-

ром расплываются, становятся нечёткими: «... тело никогда не отграничено чётко от мира: оно переходит в него, смешивается и сливается с ним... Тело принимает космические масштабы, а космос отелеснивается. Космические стихии превращаются в <...> телесные стихии (Бахтин 1990). Континуальность, перетекание человека в космос и космоса в человека существует благодаря передаче абстрактных сущностей, эмоциональных состояний через природные материальные образы:

*Ты знаешь – меня заливают песня, как вода,
Сквозь перила ажурные тела.
Неважно – крыло ли из арфы, арфа ль из крыла,
Песня тянет ногами суставы <...> («ШЕЛКОПРЯД»).*

Диффузность проявляется также в неспособности чётко дифференцировать объект и субъект, материальное и идеальное, в том числе, предмет и знак, вещь и слово, человека / существо и его имя, единичное и множественное, динамику и статику, пространство и время. Приравнивание слова к вещи и оперирование им как материальным объектом можно наблюдать в следующем фрагменте:

*Из ладони просыпались пылью,
Потерялись в камнях
Все слова, что тебе говорили
Про меня, про меня... («ДАЛЕКО»).*

Следы архаичных верований о сакрализации имени собственного и необходимости держать его в тайне, так как знание даёт власть над обладателем имени, можно наблюдать в песне «ЧУЖОЙ» (Graves 1976: 49). Женщина, не сумевшая удержать непостоянного возлюбленного, сетует на то, что не знает его имени:

Не догнать, не поймать, не узнать твое имя... («ЧУЖОЙ»)

2. **Слабое развитие абстрактных понятий.** Пространственно-временные отношения неотделимы от заполняющих пространство и время конкретных предметов, персонажей, ситуаций. Происхождение подменяет сущность, смежность в пространстве и времени воспринимаются как причинно-следственная связь, отсюда конкретность, опредмеченность, материальность и вещьественность, характеризующие миф.

Явный алогизм и нарушение сочетаемости, характеризующие приведенный ниже фрагмент, можно объяснить именно этим. В

словосочетаниях «*контрабанда мечты*» и «*контрабанда любви*» мы наблюдаем слияние двух концептов, смежных по принципу «причина – следствие»: фактическое перемещение в пространстве ведет к реализации мечты и обретению любви, в итоге абстрактное понятие превращается в материальный груз:

А сегодня уже на ногах без пятнадцати три утра

Мы проверили снасти, давай, давай присядем на счастье!

Контрабанда мечты для беспокойных сердец,

Что больны луной, что больны огнём,

Что торопятся биться быстрее и быстрее! («КОНТРАБАНДА»)

Мифологическое время антиисторично и циклично. Человек включён в космический цикл, время определяется периодически повторяющимися природными ритмами. По этой причине жизнь не расценивается как нечто конечное, скоротечное и самоценное, не членится на настоящее, прошедшее и будущее, а является частью природного круговорота (Гуревич 1972): «*Наша кровь уходит в песок, позабудь её, и она / Прорастёт тугою лозой*» («ГОСПОДИН ГОРНЫХ ДОРОГ»). Вспомним булгаковское «*Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю, и там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья*» (Цит. по Булгаков 1987: 271). Кровь и вино – взаимозаменяемые символы во всех религиях. Так, в Библии Ной сажает виноградную лозу и поливает её кровью льва и агнца. Виноградной лозой называл себя Иисус: «*Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой — Виноградарь... Я есмь Лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода...*» (Ин. 15.1; 15.5). На Тайной Вечере виноградное вино становится Кровью Христовой. Однако эта христианская символика уходит корнями в гораздо более древнее, чем христианство, представление об умирающем и воскресающем боге, воплощениями которого являются, например, Осирис, которому в Египте посвящена виноградная лоза, и Дионис. Кровавый архаичный культ последнего связан с годовым циклом и жертвоприношениями (Graves 1976: 399).

Так как жизнь без конца обновляется, смерть упоминается без эвфемизмов, констатируется как факт, как почти рядовое событие:

А если бы он вернулся опять,

Что ему я сказать бы могла?

– Что я ждала, я хотела ждать,

Пока не умерла... («А ЕСЛИ БЫ ОН...»)

Нерасчлененность временного континуума соединяет современность и историю, как это происходит в песне «ПОЕЗД НА МЕМФИС», где исторический и мифологический Мемфис древнего Египта наслаивается на образ американского города Мемфис, родину Элвиса Пресли. Слияние современного и архаичного мифа достигается путём противопоставления Мемфиса другому известному городу – Фивам (стовратным, в отличие от греческих семи-вратных), столице Верхнего Египта:

И часы, и колонны вокзальные,

О, Фивы древние, Фивы стовратные,

Фивы центральные, Фивы товарные тоже в огне!

<...> В перронах Мемфиса высечен ритм,

И увенчан секундами Элвис – немертвый король <...> («ПОЕЗД НА МЕМФИС»).

«Жонглирование» смыслами продолжается, когда при упоминании древнеримского бога Меркурия актуализируются сразу две семы. Первая из них связана с функцией Меркурия-Гермеса как бога торговли, о чем напоминают «Фивы товарные». Вторая – это роль посланника богов и проводника в царство мёртвых (Мифы народов мира, т. 2 1997: 140). В песне Меркурий является проводником в Мемфис мифический, вневременной, а, следовательно, его едва ли можно назвать городом живых:

Поверь мне, Меркурий, исключительно важно,

Чтобы мы не свернули, ибо много опасных там стрелок, поверь –

В моей дурной голове («ПОЕЗД НА МЕМФИС»).

3. Неотделённость логической мысли от эмоциональной сферы. Основным смыслом мифологии является превращение хаоса в космос, который с самого начала включает ценностный, этический аспект. Мифологическое мышление характеризует эмоционально-ценностная насыщенность пространства и времени. «Свое» пространство оценивается как положительное, дружелюбное, как центр мироздания. «Чужое» понимается как враждебная периферия.

Льётся путь по хребтам одичавших гор,

По сухим ковьям да по перьям седым,

Где смерть жжёт костер,

Ты вдыхаешь дым («ЗОВ КРОВИ»).

Для заранее обречённых воинов, идущих на битву, территория врага как раз и является таким «недружелюбным» пространством: пустынный пейзаж лишен красок, трава выжжена – всё предвещает неблагоприятный исход сражения.

Так как мифологическое мышление не оперирует такими логическими понятиями, как переход от частного к целому и от целого к частному, то решение логических задач происходит «окольным путём», через «громоздкие образы», а не через систематизацию и классификацию. Следствием такого мышления является анимизм. Так, погодные явления объясняются не законами природы, а действиями враждебной иррациональной силы. В песне «Господин горных дорог» героиня, погибающая от того, что её заносит снегом в горах, верит в то, что её забирает к себе «господин» – дух ветра, снега и гор, по чьей воле она вот-вот умрёт:

Я ухожу вослед не знавшим, что значит слово “страх”.

О, не с тобой ли все пропавшие, погибшие в горах,

*Что обрели покой там, где пляшут ветры под твоей рукой
на грани ясного утра? («ГОСПОДИН ГОРНЫХ ДОРОГ»)*

4. Мифологическое мышление оперирует **бинарными оппозициями**, такими, как «КОСМОС – ХАОС», «СВЕТ – ТЬМА», «СВОЁ – ЧУЖОЕ» и т. п. В песне «НОЧНАЯ КОБЫЛА» реализуется оппозиция «МУЖСКОЕ – ЖЕНСКОЕ», так как в ней говорится о встрече смертного человека с хтонической Великой Богиней, или Богиней-матерью в зловещем образе кобылы, которая, в конечном итоге, становится причиной его гибели. Богиня-мать является абсолютным воплощением женского начала, которое в космологии ассоциируется с хаосом. В разных мифологиях она носит разные имена, например, Геката и Рея-Кибела у греков, Лилит в Междуречье, Кали в индуизме, Каллях у кельтов (Мифы народов мира 1997: 178-180). Великая Богиня не имеет равного ей супруга, и может породить его, так как является воплощением первобытной творческой энергии, брать в мужья, а затем – обманывать, губить (Graves 1976: 386-387):

Он шел ночью, порой ночью,

За жёлтой луною, за ней, вороною;

Река забыла, весна простила,

Кого сгубила ночная кобыла («НОЧНАЯ КОБЫЛА»).

При этом, благодаря прямой речи и обращению к «собеседнику» древний миф проецируется на немифологические отношения между мужчиной и женщиной, а на передний план выводится такая сема, как «женское коварство», присущее и Великой Богине как архетипу женского начала:

*Честного не жди слова, я тебя предам снова,
Не ходи, не гляди, не жди, я не твоя отныне,
Верить мне – мало толку, не грусти дорогой долгой,
Не смотри назад с тоскою, не зови меня с собою...* («НОЧНАЯ КОБЫЛА»).

Мы видим, что в текстах песен группы «МЕЛЬНИЦА» вопросы жизни, смерти, истории, человека, его эмоциональной сферы, межличностных отношений решаются через миф, обладающий бесконечным символизмом. Из интервью в газете «ВЗГЛЯД»:

«– Тот же Гумилев редко писал о собственных переживаниях, а все больше о горах, морях. И в песнях «МЕЛЬНИЦЫ» я не очень часто вижу переживания лирического героя.

– Потому что они глубоко завуалированы и накрепко погребены под слоем мифологических персонажей, которые пришли потом. Хотя на самом деле в подавляющем большинстве песен скрыты мои личные переживания. И во многих – переживания вполне мучительные» (<http://www.vz.ru/culture/2006/10/7/51879.html>).

3. Концептуализация смерти в текстах песен группы «МЕЛЬНИЦА»

Остановимся подробнее на том, как концептуализируется мотив смерти в смысловом пространстве рассматриваемых текстов. Для этого используется ряд стратегий, которые можно разделить на несколько групп.

1. Так, в текстах песен «ВОИН ВЕРЕСКА», «ДОРОГА СНА» используется **метафора лезвия / острия**, находящаяся в составе атрибутивного сочетания:

*И не сомкнуть кольцо седых холмов
И узок путь по лезвию дождя
И не ищи, ты не найдешь следов,
Что воин вереска оставил, уходя («ВОИН ВЕРЕСКА»).*

Остриём дождя, тенью облаков – стали мы с тобою легче,

Чем перо у сокола в крыле («ДОРОГА СНА»).

Можно предположить, что перенос значения происходит благодаря тому, что лезвие воспринимается как нечто тонкое, узкое. Сема тонкости дополняется отсутствием следов, лёгкостью и тенью, что наводит на мысль о бесплотности, призрачности, указывающей на небытие. Метафора лезвия может также косвенно указывать на причину смерти – меч / клинок, поскольку речь идёт о воинах / королевских особах, участвующих в битвах.

2. Смерть может осознаваться как **брак**, воссоединение с мифическим существом, возлюбленным, как это происходит в песнях «ГОСПОДИН ГОРНЫХ ДОРОГ», «УШБА», «НОЧНАЯ КОБЫЛА». Так, в «ГОСПОДИНЕ ГОРНЫХ ДОРОГ» женщина описывает последние минуты своей жизни при помощи лексем, относящихся к семантическому полю чувств/ отношений:

*Господином Горных Дорог назову тебя;
Кто сказал, что холоден снег? («ГОСПОДИН ГОРНЫХ ДОРОГ»)*

В дальнейшем героиня напрямую высказывает своё намерение – добровольно остаться в горах со сверхъестественным «господином»:

*Я хотела остаться с тобой,
Я уже успела посметь («ГОСПОДИН ГОРНЫХ ДОРОГ»).*

В «УШБЕ» героиня оплакивает гибель мужа, и обращается к горе, на которой он пропал, как к сопернице, разлучнице:

*Ах, позвала его наверх с собою женщина из серебра<...>
Одним кивком головы и о двух расписных рогах.*

*<...> Будет жена из серебра изогнута и остра
<...> Ты тоже пряха, горе-гора, я буду тебе сестра («УШБА»).*

3. Мотив смерти может пересекаться с **мотивом судьбы** в образе прялки / пряхи. Нить, благодаря своей линейности, и наличию двух точек – начала и конца, имеет ассоциацию с жизнью. Пряжение как процесс является материальным воплощением приближающейся смерти. Подобные представления можно найти в мифологии разных народов. В скандинавской мифологии норны – это женские божества, определяющие судьбу человека при рождении и живущие в корнях мирового древа Иггдрасиль, которое так же является и деревом судьбы. По своим функциям норнам

аналогичны мойрам (паркам) в греко-римской мифологии (Мифы народов мира, т. 2 1997: 326). Наиболее распространённый миф о мойрах – о трёх сёстрах, дочерях ночи, также породившей смерть и сон. Одна из сестёр назначает человеку жребий ещё до его рождения, вторая – прядёт нить жизни, третья – приближает будущее (Мифы народов мира, т. 2 1997: 169). В песне «ПРЯЛКА» «прядение» смерти – не метафора, а вполне реальное действие, совершаемое героиней:

*Кто прядет лён, кто прядёт шерсть,
Кто прядёт страсть, а кто прядёт месть,
А я спряду твою смерть («ПРЯЛКА»).*

Сходную прялке функцию приобретает колесо. Его круговое вращение косвенно указывает на прядение нити и, соответственно, приближение смерти:

*Вижу, знаю – ты на пути,
Огненны колёса на небеси,
Плавится нить и близок срок <...> («ПРЯЛКА»).*

Сходные мотивы можно увидеть на примере славянской мифологии, где дух в облике женщины-пряхи по имени Мора (Мара, Морена, Морана) является воплощением судьбы, зимы и смерти:

*Стрибога сестра, Перуна пряха,
Даждьбога дочь и моя Мора,
Приди, спряди мою нить Мора,
Приди, путь я открыл, Мора («МОРА»).*

Родственным образу нити является образ ткани. Наличие ткани целой и невредимой сигнализирует о порядке, организованном и безопасном космосе, в то время как её повреждение приравнивается к наступлению первобытного хаоса, разрушения, смерти. В «ЗОВЕ КРОВИ» «ткань бытия» горит в ходе битвы:

*Расползается, тлея, ткань бытия,
Ярость светла, словно факел, клинок.
И не нижний мир получит тебя,
А с улыбкою встретит
Воинственный бог («ЗОВ КРОВИ»).*

4. Ещё один вариант репрезентации смерти – через **образ пути**, который является бесконечным, безрадостным образом вечности (Мифы народов мира, т. 2 1997: 352-353). В «ДОРОГЕ СНА» продолжение пути после смерти совмещается с другими симво-

лами, указывающими на небытие: луна, которая постоянно умирает и возрождается, солнце потустороннего мира, мира мёртвых, бокал, предположительно – с ядом, сон (в греко-римской мифологии – брат смерти), клинок и кровь, призрачность всадников и нахождение вне времени:

*Налей ещё вина, мой венценосный брат,
Смотри – восходит полная луна;
В бокале плещет влага хмельного серебра,
Один глоток – и нам пора
Умчаться в вихре по Дороге Сна...
По Дороге Сна – пришпорь коня; здесь трава сверкнула сталью,
Кровью – алый цвет на конце клинка.
Это для тебя и для меня – два клинка для тех, что стали
Призраками ветра на века («ДОРОГА СНА»).*

Сходный набор лексем можно обнаружить и в «ВОИНЕ ВЕРЕСКА», но в этой песне к уже упомянутым символам добавляются «раненый зверь», «холод и мгла», несомкнутое «кольцо седых холмов» – оксюморон-алогизм, указывающий на иррациональность, присущую представлениям о существовании в загробном мире. «ДОРОГА СМЕРТИ» присутствует в «ЗОВЕ КРОВИ», здесь герои идут на битву, исход которой заранее известен:

*«Твой путь по костям земли,
Твой путь по цепям воды <...>».*

Однако Путь в царство мёртвых, вслед за В. Я. Проппом и Дж. Кэмпбеллом, можно рассматривать как мотив инициации, тогда циклическая сюжетная схема мифологемы Пути предполагает возвращение героя из загробного мира (Кэмпбелл 1997: 63; Пропп 1969: 81). Нахождение в дороге воспринимается как переходное состояние между мирами:

*Эй, черногривый, радушный, ревнивый,
Мы не мертвы, не живы, мы в пути... («ОКЕАН»)*

Мотив инициации, связанный с прохождением испытаний для того, чтобы вернуться к возлюбленной или добиться её благосклонности, напоминает о скитаниях Одиссея и его спутников:

*Мне милее та звезда, что дома бы ждала,
Из травы солёной покрывало бы ткала.
Если я вернусь домой, то расскажу ей о своей любви («ОКЕАН»).*

В «СКАЗКЕ О ДЬЯВОЛЕ» повествуется об «анти-квесте»: моряк не выдерживает испытаний и погибает в пути, так и не вернувшись домой:

*Не найдёшь тех широт на картах,
Где пропал я с верной командой.
Где мне взять имя ветра, который
Возвращает странников к дому? («СКАЗКА О ДЬЯВОЛЕ»)*

5. Тема смерти находит отражение в **образах зимы и холода**:

*Но вот уже год, как он улетел - его унесла колдовская метель,
Милого друга похитила вьюга, пришедшая из далеких земель*
(«КОРОЛЕВНА»).

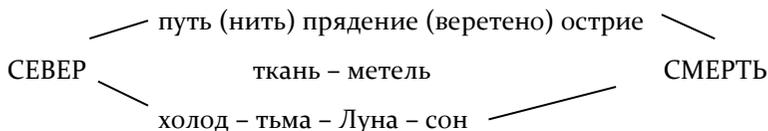
Это наиболее ёмкие образы смерти, что находит выражение в их тесной взаимосвязи с уже перечисленными формами репрезентации смерти: «*В наших зрачках – острые грани вечного льда*» («НА СЕВЕР»); «*Метель прядёт моё веретено*» («ЗИМА»); «*Бледные норны шепчут: на север*» («НА СЕВЕР»), вьюга, «*пришедшая из далёких земель*» («КОРОЛЕВНА»). Это приводит к выводу, что именно образ зимы является основополагающим; он устанавливает внутренние связи между перечисленными метафорами.

Связь темы смерти с образами зимы и холода, как можно предположить, неотделима от мифологического значения сторон света. Зима, в соответствии с особенностями мифологической картины мира, – это не время, а место: «*Скоро пройдем через двери зимы – вдруг и совсем не заметив порога*» («ВЕРЕСК»). Если зима, как мы видели из предшествующих примеров, объединяет репрезентирующие смерть образы, то главенствующим по отношению к образу зимы является Север. Именно в тексте «НА СЕВЕР» наиболее полно представлен весь комплекс образов, представляющих смерть: метафора ткани / переплетения, лезвия / острия, такие символы, как луна и ветер.

*На чужих берегах –
Переплетение Стали и Неба <...>
Вспорото небо,
И врезаны волны драконьей пастью...
Светом и Ветром
Ныне пронзает звенящие снасти!
И Луна –
Я её ждал и любил как невесту <...> («НА СЕВЕР»)*

В рассматриваемых текстах образы ветра, вьюги, метели очень часто связаны с темой смерти, так как ветры, которые одновременно служат координатами сотворенного физического пространства, принадлежат стихии воздуха, связанной с севером. Основные характеристики Севера – это холод и мрак. Они, в свою очередь, связаны с водой и тёмными силами, а значит, и с Луной, управляющей, согласно мифам, тем и другим. Духи Севера в разных мифологиях изображаются сходно: в китайской мифологии дух Севера связывался с водой, чёрным цветом, бицзяньмуи (то есть, человеком, имеющим половину тела: одну ногу, одну руку, один глаз и т. д.) (Мифологический словарь 1991: 560-561). Нельзя не вспомнить и о фоморах («нижних демонах» ирландской мифологии), которые ассоциировались с островным потусторонним миром («остров со стеклянной башней») и были связаны с магическим искусством (Там же: 560-561), несомненно, более близких создателям текста. Такое восприятие Севера как «мистической» стороны света отразилось и в представлении о том, что вход в подземный мир, мир мёртвых находится далеко на севере, иными словами, «в дальней стране, укрытой зимою».

Таким образом, перед нами предстаёт цельная и упорядоченная картина образов смерти.



Описанный нами практический материал подтверждает высказанное ранее утверждение о том, что смысловое пространство рассматриваемых текстов соединяет в себе черты как индивидуально авторской, так и универсальной мифологической картины мира. Современный миф моделируется на основе уже имеющихся образов и сюжетов, но при этом является в большей степени личностно-ориентированным, так как представляет художественное осмысление автором категорий реальной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 615 с.

2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
3. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: 1972. – 191 с.
4. Доманский, Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – 232 с.
5. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой. – Киев; М.: Ваклер: Рефл-бук: АСТ, 1997. – 378 с.
6. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
7. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 406 с.
8. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1991.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-ч т./ Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 1. А – К. – 671 с.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-ч т./ Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. К – Я. – 719 с.
11. Пропп, В. Я. Морфология сказки. – 2-е изд. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
12. Хелависа: «Я оперирую мифами и теоретическим колдовством» (7 октября 2006, 14:49). – URL: <http://www.vz.ru/culture/2006/10/7/51879.html> (дата обращения: 30.07.2012).
13. Чебыкина, Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореферат дис. канд. филол. наук: 10.01.01. – Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.
14. Graves, R. The White Goddess. A historical grammar of poetic myth. – New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1976. – 511 p.

ИСТОЧНИКИ

1. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита. Театральный роман. – Воронеж: Центр.-Чернозём. кн. изд-во, 1987. – 543 с.
2. Официальный сайт Хелависы. – URL: <http://www.hellawes.ru/index.php?page=songs&id=63> (дата обращения: 30.07.2012).

Дарья Александровна Холина
Воронежский государственный
университет
пл. Ленина, 10-110, Воронеж, 394006
Российская Федерация
dariakhol@mail.ru

Darya A. Kholina
Voronezh State University
pl. Lenina, 10-105, Voronezh, 394006
Russian Federation
phone: +7 (473) 222 73 62

Екатерина Григорьевна Тер-Оганова
Воронежский государственный
университет
пл. Ленина, 10-110, Воронеж, 394006
Российская Федерация
Keith_Terra@mail.ru

Ekaterina G. Ter-Oganova
Voronezh State University
pl. Lenina, 10-105, Voronezh, 394006
Russian Federation
phone: +7 (473) 222 73 62