

О.Р. ТЕМИРШИНА

Москва

МИФОПОЭТИКА ЖЕСТА

(О ПЕСНЕ ДЖИМА МОРРИСОНА «THE END»)

В настоящее время общепризнанным является тот факт, что рок-песня – это специфическое жанровое образование, для изучения которого необходимы свои методологические подходы. Для этого в свое время был введен термин «синтетический текст». Синтетический текст состоит из нескольких субтекстов (вербального, музыкального и пластического), при этом все указанные «ряды» «относятся к единому тексту как структуры низшего порядка к структуре высшего порядка»¹.

Думается, что для корректного описания разных субтекстов песни в некоторых случаях можно прибегнуть к семантическому подходу, так как в песне может происходить семантизация субтекстов, что вовсе не означает сведение семантики к вербальной составляющей. Категория смысла здесь должна пониматься не столько в лингвистическом, сколько в семиотическом аспекте.

Песня как жанр, ориентированный на исполнение, представлена в виде разных вариантов (концертных, студийных и проч.)². Естественно, что проблема вариантообразования связана с субтекстами и контекстами песни³. Так, очевидно, что изменения в каком-либо субтексте порождают новый вариант песни, поскольку добавляется новый смысл. Но на интуитивном уровне понятно, что добавление одних «смыслов» радикально не меняет песню, а вот приращение других «смыслов» – меняет ее общую смысловую структуру. Таким образом, перед нами встает вопрос *о типологии семантических компонентов*. «Частных» описаний семантических изменений в разных субтекстах недостаточно, поскольку не вполне ясно, что и как изменяется. Возможно, для решения этого вопроса необходимо, во-первых, дать типологию сем, во-вторых, выявить их дистрибуцию в разных субтекстах песни.

Созданием типологии семантических компонентов занимались многие лингвисты⁴. В нашей работе за основу мы берем типологию Ф. Растье, поскольку она, предназначенная для анализа семантических механизмов построения связного текста, отвечает задаче, поставленной в статье: вы-

явить принципы связи (взаимоинтерпретации и трансформации) разных субтекстов песни.

В самом общем виде Ф. Растье выделяет два типа сем: родовые семы и видовые семы. Родовая сема в пределах одной области значений сближает лексемы, видовая сема – разграничивает (так, например, семемы «икра» и «рыбьи кости» имеют общую родовую сему «части рыбы» и различаются видовой семой «съедобный» для «икра» и «несъедобный» для «рыбьи кости»⁵). Без установления родовых сем никакая интерпретация невозможна, поскольку, чтобы высказывание не было абсурдным и казалось осмысленным, оно должно иметь, по меньшей мере, одну родовую сему⁶. Набор родовых сем образует жесткую семантическую структуру, которая является своеобразным смысловым каркасом текста; видовые семы, напротив, обладают определенной смысловой гибкостью.

В случае с текстом, например, «бумажного» стихотворения – всё понятно: в самом тексте семы могут распределяться по-разному, но «за пределы листа» они не выходят. Случай же с синтетическим текстом принципиально иной: родовые и видовые семы распределяются по *разным субтекстам*. И тот субтекст, который содержит в себе максимальное количество родовых сем, и будет принципиально важным для интерпретации песни в целом.

Гипотетически можно предположить следующий наиболее частотный случай распределения сем в синтетическом тексте: родовая сема, обеспечивающая смысловую когезию, реализуется в нескольких субтекстах песни. Возможно также, что разные родовые семы распределяются по разным субтекстам. Отсюда вопрос об отношении между субтекстами может быть переформулирован как вопрос об отношении между родовыми семами, содержащимися в разных субтекстах. Видимо, существует три типа таких отношений: уподобление, частичное уподобление (эквивалентность) и расподобление.

Уподобление. Набор родовых сем воплощается во всех субтекстах, и они становятся семантическим подобными, тождественными. Это феномен классической связности, который в синтетическом тексте реализуется следующим образом: одно сообщение предстает разных семиотических кодах (вербальном, пластическом, музыкальном).

Частичное уподобление. Некоторые родовые семы воплощаются во всех субтекстах, другие же – характерны только для какого-либо одного. Здесь происходит частичное семантическое пересечение разных субтекстов песни.

Расподобление. Случай фрагментарности, базирующийся на аллоторпных семантических отношениях: $n+1$ сообщение в $n+1$ кодах. Здесь каждый субтекст формирует свою зону связного смысла.

Попробуем проиллюстрировать некоторые высказанные положения на примере анализа двух вариантов песни Джима Моррисона «The End»:

концертного исполнения (июль 1968 года, Голливуд Боул) и студийной версии.

Эта композиция в сильной степени является ориентированной на синтетическое «прочтение», что связано, прежде всего, со спецификой самого художественного мышления Моррисона, имеющего мифопоэтические корни⁷.

Превалирование мифологического кода (именно кода – а не отдельных образов и мотивов) в построении вербального ряда приводит к доминированию семантики над синтаксисом. Как показала школа структурного анализа мифов, миф – это ряд «смысловых дублей», при этом «настоящие составляющие единицы мифа представляют собой не отдельные отношения, а пучки отношений»⁸, и только в результате комбинаций таких пучков «составляющие единицы приобретают функциональную значимость»⁹. Это в свою очередь обуславливает видимую фрагментарность самого текста песни «The End», поскольку роль «линейных» причинно-следственных синтагматических сцеплений сведена к минимуму.

Такого рода тексты часто сопровождаются элементами иных, языковых семиотических систем, которые выполняют функцию своеобразных звеньев, восполняющих недостаточную связность вербального ряда.

При этом по отношению к вербальному ряду элементы других семиотических систем часто выступают как сюжетно немотивированные. Поясним сказанное. Существует некий класс объектов (заданный, например, в вербальном ряде в виде словесных образов и мотивов), который включает в себя объект вне класса (в нашем случае, например, жест, относящийся к пластическому субтексту). Сюжетно немотивированный элемент можно уподобить своеобразному семантическому «джокеру», который, врываясь в определенную семиотическую структуру, заставляют зрителя-слушателя ее «пересматривать» и приписывать ей иное значение, поскольку изначально постулируемый принцип связности текста предполагает такую интерпретацию, которая бы объясняла все элементы семиотической системы (песни как целого), в том числе и «немотивированные».

Однако эта сюжетная («синтаксическая») немотивированность в текстах ритуально-мифологического типа, как правило, предполагает наличие внутренней семантической связи между разными семиотическими составляющими (в нашем случае – между вербальным и пластическим субтекстами).

Общая функция этих сюжетно немотивированных элементов заключается в том, что они, указывая на область скрытого смысла и связываясь с разного рода традициями (литературными, мифологическими и проч.), являются своеобразным архаическим остатком предшествующего развития семиотической системы. Возможно, что здесь в действие вступают законы, которые обнаруживаются и в языке (как в прообразе любой сложной семиотической системы). Отсюда и методика их выявления: «призна-

ки, которые можно считать архаичными, и служат основой для операции внутренней реконструкции, то есть для восстановления такого периода языка, когда данные признаки являются не аномалией, а нормой, отражающей продуктивные процессы, диахронически объяснимые как нововведения»¹⁰.

Именно этот архаический остаток обнаруживается с помощью метода внутренней реконструкции при подробном анализе некоторых подобных сюжетно немотивированных элементов. В качестве сугубо литературного примера можно указать на интересный факт, который отметила В.К. Афанасьева при анализе шумерских текстов. Она указывает на то, что «записи чисто космогонических мифов до нас не дошли, но, скорее всего, их в Шумере и не было. Были, по-видимому, в весьма отдаленное от записей мифологических текстов время отдельные сказания о первых деяниях богов, но в особое космологическое философское учение они не вылились и кратко воспроизводились только в коротеньких, но обязательных заставках, прологах к другим сказаниям»¹¹. То есть эти сказания могли сохраниться только на периферии текста, на его «краях», и, уходя на периферию, они потеряли сюжетную мотивировку, но потенциально сохранили свою древнюю функцию, указывая на целую семантическую область, которая находится «за текстом».

В случае же с синтетическим жанром песни эти элементы могут выноситься за пределы вербального ряда и уходить в иные субтексты, но это не умаляет их семантической значимости и информационной емкости.

В качестве такого «элемента-джокера» в концертном варианте «The End» выступает один весьма необычный жест, который не только позволяет свести в единое смысловое целое субтексты этой концертной версии, но также и актуализировать некоторые имплицитные смыслы студийного варианта песни.

В середине песни Джим Моррисон разыгрывает знаменитый диалог:

- Отец?
- Да, сын?
- Я хочу тебя убить!
- Мама, я хочу...¹²

Диалог разыгрывается с помощью характерного жеста: при произнесении диалога Моррисон периодически прикрывает глаза ладонью. На это указала еще О. Еремеева, однако смысловой интерпретации в ее работе этот жест не получил. Между тем, семантический аспект анализа жеста совершенно необходим, поскольку смысл жеста прочитывается только в соотношении с другими рядами песни. Это связано с самой спецификой жестовой коммуникации. С одной стороны, жест носит, в терминологии А.Р. Лурии, симпрактический характер, то есть указывает на конкретную коммуникативную ситуацию, поэтому только при сопоставлении с вер-

бальным рядом песни становится очерченным вероятное значение жеста, реконструируемое из наличного контекста¹³.

Но с другой стороны, жест сам становится интерпретирующим фактором по отношению к вербальному ряду, поскольку позволяет выделить в нем определенную смысловую доминанту. В этом плане по отношению к тексту жест может играть такую же роль, как и в некоторых языках, где только с помощью указательного жеста можно определить значения слов¹⁴. Что-то подобное возникает и на концерте Джима Моррисона.

Предположим, что описанный моррисоновский жест, представляющий собой маленькую драматическую сценку, содержит в себе *три родовых семы, которые реализуются в вербальных рядах анализируемых вариантов песни в виде мотивных инвариантов: слепота, бинарность противостояния, переход*.

Слепота. В первом приближении основным значением жеста будет являться «слепота». Именно эта сема обуславливает некоторые возможные интерпретации песни, за счет того, что соединяет разные субтексты в единое смысловое целое.

Главная ассоциация, которая приходит на ум при сопоставлении вербального и пластического рядов, – это трагедия Софокла «Царь Эдип». Но если в вербальном ряде эта отсылка совершенно очевидна, то в пластическом субтексте она выступает как своеобразная семантическая загадка и присутствует в скрытом виде. И в самом деле, если соотнести жест прикрывания глаз рукой с Эдиповым монологом Моррисона, то его можно разгадать следующим образом: речь идет о разыгрывании мотива из софокловской трагедии (Эдип ослепляет себя после того, как узнает, что совершил). Таким образом, мотив слепоты в песне интерпретируется в античном ключе – как наказание за убийство значимой фигуры отца.

Сам принцип загадывания – классический. Некоторая «частная» (видовая) сема является скрытой, но присутствует родовая сема, которая позволяет выбрать объект-разгадку из определенного класса. Родовая сема «слепота» дается явно, в самом жесте. Видовая сема «Софокл-Эдип» оказывается скрытой и должна быть обнаружена в вербальном ряде в виде подтекстовой цитаты. Родовая сема обеспечивает когезию разных субтекстов песни и, таким образом, соотносит друг с другом загадку и отгадку, которые в нашем случае по этим субтекстам распределены. При этом один и тот же смысл кодируется в разных семиотических системах, которые не полностью перекрывают друг друга: некоторая часть смысла передается вербально, а некоторая – пластически (случай частичного семантического пересечения субтекстов).

Следовательно, «отгадывая загадку», мы «восстанавливаем» целостный связный смысл композиции, соединяя разъятые «части» значения, распределенные по разным рядам (текстовом и пластическом)¹⁵.

Отдельным теоретическим вопросом в данном случае является вопрос о подтексте и о методиках его выявления. Кажется, что подтекст устроен

по таким же семантическим принципам: происходит «скрытие» определенных сем, которые не лексикализуются, но которые в целях полноты интерпретации необходимо восстановить. Здесь, видимо, существует определенное правило: чем меньше лексикализованных значений при нарочитой непонятности и фрагментарности самого текста, между элементами которого нет видимой связи, – тем энигматичней и сложнее текст.

В студийной версии песни лексикализация семы «слепота» действительно отсутствует, но особенность как песни, так и мифологического текста, который выполняет сопроводительную функцию по отношению к ритуалу (где задействованы иные семиотические системы) заключается в том, что *роль механизма лексикализации значений могут брать на себя иные коммуникативные системы* (в нашем случае, например, – жестовая, которая присутствует в концертном варианте).

Поэтому при отсутствии лексикализации каких-либо «областей значений» необходимо обращение к экстралингвистическим критериям: «операции понимания» заключаются в «перезаписи значений», в данном случае – в переводе смысла из одной семиотической системы в другую. За счет этого начинается выполняться основной принцип интерпретации: максимально полное объяснение всех элементов композиции минимальными «средствами».

Так, выделение общей родовой семы для двух субтекстов позволяет дать их «взаимную» непротиворечивую интерпретацию через выявление «подтекстовой» цитаты из трагедии Софокла, заданной жестом. Таким образом, между вербальным и пластическим субтекстами концертной версии песни выстраиваются определенные смысловые корреляции: жест служит интерпретантой вербального ряда, а вербальный ряд позволяет уточнить значение жеста.

Бинарность пространства. Итак, сам жест содержит сему «слепота». Но совершенно очевидно, что у Моррисона слепота связывается не только с трагедией Софокла и с мотивом наказания за убийство отца, античный пласт – это всего лишь одно из означающих для сложной комбинации мифологических идей в песне, которые не могут быть однозначно сведены к какой-либо культурно-мифологической системе.

Так, уже В. Пропп в работе «Исторические корни волшебной сказки» показал, что слепота коррелирует с мотивом невидимости и связывается с миром мертвых¹⁶. О. Фрейденберг также соотносит понятие невидимости (которое в мифологическом мышлении связывается со слепотой) со смертью¹⁷. К. Богданов реконструирует архаическую основу игры в жмурки, полагая, что она связана с сюжетом «слепой смерти»¹⁸. Вяч. Вс. Иванов дает подробное описание слепоты в ее соотношении с категорией мира мертвых в восточнославянской мифологии с привлечением и иных мифологических параллелей¹⁹.

Таким образом, слепота как мифологическая категория связывается с потусторонним миром и смертью. С учетом этого «спациального» значе-

ния, анализируемый жест должен указывать на демаркационную пространственную линию и обозначать бинарную структуру пространства как ритуально-сценического, так и вербально выраженного. Мы коснемся вопроса о соотношении пластического и вербального субтекстов в обоих вариантах песни и посмотрим, как сема «слепота», не лексикализованная в студийном варианте, имплицитно присутствует в его вербальном ряде и организует структуру художественного пространства.

Бинарность пространства, обозначенная жестом в концертной версии, в вербальном субтексте студийного варианта совершенно очевидна, она выражается через образы существ, принадлежащих к иному миру. Так, здесь возникает семантически насыщенный образ змея, который в обще-мифологическом ареале соотносится с нижним миром²⁰. В смысловой комплекс «иной мир – змей» у Джима Моррисона включается еще один важный мотив: связь змея с водой (ср. мотив древнего озера в песне). Видимо, этот мотив имеет архетипическую природу, поскольку обнаруживается в разных мифологических системах. Это соотношение становится понятным, если мы вспомним, что вода (река) часто является знаком границы-перехода между двумя мирами²¹. В некоторых мифологиях это значение трансформируется и змей оказывается мостом через реку²². Именно этот мотив обнаруживается и у Джима Моррисона. Ср.:

Оседлай змея,
Оседлай змея
И отправляйся к древнему озеру, милая,
Змей длиной целых семь миль,
Садись верхом на змея,
Он стар и кожа его холодна²³.

Но жест задает не только двучленность пространства, но и мотив слепоты, который является маркером этой двучленности. В этом плане симптоматично, что образ змея также может входить в системные корреляции с мотивом слепоты и глаз, причем в мифологическом контексте эти связи являются, если использовать лингвистическую терминологию, «регулярными». Это связано не столько с самим змеем, сколько с более общей пространственной категорией иного мира: все существа пространства мертвых слепы по отношению к живым, а поскольку змей является таковым существом, постольку он наделяется этим семантическим признаком. Так смысловая близость образа змея (выраженного вербально в студийном варианте) и мотива слепоты (выраженного в жесте в концертном варианте) мотивируется мифологически.

Тем не менее, нужно отметить, что в студийном варианте песни эта связь не очевидна, поскольку, естественно, там нет никаких жестовых обозначений. Но все-таки, думается, что семантика слепоты, данная через жест в сценической версии песни, на глубинном невербализуемом уровне имплицитно присутствует и в студийном варианте. Или, говоря по-

другому, в тексте студийной версии есть не просто это значение, но есть *возможность появления* этого значения (мифологические соотнесения здесь оказываются как бы «дремлющими», «потенциальными»). Эту мысль доказывает тот факт, что в дальнейшем эти соотнесения объемно развертываются в концертном варианте песни как на вербальном, так и на пластическом уровнях.

Прежде всего, в концертном варианте песни возникают интересные семантические трансформации, связанные с изменением вербального ряда: из концертной версии выпадает вышеприведенный куплет о змее. Но этот куплет здесь заменяется семантически похожим фрагментом:

Не дай мне умереть в автомобиле
Я хочу лежать в открытом поле
Хочу, чтобы змеи высосали мою кожу,
Хочу, чтобы черви стали мне друзьями,
Хочу, чтобы птицы выклевали мне глаза...²⁴

В этот же ряд включается вставка-импровизация о кузнечике, также сопровождающаяся сценическим разыгрыванием.

Как видим, сюжет со змеем, представленный в студийной версии, в концертном варианте «свернулся» до одного образа, который занял свое место уже в иной смысловой конфигурации. Примечательно, что здесь на вербальном уровне совершенно явно присутствует мотив слепоты в его корреляции со смертью («Хочу, чтобы птицы выклевали мне глаза»). Таким образом, то, что в студийной версии было потенциальным значением и могло только быть реконструировано через «вторичные» признаки – здесь дается эксплицитно. В дальнейшем развитии композиции эта же смысловая структура (смерть – слепота) перекодируется в жестовую семиотическую систему, но уже с отсылкой к трагедии Софокла.

Композиционная близость этих минисюжетов, реализующаяся в принципе рекомбинации (фрагмент о смерти в автомобиле в концертном варианте занимает «место» сюжета о змее в студийном варианте), в данном случае указывает и на их семантическую эквивалентность.

Это смысловое подобие обуславливается, прежде всего, тем, что образы животных (кузнечик, черви) в концертном варианте, оказываются «синонимичными» образу змея, поскольку, взятые в мифологическом ракурсе, они объединяются через признак «принадлежность к потустороннему миру». И на это (кроме их общего мифологического значения) указывает сама идея слепоты, разыгрываемая с помощью жеста в концертной версии. При этом идея связи мотива слепоты и «нижнего мира» с образами насекомых и рептилий, реконструируемая через ряд промежуточных звеньев и через сопоставление разных субтекстов в анализируемых вариантах, в других текстах подтверждается *на вербальном уровне!* Ср. в «Новых существах»:

Змея, ящерица, глаз насекомого
растительная покорность охотника...²⁵

Или:

Пещерные рыбы, угри и серые саламандры
изменяются во время своей ночной сонной жизни.
Понятие видения недоступно
червю, чья земля –
океан, чьи глаза – его тело...²⁶

Небезынтересно отметить, что в последней цитате реализуется определенная психическая универсалия, касающаяся связи идеи зрения и осязания. Так, Л.А. Шифман отмечает, что «язык зрения оказывается возможным перевести на язык осязания и обратно»²⁷. Эта психическая универсалия находит многочисленные отражения в мифологии и часто соседствует, с одной стороны, со слепотой, а с другой стороны – с образом глаза. Вяч. Вс. Иванов, реконструируя восточнославянские параллели к образу Вия, указывает на то, что мотив невидения связывается «с мотивом существования, целиком состоящего из глаз»²⁸ (ср. у Моррисона: «чьи глаза – его тело»). Показательно, что во всех случаях этот смысловой комплекс связан именно с существами мира мертвых

Переход. Любое бинарное пространство оказывается «сюжетопорождающим», поскольку, как доказал Ю.М. Лотман, в сюжетном тексте всегда присутствует герой, который *пересекает пространственную границу*²⁹. В песне Джима Моррисона возникает несколько мини-сюжетов: 1) переход из комнаты в комнату с целью убийства отца (студийная и концертная версии); 2) поездка на автобусе (студийный вариант) и на машине (концертный вариант) – в обоих случаях эти средства передвижения выполняют функцию психопомпа; 3) автомобильная катастрофа и смерть лирического героя в поле (концертный вариант).

Эти три сюжета образуют одну парадигму и являются семантически «дублерами», поскольку каждый из них служит означивающим для ситуации «смерти-перехода». При этом синтагматический уровень чрезвычайно ослаблен: сюжеты в вариантах песни могут комбинироваться в произвольном порядке и каждый из них по-своему моделирует исходную ситуацию перехода. Как и положено в мифе, логика причинно-следственных сцеплений уступает место логике кумуляции, смыслового нанизывания. Такие сюжеты кажутся хаотичными «только при взгляде со стороны, с иного ракурса, каким является циклический сюжет, глазами которого мы до сих пор склоны видеть кумулятивную схему»³⁰. Связь между этими сюжетами сугубо парадигматическая, что обозначает их фрагментарность на уровне синтагматики и сцепленность на уровне парадигматики. При этом семантическая эквивалентность наблюдается не только между этими текстовыми фрагментами, но и между ними и жестом.

Таким образом, сочетание трех родовых сем, репрезентирующих ключевые мотивы, образует определенную инвариантную мифологическую схему, которая реализуется в субтекстах и вариантах анализируемой песни. Ее можно обозначить следующим образом: *пространство бинарно организовано, между его частями возможен переход, переход совершается лирическим субъектом, он, пересекая границу, слепнет*.

Именно этот инвариантный сюжет является основой для авторского мифа Моррисона, который, как мы показали, выстраивается на базе древних архетипических комплексов. Поскольку подобные семантические образования часто являются устойчивыми в пределах авторской символики, постольку можно ожидать, что эта сюжетная схема или ее осколки могут возникать и в других произведениях поэта. И действительно, реконструированная мифологическая схема обнаруживается в эссе Моррисона «Боги (заметки о видении)». Смысловые переклички этого эссе с песней «The End» поразительны! Возникает впечатление, что это эссе является своеобразным расширенным семантическим вариантом песни, поскольку там появляются все (!) указанные родовые семы (а также частные мотивы, им сопутствующие), которые реализуются в ином контексте.

Так, *бинарная структура пространства* песни «The End» в эссе воплощается в древнейшем пространственном образе круга, который предполагает наличие центра и периферии. Ср.: «Город образует – порой в действительности, но неизбежно психологически – круг. Это Игра. <...> Поезжай к окраинам городских пригородов»³¹.

Подобное деление пространства также связывается Моррисоном со смертью: «кольцо смерти, в центре которого – секс»³². При этом сама смерть в пространственном смысле также понимается как *переход-пересечение* границы. Ср.: «Современная жизнь – это путешествие на автомобиле. Пассажиры чудовищно меняются, не вставая со своих вонючих сидений, или скитаются от машины к машине, подчиняясь всё тому же закону непрестанной трансформации. Куда-нибудь мы неизбежно попадем (конечная остановка не имеет значения)»³³.

Этот комплекс мотивов так же, как и в песне «The End» соотносится с *идеями убийства значимой фигуры*, однако на этот раз совершенно в психоаналитическом духе фигура отца подменяется фигурами президента и офицера:

Современные круги Ада: Освальд (?) убивает Президента.
Освальд ловит такси. Освальд останавливается у меблированных комнат.
Освальд выходит из такси. Освальд убивает офицера Типпитта.
Освальд роняет куртку. Освальд пойман³⁴.

И на этот мотив накладывается *мотив ослепления*, который с учетом реконструируемой схемы может быть понят как наказание-возмездие. Ср.:

Глаз уродлив
Внутри своей безобразной скорлупы
Выйди на волю
Во всем своем Великолепии.
Ничто. Воздух
жжет глаза.
Я вырву их
и избавлюсь от этого жжения³⁵.

Ср. также: «Излечи слепоту слюной блудницы»³⁶.

Более того, в этом фантазмагорическом тексте возникают образы «животных нижнего мира», червей, которые, как мы уже указали, несут в себе семантику смерти и соотносятся с образом змея: «Чертовски трудно перевернуть камни в тени и показать странных червей, живущих под ними»³⁷.

Особенно примечателен финал этого эссе, который прямо коррелирует с финалом «The End»: в обоих случаях речь идет о конце существования. Ср. в «Богам»:

Дверь ведет на другую сторону
Шаг – и душа освобождается.
Поверни зеркала к стене
в доме, где только что умер человек³⁸.

Таким образом, реконструируемая мифологическая схема, свернутая в жесте, полностью разворачивается в нескольких текстах Джима Моррисона. При этом между семами нет жесткой синтагматической связи. Каждая сема репрезентирует тот или иной инвариантный мотив, который может выражаться через ряд означающих. Такая структура обладает одновременно устойчивостью (которую задают родовые семы) и способностью к развитию (которую обеспечивают видовые семы). Дополнительная «прочность» такого рода структур обуславливается также и тем, что одно и то же сообщение (выявленная схема мифа) кодируется в разных семиотических системах (вербальной и жестовой), которые находятся в отношениях «взаимной интерпретации».

Принципом же развития значений внутри подобной структуры становится принцип смысловой асимметрии. Отношения смысловой асимметрии, во-первых, возникают между родовыми семами, репрезентирующими инвариантные мотивы и их частными воплощениями: один инвариантный мотив соответствует нескольким вариантам. Во-вторых, семантическая асимметрия присутствует также и между разными субтекстами песни: так, жест дает структуру мифа в наиболее схематичном, «чистом» виде, а основные элементы этой схемы уже разворачиваются в разных вербальных рядах, в результате чего возникают многомерные семантические связи, а жест становится символом, через который реконструируется определенная мифологическая схема, лежащая в основе смыслового пространства песни.

¹ Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2002. Вып. 6. С. 12. О проблеме синтетического текста в рок-поэзии см. также следующие работы: Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2. С. 26–38; Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2003. Вып. 7. С. 13–45. О синтетическом тексте в аспекте вариантообразования см.: Ярмо А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. Отдельно следует указать два важных исследования, посвященных анализу «одной песни»: Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2001. Вып. 5. С. 93–106; Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дягилевой: опыт анализа одного исполнения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург, Тверь, 2008. Вып. 10. С. 153–166.

² Ср.: «...каждое исполнение песни – автором, первым исполнителем, любым другим лицом – это новый вариант, поскольку изменения (самые разнообразные) происходят неизбежно; двух абсолютно идентичных исполнений быть не может» (Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2005. Вып. 8. С. 78).

³ Ср.: «Контекст песен, исполняемых на концерте, влияет на восприятие песни, то есть является смыслопорождающим и вариантообразующим фактором» (Ярмо А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008. С. 10).

⁴ Как правило, создание типологии семантических компонентов было связано с компонентной семантикой (см.: Кату Дж. Семантическая теория // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. X. – С. 33–49; Апресян Ю.Д. Лексическая семантика (синонимические средства языка). Избр. труды. М., 1995. Т. 1.; Греймас А.-Ж. Структурная семантика. М., 2004 и др.).

⁵ См.: Растье Ф. Интерпретирующая семантика. Нижний Новгород, 2001. С. 57.

⁶ Там же. С. 170.

⁷ О мифопоэтике в лирике Джима Моррисона см.: Еремеева О. Мифопоэтика творчества Джима Моррисона: [Электронный ресурс]: Дипломная работа // Lib. Ru: Библиотека Максима Мошкова. Режим доступа: <http://www.lib.ru/SONGS/doors/mif.txt>. По мнению О.Э. Никитиной, рок-концерт сам по себе является ритуализированным действием, и он «гораздо ближе окazujeется не собственно к театральному искусству, а к тем ритуалам, из которых театр произошел» (Никитина О.Э. Рок-концерт как ритуальное действие // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург, Тверь, 2008. Вып. 10. С. 48).

⁸ Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 188.

⁹ Там же.

¹⁰ Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. В 2 т. Тбилиси, 1984. Т. 1. С. 131.

¹¹ Афанасьева В.К. Шумерская литература // История всемирной литературы в 9 т. М., 1983. Т. 1. С. 88.

¹² The Doors. In Concert [Электронный ресурс] // Doorsmania: сайт. Режим доступа: <http://doorsmania.narod.ru/Lyrics/InConcert.htm>.

¹³ См. об этом: Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1979. С. 24–25.

¹⁴ Там же. С. 33.

¹⁵ Одна из важных функций древних ведических загадок, например, заключается в «воссоздании» нового космоса через соединение ранее разъятых частей. См. об этом: Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О ведийской загадке типа brahmodya // Паремнологические исследования: Сб. ст. М., 1984. С. 14–46.

¹⁶ См.: Пронн В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 164–165.

¹⁷ О мотиве «зрительности» в греческой трагедии в его корреляции со смертью см.: Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 394–395.

¹⁸ Ср.: «Образный смысл игры в жмурки тематизируется как акциональная амплификация сюжета: слепой ищет зрячего – мертвый ищет живого» (Богданов К. Игра в жмурки: сюжет,

контекст, метафора // *Богданов К.А.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб, 2001. С. 112).

¹⁹ *Иванов Вяч. Вс.* Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: Еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 78–105.

²⁰ См. об этом: *Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс.* Указ. соч. Т. 2. С. 525–529.

²¹ Интереснейшая трансформация этого архетипического мотива обнаруживается в славянском культурном ареале, где «змея <...> может непосредственно ассоциироваться с огненной рекой, соединяющей с преисподней» (*Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 58).

²² В аналитическом каталоге Ю.Е. Березкина указывается, что этот мотив распространен в следующих ареалах: Восточная Африка, малая Азия, Судан, Кавказ и т.д. См.: *Березкин Ю.Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. [Электронный ресурс]: Аналитический каталог // Ruthenia: объединенное гуманитарное издательство. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/>

²³ Переводы текстов The Doors и Джима Моррисона из книг «Архивы The Doors» [Электронный ресурс] // Doorsmania: сайт. Режим доступа: <http://doorsmania.narod.ru/translation.htm>.

²⁴ The Doors. In Concert [Электронный ресурс] // Doorsmania: сайт. Режим доступа: <http://doorsmania.narod.ru/Lyrics/InConcert.htm>.

²⁵ Переводы текстов The Doors и Джима Моррисона из книг «Архивы The Doors» [Электронный ресурс] // Doorsmania: сайт. Режим доступа: <http://doorsmania.narod.ru/translation.htm>.

²⁶ Там же.

²⁷ Цит. по: *Богданов К.* Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора // *Богданов К.А.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб, 2001. С. 178.

²⁸ *Иванов Вяч. Вс.* Указ. соч. С. 86. В подтверждении связи зрения и осязания исследователь приводит рассуждения П. Флоренского и С. Эйзенштейна. См. об этом специфическом мотиве также: *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 12–13.

²⁹ *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 289–296.

³⁰ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001. С. 72.

³¹ Переводы текстов The Doors и Джима Моррисона из книг «Архивы The Doors» [Электронный ресурс] // Doorsmania: сайт. Режим доступа: <http://doorsmania.narod.ru/translation.htm>.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

© О.Р. Темиршина, 2010

О.А. Маркелова

Москва

ИСЛАНДСКАЯ РОК-ПОЭМА «ЭГИЛЬ СКАЛЛА-ГРИМССОН» В КОНТЕКСТЕ ИСЛАНДСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО РОКА С ВИКИНГСКОЙ ТЕМАТИКОЙ¹

Апелляция к древнескандинавской культуре или просто эксплуатация тематики древней Скандинавии распространена в рок-культуре всех скандинавских стран, включая Финляндию и Фарерские острова, а также в роке большинства других европейских стран (в том числе, в России). Чаще