

УДК 821.161.1-192(Дягилева Я.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,453  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.09.91

**М. К. МЮЛЛЕР**

Базель

## **ОТКАЗ ОТ КЛАССИЧЕСКОГО ТРОПА В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ**

**Аннотация:** Одной из основных характеристик, отличающих классический поэтический текст от непоэтического, считается широкое использование тропов – метафор, сравнений, аллегорий. Так же, как и в текстах других поэтов, тропы играют важную роль в песенной лирике Янки Дягилевой. Однако если говорить о специфической структуре Янкиных тропов, то она во многих случаях существенно отличается от структуры традиционного тропа. Вместо этого тропы в её текстах часто в большей степени имеют сходство с «абсурдными» тропами, встречающимися в поэзии русских авангардистов.

**Ключевые слова:** Янка Дягилева, рок-поэзия, русский рок, русский панк, сибирский рок, сибирский панк, Русский авангард.

**Сведения об авторе:** Мирьям Кристина Мюллер, магистр по специальности «Славистика» и «Англистика».

**Контакты:** Slavisches Seminar der Universität Basel, Nadelberg 8, 4051 Basel, Швейцария, m.c.mueller@unibas.ch.

**M. K. MULLER**

Basel

## **THE REJECTION OF THE CLASSICAL TROPE IN THE LYRICS OF YANKA DYAGILEVA**

**Abstract:** One of the basic features that distinguish a classic poetic from a non-poetic text is the cumulative use of tropes: metaphors, similes, allegories. Like other poets, Yanka Dyagileva makes extensive use of tropes in her song poetry. As regards their specific structure, however, Yanka's tropes often deviate substantially from the traditional trope. Instead, many of Dyagileva's tropes bear great resemblance to the so-called *absurd* tropes that have been introduced to Russian literature by the poets of the Russian avant-garde.

**Key words:** Yanka Dyagileva, rock poetry, Russian rock, Russian punk, Siberian rock, Siberian punk, Russian avant-garde

**About the author:** Miriam Christina Muller, Master in «Slavistics» and «Anglistics».

Одной из основных характеристик, благодаря которым классический поэтический текст отличается от непоэтического, считается (кроме риторических фигур, образующихся путем специфического расположения и повторения отдельных слов и целых групп слов) широкое использование так называемых *тропов* – то есть «слов или выражений, употребляемых *не в истинном значении*, а в переносном, фигуральном смысле»<sup>1</sup> [8, с. 451]. К тропам относится большое число различных семантических фигур. Принято проводить различие между двумя видами тропов. К первому виду относятся «языковые средства, при помощи которых целый текст кажется изображением» [5, с. 143]; в эту категорию входит аллегория. Во вторую группу входят языковые средства, «служащие, в виде текстовых элементов, для наглядного объяснения отдельных пунктов» [5, с. 143] – к этой категории относятся такие фигуры, как метафора, сравнение, метонимия и синекдоха. Также проводят различие между *тропами, передвигающимися границы* (нем. *Grenzverschiebungs-Tropen*) и так называемыми *прыгающими тропами* (нем. *Sprungtropen*) [8, с. 451]. К первой группе, где «существует <...> связь между сказанным и подразумеваемым» [8, с. 451], относятся такие выражения, как синекдоха или метонимия. Ко второй группе принадлежат те тропы, в которых «подразумеваемый смысл перепрыгивает в другие области представления или изображения» [8, с. 451] – то есть, к примеру, метафора, сравнение и аллегория<sup>2</sup>.

Так же, как и в текстах других поэтов, в песенной поэзии Янки Дягилевой применение тропов является важным средством создания лирического текста. Однако при тщательном исследовании различных тропов, использованных в её песнях, обнаруживается, что их структура часто отличается от организующего принципа традиционных тропов. Мы проиллюстрируем этот тезис на примере метафоры и сравнения. Сначала обратим внимание на метафору. В классической поэзии метафора функционирует следующим образом [5, с. 151 et seq.]: во-первых, речь идёт об определённом предмете, который посредством метафоры «наглядно объясняется, делается более чётким или оценивается» [5, с. 149]. Данный предмет, в свою очередь, более подробным образом характеризуется за счёт другого предмета, имеющего как минимум одно свойство (так называемое *tertium comparationis*), являющееся также и атрибутом первого, то есть изображаемого предмета [8, с. 460]. При сопоставлении изображающего предмета с изображаемым особенно подчёркиваются общие для них обоих свойства. Кроме передачи специфической информации об изображаемом предмете, его сопоставление с изображающим дополнительно служит для того, чтобы пробудить «эмоциональные воздействия и образные представления» [8, с. 282]. В то время как изображаемый предмет, как правило, явля-

---

<sup>1</sup> Все цитаты из немецких источников, использованных в данной статье, на русский переведены автором статьи.

<sup>2</sup> Благодарю Анастасию Каменеву за помощь с переводом немецкого оригинала на русский язык.

ется существительным, изображающий предмет может быть выражен с помощью разных частей речи – например, второго существительного (*пылание страсти*), глагола (*страсть пылает*) либо прилагательного (*пылающая страсть*) [ср. 5, с. 151 или 7, с. 255].

Вышеупомянутый принцип организации традиционного тропа, однако, не соблюдается в большинстве метафор, использованных в Янкиных текстах. Вместо того, чтобы сопоставлять две категории, имеющие ясное, чётко определённое *tertium comparationis*, Дягилева во многих случаях ассоциирует между собой такие изображающие и изображаемые предметы, при сопоставлении которых не обнаруживается никаких общих свойств. Таким образом, изображающий предмет теряет свой информативный характер, а метафора кажется не поддающейся разгадке, или – пользуясь термином, часто употребляющимся при интерпретации модернистской лирики – *герметичной*. Ниже приведены несколько примеров метафор, в большом количестве встречающихся в песнях Дягилевой. Для упрощения все фигуры приводятся в именительном падеже, даже если в оригинале они частично просклонены:

- босые идеи [«Декорации», ст. 5]<sup>1</sup>;
- истлевшая осень [«Крестом и нулем», ст. 13];
- злодейская масть [«На дороге пятак», ст. 23];
- узколобая весна [«Берегись», ст. 3];
- локти устали [«Стаи летят», ст. 7];
- пропасть весны [«Столетний дождь», ст. 7];
- православная пыль [«Ангедония», ст. 31];
- прозрачные времена [«Reggae», ст. 16],

Подобный отказ от принципов, по которым организуется классический троп, наблюдается и в плане сравнений, которыми Дягилева оперирует в своих текстах. В принципе, сравнение строится по тем же правилам, что и метафора: изображающий предмет ассоциируется с изображаемым, причём «высказанное или невысказанное *tertium comparationis*» является «точкой сравнения или соприкосновения между обеими сферами аналогии» [8, с. 460]. Однако, в отличие от метафоры, при построении сравнения требуются такие союзные слова, как, например, *как, чем, будто* или *словно*; кроме того, сравнение в русском языке также может выражаться творительным и родительным падежами.

Пользуясь сравнениями, как и в случае с метафорами, Дягилева в своих песнях постоянно ассоциирует между собой категории, при сопоставлении которых не обнаруживается никаких общих свойств. Особенно наглядно это иллюстрируется на примере второй строфы «Нюркиной песни» 1989 года, в которой перед нами предстает ряд таких не поддающихся разгадке сравнений:

---

<sup>1</sup> В данной статье все тексты Янки Дягилевой цитируются по: [1].

По глазам колючей пылью белый свет  
По ушам фальшивой трелью белый стих  
По полям дырявой шалью белый снег  
По утрам усталой молью белый сон

В качестве ещё одного примера приводим третью строфу той же песни. Третья строфа, как и вторая, формально является сравнением; так же, как и во второй строфе, сравнение здесь выражается творительным падежом. В отличие от вышеприведенного примера, в данном случае имеется общее *tertium comparationis* (в качестве которого здесь выступает глагол *развернуться*). Однако глагол *развернуться* – независимо от того, понимаем ли мы его в собственном либо в переносном смысле – не может пониматься как характеризующее свойство ни в связи с изображающим предметом (*бабская правда*), ни в связи с изображаемым (*стена*). Таким образом, сравнение все-таки остается герметичным:

Развернулась бабской правдою стена  
Разревелась-раскачалась тишина

При этом необходимо заметить, что и метафоры, и сравнения, встречающиеся в Янкиных текстах, редко появляются поодиночке, а значит, редко находятся в таком семантическом окружении, которое бы содействовало облегченной интерпретации герметичных тропов. В большинстве случаев они, наоборот, оказываются окружены множеством других нелегко разгадываемых тропов. Дитер Бурдорф [5, с. 154], наблюдая тот же феномен в стихотворении немецкого поэта Пауля Целана, говорит о так называемых *стаях метафор* (нем. *Metaphernschwärme*<sup>1</sup>), в которые «сжимаются» отдельные фигуры. В Янкиных песнях обнаруживается большое количество таких *стай метафор*. В качестве примера приводим четвертую строфу песни «Столетний Дождь», сочинённой Дягилевой в 1988 году:

Столетний дождь  
По тихой полосе бредут слова  
И рушится измятая листва  
Исполнен предпоследний приговор  
Все взносы за апрель вознесены  
И сны висят над прорубью весны

В ряде метафор, приведённых в данном фрагменте, не только сложно найти какое-нибудь *tertium comparationis*; скорее здесь вообще практически невозможно определить какой-либо изображаемый предмет. Создается впечатление, что строфа содержит только изображающие предметы, информативный характер которых, однако, теряется за отсутствием изобра-

---

<sup>1</sup> Бурдорф использует термин, впервые введенный Герхардом Нойманном в своей статье об *абсолютной метафоре* в текстах Стефана Малларме и Пауля Целана [6].

жаемого предмета<sup>1</sup>. Из всех присущих им функций сохраняется лишь упомянутая выше функция пробуждения эмоций и образных представлений.

Подобная тенденция отказа от организационных принципов, присущих традиционному тропу, выявленная нами в текстах Дягилевой, наблюдалась калининградскими исследователями А.Н. Черняковым и Т.В. Цвигун и в песенной лирике Егора Летова, бывшего коллеги и друга певицы: «Одним из наиболее характерных для идиостиля Летова оказывается такой принцип построения тропа, в основе которого лежит по возможности более полный отказ от денотата, приближающий сам троп к абсурдности, алогичности» [4, с. 101]. При этом исследователи указывают на то, что данный принцип построения тропа используется не только в текстах сибирских рок-поэтов, но был введён в русскую литературу уже в начале XX века поэтами русского авангарда<sup>2</sup>: «Принцип алогичного, абсурдного построения тропа является одним из значимых в авангардистских теориях, связанных с концепцией *заумного языка* и поэтикой абсурда» [4, с. 102]. В качестве иллюстрации этого тезиса Черняков и Цвигун в своей статье приводят многочисленные фрагменты стихотворений таких авангардистских поэтов, как Алексей Кручыхты, Александр Введенский и Даниил Хармс. Из множества этих примеров мы процитируем четыре строки из стихотворения «Искушение» Даниила Хармса [3, с. 59, ст. 13-16], сочинённого в 1927 году и содержащего две не поддающиеся разгадке «абсурдные» метафоры:

Наши руки многогранны,  
наши головы седы.  
Повернув глаза к востоку,  
видим нежные следы.

В данном фрагменте мы находим два выражения (*руки многогранны, нежные следы*), при рассмотрении которых – точно так же, как и в упомянутых выше текстах Янки – не обнаруживается никакого *tertium comparationis*, ничего общего у изображающего предмета с изображаемым. Таким образом, оба тропа утрачивают свою характерную, по сути дела, функцию передачи информации и производят впечатление многозначных и герметичных, или – обратимся снова к терминологии Чернякова и Цвигун – алогичных и абсурдных.

Хотя Дягилева, как мы показали выше, часто пользуется герметичными и, таким образом, характерными для авангардной поэзии тропами, нельзя при разговоре о риторических фигурах в текстах Янки не прини-

---

<sup>1</sup> Ту же динамику описывает Бурдорф [5, с. 154] в связи с проанализированным им стихотворением Целана.

<sup>2</sup> К слову, абсурдный троп не является единственным авангардистским приёмом, обнаруживаемым в Янких текстах. Ср. нашу статью о принципе монтажа в песнях Янки Дягилевой [2].

мать в учёт того, что здесь присутствуют и фигуры, построенные в соответствии с организационными принципами традиционных тропов. К примеру, в творчестве певицы можно найти тексты, которые могут быть легко определены как классические аллегории – то есть двусмысленные тексты, в которых «абстрактный комплекс представлений» иллюстрируется «при помощи последовательности изображений и действий» [8, с. 9]. Особенно наглядным примером Янкиной аллегории, образованной по традиционным правилам, является текст песни «Про паучков», сочинённой в 1987 году. В песне речь идёт о группе пауков, запертых вместе в банке. Единственная цель пауков – убежать из своей тюрьмы и обрести свободу. Однако стенки сосуда слишком скользкие, чтобы взобраться по ним наверх и приблизиться к небу, хотя оно постоянно кажется через горлышко банки таким близким. В отчаянии пауки начинают убивать и пожирать друг друга. Мухе, которая благодаря своим крыльям могла бы вырваться из темницы, не дают улететь на свободу: пауки, ожесточенные и завистливые, удерживают её за крылья.

История про пауков открывается перед слушателем как символическое изображение второго, более абстрактного комплекса значений не с самого начала (или, по крайней мере, не вполне однозначно). В первых трёх строфах нет никакого указания на второй слой значений, иллюстрированный с помощью первого, буквального слоя. На аллегорическое значение сперва указывают лишь «внутритекстовые признаки, не четко верифицируемые» [5, с. 145]. Только в четвёртой строфе становится совершенно ясно, что песня должна быть понята как аллегория. Внезапно заменяя повествовательную точку зрения третьего лица точкой зрения первого лица, Янка здесь неожиданно перемещает фокус с пауков-каннибалов на человеческое общество, к которому лирический субъект, пользуясь притяжательным местоимением первого лица, причисляет и самого себя:

Пауки в банке  
Смотрели в небо  
До края было полчаса,  
Почти полсилы  
А наше время истекло.

Приходя – после подробного описания пауков, бегающих кругами и убивающих собственных сородичей, – к выводу, уже не относящемуся к какому-либо животным, а касающемуся человечества, певица даёт слушателю понять, что и весь предыдущий текст является рассказом не о звериных инстинктах выживания, а о безднах человеческой души. Итак, песня про паучков становится песней о людях, которые, находясь в отчаянии из-за своего безнадежного положения, губят друг друга, чтобы не быть одинокими в беде. Однако таким образом они лишь приближают – на это указывает последняя строка четвёртой строфы, которая в заключительной строфе повторяется ещё два раза – свою собственную неизбежную гибель.

Однако аллегории не являются единственными традиционными тропами, встречающимися в Янкиных текстах. Наблюдаются, к примеру, и случаи употребления метафор, образованных по классическим правилам и вследствие этого легко поддающихся разгадке. При этом стоит обратить внимание на особенное пристрастие певицы к персонификации – то есть к определенному виду метафоры, при котором «нечеловеческое явление или абстрактное понятие <...> изображается специфичными человеческими характеристиками» [5, с. 150]. Примером классической персонификации могут служить третья и четвёртая строки песни «Гори, гори ясно» 1988 года, которые, между прочим, являются цитатой из советской песни «Гимн демократической молодёжи мира»:

Эту песню не задушишь, не убьёшь  
Эту песню не задушишь, не убьёшь

В данном примере легко определяются все основополагающие элементы метафоры: изображаемым предметом является сама песня, к которой относятся процитированные строки. Изображающий предмет представлен с помощью двух глаголов, которые в своём буквальном значении могут быть применены только к живым существам, а не к таким неживым объектам, как песня: *задушить* и *убить*. В качестве *tertium comparationis* в итоге выступает тот факт, что как человек, так и исполняемая песня могут перестать существовать вследствие применения насилия – в случае с песней относящегося, разумеется, к исполняющему её человеку. В отличие от множества метафор, использованных в Янкиных текстах, трактовка смысла тропа здесь очевидна: никакая земная власть – независимо от того, в каких масштабах она применяет насилие – не может помешать этой песне быть исполненной и разойтись по всему свету. Песня не может перестать существовать. Кроме этого, однако, процитированные строки имеют ещё вторую функцию: окружая цитату из советской песни многочисленными мрачными изображениями насилия и разрушения, Янка в то же время издевается над лицемерным оптимизмом, который – так, по крайней мере, здесь предполагается – выражается в «Гимне демократической молодёжи мира». Таким образом проявляется отрицательное отношение певицы к советской системе, которое звучит и в других местах в Янкином творчестве.

Наконец, в качестве ещё одного вида классического тропа, неоднократно наблюдаемого в песнях Дягилевой, мы рассматриваем метонимию – риторическую фигуру, в которой «вместо собственного слова используется другое слово, содержание которого имеет реальное, логичное, каузальное или временное отношение к собственному слову» [7, с. 256]. Приведём подобные примеры метонимии, встречающиеся в двух разных песнях певицы. Как в песне «По трамвайным рельсам» 1988 года, так и в песне «Я стерженю» того же года, употребление Янкой метонимии приводит к тому, что человек как бы приравняется к своей одежде. В первой песне, «По трам-

вайным рельсам», описывается бегство лирического субъекта из *клетки* и, по трамвайным рельсам, в свободу. В третьей строфе Янка поёт:

Надо будет сжечь в печи одежду, если мы вернёмся  
Если нас не встретят на пороге синие фуражки

Во второй песне, «Я стервенею», мы встречаем похожее выражение в последней строфе. Первые две строки выглядят следующим образом:

Я неуклонно стервенею  
С каждой шапкой милицейской с каждой норковой шапкой

В обеих песнях речь, по сути дела, идёт о советской милиции. Однако вместо милиционеров упоминается только их характерный головной убор: фуражка или, в холодный сезон, тёплая шапка-ушанка. Путем редуцирования образов милиционеров к предмету их форменной одежды – человека к объекту – выражается негативное отношение к описанной (или, точнее говоря, к *переписанной*) институции, которое не только многократно звучит в других местах в обоих текстах, но и представляется совершенно легитимным в контексте остальных строк, так как милиция в обоих текстах представляет систему, не только ограничивающую лирический субъект в его физической и духовной свободе (ср. «По трамвайным рельсам», ст. 5: «Если нам удастся, мы до ночи не вернёмся в клетку»), но и словно лишаящую его собственной личности, как показывают седьмая и восьмая строки песни «Я стервенею»: «Я обучаюсь быть железным / Продолжением ствола <...>». В данной песне, необыкновенно точно критикующей советское общество, боль и гнев лирического субъекта, которые он ощущает из-за насильственного извращения собственной личности, порой становятся настолько сильными, что выражаются совсем конкретно, без использования всяких абстрагирующих тропов. Песня заканчивается следующими строками: «Я неуклонно стервенею с каждым шагом / Я неуклонно стервенею с каждым разом / Я неуклонно стервенею с каждым часом».

#### Литература

1. Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К. Русское поле экспериментов [Текст] / Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов – М.: ТОО «Дюна», 1994. – 300 с.
2. Мюллер М. К. Принцип монтажа в песенной лирике Янки Дягилевой [Текст] / М. К. Мюллер // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014. – Вып. 15. – С. 227–238.
3. Хармс Д. Полет в небеса: стихи, проза, драмы, письма [Текст] / Д. Хармс – Ленинград: Советский писатель, 1991. – 558 с.
4. Черняков А. Н., Цвигун Т. В. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда [Текст] / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 100–108.

5. *Burdorf D.* Einführung in die Gedichtanalyse [Текст] / D. Burdorf – Штутгарт: Verlag J. B. Metzler, 1995. – 274 с.
6. *Neumann G.* Die ‚absolute‘ Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans [Текст] / G. Neumann // Poetica – Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1970. – Вып. 3. – С. 188-225.
7. *Rüdiger H., Koppen E.* Kleines literarisches Lexikon: Sachbegriffe [Текст] / H. Rüdiger, E. Koppen – Берн: Francke, 1966. – 458 с.
8. *Schweikle G., Schweikle I.* Metzler Literatur Lexikon [Текст] / G. Schweikle, I. Schweikle – Штутгарт: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984. – 497 с.

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

# **РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

---

**ВЫПУСК 16**

---

Научное издание

Екатеринбург, Тверь – 2016

УДК 882.09–1  
ББК Ш5(2=411.2)6–335  
Р 66

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

кандидат филол. наук М. Б. ВОРОШИЛОВА  
доктор филол. наук, профессор Ю. В. ДОМАНСКИЙ  
ст. преподаватель Е. Э. НИКИТИНА  
кандидат филол. наук О. Э. НИКИТИНА

**Р 66 Русская рок-поэзия: текст и контекст** [Электронный ресурс] : сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – Вып. 16. – 307 с.

Статьи шестнадцатого выпуска сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» посвящены различным аспектам филологического изучения рок-культуры. Авторы – исследователи из России, Украины, Белоруссии, Израиля, Швейцарии.

ISSN 2414-0791 (онлайн версия)

ISSN 2413-8703 (печатная версия)

УДК 882.09–1  
ББК Ш5(2=411.2)6–335

*Сборник подготовлен в рамках гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6 (договор № 14.124.13.79-МК).*

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ  
**РУССКАЯ РОК-ПОЭЗИЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ**

Выпуск 16.

Издается ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т».  
Журнал подготовлен в редакционно-издательском отделе  
Уральского государственного педагогического университета  
620017, Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 107.  
E-mail: uspu@uspu.ru

© Русская рок-поэзия:  
текст и контекст, 2016  
© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>М.Н. Крылова</b> <i>Зерноград</i>	Рок-поэзия как современная форма существования поэзии: стилистические особенности текста	6
<b>А. Ю. Конкина</b> <i>Нижний Новгород</i>	Русская рок-поэзия в контексте теории измененного состояния сознания	14
<b>Г.Ю. Квятковский</b> <i>Челябинск</i>	Биография музыканта советского ВИА: предварительные итоги	20
<b>Е.Р. Авилова</b> <i>Нерюнгри</i>	Архетип героя в русской рок-поэзии	31
<b>О. Э. Никитина</b> <i>Тверь</i>	Очарованные злом: миф о Бонни и Клайде в русском роке	38
<b>Ю. В. Доманский</b> <i>Москва</i>	Ролевые песни в русском роке 1980-х годов	49
<b>М. А. Бердникова</b> <i>Москва</i>	Репрезентация Франции в русской рок-поэзии: к вопросу о типологии	66
<b>С.А. Петрова</b> <i>Санкт-Петербург</i>	У. Шекспир и В. Цой о проблеме выбора	74
<b>З.Г. Харитонова</b> <i>Казань</i>	Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX века (Н. Гумилёв, Р. Мандельштам, В. Цой)	78
<b>А.В. Снигирёв</b> <i>Екатеринбург</i>	Рок-цитаты в пьесе братьев Стругацких «Жиды города Питера...»	89
<b>А.Н. Ярко</b> <i>Севастополь</i>	Петербургский текст и текст Бродского в творчестве группы «Сплин»	94
<b>Е.Б. Толоч</b> <i>Кемерово</i>	Особенности циклизации в альбоме группы «Аукцыон» «В Багдаде всё спокойно»	105
<b>Д.И. Иванов</b> <i>Иваново</i>	Синтетическая языковая личность К. Кинчева: специфика кинетического поведения	114

<b>Е.В. Исаева</b> <i>Елец</i>	Альбом группы «Nautilus Pompilius» «Ни Кому Ни Кабельность»	125
<b>Е.Э. Никитина</b> <i>Тверь</i>	От «Наутилуса» к «Ю-Питеру»: альбом «Э.Л.И.З.О.Б.А.Р.Р.А-Т.О.Р.Р» Вячеслава Бутусова	133
<b>А.В. Третьяков</b> <i>Екатеринбург</i>	Постмодернистская рецепция декадентской поэтики в клипе рок-группы «Агата Кристи» «Два корабля» (1996)	142
<b>Н.В. Бабченко</b> <i>Киев</i>	Нарушения лингвистического закона как поэтический приём в лирике «Агаты Кристи»	152
<b>А.С. Афанасьев</b> <i>Казань</i>	Взаимодействие национального и советского дискурсов в творчестве Янки Дягилевой	159
<b>М.К. Мюллер</b> <i>Базель</i>	Отказ от классического тропа в песенной лирике Янки Дягилевой	168
<b>А.В. Корчинский</b> <i>Москва</i>	Песни Егора Летова: текст и перформанс	177
<b>А.С. Новицкая</b> <i>Калининград</i>	Мотив возвращения в творчестве Егора Летова	187
<b>Г.В. Шостак</b> <i>Брест</i>	Егор Летов и Миша Панк: преемственность традиций (на материале альбома группы «Ровна» «Никак не называется»)	191
<b>А.В. Лексина</b> <i>Коломна</i>	Зеркала смысла «в трауре неба»: варианты прочтения художественного мира Вени Д'ркина	201
<b>Т.С. Кожевникова</b> <i>Карабаи</i>	Рок-н-рольные истории Сергея Чигракова (группа «Чиж и Ко»)	210
<b>Н.В. Ройтберг</b> <i>Хайфа</i>	Песня как massage: «Стану ветром» С. Сургановой	219
<b>Н.К. Нежданова</b> <i>Курган</i>	Особенности реализации категории «движение» в идентификационном поле русской рок-поэзии (на примере текстов группы «Пилот»)	225

<b>Д.Г. Скорлупкина</b> <i>Тверь</i>	Контаминация культурных кодов: «чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд»	240
<b>В.А. Курская</b> <i>Москва</i>	Песня Васи Обломова «Начальник» в русле традиции песни-поношения	249
<b>Н.С. Разницына</b> <i>Тверь</i>	Мифологические мотивы в творчестве группы «Мельница» (на примере альбома «Зов крови»)	256
<b>В.А. Гавриков</b> <i>Брянск</i>	«Рок-бард» Геннадий Жуков в зеркале русской рок-критики	266
<b>А.С. Наден</b> <i>Горловка</i>	Поэзия, опалённая войной (обзор рок-поэзии Донбасса)	271
<b>И.В. Кумичёв</b> <i>Калининград</i>	Музыка и «вербальная музыка» в рок-песнях США и Великобритании: актуальность романтической онтологии	276
<b>Т.М. Михалёва</b> <i>Москва</i>	Архетипы, мифологемы и иные литературные аллюзии в поэзии Тилля Линдеманна («Rammstein»). Несколько вариантов прочтения из множества возможных	287