

Научная статья

УДК 82.09

DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-346-366

Поэзия катастрофы Ильи Кормильцева

Григорий Дмитриевич Дробинин

Областная гимназия имени Е. М. Примакова

д. Раздоры Московской обл.

Одинцовского городского округа, Россия

gdrobinin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1008-5058>

Аннотация

Предметом исследования являются способы выстраивания катастрофических сюжетов в поэзии И. В. Кормильцева и их атрибуция. Проведенный анализ выявил характерную метафорику, типологию бедствий, систему персонажей, способы построения катастрофического сюжета, экзистенциальный пафос.

В разных формах и сюжетах поэзия И. В. Кормильцева транслирует устойчивое мировосприятие, близкое модернистской поэзии начала XX в. и модернистскому восприятию христианства.

В этой связи катастрофическая сюжетика в поэзии Кормильцева не может рассматриваться вне связи с библейской сюжетикой и образностью. Большинство библейских образов и сюжетов в поэзии Кормильцева вырваны из традиционной интерпретационной модели, заново смоделированы и помещены в принципиально иной контекст.

В тексте стихотворений герои размышляют о перспективах спасения, качественной предрасположенности разных представителей человечества к преодолению грядущей катастрофы. Слепота и глухота большей части человечества перед катастрофой вызваны ценностной дезориентацией и погруженностью в мелкие бытовые контексты. Зачастую поэт изображает основную часть человечества как живых мертвецов. Герой же вместе с избранными людьми, к которым, разумеется, относит себя и читатель, способен видеть и чувствовать

© Дробинин Г. Д., 2025

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 346–366

Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics], 2025, no. 1, pp. 346–366

приближающуюся катастрофу. Такая позиция героя наделяет поэзию Кормильцева характерным экзистенциальным пафосом.

Наиболее распространенными типами бедствий в поэзии Кормильцева оказываются наводнение и замерзание, что связано с системной для творчества Кормильцева метафорой воды как квинтэссенции жизни.

Основной корпус текстов, иллюстрирующих ход и результаты анализа, – это тексты песен музыкальной группы «Наутилус Помпилиус».

Ключевые слова

русский рок, Наутилус Помпилиус, Кормильцев, рок-поэзия, апокалипсис

Для цитирования

Дробинин Г. Д. Поэзия катастрофы Ильи Кормильцева // Критика и семиотика. 2025. № 1. С. 346–366. DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-346-366

Илья Kormiltsev's Poetry of Disaster

Grigorii D. Drobinin

Primakov School

Razdory village, Moscow region,

Odintsovo district, Russian Federation

gdrobinin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1008-5058>

Abstract

The ways to create “catastrophic” plots in the poetry of I. V. Kormiltsev and their attribution are the subject of this research. The author analyzes the specific metaphor, types of disaster, the characters, the attributive, frame and canvas methods of plot development.

In various forms and plots, the poetry of I. V. Kormiltsev represents a specific worldview, close to modernist poetry of the early twentieth century and the modernist perception of Christianity.

In this regard, the catastrophic plot in Kormiltsev's poetry is not considered out of connection with biblical plot and imagery. Most of the biblical images and plots in Kormiltsev's poetry are removed from the traditional interpretive model, re-modeled and placed in a fundamentally different context.

The heroes talk in the poems about the prospects for salvation for various people and opportunities to overcome the catastrophe. Blindness and deafness of people in front of the disaster is caused by value disorientation and immersion in small ordinary contexts. Often the poet counts the most part of humanity as living dead. The hero, together with selected people and readers, can see and feel an approaching catastrophe. This position of the hero gives Kormiltsev's poetry a specific existential pathos.

The most common types of disasters are flooding and freezing. It connects with the common “water” metaphor of Kormiltsev’s poetry.

The most part of texts illustrating the course and results of the analysis are the lyrics of the musical group “Nautilus Pompilius”.

Keywords

Russian rock, Nautilus Pompilius, Kormiltsev, rock-poetry, apocalypse

For citation

Drobinin G. D. Iliya Kormiltsev’s Poetry of Disaster. *Kritika i Semiotika* [Critique and Semiotics], 2025, no. 1, pp. 346–366. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2025-1-346-366

Отечественные рок-музыканты и лояльные к русскому року критики нередко отмечают, что русский рок как культурное явление выгодно отличается от зарубежного особым ответственным отношением к слову¹. Общий тезис большинства подобных высказываний сводится к тому, что с музыкальной точки зрения русский рок, конечно, вторичен, но музыка в нем не главное, главное – слова. Вторичность музыкальной составляющей простительна ввиду исторических обстоятельств формирования отечественных рок-исполнителей, а вот качество поэзии действительно выводит русский рок на уровень масштабных культурных феноменов.

Тексты, которые И. В. Кормильцев писал для «Наутилуса Помпилиуса», – вероятно, весомый аргумент в пользу весьма спорной уникальной поэтичности русского рока. Творчество И. В. Кормильцева интересно для исследования тем, что оно, с одной стороны, глубоко укоренено в перестроечном контексте и соответственно контексте формирования западных молодежных движений в России, но при этом оно представляет собой устойчивую модернистскую художественную систему с целенаправленным пафосом, с нестандартными для рок-поэзии образами и системой переработки сюжетов, с аутентичной идеологичностью художественного высказывания.

Косвенным подтверждением данного тезиса является явное усложнение формы, образности и интертекстуальности стихотворений Кормильце-

¹ Идеологический и во многом маркетинговый конструкт «словесной» природы русского рока, сформулированный Артемием Троицким в книге «Рок-музыка в СССР» [1990], изначально базировался на желании критика совместить творчество отечественных рок-музыкантов с литературоцентричностью советского общества и оказался востребован самими музыкантами, продюсерами и учеными в течение всех последующих десятилетий.

ва, написанных после или вне сотрудничества с «Наутилусом». Подстраиваясь под обретаемую «Наутилусом» популярность, Кормильцев сознательно менял поэтику: упрощался синтаксис, по-модернистски сложная композиция лирического сюжета уступала место притчевым структурам. Поэтика работала в том числе и на «удобопонимаемость» поэзии. Тексты либо писались под заготовленную музыку, либо в процессе адаптации к музыке претерпевали неоднократную редактуру. Когда широкая публичность и иные внехудожественные факторы не довели над поэтом, он возвращался к экспериментальной поэзии.

Как песенная, так и непесенная поэзия Кормильцева, тем не менее, строилась на художественных константах. Как в случае с поэзией Ф. И. Тютчева, об отдельных стихотворениях которого у исследователей сложилось довольно устойчивое мнение как о фрагментах одного большого текста, так и с поэзией И. В. Кормильцева. В разных формах и сюжетах она транслирует устойчивое мировосприятие, близкое модернистской поэзии начала XX в. (к примеру, поэзии Т. С. Элиота) и гностическому христианству, воспринимающему весь материальный мир как тюрьму для духа, цивилизацию – как болезнь этого мира, и систематически рефлексировать обреченность человечества и самого поэта как его части.

Предметом исследования являются способы выстраивания катастрофических сюжетов в поэзии И. В. Кормильцева и их атрибуция. Основной корпус текстов, выбранных для анализа, – это тексты песен музыкальной группы «Наутилус Помпилиус».

В рамках этой статьи стоит задача системного описания одного из наиболее типичных комплексов сюжетов лирики Кормильцева, его внефабульных проявлений, отдельных атрибутов данных сюжетов в целях выявления констант художественных высказываний автора.

Катастрофическая сюжетика в поэзии Кормильцева не может рассматриваться вне связи с библейской сюжетикой и образностью. Большинство библейских образов и сюжетов в поэзии Кормильцева вырваны из традиционной интерпретационной модели, заново смоделированы и помещены в принципиально иной контекст.

Кормильцев занимает позицию убежденного в безнадежности доминирующей социальности декадента, склонного к обличению и пророческим откровениям. В крайнем проявлении пророческого пафоса Кормильцев примеряет на себя роль радикального богослова, склонного к провокативным откровениям. Подобная радикальность закономерно проявляется

в непесенной поэзии. Например, такая роль ярко представлена в «Псалме» [Кормильцев, 2017, с. 444]²:

1. Я праведен перед Богом Моим, потому что Я знал Его; когда Я убивал, Я знал Его, и когда Я блудодействовал, Я знал Его.
6. Он возводит мне солнце из-за горизонта каждый день рукою Своей; Я – отвержение Его во Имя Его.

Как мы видим, осознанное пренебрежение догматами сочетается в тексте с мессианскими амбициями. Катастрофическая сюжетика оказывается удобным инструментом для исполнения пророческой роли. Ветхозаветные сюжеты описывают преимущественно уже свершившиеся катастрофы (Всемирный потоп, Сожжение Содома и Гоморры, Египетские казни), а новозаветные – прогнозируемые разрушения (Страшный суд). В какой-то мере катастрофическими атрибутами наделяется и ряд других библейских сюжетов (Грехопадение, Ангелопадение, Распятие и др.).

В стихотворениях Кормильцева катастрофический сюжет крайне редко полноценно представлен в виде последовательной сюжетной канвы, поэтому рационально выделить три очевидных этапа, нередко складывающиеся в самостоятельные лирические сюжеты:

- 1) преддверие катастрофы;
- 2) процесс самого бедствия;
- 3) последствия катастрофы (постапокалипсис).

Данные этапы – достаточно условный исследовательский конструкт, позволяющий объединить в одной выборке целый комплекс разнородных (песенных и традиционно поэтических), разнонаправленных (тексты для «Наутилуса», тексты для «Насти», тексты для проекта «Чужие», собственно стихотворения), разновременных (тексты рубежа 1980–1990-х и рубежа веков) текстов.

Преддверие катастрофы в подавляющем большинстве представленных сюжетов связано с неспособностью общества понять, что катастрофа близка, этакой «глухостью» и «слепотой» человечества, которая мешает ему увидеть знаки грядущих разрушений.

Наиболее репрезентативным в этом отношении является текст песни «Труби, Гавриил» (текст отсылает нас к иудео-христианской идее Страшного Суда). Вестник конца света пытается призвать грешников к суду, однако даже самый громкий звон трубы не способен поколебать сон хотя бы

² Далее при ссылках на это издание в круглых скобках указываются страницы.

одного грешника. Вероятно, в образе Гавриила соединены его ветхозаветная роль как вестника смерти, призывающего к суду, и трубные предвестия Страшного суда, совершаемые Ангелами в Апокалипсисе Иоанна Богослова.

сошел на землю Гавриил
и вструбил³ в свою трубу
и звал на суд он всех живых
и всех лежащих во гробу
но шел уже четвертый час,
и каждый грешник крепко спал,
и был напрасен трубный глас,
и ни один из нас не встал

труби, Гавриил, труби,
хуже уже не будет
город так крепко спит,
что небо его не разбудит
труби, Гавриил, глухим
на радость твоим небесам
труби, Гавриил, глухим,
пока не оглохнешь сам
(с. 243)

Начавшийся апокалипсис остается незамеченным, и, несмотря на грядущую катастрофу, автор призывает Гавриила трубить и говорит, что «хуже уже не будет». Таким образом, апокалипсис оказывается меньшей катастрофой по сравнению с предкатастрофным беспробудным сном.

Характерно, что композиции «Труби, Гавриил» в альбоме «Атлантида» предшествует песня «Умершие во сне», которая, несмотря на отсутствие очевидных маркеров преддверия апокалипсиса, вероятно, также его описывает.

Умершие во сне не заметили, как смерть
закрыла им очи

³ Тексты стихотворений И. В. Кормильцева приведены по собранию сочинений [Кормильцев, 2017]. В некоторых текстах существуют значимые расхождения с текстами студийных записей, и с вариантами, представленными в прижизненных сборниках стихотворений автора. Так, например, в данной строке слово «вструбил» в других вариантах выглядело как «вострубил» [Кормильцев, 1990, с. 3] и «затрубил» [Кормильцев, 2006, с. 83], что более соответствует ритмике стиха.

Умершие во сне коротают за сплетнями
долгие ночи
Умершие во сне не желают признать, что их
скушали мыши
Умершие во сне продолжают делать вид,
что они еще дышат.
Умершие во сне согревают под пеплом
холодные руки
Умершие во сне принимают за веру
ненужные муки
Умершие во сне не видят, что черви
изъели их землю
Умершие во сне продолжают делать вид,
что они дремлют
Умершие во сне, разбивши свой колокол,
стали глухи
Умершие во сне читают молитвы
над кучкой трухи
Умершие во сне любят небо
в чугунной оправе
Умершие во сне продолжают делать вид,
что они правят
(с. 320)

О катастрофичности сюжета можно судить по действиям, которые Кормильцев приписывает вроде бы уже умершим людям. Они «продолжают делать вид», «принимать за веру ненужные муки», «читают молитвы над кучкой трухи», «любуются небом», «разбивают свой колокол», «корокуют ночи», т. е. в общем-то живут. Глухие, не слышащие труб апокалипсиса люди из первого текста, – это во многом те же «умершие во сне» из второго текста. И те, и другие стали абсолютно невосприимчивы к масштабным мировым катастрофам, замкнувшись в рамках своих индивидуальных камерных образов жизни, которые, по оценке автора, настолько далеки от полноценного человеческого существования, что трактуются поэтом не как образы жизни, а как образы смерти.

Условный припев и соседство с песней «Труби, Гавриил» позволяют сделать вывод, что перед нами вновь предкатастрофическое состояние мира. А сам конец света выглядит так:

Один громкий звук, и покатыся кости
Один громкий крик, и обвалятся крыши

Боже мой, не проси танцевать на погосте
Боже мой, говори по возможности тише

Название самого альбома также естественно трактуется посредством катастрофического сюжета. Атлантида⁴ – исчезнувшая мифологическая цивилизация. Альбом начинается с двух описанных композиций-предкатастроф, в дальнейшем сюжет цикла переходит на уровень индивидуального и интимного переживания грядущих необратимых событий. На уровне обобщенного высказывания данный альбом представляется диагнозом современному миру, которому автор предрекает неизбежную гибель.

При этом потеря человечеством слуха и зрения – процесс поэтапный. Люди постепенно становятся невосприимчивыми к откровению и истине, и потому беспомощными, глухими и слепыми перед лицом апокалипсиса.

То же положение вещей и людей наблюдается и в ряде других текстов («Титаник» (с. 366), «Стриптиз» (с. 295)). В «Стриптизе» «мясники трахнули целый город, им этого мало» и в преддверии «антарктического смерча» они вовсе не ропщут, а расставляют кресла для наблюдения за уничтожением менее готового к катастрофе населения.

Оба стихотворения делают более выпуклой неотъемлемую фигуру сквозного персонажа всех этих текстов: человека, обладающего сакральным знанием о грядущей катастрофе, предугадывающего ее неизбежность: «я видел секретные карты, я знаю, куда мы плывём», «я видел акул за кормом, акулы глотали слюну», – говорит он в «Титанике», в «Стриптизе» он готов укротить свою ревность, «если так нужно для дела». Какого дела? Напрямую это не проговаривается, но, вероятно, цель – моральная («будь оскорбительно трезвой») победа над властью имущими в преддверии масштабной катастрофы, в результате которой духовное преимущество влюбленных приобретает онтологическую перспективу. Стриптиз, исполняемый героиней, вместо возбуждающе-унизительного для исполнителя танца становится демонстрацией экзистенциальной способности открыться пе-

⁴ Одноименную описываемому альбому песню «Атлантида» творческий коллектив «Наутилуса» включил в состав другого альбома, выпущенного чуть позже, хотя логика выделения заглавных песен в альбоме характерна для циклизации рок-поэзии. Вероятно, своей отстраненностью и ретроспективностью песенный текст «Атлантиды» не встраивался в эсхатологический, пророческий пафос одноименного альбома.

ред миром, не боясь предстать тем, кто ты есть. Грядущая катастрофа в виде антарктического смерча – это фон, подложенный под главное действие стриптиза буквально двумя строками и превращающий плотскую утеху в экзистенциальное обнажение.

В каких-то случаях, как в «Железнодорожнике», герой наделяется трагической судьбой, поскольку понимание беды и знание о катастрофе не спасает его самого.

Железнодорожник из мятых карманов
Поношенной формы достанет на свет
Помятую трёшку железную ложку
И на отъехавший поезд билет
И когда на востоке покажется солнце
И разгонит лучами ночную тоску
Он прочистит берданку, насыплет картечи
И приложит железо к больному виску
(с. 376)

В каких-то случаях он оказывается в числе спасенных и нередко вместе с женским персонажем, с которым героя связывает очень тесная (зачастую интимная) близость. В стихотворении «Стеклянный ковчег» так и говорится:

всё, что здесь можно спасти
это ты
и я
всё, что здесь стоит любви,
это ты
и я
стеклянный ковчег стоит на горе
и ждёт большого дождя
(с. 434)

Типичной сюжетной составляющей преддверия катастрофы является рефлексия о перспективах спасения, которое, как правило, сопровождается отбором по критериям: во-первых, способности увидеть приближающуюся трагедию, во-вторых, благосклонности небес и, наконец, способности к экзистенциально чистой любви. В «Железнодорожнике» «последний поезд на небо» увозит тех, «кому можно хоть как-то помочь». В «Докторе твоего тела» (с. 293) пресловутый доктор спасает «того, кого можно спасти». Способными к спасению оказываются персонажи, сохранившие

в себе способность к жизни, гибкость восприятия, животную подвижность мысли.

В последних двух упомянутых стихотворениях, как и в ряде других, лирический сюжет напрямую не связан с катастрофой, однако его полноценная интерпретация возможна только с учетом катастрофы как *сюжетной рамки*, которая может быть дана ретроспективно или перспективно.

Лирический сюжет может разворачиваться в совершенно другое время, описывать не имеющие к катастрофе события, и тогда уже через детали, интерпретируемые как *атрибуты* катастрофы, устанавливается связь сюжета с библейскими или иными катастрофическими сюжетами.

Атрибутивный способ формирования катастрофического сюжета характерен и для одного из вариантов создания сюжетной рамки. Количество атрибутов катастрофы последовательно увеличивается, и, несмотря на то что ни в одной из строк катастрофа не артикулируется (как, например, в «Дыхании» – «дом залило водой», «в живых остались только мы с тобой»), из разрозненных атрибутов складывается общая катастрофическая сюжетная рамка («Железнодорожник», «Под железнодорожным мостом», «Стеклянный ковчег»)

На уровне сюжета отсылка к Библии присутствует в текстах: «Падший ангел», «Стеклянный ковчег», «Тяжёлые времена», «Труби, Гавриил». Также библейский контекст возникает благодаря молитвенной структуре нарратива и благодаря деталям-атрибутам:

- 1) «Крылья» – заглавный образ утраченных героиней крыльев метафорически соотносим с ангелопадением;
- 2) «Красные листья» – неоднократное упоминание об оставлении города Богом и Вавилонской башни из трупов, по которой убийцы надеются добраться до Него;
- 3) «Дыхание» – Всемирный потоп;
- 4) «Заноза» – обращение к Богу и начало Потопа
- 5) «Роза» – заглавный образ, ассоциируемый со Спасителем;
- 6) «Умершие во сне» – молитвенное обращение к Богу;
- 7) «Доктор твоего тела» – доктор, спасающий людей перед Страшным судом;
- 8) «Железнодорожник» – поезд на небо, спасающий людей перед Страшным судом;
- 9) «Под железнодорожным мостом» – крест на небе, предвещающий Страшный суд.

Преддверие апокалипсиса в ряде случаев настолько самоценно, что автор никак не указывает, что именно случится с миром. В «Железнодорожнике» читатель может только догадываться об этом, исходя из образной картины стихотворения. Картина одинокого самоубийцы на фоне зимнего пейзажа еще дважды встречается в текстах («Под железнодорожным мостом» (с. 330), «Красные листья» (с. 309)). Однако в тех случаях, когда формат грядущей катастрофы обозначен в тексте, речь чаще всего идет о замерзании и затоплении. Сюжет гибели Титаника на момент записи песни (1994 г.), использованный Кормильцевым за три года до выхода культового фильма (1997 г.), будто бы изначально был создан для кормильцевской катастрофической сюжетики. Строка «вперед встает холодной стеною арктический лёд» вписывает «Титаник» в общий зимний пейзаж кормильцевского постапокалипсиса. Падение снега и наступление зимы имеют закрепленный катастрофический принципиально встроенный в художественную картину смысл в поэзии Кормильцева, генезис которого возводится к кормильцевской метафоре воды.

В эсхатотеке Кормильцева представлена внушительная подборка форматов катастроф, но в большинстве своем они являются стихийными бедствиями, происходящими по воле высших сил – потоп, цунами, смерч, резкое похолодание, землетрясение. Представлены также и антропогенные катастрофы: пожар, война, столкновение с айсбергом. Наводнение и приход зимы, безусловно, стоят особняком. Во-первых, они наиболее частотны. Во-вторых, гибридные форматы катастроф имеют в своей основе наводнение или замерзание:

- столкновение с айсбергом («Титаник»);
- свинцовый душ («Ниспошли» (с. 450));
- стеклянный дождь («Ниспошли»);
- антарктический смерч («Стриптиз»);
- снег с дождём («Вишнёвый пирог» (с. 429)).

В-третьих, данные форматы апокалипсиса физически и метафорически крайне близки одному из центральных образов поэзии Кормильцева – воде:

1) наводнение – «Дыхание», «Цунами», «Стеклянный ковчег», «Заноза» «Атлантида»;

2) смежный тип – «Титаник», «Падал тёплый снег», «Вишнёвый пирог», «Ниспошли», «Стриптиз»;

3) зима – «Красные листья», «Роза», «Спички для снега», «Падший ангел» и имплицитно «Железнодорожник», «Под железнодорожным мостом».

Потоп как вид апокалипсиса – это метод, с помощью которого жизнь сама себя регулирует, смывает с себя человечество, как паразитов, перезапускает мир. В символическом плане это можно перенести на освобождение от всего наносного и ужасного в человеке, на обнажение его истинной природы. Вернуть человека к главной цели его жизни, обнажить ее предназначение.

Апокалипсис в зимних образах – это значительно более безнадежный апокалипсис, который связан уже не с очищением мира, а с отбором тех, кто останется в этом мире умирать, и тех, кто достоин спасения.

Ряд текстов не может быть полноценно вписан в группу предкатастрофических сюжетов, поскольку катастрофа в них дается прогностически, как один из вариантов развития событий, и текущее положение вещей не предполагает неминуемой и буквально наступающей расплаты в виде катастрофы. В «Крыльях», например, говорится о бессилии двух главных героев перед возможной катастрофой:

и если завтра начнётся пожар
и всё здание будет в огне,
мы погибнем без этих крыльев,
которые нравились мне
(с. 374)

Процесс самого бедствия – второй катастрофический хронотоп – является сюжетной основой следующих текстов: «Цунами», «Дыхание», «Падший ангел», «Под железнодорожным мостом», «Христос» (с оговорками).

Акцентируясь на самой катастрофе, Кормильцев, как правило, стремится передать необратимость происходящих изменений на всех уровнях – от физического состояния мира до внутренних преобразований героев. При этом не встречается ни одного сюжета, где катастрофа не была бы напрямую связана с очищением как мира, так и героев, от всего наносного, несущностного. Стремление к власти, материальному превосходству, все составляющие иерархической системы подчинения, замкнутость, изолированность от «настоящего» мира, ориентация на закрытые бытовые / мещанские / потребительские контексты и в первую очередь огромные людские массы, несущие в себе весь набор перечисленных характеристик

и ложных ценностей, гибнут во время катастрофы. Катастрофа – это глобальное средство отделения зерен от плевел, большой и действительно смертоносный обряд инициации для всех людей.

Цунами

Катится в окна прибой
Стёкла всё в пене морской –
Карточный лёд волной накрыт,
Как гигантской слезой.
Тысячи долгих веков,
Пять или семь берегов...
Воды их вод вернулись вновь
Исполинской волной за мной.
<...>
Карточный дом в секунду смывает
Набежавшей волной одной!
Спой мне песню, спой песню морской звезды, Орфей,
Песню морской звезды.
Стану я сама собой средь осколков
Стекол и медуз на асфальте,
Стану я сама собой средь останков
Суши и воды, ставшей грязью,
Как только придёт цунами.
(с. 298)

Цунами приходит «за героиней», чтобы вернуть ей ее сущностные характеристики и смыть фиктивные и неустойчивые явления, к числу которых относятся дома, города, стены. Они, несмотря на кажущуюся монументальность, фиктивны. Вся цивилизация и прогресс фиктивны перед действительно масштабными мировыми изменениями. В переформулированном виде перед нами крайне востребованная советским и российским социумом идея истинности духовного и фиктивности материального⁵. Герои текстов Кормильцева находятся в позиции экзистенциального превосходства над другими.

«Водный» (а точнее, подводный) катастрофический сюжет разворачивается и в знаменитом песенном тексте «Дыхание»:

⁵ Совершенно неудивительно, что главный герой культовых фильмов 1990-х «Брат» и «Брат-2» является поклонником группы «Наутилус Помпилиус».

я просыпаюсь в холодном поту
я просыпаюсь в кошмарном бреду
как будто дом наш залило водой,
и что в живых остались только мы с тобой
и что над нами километры воды,
и что над нами бьют хвостами киты
(с. 375)

Первые две строки создают сюжетную рамку сна, а остальные сразу вводят в ситуацию масштабной катастрофы – Всемирного потопы. Но более, чем сюжетным фоном, хоть и очень характерным, катастрофа не становится, основной пафос высказывания сосредоточен в безмолвном дыхании двух героев и том откровении, которое герой переживает, слушая дыхание. Находясь, в отличие от ветхозаветного сюжета, внутри, а не на поверхности наводнения, как в гигантской материнской утробе, герои метафорически переносятся в глубь жизни, в самый ее центр, где обрываются все иные смыслы и ценности, кроме самого факта жизни и факта любви.

Особняком стоит стихотворение «Заноза», в котором можно выявить промежуточный смежный тип катастрофического сюжета. «Заноза» описывает катастрофу, которая очевидно перетекает в описание самого бедствия на фоне экзистенциального кризиса и неспособности к спасению самого героя. В «Занозе» тот же сюжет Всемирного потопы изображается на начальном этапе, тогда как сюжет самого текста обращен к истории главного героя, который в процессе обращения к высшим силам осознаёт, что катастрофа уже началась и приобрела необратимый характер:

если Ты остановишь дождь,
может быть, мне хватит сил
выйти на улицу и попытаться
стать счастливым ещё один раз
но Ты не слышишь моих молитв,
а дождь идёт всё сильнее...
(с. 389)

В более сложной имплицитной форме апокалипсис представлен в тексте «Под железнодорожным мостом».

Герой находится под железнодорожным мостом в ожидании, когда пройдет «последний» поезд, в его руках «последняя» сигарета, а в конце ему машет хвостом «последний» вагон. Это нарочитое употребление эпитета «последний» заставляет читателя думать об особом предположитель-

но трагическом характере тех обстоятельств, которые завели героя под железнодорожный мост и о явно заложенном важном символическом смысле, который несет уходящий над головой героя последний поезд. Вероятно, герой готовится к смерти или к каким-то событиям, эту смерть обещающим.

В тексте есть две строчки, позволяющие допустить, что событие, которое грозит смертью главному герою, – это апокалипсис:

под железнодорожным мостом
я слежу, не жалея остывающих дней,
за проплывающим в небе крестом,
гасящим свет городских огней
(с. 330)

Картина, которую видит главный герой, сопоставима с картиной Страшного суда, а последний поезд – с тем самым последним поездом на небо, который уезжал в «Железнодорожнике», и этот же поезд оказывается аналогом ковчега в зимнем формате апокалипсиса.

Катастрофа может происходить и без видимых физических разрушений, но зато с непоправимыми последствиями. К таковым, безусловно, относится распятие Христа, которое и в канонической трактовке интерпретируется как глубокое духовное поражение человечества. Последствием его становится постоянная жизнь в ожидании физического конца света и Второго Пришествия, которые грозят необратимыми разрушениями и массовыми смертями. Человечество, оставшись без Спасителя, лишается нравственного ориентира, в результате чего регулярно заводит себя в предкатастрофическое положение.

Христос

мне снилось, что Христос воскрес
и жив, как я и ты
идет, неся незримый вес,
а на руках – бинты.
идет по вымершим дворам
пустынных городов
и слово жаждет молвить нам,
но не находит слов

мне снилось – он мне позвонил,
когда искал приют,

и ненароком обронил,
что здесь его убьют
мне снилось, что он пил вино
в подъезде со шпаной,
и били до смерти его
цепочкою стальной

звучал его последний смех,
переходящий в стон
мне снилось – я один из тех,
с кем пил в подъезде он
проснулся я и закурил
и встал перед окном,
и был весь опустевший мир –
один сиротский ⁶ дом

Евангельский сюжет переносится в современность и обретает соответствующие атрибуты: распятие заменяется избиванием стальной цепью, Тайная вечеря – подъездной попойкой, сам Христос звонит по телефону герою, и герой, видимо, ищет ему ночлег. В подъезде того же дома, где находится ночлег, Спасителя избивает шпана вместе с главным героем. Фигура главного героя вновь, с одной стороны, наделяется привилегированным положением (герой – тот, к кому с просьбой о помощи обращается Христос), с другой стороны, ничего поделать с катастрофой герой не может, может лишь осознавать, что стал ее участником и теперь обречен вместе со всем миром.

Кормильцев воссоздает атмосферу постапокалипсиса во многих своих текстах, современность, описываемая Кормильцевым, чаще всего ущербна, и герои стремятся обесценить и преодолеть ее. В религиозной перспективе это совпадает с восприятием современного мира как посткатастрофического, если считать катастрофой Распятие Христа, и как предапокалиптического, если брать за точку отсчета Страшный суд.

⁶ Один из спорных случаев, не устраненных в собрании сочинений. Во всех предшествующих собраниям сочинений изданиях, как и в студийной записи песни сохраняется вариант «сиротский дом» [Кормильцев, 1990, с. 61], тогда как в последующих сборниках приведен вариант «огромный дом» [Кормильцев, 2017, с. 353; 2006, с. 84]. Причины таких изменений в обсуждении с редакторами собрания сочинений и Станиславом Кормильцевым установить не удалось. Вследствие этого в данной статье приведен вариант «сиротский дом», по моему мнению, обладающий значительно большим смысловым потенциалом.

Однако среди текстов есть те, которые отчетливо выделяются структурно организованным постапокалиптическим сюжетом: «Роза», «Светопреставление», «Атлантида», «Спички для снега». Главный критерий вынесения их в отдельную группу – наличие в них апелляции к произошедшей катастрофе.

В «Спичках для снега» герой вспоминает казавшуюся бесконечной зиму:

спички для снега
я прошу у тебя в эту ночь
у тебя на груди
спичек для снега
десять месяцев снега,
два месяца страха
новой зимы
(с. 452)

В «Розе» герой из позиции предкатастрофы в подробностях описывает, что произойдет с ним и миром после глобального вымирания. Первым четверостишием задается сюжетная канва катастрофы:

когда наступит зима,
когда похолодает в домах,
когда умрут все цветы
и дети закопают их в снег,
когда начнётся новый мир
в голодных искалеченных снах
<...>
одна только вера,
никаких надежд на завтрашний день
одно только завтра,
потому что вчера не вернуть
(с. 435)

Стихотворение «Светопреставление» также напрямую апеллирует к произошедшему концу света:

светопреставление совершилось,
это представление завершилось
неужели ты веришь, что мы ещё живы
после всего?
(с. 451)

Однако данная апелляция – это часть характерного для Кормильцева переосмысления предкатастрофической ситуации как уже свершившегося апокалипсиса, и если в текстах первой группы она присутствует латентно, то в «Светопреставлении» становится основной логикой развертывания смыслов.

Посткатастрофические тексты – это те тексты, в которых артикулируются перспективы преодоления катастрофы, и хотя всякий раз действия героя безнадежны и интуитивны, но только в них есть потенциал реанимации мира.

Особняком стоят два текста: «Красные листья» и «Христос», в которых представлен трехчастный полный апокалиптический сюжет.

Катастрофический сюжет «Красных листьев» начинается издалека, с картин расцвета социума и перелома (сумасшествия), повлекшего необратимые последствия. Череду сменяющихся событий, сравниваемых потом с развитием чумы, приводит город в конце первой строфы к предкатастрофическому состоянию:

мой город был и велик и смел,
но однажды сошел с ума
и, сойдя с ума, он придумал чуму,
но не знал, что это чума
мой город устал от погон и петлиц,
он молился и пел всю весну,
а ближе к осени вызвал убийц,
чтоб убийцы убили войну

убийцы сначала убили войну
и всех, кто носил мундир,
и впервые в постель ложились одну
солдат и его командир
затем они устремились на тех,
кто ковал смертельный металл,
на тех, кто сеял солдатский хлеб
и на тех, кто его собирал
(с. 309)

Вторая строфа описывает уже сам процесс катастрофы, в результате которой социум истребляет сам себя, попытавшись прекратить убийства усугублением милитаризации. Катастрофа – это война, с которой борются убийством. Никаких физических катастроф не происходит, весна сменяется осенью, катастрофа – лишь следствие происходящих в обществе про-

цессов, но, тем менее, сразу после массовых смертей происходят изменения и природные, закономерно следующие из логики текста:

красные листья падают вниз,
и их заметает снег
красные листья падают вниз,
и их заметает снег
(с. 309)

Кормильцев рисует снежный пейзаж, традиционно ассоциируемый с угасанием жизни. Пейзаж, хоть и типичный для поздней осени, уже на этом этапе исполнен обреченностью. Впрочем, красные листья как главный и ключевой образ текста с большой долей вероятности являются метафорой советского строя, но политический контекст стихотворения на данном этапе исследования нам не так важен. Следующая строфа подтверждает все заложенные в пейзаж смыслы:

и когда убийцы остались одни
в середине кровавого круга,
чтобы чем-то заполнить тоскливые дни,
они начали резать друг друга
и последний, подумав, что Бог еще там,
переполнил телами траншею
и по лестнице тел пополз к небесам,
но упал и свернул себе шею
(с. 309)

Целый социум, покинутый Богом, бесследно исчезает, буквально уничтожив сам себя. Зима и катастрофа, как правило, вводят мотив оставления мира Богом в противоположность Потопу – генеральной уборке мира и духовного перерождения спасшихся.

мой город стоял всем смертям назло
и стоял бы еще целый век,
но против зла город выдумал зло,
и саваном стал ему снег
возможно, что солнце взойдет еще раз
и растопит над городом льды,
но я боюсь представить себе
цвет этой талой воды
(с. 309)

Последняя строфа рисует постапокалиптический безжизненный пейзаж, а также утверждает и закрепляет «зимнюю» метафору апокалипсиса. Зима становится перманентной: возвращение тепла в этот хронотоп – маловероятная и теперь уже пугающая перспектива.

Апокалипсис и разговор о нем – это всегда оперирование глобальными контекстами и игнорирование (а в случае Кормильцева часто пренебрежение и презрение) маленьких «мещанских» контекстов.

Забота о мелких контекстах оценивалась в публичном пространстве как позорное мещанство⁷. И во многом структура советской публичности воспроизводится в стихотворениях И. В. Кормильцева, причем, на мой взгляд, как намеренно, так и неосознанно.

Неспособность спроектировать сколько-нибудь устойчивую карьеру и быт, культивируемое государством пренебрежение к материальному объясняют, почему пророческая поэзия и апокалиптическая сюжетика нашла в советском человеке благодарного слушателя.

Предкатастрофическая интонация выводит советского слушателя на тот контекст, которым он привык оперировать в жизни и свою жизнь описывать. Потерянный в социальной действительности слушатель, наличное благополучие которого отобрано или контролируется государством, находит свою значимость именно в принадлежности к глобальным контекстам.

Поэзия Кормильцева предлагает массовому слушателю встать на позицию человека, обладающего большим знанием и видящего грядущую катастрофу, способного предпринять решительный шаг и пожертвовать собой ради достижения действительно достойных целей.

Список литературы

Кормильцев И. В. Скованные одной цепью. М.: Сов. эстрада и цирк, 1990. 64 с.

Кормильцев И. В. Никто из ниоткуда. Сценарий, стихи, рассказы. М.: Открытый мир, 2006. 304 с.

⁷ Исчерпывающий анализ формирования советского человека дан в книге В. Ю. Михайлина [Михайлин, Беляева, 2020], а причины популярности традиционалистских установок в постсоветском обществе анализируются в главе «Успех безнадежного дела: проект “советский человек” из перспективы post factum» [Там же, с. 530–556].

Кормильцев И. В. Собр. соч.: В 3 т. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. Т. 1: Поэзия. 608 с.

Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов. М.: НЛЮ, 2020. 584 с.

Троицкий А. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990. 383 с.

References

Kormiltsev I. V. Skovannye odnoy tsep'yu [Chained together]. Moscow, Sovetskaya estrada i tsirk, 1990, 64 p. (in Russ.)

Kormiltsev I. V. Nikto iz niotkuda. Stsenariy, stikhi, rasskazy [None from nowhere. Script, poems, stories]. Moscow, Otkrytyy mir, 2006, 304 p. (in Russ.)

Kormiltsev I. V. Collected works. In 3 vols. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyy uchenyy, 2017, vol. 1: Poetry, 608 p. (in Russ.)

Mikhaylin V. Yu., Belyaeva G. A. Skrytyy uchebnyy plan: antropologiya sovetskogo shkol'nogo kino nachala 1930-kh – serediny 1960-kh godov [Hidden curriculum: anthropology of Soviet school cinema of the early 1930s–mid-1960s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020, 584 p. (in Russ.)

Troitsky A. Rok-muzyka v SSSR: opyt populyarnoy entsiklopedii [Rock music in the USSR: the experience of a popular encyclopedia]. Moscow, Kniga, 1990, 383 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Григорий Дмитриевич Дробинин, кандидат филологических наук, доцент

Information about the Author

Grigorii D. Drobinin, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor

Статья поступила в редакцию 15.03.2022;

одобрена после рецензирования 10.04.2022; принята к публикации 15.04.2022

The article was submitted on 15.03.2022;

approved after reviewing on 10.04.2022; accepted for publication on 15.04.2022