

И. В. Лисица

ВТОРИЧНЫЕ СМЫСЛЫ В БРИТАНСКОЙ РОК-ПОЭЗИИ 1960–1970-Х ГОДОВ И ИХ ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Работа представлена кафедрой английского языка

Новосибирского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор А. А. Чернобров

В статье рассматривается проблема языкового выражения вторичных смыслов, которые авторы рок-текстов вкладывали в свои произведения в силу разных причин. Автор выделяет тематические блоки песен, содержащих наибольшее количество вербально не выраженной информации. Декодирование имплицитности требует определенных фоновых знаний, связанных в первую очередь с именами собственными.

Ключевые слова: вторичный смысл, рок-текст, вторичная номинация, метафора, эвфемизм, имя собственное.

The problem of implicit meaning hidden in rock-texts and its language manifestation is the object of research in the article. The author distinguishes theme groups of songs, which contain the most of non-verbalised information. To understand this implicit meaning is to possess certain background knowledge. Proper names are an important part of this knowledge.

Key words: implicit meaning, rock-text, secondary nomination, metaphor, euphemism, proper name.

В течение последнего десятилетия мы можем наблюдать все возрастающий интерес к рок-культуре как феномену XX в. со стороны филологов, искусствоведов, культурологов, философов, социологов и психологов. Однако объектом исследований выступает прежде всего русская рок-поэзия, которая приобрела самостоятельный статус наряду с фольклорными и драматическими произведениями [4, с. 3]. Западный рок периода его становления и широкой популярности до сих пор не был объектом комплексного анализа, что обуславливает актуальность нашей работы. Более того, специалисты склонны рассматривать западный рок как явление музыкальное и сценическое, в котором слову уделяется не так много внимания. Одной из причин существования подобного мнения о примитивности, односложности и даже абсурдности рок-текстов являются затруднения в интерпретации вложенного автором смысла, особенно имплицитного. Декодировать подобные смыслы возможно только на основании языковой компе-

тенции, знаний о мире и содержащихся в контексте показателей [2].

Рассматривая рок как явление социальное, исследователи указывают в первую очередь на социальную остроту, протест, вызов и смелость рок-поэзии. Действительно, в 1960–1970-х гг. было создано значительное количество текстов, которые содержат прямой политический комментарий и открытую критику происходящих в стране и мире событий: альбом Джона Леннона «Sometime In New York City», «The Final Cut» группы Pink Floyd, «Sandinista!» группы The Clash и мн. др. Британский панк-рок особенно отличался выраженным политическим характером, замешанным на недоверии к общественным институтам, неприятии существующего образа жизни и на анархистских идеях вседозволенности. Группы других стилей не были столь прямолинейны, вкладывая в тексты вторичные смыслы, интерпретировать которые мы предпримем попытку в данной статье.

Одним из основных способов имплицитного сообщения информации является

использование автором единиц вторичной номинации, в первую очередь метафор. Ярким примером может служить альбом группы Pink Floyd «Animals» – аллюзия на произведение Дж. Оруэлла «Animal Farm», где три главные песни «Pigs», «Dogs», «Sheep» являются метафорами человеческого поведения. Dogs – категория людей, «выдрессированных» для службы. Смысл жизни для них заключается в работе, достижении высокого положения, при полном игнорировании человеческих принципов: «*You have to be trusted by the people that you lie to, / So that when they turn their backs on you / You'll get the chance to put the knife in.*». Pigs – коррумпированные политики и моралисты, занимающие верхнюю ступень социальной лестницы. У них есть богатство и власть, и они манипулируют «собаками», чтобы сохранить свой статус. Sheep – рабочий класс, беспрекословно обслуживающий «свиней». И только когда «овец» повели на бойню («*Down well trodden corridors into the valley of steel*»), они осознали происходящее, подняли восстание и одержали победу. Окказиональная метафора the valley of steel употребляется в тексте как эвфемизм вместо slaughterhouse, одновременно обозначая стальную конструкцию высотного здания, в котором сильные мира сего решают судьбы простых людей.

Цитатные включения автора «Sheep» также требуют интерпретации: «*I've looked over Jordan and I have seen / Things are not what they seem*», – реминисценция известного не-гритянского спиричуэла «Swing Low, Sweet Chariot», в котором описано предчувствие приближающейся смерти. «*The Lord is my shepherd, / I shall not want He makes me down to lie...*» – аллюзия на Псалом 22, в котором мы просим у Господа защиты и наставления.

Метафоризация является неотъемлемой частью рок-поэзии. Наряду с метафорами традиционными: «*We're skating on the thin ice / And we're in the hands of fate / Black Moon's ghostly images die*» («Black Moon» – Emerson, Lake & Palmer), «*We're the flowers*

in the dustbin» («*God Save The Queen*» – Sex Pistols), «*Just a vulture culture / Living off the fat of the land*» («Vulture Culture» – The Alan Parsons Project), «*The aristocrats and bureaucrats are dirty rats... / To them you're just a speck of dirt*» («*Brainwashed*» – The Kinks) поэты нередко используют авторские метафоры: «*Waiting for the Worms*» – Pink Floyd, где «черви» – это плохие мысли, которые лезут в голову; «*All in all it was just a brick in the wall*» (Pink Floyd): «кирпич» – болезненный опыт главного героя, и кирпич за кирпичом строится стена, отделяющая его от окружающего мира. «*The wire that holds the cork that keeps the anger in gives way / And suddenly it's day again, / The sun is in the east even though the day is done, / Two suns in the sunset*» (Pink Floyd) – так автор описывает ядерную катастрофу.

В отличие от Америки, тема протesta против расовой дискриминации получила меньшее развитие в британском роке. Самая известная метафора принадлежит Полу Маккарти, написавшего в поддержку выступлений афро-американцев за гражданские права: «*Blackbird singing in the dead of night / Take these broken wings and learn to fly / All your life you were only waiting for this moment to be free*».

Случай употребления эвфемизмов достаточно редки, вежливость и тактичность не были свойственны текстам протesta британского рока. В композиции Pink Floyd «Waiting For The Worms» есть следующие строки: «*Waiting, to put on a black shirt, / Waiting, for the final solution to strengthen the strain. / Waiting, to turn on the showers and fire the ovens*». В данном случае интерпретация эвфемизмов требует определенных фоновых знаний. Главному герою мерещится, что он стал фашистским диктатором, отсюда «a black shirt» – нацистская форма, «the final solution» – смертная казнь, «turn on the showers» – газовая камера, «fire the ovens» – крематорий.

Незнание реципиентом реалий, которые С. Влахов и С. Флорин определяют как «сло-

ва и словосочетания, называющие объекты, характерные для жизни одного народа и чуждые другому» [1, с. 55], может привести к затруднению и искажению восприятия текста. В первую очередь это относится к именам собственным, которые получили общенациональную известность и приобрели статус ономастических реалий [3, 5]. Употребление в рок-текстах собственных имен (СИ) имеет определенные импликации. В первую очередь это «укорачивание вербального кода» [6, с. 48], полная интерпретация которого невозможна без фоновых знаний слушателя. Рассмотрим примеры: «*Don't ask me what I want it for (Taxman Mister Wilson) / If you don't want to pay some more (Taxman Mister Heath)*» из композиции The Beatles «Taxman», где речь идет о непомерно высоких налоговых ставках. Главными сборщиками налогов названы сэр Гарольд Вильсон, лидер Лейбористской партии и премьер-министр 1964–1970 гг. и сэр Эдвард Хит, лидер Консервативной партии и премьер-министр 1970–1974 гг. «*I don't wanna be a candidate for Vietnam or Watergate*» из песни Queen «Bicycle Race», в которой автор заявляет о своем нежелании участвовать ни в военных, ни в политических авантюрах.

Другим видом импликаций служит выводной подтекст (не прямой, но выводимый при помощи умозаключения). Примером может служить композиция «Dancing With The Moonlit Knight» группы Genesis из альбома «Selling England by the Pound»: «*Chewing through your Wimpy dreams, / They eat without a sound; / Digesting England by the pound.../ Dancing out with the moonlit knight, / Knights of the Green Shield stamp and shout*». Прежде всего необходимо знать, что Wimpy – популярная сеть английских ресторанов быстрого питания, созданная на американский манер. Green Shield Stamps – жетоны, которые выдавали при совершении покупок, и накопив которые, можно было получить определенные товары бесплатно. Такая система поощрения покупателей по-

явилась в Америке и стала очень популярной в Великобритании в 1960–1970-е гг. Приняв во внимание эту информацию и название альбома, можно прийти к выводу, что автор текста имплицитно выражает протест против американизации страны и утраты национальной самобытности в погоне за прибыльностью бизнеса.

Наряду с протестной рок-поэзией фоновые знания необходимы слушателю для адекватного понимания вторичного смысла, вложенного в тексты религиозного содержания. Нежелание молодого поколения подчиняться законам морали и нравственности своих родителей привело к полному отрицанию веры в той форме, в которой она существовала в обществе. В результате во второй половине 1960-х гг. западную молодежь охватила волна увлечения экзотическими религиями от индуизма и дзен-буддизма до занятий черной магией, что нашло широкое отражение в поэтическом творчестве.

Трансцендентальная медитация предполагала сосредоточение сознания на определенном слове – мантре, повторение которого выводило сознание на «тонкие» духовные уровни. Отсюда появление в рок-текстах многократных повторов слов и фраз, как в «Give Peace A Chance» и «Happy Xmas (War Is Over)» Джона Леннона.

На внутренней стороне конверта альбома «In Search of the Lost Chord» группа The Moody Blues поместила тантрические символы (визуальные эквиваленты мантр) для того, чтобы слушатель, глядя на них, мог медитировать. Альбом посвящен теме духовного поиска некоего «потерянного аккорда», который звучит в последней композиции альбома сакральным звуком «ОМ»: «*The Earth turns slowly round / Far away the distant sound / Is with us everyday / Can you hear what it say? – OM, OM, Heaven, OM*». Звук «Ом» является самым священным звуком в индуизме. Помимо олицетворения индуистской божественной троицы он сам по себе является наивысшей мантрой, символизируя собой брахман (высшую

реальность) и Вселенную как таковую. Практически все священные тексты индуистской и ведической традиции начинаются и заканчиваются этим звуком.

Но восточная религия не смогла дать ответов на все вопросы, и постепенно ее актуальность в рок-поэзии была утрачена. В 1970 г. Джон Леннон записывает «*Instant Karma! (We All Shine On)*». Окказиональный эпитет имплицирует отношение автора к восточным религиям как продукту на рынке, который предлагают потребителям в самом разном виде. «*We All Shine On*» – новое жизненное кредо Леннона, надо поверить в себя и не искать утешения или решения проблем в эзотерике.

Прием галлюциногенных препаратов спровоцировал у некоторой части музыкантов интерес к сатанизму и оккультным наукам. Неслучайно LSD называли «наркотиком рая и ада»: одни «путешествовали» в Гималаи, другие окунались в глубины мрака и хаоса.

Подобный период был в жизни Дэвида Боуи, о чем свидетельствуют строчки из «*Quicksand*»: «*I'm closer to the Golden Dawn / Immersed in Crowley's uniform of imagery. / I'm living in a silent film*». Алистер Кроули (Aleister Crowley, 1847–1947) – член тайного Ордена Золотого Рассвета, представлявшего собой общество колдунов. Центральной идеей философии Кроули был поиск «истинной воли», не ограниченной нормами человеческой морали. Следуя этой идее, Джимми Пейдж, гитарист группы Led Zeppelin, поместил фразу «Делай, что пожелаешь» (Do What Thou Wilt) на конверте альбома «*Led Zeppelin III*».

Тема наркотиков заслуживает отдельного внимания при изучении рок-текстов периода 1960-х–1970-х гг. Первое, на что следует обратить внимание, – это отсутствие прямой номинации, особенно в сравнении с заголовками более современных композиций, которые не вызывают разнотений: «*Amphetamine Addiction*» (The Zero Boys), «*Cocaine Dreams*» (50 Cent), «*Heroin Dreams*»

(*Life of Agony*), «*Marijuana Mix*» (Eminem), «*LSD*» (Hawkwind), «*Confessions of a Drug Addict*» (Psycho Realm) – список может быть достаточно длинным. Классики британского рока избегали прямого упоминания наркотических препаратов в названиях и текстах песен: слово cocaine встречается у Black Sabbath один раз (98 текстов), у Led Zeppelin один раз (73 текста) и только у The Rolling Stones три раза (223 текста).

Названия песен рок-классиков мы разделили на следующие категории.

В первую и самую малочисленную группу (менее 10%) входят названия, в которых называются психоактивные вещества или их популярные сленговые эквиваленты: «*Junkie*» (Ozzy Osbourne), «*Junkie Slip*» (The Clash), «*Alan's Psychedelic Breakfast*» (Pink Floyd), «*Sister Morphine*» (The Rolling Stones).

Вторую группу (около 20%) составляют названия, в которые входят сленговые выражения, популярные среди адептов наркокультуры: «*Snow-blind*» (Black Sabbath), «*Brown Sugar*» (The Rolling Stones), «*Cold Turkey*» (John Lennon), «*Candy Store Rock*» (Led Zeppelin), «*Lucy in the Sky with Diamonds*» (The Beatles).

Третью, самую многочисленную, группу составляют нейтральные к теме наркотиков названия: «*I Found Out*» (John Lennon), «*Got To Get You Into My Life*» (The Beatles), «*Hand of Doom*» (Black Sabbath), «*I Feel Free*» (Cream), «*Time*» (Pink Floyd), «*Into The Fire*» (Deep Purple).

Такая завуалированность вполне может объясняться существованием в то время жесткой цензуры на радио и телевидении. Широко известна история, когда критики разглядели слово LSD в названии песни The Beatles «*Lucy in the Sky with Diamonds*», после чего BBC запретило трансляцию произведения.

В рок-поэзии за психоактивными веществами (ПАВ) закрепились определенные цветовые ассоциации, самой устойчивой из которых является: белый цвет = кокаин.

Часто употребляются такие сленговые обозначения кокаина, как snow и sugar (ассоциация по цвету и кристаллической форме наркотика). Существительное snow имеет ряд производных: в классической рок-поэзии можно встретить snow-blind, что означает быть в зависимости от кокаина (Black Sabbath), и snow man – наркоман (Led Zeppelin).

Для героина цветовым обозначением служит коричневый, реже черный цвет (эти цвета характерны для всех опиатов). Слово сочетание brown sugar (The Rolling Stones) популярно и среди современной молодежи.

Для ЛСД нет устойчивого цветового обозначения: таблетки с препаратом были разного цвета: желтого, голубого, розового, фиолетового. Существует мнение, что название песни The Beatles «Yellow Submarine» навеяно цветом и формой таблетки ЛСД.

Для марихуаны в наркокультуре также отсутствует цветовое обозначение, сленговые названия родились из ассоциации конопля = растение (grass, weed) и схожего звучания слова марихуана и имени Мэри (Mary, Mary Jane, Aunt Mary).

Упоминание в текстах имени Тимоти Лири («Legend of a Mind» группы The Moody Blues, «The Seeker» группы The Who, «Give Peace a Chance» группы the Beatles) свидетельствует о знакомстве автора с учением «ЛСД- гуру» XX в.

Нами выделен ряд слов и выражений, которые употребляются в переносном значении для обозначения реалий наркокультуры и входят в вокабулар сленга ее адептов: acid, a ticket to ride, pills, tea, sweet leaf, a tripper, dust, to blow snow, snowbird, to shoot, to groove, to float, to fly, heavy, dazed, confused, high, stoned и др. Правильная интерпретация некоторых из них требует обращения к специализированным словарям. Например, название песни Джона Леннона «Cold Turkey» словарь эвфемизмов определяет как «the effect of sudden and

sustained deprivation of narcotics» [7]. Действительно, обратившись к тексту, становится ясно, что речь идет именно о таком состоянии автора: *«Thirty-six hours / Rolling in pain, / Praying to someone / Free me again»*. В названии песни «Monkey Man» группы The Rolling Stones слово monkey употребляется для обозначения наркозависимости [7].

Следует обратить внимание на тексты, описывающие психоделический опыт. Прием ПАВ, особенно ЛСД, создавал эффект «расширения» сознания, времени и пространства, вызывая сверхинтенсивные эмоциональные переживания. Основной идеей является путешествие, «трип», часто космическое, как в текстах «Space Truckin» (Deep Purple), «Space Oddity» (David Bowie), «Supernaut» (Black Sabbath). Могло случиться, что прием галлюциногена вызывал состояние страха и паники, для обозначения которого употребляется эвфемизм «bad trip». Подобное состояние описано в «Chasing Shadows» (Deep Purple): *«I feel the ice in my head / Running its hands through my bed. / Not even dreaming I seem to be dead, / Colours of yellow and colours of red»*.

Особую группу составляют тексты, которые можно было бы назвать психоделическим абсурдом. Попытки интерпретировать подобные произведения могут оказаться безуспешными из-за их чрезмерной зашифрованности, доходящей до полного отсутствия смысла. «Station To Station» (David Bowie), «White Room» (Cream), «Departure» (The Moody Blues) могут служить примерами поэзии нонсенса, значительный вклад в которую внес Джон Леннон. Тексты чистого абсурда, не поддающиеся никакому логическому объяснению, Леннон писал намеренно, чтобы не возникало желания анализировать его творчество: *«I told you about the walrus and me-man./ You know that we're as close as can be-man. / Well here's another clue for you all / The walrus was Paul»* («Glass Onion»).

Ответ на вопрос о том, насколько аутентичны психоделические переживания поэта,

действительно ли это результат экспериментов с психотропными препаратами или PR-акция для привлечения внимания прессы, найти, к сожалению, невозможно.

Цензура на радио и телевидении рас пространялась не только на тексты протеста и пропаганды наркотиков, но и на сексуальные намеки. Так, во время выступления The Rolling Stones с шокирующее откровенной для того времени песней «(I Can't Get No) Satisfaction» на шоу Энда Салливана в 1966 г. строчка «*And I'm tryin' to make some girl*» была запрещена к трансляции.

В целом, в песенных текстах 1960-х–1970-х гг. тема взаимоотношения полов представлена достаточно открыто, иногда до неприличия вульгарно, что можно объяснить, с одной стороны, возрастом аудитории, для которой «запретный плод» казался особенно привлекательным, с другой стороны, желанием доказать старшему поколению независимость в выборе образа жизни. Употребление эвфемизмов характерно только для текстов прогрессивного рока с его тягой к символизму и абсурду: «*Your husband's seed has fed my flesh*» – King Crimson, «*Come, black satin dancer, come softly to bed*» – Jethro Tull.

В заключение нам хотелось бы обратить внимание на другие прагматические цели введения в рок-текст собственных имен [6, с. 50]. Во-первых, СИ могут употребляться с эстетической целью: «*I'll be your Valentino – / We'll ride upon an omnibus and then the casino*» – Queen. Рудольф Валентино – американский актер (1895–1926), чьи роли ассоциируются с образом красивого и романтичного мужчины [8]. «*I wanna teach my baby dancin' / But I ain't no Fred Astaire*» – Queen. Речь идет об американском танцоре и певце, который стал популярным благодаря кинематографу.

Автор может употреблять СИ, демонстрируя свою эрудицию, порой даже слишком перегружая текст, как в «*Give Peace a Chance*» группы The Beatles, «*Bicycle Race*» и «*The Fairy Teller's Master-Stroke*» группы

Queen. Обилие СИ в тексте может свидетельствовать об отношении поэта к окружающему миру, как перегруженному бесполезной информацией («*God*» Леннона).

Таким образом, мы можем прийти к следующим выводам.

1. Классическая британская рок-поэзия представляет собой стилистически разнообразный жанр, в рамках которого можно встретить как примитивную любовную лирику, так и тексты, вторичные смыслы которых требуют дополнительной интерпретации.

2. Среди причин появления в рок-текстах вторичного смысла можно назвать следующие: во-первых, цензура на радио и телевидении препятствовала появлению в эфире песен, в которых упоминались наркотики, сексуальные намеки или которые имели острые политические выпады. Во-вторых, вторичный смысл вкладывался автором в текст в расчете на понимание только «посвященных», что можно видеть в песнях поклонников мистических течений, оккультных наук и adeptов наркокультуры. В-третьих, некоторые тексты можно расценить как демонстрацию интеллекта и эрудиции поэта в разных областях знаний.

3. В порядке убывания количества текстов с вторичным смыслом тематические блоки рок-поэзии располагаются следующим образом: песни, имеющие отношение к наркотикам; песни протesta; про религию; про секс.

4. Фоновые знания слушателя рок-музыки являются обязательным условием адекватного понимания вложенного автором в текст смысла.

5. Основными способами языкового выражения вторичного смысла в рок-текстах являются: 1) единицы вторичной номинации (метафоры, эвфемизмы); 2) СИ (ономастические реалии); 3) сленг субкультур или социальной группы.

6. Введенные в рок-текст СИ выполняют следующие функции: они способствуют

укачиванию верbalного кода и созданию выводного подтекста; несут эстетическую и интеллектуальную функцию.

7. Существует категория текстов, в которых смысл лежит так глубоко, что интерпретация практически невозможна.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Влахов С.* Непереводимое в переводе. 2-е изд. М.: Высшая школа, 1986.
2. *Масленникова А. А.* Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999.
3. *Ощепкова В. В.* Язык и культура Великобритании, США, Канады, Австралии, Новой Зеландии. М.; СПб.: ГЛОССА/КАРО, 2004.
4. Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. Вып. 1.
5. *Томахин Г. Д.* Реалии – американцы. Пособие по страноведению. М.: Высшая школа, 1988.
6. *Чернобров А. А.* Теория имени: язык – философия – культура. Философские и логико-методологические основы теории номинации. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 1999.
7. *Holder R. W.* A Dictionary of Euphemisms. OUP, 2003.
8. Longman Dictionary of English Language and Culture. Longman Group UK Limited, 1992.