



В качестве исходной гипотезы и инструмента анализа я принимаю следующие два положения:

1. Наркотический бред в данном тексте служит метафорой реальности, объекты которой хаотично сменяют друг друга, дwoятся, троются, множатся, становятся всё более мрачными и мучительными для восприятия, вызывая ощущение гнетущей монотонности, избыточности, чрезмерности. При этом внешний вещно-событийный ряд, наблюдаемый героем, резко противопоставлен его внутренним ощущениям по этому поводу с последующей рефлексией;
2. В основе экспрессивного сообщения, или посыла, текста (как одного из выразительных средств данной песни) лежит идея угнетающей сознание нарастающей монотонности, повторяемости, чрезмерности, избыточности — метафорической передозировки.

Ниже я попробую аргументировать эти положения, последовательно пройдя по всем уровням языковой структуры текста.

### **Композиция**

Я начинаю с композиции, так как именно она задаёт чрезвычайно важную оппозицию внешнего и внутреннего, о которой говорилось выше. Текст «Передозировки» состоит из двух куплетов, перемежающихся припевами. При этом куплеты воссоздают внешний вещно-событийный ряд, а припевы — внутренние ощущения и рефлексии героя. Возможно, пока это звучит не вполне убедительно, но, сравнивая языковые средства, используемые автором в куплетах и припевах, я надеюсь продемонстрировать, что так оно и есть.

### **Ритм**

В куплетах мы видим почти абсолютно правильное (за исключением сегмента *и кое-что ещё*, которым завершается последний куплет и к которому нам ещё не раз придётся вернуться) чередование слов с одинаковой силлабической структурой (количеством слогов), а также почти абсолютно правильное (за исключением того же сегмента) чередование слов с одинаковой акцентологической структурой (местом ударения). Таким образом, предельная монотонность ритма достигается не только путём максимально точно соблюдаемого размера в пределах стихотворной строки (отсутствием пиррихий и спондеев), но и правильным чередованием фонетических слов с одинаковой силлабо-тонической структурой, то есть параллелизмом их границ.

В припевах этот принцип тоже присутствует, но реализуется менее последовательно. Забегая вперёд, замечу, что такой приём характерен для всех уровней и, по моему убеждению, выбран, чтобы маркировать

оппозицию внешнего и внутреннего: внутренний отклик на внешние события не может не быть отчасти зеркальным, однако большая сложность и разнообразие языковых средств, используемых в припевах, хорошо соотносится с идеями внутренней свободы, индивидуальности, уникальности переживаний героя.

## Морфология

Именно на грамматические средства (морфологические и синтаксические) в тексте «Передозировки» возлагается максимальная экспрессивная нагрузка.

Задействованные морфологические средства: частеречная принадлежность используемых слов и грамматическое число — в соответствии с иллокутивной целью по-разному используются в куплетах и припевах.

В куплетах максимально скудный набор частей речи — существительные и согласованные с ними прилагательные (31 такая конструкция за исключением последнего словосочетания последнего куплета, присоединённого союзом *и* и состоящего из местоименного существительного *кое-что* и наречия *ещё*) поддерживает ощущение монотонности, единообразия, ритмичности. Формы множественного числа усиливают это ощущение, указывая на повторяемость, тривиальность всего сущего и происходящего. Ощущение избыточности, чрезмерности даёт и обилие этих форм: всего 62, связанные в 31 словосочетание. При этом только для шести из этих словосочетаний форма множественного числа является немаркированной, то есть более естественной, чем форма единственного (*ясные глаза, стальные веки, тёплые края, громкие слова, сырые закоулки, повальные успехи*), а ещё для трёх (*Млечные пути, святые воды и седьмые небеса*) форма множественного числа нормативно вообще неприемлема. В последнем случае использование этой формы ещё усиливает экспрессивный эффект: множиться начинают даже те предметы и ситуации, которым это категорически не свойственно.

В припевах частеречная принадлежность используемых слов чуть более разнообразна, хотя по-прежнему очень скудна: острота душевных переживаний героя и всё более ощущаемая затуманенность его сознания очевидным образом несовместима с цветистостью речи во всех смыслах, в том числе и в морфологическом; кроме того, использование в припевах — пусть и с чуть большим разнообразием — тех же лексико-грамматических средств, что и в куплетах, позволяет добиться эффекта зеркальности отклика, о котором уже говорилось выше. Однако в противовес давящей множественности внешних событий внутренние переживания героя уникальны, индивидуальны и нетривиальны, поэтому в припевах автор пользуется только формами единственного числа. С языковой точки зрения эти формы либо немаркированы (*оловянный враг, земляничный фронт, заводная мышь*), либо вообще не допускают грамматической

множественности (*горючий смех, земная соль, голубой вагон* — если иметь в виду отсылку к известной детской песне, *заводная боль*).

## Синтаксис

Переходя к разбору синтаксических средств выражения, используемых в тексте «Передозировки», прежде всего нужно сказать, что строгое совпадение строфического и синтаксического членения этого текста тоже хорошо поддерживает идею монотонности.

Строфа куплета с синтаксической точки зрения представляет собой сложное предложение с открытой сочинительной связью (бессоюзной за исключением одного союза *и*, присоединяющего последнюю часть второго куплета). Каждая из частей предложения, составляющего строфу, — номинативная конструкция с главным членом-существительным, распространённым определением-прилагательным, либо нераспространённым главным членом-фразеологизмом, тоже всегда состоящим из существительного и согласованного с ним прилагательного. Исключение составляет последняя часть второго куплета, состоящая из главного члена-местоимения *кое-что*, распространённого обстоятельством-наречием *ещё*. Каждая строка включает две номинативных конструкции. Таким образом, наблюдается предельный синтаксический параллелизм, тоже поддерживающий идею монотонности, навязчивости, чрезмерности.

Использование номинативных конструкций для создания эффекта повторяемости, монотонности, мелькания, как известно, достаточно распространённый приём в русской поэзии. Можно вспомнить хотя бы «*Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...*» А. Блока и, конечно же, пушкинское

Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах,

где, правда, имеется сказуемое, но, поставленное в препозицию к очень длинному ряду однородных подлежащих, оно как бы стирается, нивелируется. Обратим внимание, что у Пушкина последняя часть тоже присоединена союзом *и*, но, так как эта часть ни структурно, ни семантически принципиально не отличается от остальных, это просто придаёт картинке законченность. У Летова же союзом *и* присоединяется конструкция *кое-что ещё*, что, наоборот, как бы делает ряд образов бесконечным.

В припевах также присутствует синтаксический параллелизм (зеркальность отклика!), при этом параллельные конструкции «существительное — прилагательное» подпадают под действие оператора *только*. В данном случае эта частица имеет значение 'ограничение, выделение из множества, единственно, исключительно' (Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Отв. ред. Н. Ю. Шведова. — М., 2008), что вполне согласуется с идеей противопоставления бесконечной и изнурительной череды травмирующих внешних событий глубоко личным, индивидуальным переживаниям героя. Осмысление же этих переживаний выражено уникальной синтаксической конструкцией, не параллельной другим (*Каждый миг передозировка / На все оставшиеся времена, / На все оставшиеся времена.*).

### Лексика и фразеология

Против ожидания, лексем, в семантику которых входили бы компоненты 'монотонность', 'избыточность' и т. п., в тексте «Передозировки» очень мало: всего одно существительное (*массы*) и четыре прилагательных (*затяжные, настойчивые, повальные, усталые*). Основная нагрузка в выражении этой идеи падает на силлаботонику и грамматику.

А вот нарастание ощущения напряжённости, тревожности и безысходности достигается именно с помощью лексических средств. Количество словосочетаний с семантикой негативной оценки или с негативными коннотациями резко возрастает от первого куплета ко второму. В первом их всего два из шестнадцати (*кривые гвозди* и *вшивные тылы*) остальные же либо амбивалентны (*целебные баталии, ветвистые заборы*), либо ироничны (*почётные гербарии*), либо нейтральны (*лесные горы*), либо позитивны (к последним с уверенностью можно отнести четыре: *ясные глаза, связующие нити, живые звери, тёплые края*). Во втором куплете негативно окрашенных словосочетаний не менее восьми из пятнадцати (*сырые закоулки, стальные веки, грозные нули, усталые истерики, побочные явления, плачевные гримасы, пустые массы, громкие слова*), однозначно позитивно окрашенное же всего одно: *цветные сны* хотя и оно в контексте общей метафоры наркотического бреда прочитывается неоднозначно. Таким образом, на фоне повторяемости, избыточности, способной обесценить или превратить в противоположное даже светлое и позитивное, гнетуще возрастает доля мрачного, пугающего, депрессивного.

Следует также обратить внимание на авторские словосочетания. Помимо столь характерных для Летова метких и неожиданных эпитетов, дающих необычайно яркие и выразительные образы (что — опять же в контексте общей метафоры — в данном случае более чем уместно), имеются ещё специфические нарушения сочетаемости (*затяжные коридоры, плачевные гримасы*); здесь нужное слово замещается на пароним или просто слово того же корня, герой, сознание которого всё больше туманится, как бы

не в состоянии вспомнить правильных коллокаций, однако порождаемые им контаминативные сочетания обладают удвоенной экспрессивной силой.

В припевах использовано два позитивно окрашенных сочетания *земная соль* и *голубой вагон*, нейтральное *заводная мышь*, во втором припеве превращающееся в резко негативное *заводная боль*, а также три сконструированных автором гибрида, совмещающих позитивные и негативные компоненты: *горючий смех*, *оловянный враг*, *земляничный фронт*. Очевидна также «детская» тема, весьма характерный приём летовских текстов: *оловянный солдатик*, *заводная мышь*, *Земляничные поляны*, *голубой вагон*. Всё это поддерживает идею вторжения жестокой, монотонной, наводящей тоску и ужас реальности во внутреннее пространство героя и его незащищённости перед этой реальностью, неспособности ей сопротивляться, сохранять контроль.

Несколько слов о превращении *заводной мыши* из первого припева в *заводную боль* из второго. Это не единственная трансформация, есть ещё одна, композиционная: после второго куплета первая и вторая строки припева меняются местами. И комбинация этих трансформаций блестяще поддерживает идею усиления остроты и болезненности восприятия, с одной стороны, и утраты контроля, «потери нити» — с другой.

Завершая разговор о лексических и фразеологических средствах текста «Передозировки», замечу, что контраст между скупостью фонетических и грамматических средств и обычной для летовских текстов высокой семантической плотностью, как кажется, усиливает эффект дискомфорта, скованности, стеснённости.

По моим ощущениям, «Передозировка» — одна из тех песен, экспрессивный посыл которых так умело и изящно упакован в языковую оболочку, что её сначала не замечаешь, даже имея многолетнюю привычку автоматически анализировать с лингвистической точки зрения всё услышанное и прочитанное. И тем интереснее потом, справившись с эмоциями, разбирать, «как это сделано» — тем более что сделано это, как выясняется, до гениального просто.

*Доклад был прочитан на семинаре «Лингвистический анализ летовских текстов» 17 июня 2015 года.*