

УДК 81'255.2

DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-138-153

НИКОЛАЕВ Сергей Георгиевич
Южный федеральный университет
г. Ростов-на-Дону, Россия
nikolaev_s@bk.ru

Sergei G. NIKOLAEV
Southern Federal University
Rostov-on-Don, Russia
nikolaev_s@bk.ru

ФАКТОРОВИЧ Александр Львович
Кубанский государственный университет
г. Краснодар, Россия
af03@mail.ru

Alexander L. FAKTOROVICH
Kuban State University
Krasnodar, Russia
af03@mail.ru

ПОСЛЕДНИЙ АЛЬБОМ ЛЕОНАРДА КОЭНА КАК ТЕКСТОВОЕ ЗАВЕЩАНИЕ

THE LAST ALBUM OF LEONARD COHEN AS A TEXT TESTAMENT

Леонард Норман Коэн (1934-2016) - особая фигура в ряду певцов - создателей песен. Его последний альбом "You Want it Darker" может быть охарактеризован с учетом реакции слушателей и достигаемых результатов. Поэтому в распоряжении исследователя оказываются три текстовые единицы, соответствующие трем этапам рецепции:

- 1) имя автора / заглавие альбома / названия треков в заданной последовательности - единый текстовый массив, который можно обозначить термином литературоведения и лингвистики «предтекст»;
- 2) совокупность текстов песен в заданной последовательности, опять-таки как единый, неделимый текстовый массив. Обозначим его как макротекст;
- 3) текст одной песни с глубоким «вчитыванием» с целью извлечения заключенных (скрытых) в нем авторских смыслов-посланий. Таких отдельных текстов может быть больше одного, однако всякий раз внимание воспринимающего субъекта будет концентрироваться только на одном тексте как на отдельном, «автономном» произведении. Эту «центральную» в процессе восприятия текстовую единицу можно условно назвать текстом (песни). На этом восприятие альбома завершается, одновременно начинается (продолжается) самостоятельная рефлексия слушателя. Творчество Леонарда Коэна, принимая во внимание показанную его специфику, продуктивнее всего изучать как макроконтент, от первого альбома до последнего, включая в анализ его поэтические сборники и по возможности прозаическое наследие. Поскольку Коэн снискал себе славу прежде всего как singer-songwriter, то исходной единицей, произведением в его творчестве является альбом. Любой отдельный альбом становится в ряд с другими альбомами, поскольку обнаруживает с ними тематическое родство, идейную преемственность, смысловые параллели. В то же время каждый альбом и сам является сложной структурой, коммуникативным знаком синкретичной природы, реализуемым на разных уровнях восприятия. Возвращаясь к поэтическому материалу, последний альбом Коэна адресован не какой-то определенной категории слушателей, а всему человечеству - в виде пожелания каждому принять собственное решение.

Ключевые слова: певец - создатель песен, альбом, действия реципиента, текстовое единство, этап рецепции, предтекст, последовательность песен, текстовый массив, макротекст, актуализация, неявный, авторские смыслы, послание, центральное единство, текст песни, поэтический сборник, основной объект, сложная структура, коммуникативный знак.

Leonard Norman Cohen (1934-2016) is peculiar among singer-songwriters. His last album "You Want it Darker" may be characterized by a definite line of moves of the recipient and it's results. That's why the investigator has three text units corresponding to three phases of reception:

- 1) name of the author / title of the album / names of the tracks making the whole text massive terminated as "preliminary text" ("pretext");
- 2) combination of songs as an indiscrete text massive marked as a "global text" ("macrotext");
- 3) text of one song with deep "in-reading" for the actualization of implicit author's senses, messages. Such texts may be more than one. But the recipient always concentrates upon one of them, and this central unit is named conditionally a "text of a song".

The reception of the album is completed at this phase, and independent reception of the recipient begins or continues simultaneously. Accordingly, works by L. Cohen may be learned as a global context including all albums, poetic collections and prose. Albums are the basic object because Cohen is famous as a singer first place. Yet each album is connected with another one, because it is characterizes by a theme relationship, succession of ideas, sense connections. Each album is a complicated structure, communicative sign of integral essence, and it is actualized on different levels of reception. The last album of Cohen is addressed not to a limited category of recipients, but to the whole mankind as a wishing for everybody to choose their own decision.

Keywords: singer-songwriters, album, actions of the recipient, text units, phase of reception, "preliminary text" ("pretext"); combination of songs, text massive, "global text", actualization, implicit, author's senses, message, central unit, text of a song, poetic collection, basic object, complicated structure, communicative sign

Теперь уже со значительной долей уверенности можно утверждать, что глобальная, по неоспоримому преимуществу англоязычная (американская, британская, австралийская, канадская, также шведская, нидерландская, швейцарская, бельгийская и т.д., но в любом случае англоязычная) рок-традиция, доминировавшая в мировом культурном пространстве более полувека, начиная с 50-х годов XX столетия, сегодня демонстрирует явный спад, выразившийся в количественном и, главное, качественном

«свертывании» продукции свежих, нестандартных, революционных или попросту новых, без признаков самоповтора и самопародии, идей. В целом в названном секторе массовой культуры наблюдается утрата некогда живого, развивающегося, достаточно емкого пласта, накопившего, в частности, огромный корпус текстов на английском языке (*lyrics*), который в лучшем случае превращается или уже превратился в классику - со всеми вытекающими последствиями как позитивного, так и негативного порядка, а в худшем - уходит в полное и, судя по всему, безвозвратное прошлое и, соответственно, частичное забвение. По сути дела, рок-культуре, чьим духовным стержнем служила прочная музыкальная составляющая, суждено было прожить срок, естественным образом совпадающий со временем жизни одного человека - некоего лидера, «идола», «звезды», - вместе с поклонниками одного или примерно одного с ним возраста. Отчасти такое положение объяснимо тем, что в ее истоках (да и по изначальной природе) рок-музыке отводилась вполне определенная и скромная роль аккомпанирующей компоненты в модном на ту эпоху танце, именуемом рок-н-роллом. Отсюда и ее специфика, бережно хранимая до наших дней: легко узнаваемый и воспроизводимый (и вслух, и «про себя») ритмомелодический рисунок и - что в нашем случае особенно - несложный текст преимущественно любовно-лирической, то есть эмоционально отмеченной тематики. Игги Поп, вокалист успешной в 1970-е годы американской рок-группы *The Stooges*, и сегодня утверждает, что в песне должно быть не более 25 слов, «а не как у Боба Дилана - сплошное бла-бла-бла» (из документального фильма Джима Джармуша *Gimme Danger*, 2016).

Однако уже ко второй половине 1960-х годов, прежде всего в творчестве таких гигантов и лидеров жанра, как *The Beatles*, наступают решительные новации, выражающиеся, помимо прочего, в отказе от танцевальности с одновременным усложнением песенных текстов (любопытно, что с другим лидером, британской группой *The Rolling Stones*, организующей мировые гастрольные турне вплоть до наших дней, этого, в целом, не произошло ввиду ориентации на гастрольность и танцевальность творчества). Итак, рок оказался менее жизнеспособным и долговечным, чем направления, некогда породившие его - блюз, кантри, джаз, возникшие прежде рока и с успехом пережившие его в условиях новых культурных ориентиров и требований XXI века.

Здесь следует сделать важную оговорку: в период своего расцвета и активного видоизменения рок-музыка претерпевала многочисленные продуктивные метаморфозы, все больше удаляясь от примитивных стандартов поп-музыки и/или превращаясь в новые и новейшие, гибридные по своей культурной сути, направления - джаз-рок (американские группы *Blood, Sweat & Tears* и *Chicago*), симфо-рок (отдельные пьесы в творчестве *The Beatles*, *The Rolling Stones*, Элтона Джона и др.), прогрессивный рок, или прог-рок (британские коллективы *Emerson, Lake & Palmer*; *Genesis*; *Gentle Giant*; *Jethro Tull*; *King Crimson*), латин-рок, или *Rock en espanol* (*Carlos Santana*) и т.д. Определенное, причем весьма значительное место в списке поджанров рок-музыки занимал сектор, обозначенный как *folk-rock* (разумеется, прежде всего в рамках музыкальной критической литературы 60-х-70-х годов) и постоянно контактировавший со смежными направлениями, что привело к возникновению его производных - блюз-рока, кантри-рока, келтик-рока и проч. Среди фолк-рок-музыкантов наиболее заметными фигурами, всегда претендовавшими на самостоятельность и творческую независимость от ограничивающих ярлыков, следует назвать американцев Боба Дилана (*Bob Dylan*, настоящее имя - *Robert Allen Zimmerman*), Пола Саймона (*Paul Simon*), Дона МакЛейна (*Don McLean*), канадской артистки Джони Митчелл (*Joni Mitchell*, настоящее имя - *Roberta Joan Anderson*). Автор - он же композитор, поэт и непременно исполнитель, стоящий с гитарой у микрофона, - стал обозначаться как *singer-songwriter*, что условно может быть передано по-русски как «поэт-песенник», или «исполнитель авторских песен», или «бард». Теперь, на широком фоне остальной рок-культуры, многократно возрастает значение именно текстов, ведь слушателю предстоит воспринимать не просто легкомысленные любовные послания: перед ним разворачиваются серьезные, насыщенные философским смыслом произведения вербального искусства, часто созданные с учетом и знанием мировой духовной, прежде всего литературной, исторической, рели-

гиозной традиции. Косвенным, хотя и вполне объективным подтверждением литературных достоинств и высокого эстетического качества продукции этой группы исполнителей может служить факт присуждения в 2016 г. нобелевской премии по литературе Бобу Дилану - со столь же красноречивой, сколь и туманной формулировкой «за создание поэтических образов в великой американской песенной традиции», формулировкой, побудившей напомнить о специфике и типичности «противоречивой природы, постоянных метаний, исканий и непрерывного движения» [2, с. 163].

Леонард Козн (*Leonard Norman Cohen*, 1934-2016) в ряду остальных *singers-songwriters* всегда был особенным. Чисто внешне, «визуально» он выделялся тем, что был самым «взрослым» из них. В отличие от иных, начал творческую карьеру вовсе не на эстраде, а с чисто литературной деятельности, с 1954 г. публикуя поэзию (в 1956 г. выходит его первая книга стихов *Let Us Compare Mythologies*, в 1964 - поэтический сборник *Flowers for Hitler*, в 1966 - *Parasites of Heaven*) и романы (1963 - *The Favourite Game*, 1966 - *Beautiful Losers*, оба достаточно успешные). В более поздний период творчества Козн продолжает время от времени печатать стихи и прозу, порой сочетая их под одной обложкой с поэтическими переводами - например, из Лорки и Кавафиса, - и с собственными рисунками (*Book of Longing*, 2006). Однако основное внимание с 70-х годов уделяет записям музыкальных альбомов и публичным выступлениям, почти полностью сосредоточившись на сочинении песенных текстов и музыки к ним (не во всех своих песнях Козн выступает композитором, но всегда - автором стихов, и это факт принципиальный, служащий основанием для проставления авторства на каждом очередном диске).

Итак, начав карьеру как литератор, что, казалось бы, было предопределено образованием сначала в университете МакГилл (Монреаль, Канада), затем в Колумбийском университете (Нью-Йорк, США), Козн большую часть своих сочинений оформляет в виде песен, точнее, стихов, положенных на мелодическую основу и исполняемых под гитару. По-видимому, так происходит еще и потому, что в 60-е-70-е годы XX века именно так можно быстрее всего пробиться к самой многочисленной и «внимательной», готовой к восприятию новых, нестандартных идей молодой аудитории, завоевать ее симпатию, понимание и любовь, распространить собственные творческие открытия, созвучные настроениям движения хиппи, одновременно получая мощный *feedback* - вдохновение от публики и «подпитку» от сверх- и просто популярных коллег-музыкантов, таких, например, как Джанис Джоплин (знаменитая, «историческая» встреча в отеле «Челси» в Нью-Йорке весной 1968 г.), Джони Митчелл (выступление обоих канадцев на фолк-фестивале в Ньюпорте, США, в 1967 г.) и др.

И здесь несколько слов следует сказать о музыкальной стороне сочинений Козна, неожиданно, хотя и закономерно отодвинутой на второй план. Дело в том, что англо-американская рок-музыка ведет свою традицию от блюза американских негров, где на первое место выдвинуты ритм, явившийся миру откровением всего XX века, и индивидуальное мастерство исполнителя - певца, музыканта, певца и музыканта в одном лице. Тексты же создаются намеренно просто, они не должны привлекать повышенного интереса слушателей, ни в коем случае не уводить и не отвлекать его внимания от музыки. У Козна же все происходит ровно наоборот: сложные, насыщенные нестандартной образностью, богатые культурными, историческими, литературными ассоциациями, построенные с хорошим знанием законов современного поэтического языка тексты исполняются под аккомпанемент простых (но ни в коем случае не примитивных), легко запоминающихся мелодий, где, кроме блюзовых, можно без труда различить мотивы и интонации, присущие музыке кантри - иногда с элементами *bluegrass*, госпел, дарк-кабаре, - музыке цыган. Сам Козн в интервью говорил еще и о том, что в детстве слушал пение синагогальных канторов, и это также не могло не повлиять на его самостоятельное творчество.

Еще одной «фирменной» чертой песен Козна, начиная с самых ранних его концертных опытов, является сочетание собственного голоса с женским вокалом в виде дуэта или, позднее, с трио, выступающим гармонизирующим контрастом низкому хриловатому баритону Козна-солиста. Впрочем, если воспринимать женский вокал в

оформлении козновских песен как неотъемлемую часть аккомпанеента, то стоит упомянуть и о том, что и остальные аккомпанирующие партии демонстрируют, скорее, предельный лаконизм, минимализм музыкального выражения, словно выдвигая на передний план голос автора-солиста и «слово», произносимое им.

Последней музыкальной чертой большинства песен Козна является их балладность, отраженная, в частности, в тактовых размерах пьес 3/4 и 6/8.

Осознавая необходимость изучения песенных текстов в неотрывной связи с их музыкальными параметрами - ритмом, мелодией, гармоническими последовательностями, интонационными нюансами, - мы все же предполагаем далее сосредоточить внимание исключительно на поэтическом, то есть вербальном аспекте песен Козна. Считаем это оправданным именно по причине текстовой специфики его песен, позволяющей исследовать их поэтическую составляющую пускай и в искусственной, но продуктивной изоляции от, скажем, мелодической составляющей.

Мысль о повышенном значении текстов в собственном песенном творчестве, явно идущую вразрез с современной ему музыкальной рок-традицией, Козн передавал своим слушателям и поклонникам всегда, и делал он это весьма своеобразно. Известно, что наиболее устойчивой «единицей» в творчестве рок-музыканта считается песня - *song*, причем этим емким понятием всегда было принято именовать не обязательно и не только песню в прямом смысле этого слова (текст + мелодия + гармония в их презентации), но любую музыкальную пьесу вплоть до инструментальной, лишенной текста джазовой композиции. В то же время слово *song* крайне редко использовалось музыкантами в заглавиях альбомов: возможно, тем самым подчеркивалось наличие единой, скрепляющей отдельные музыкальные номера концепции, выводящей сборник на уровень более высокий, нежели уровень более или менее случайного скопления (собрания) песен. Козн же, наоборот, заметно часто, то есть явно намеренно, вводит слово *song* именно в заглавия альбомов: *Songs Of Leonard Cohen* (1967), *Songs From A Room* (1969), *Songs Of Love and Hate* (1971), *Recent Songs* (1979), *Ten New Songs* (2001), ср. также сборник концертных записей *Leonard Cohen: Live Songs* (2007). И здесь показательно множественное число ключевого существительного *song*, причем такое же грамматическое оформление встречаем в названиях трех других альбомов: *Various Positions* (1984), *Old Ideas* (2012), *Popular Problems* (2014), где существительные, конкретизированные прилагательными в препозиции, вполне способны неявно ассоциироваться с отдельными музыкальными пьесами, то есть песнями. А это также подчеркивает ценность именно песенных текстов.

Впрочем, среди альбомов музыканта имеются и вполне привычно названные по одной песне (*Death of a Ladies' Man*, 1977; *Dear Heather*, 2004), но и здесь Козн стремится к индивидуализации заглавия сборника и подчеркивает значение авторства, ср. название концертного сборника 2001 г. *Field Commander Cohen: Tour Of 1979* (о военной самоидентификации Козна в его творчестве упомянем ниже и в другой связи).

Всего с 1967 по 2016 гг. Леонард Козн выпустил 14 студийных альбомов с оригинальными песнями собственного сочинения. Между этими релизами выходили сборники-компиляции и записи выступлений, причем последние как в аудио-, так и в видеоформате. По мнению музыкальных критиков, в своем творчестве Козн исследует темы религии, изоляции, сексуальности, власти, любви, смерти [см. *de Melo - Интернет*], но иерархия этих тем в разные периоды также была различной. Чрезвычайно показательным в этом смысле явился последний альбом артиста, выпущенный компанией звукозаписи *Columbia Records* 21 октября 2016 г., всего за полмесяца до ухода автора из жизни, и названный по заглавию первой песни *You Want It Darker*. На анализе этого альбома, точнее, его текстового наполнения, мы и предполагаем остановиться подробнее.

Причины для такого выбора очевидны. Помимо того, что перед нами итоговый продукт творчества выдающегося поэта-певца, альбом может рассматриваться и как единое произведение, и как некая эстетическая единица, представляющая собою вербальный контекст значимой, при этом дискретной структуры, в котором, в строго определенном и глубоко продуманном порядке, расположены девять песен - элементов

большого, единого целого. Нет сомнения в том огромном влиянии, которое еще предстоит оказать *You Want It Darker* на последующее развитие современной массовой культуры в самых неожиданных ее проявлениях - от рок-поэзии в узком смысле этого понятия до, возможно, эстетических установок нового, только нарождающегося творческого сознания. Но главная черта, которая, на наш взгляд, выделяет последний альбом Козна из всего музыкально-поэтического контекста начала XXI века, - это гуманизм заложенных в нем посланий, которые попытался оставить человечеству перед своим уходом Леонард Козн.

Итак, в центр исследовательского внимания нами помещается текстовая составляющая одного альбома Леонарда Козна. В данном, как и в любом подобном случае с серьезным (не развлекательным) текстовым материалом, относящимся к коммуникативному пространству мировой массовой культуры и составляющим его важную часть, необходима прочная методологическая основа, которая позволила бы корректно провести по возможности глубокий и адекватный лингвистический анализ заключенных в текстах смыслов - как явных, так и скрытых. Такой основой, представляющей собой дробный подход с разбивкой материала на секторы, может послужить следующее соображение, базирующееся на естественном поэтапном восприятии музыкального альбома как значимого культурного продукта и как индивидуально-авторского артефакта вербальной природы. Исходя из последовательности действий массового реципиента, то есть слушателя, можно выделить следующие этапы его восприятия.

А). *Визуальный*, на котором реципиент знакомится с внешним видом - оформлением диска, рассматривает размещенный на обложке фотографический портрет Козна и прочитывает названия треков (не все они могут быть песнями в традиционном смысле этого понятия) именно в той последовательности, в какой они расположены на альбоме в соответствии с авторским замыслом.

Б). *Аудиальный*, на котором слушатель воспринимает весь альбом целиком, от первого до последнего трека, - разумеется, также в авторской их последовательности, с одновременным слуховым восприятием текстов - *lyrics*. На этом этапе альбом предстает как синкретичное музыкально-вербальное целое, но с обязательным («как всегда у Козна») перевесом в сторону музыкальной составляющей. Впрочем, уже здесь происходит (возможно, подсознательное) выделение слушателем одного (или более одного) наиболее привлекательного и/или значительного, «загадочного», интригующего и т.п. музыкального номера.

В). *Аудиально-визуальный*, на котором - возможно, при повторном или очередном последующем восприятии - слушатель сосредоточивает внимание на том самом любимшемся или запомнившемся треке, берет прилегающий к диску буклет и считывает текст только этого трека, одной песни, стараясь по возможности глубоко вникнуть в ее смысл, вскрыть заложенные в нем имплицитные смыслы, в целом «расшифровать» безусловный *message* автора, адресованный лично ему, слушателю, установить и подтвердить духовную связь с Козном и т.д. Разумеется, этот последний этап возможен только при условии существования между автором и реципиентом отношений взаимной симпатии, согласия, доверия, как правило, сложившихся ранее.

Если принять как данность показанную последовательность действий реципиента при его обращении с материалом альбома, также преследуемые и достигаемые им результаты, то в распоряжении исследователя окажется не один текст, а три текстовые единицы, соответствующие трем этапам рецепции и участвующие в ней. Это:

1. Имя автора / заглавие альбома / названия треков в заданной последовательности - единый текстовый массив, который можно обозначить термином литературоведения и лингвистики «предтекст».

2. Совокупность текстов песен в заданной последовательности, опять-таки как единый, неделимый текстовый массив. Обозначим его как макротекст.

3. Текст одной песни с глубоким «вчитыванием» с целью извлечения заключенных (скрытых) в нем авторских смыслов-посланий. Таких отдельных текстов может быть больше одного, по числу треков на альбоме и в зависимости от вкусов конкретного слушателя, однако всякий раз внимание воспринимающего субъекта будет концен-

трироваться только на одном тексте как на отдельном, «автономном» произведении. Эту «центральную» в процессе восприятия текстовую единицу можно условно назвать текстом (песни).

На этом восприятие альбома завершается, одновременно начинается (продолжается) самостоятельная рефлексия слушателя.

Проведем краткий анализ трех текстовых единиц - предтекста, макротекста альбома и текста одной песни - в обозначенной последовательности, что представляется нам оправданным элементарной логикой, подчиняющей себе процесс восприятия нового альбома.

Предтекст, нанесенный на лицевую и оборотную стороны обложки диска Козна (коробки компакт-диска), будет выглядеть так:

LEONARD COHEN

YOU WANT IT DARKER

1. *You Want It Darker* 2. *Treaty* 3. *On the Level* 4. *Leaving the Table* 5. *If I Didn't Have Your Love* 6. *Traveling Light** 7. *It Seemed the Better Way** 8. *Steer Your Way* 9. *String Reprise / Treaty*

Будущий заинтересованный слушатель сразу обратит внимание на следующее. Название первой песни совпадает с названием альбома, что само по себе встречается в рок-музыке нередко. Важно здесь и то, что заглавной песней альбом открывается; так расположил ее автор, поэтому факт этот неслучаен, значим (не всегда заглавные песни альбома располагались Козном в его начале).

Далее. Песня *Treaty* звучит на альбоме дважды, второй раз как реприза, повтор, реплика, причем в виде струнного исполнения, что заявлено в ее заглавии. Наконец, истинные любители и знатоки творчества Козна тут же отметят, что два текста (не песни!) не являются оригинальными, поскольку были опубликованы ранее в виде стихотворений в книге *Book of Longing* [Cohen 2006]. Это 6. *Traveling Light* и 7. *It Seemed the Better Way* (в нашем списке они отмечены звездочкой (*)). Иными словами, на диске звучат девять музыкальных пьес, однако не все они являются абсолютно новыми: девятая повторяет вторую, и неясно, является ли повтор чисто инструментальной версией или в ней все же есть голос Козна. Шестая и седьмая - частичный повтор, то есть использование «старых» текстов (музыка будет звучать впервые), и тут снова неясно, является ли текстовый повтор полным (по сравнению с книгой), или частичным, сокращенным, или - третий вариант - модифицированным.

Интригующая функция предтекста реализована автором многократно и сказанным не исчерпывается. Если название второй песни повторяется в конце, в названии девятой, то это создает в альбоме очевидную кольцевую конструкцию. Если при этом учесть, что название первой песни «выдвинуто» автором в сверхсильную позицию, отделено от нижеприведенного материала и «сливается» с названием альбома, то мысль о цикличности сборника окажется тем более оправданной. Схематически структуру альбома теперь можно представить так:

LEONARD COHEN

YOU WANT IT DARKER

Treaty → *On the Level* → *Leaving the Table* → *If I Didn't Have Your Love* → *Traveling Light* → *It Seemed the Better Way* → *Steer Your Way* → *String Reprise / Treaty*

Собственно, песен в этой новой схеме столько же - девять, но значение их теперь иное: первую следует воспринимать иначе, чем остальные восемь: в нее автор вложил смысл по значимости отличный от остальных. Выскажем предварительное предположение о том, что, возможно, в первой песне и нужно искать ключ ко всему материалу альбома.

Отмеченной особенностью, однако, интрига предтекста не исчерпывается, а только «запускается». Роль «второго порядка» выполняют личные местоимения в предтексте - в названиях альбома и песен, и роль эта основана на том факте, что личные местоимения, как известно, не называют лицо (говорящего, собеседника, стоящее вне речи), а только указывают на него. Местоимений здесь три: *I*, *you* (*your*) и *it*. Проще всего с третьим: в безличном предложении *It Seemed the Better Way*, как и в объектном

обороте (*You Want It Darker*), оно выступает формальным подлежащим и особой интерпретации своего содержания не допускает. Несложно вскрывается и содержательная сторона местоимения *I*: в стихах Козна оно обозначает лирического героя и прочно ассоциировано с авторским «я».

Сложнее дело обстоит с личным местоимением второго лица *you* - первым словом и в названии альбома, и в названии первой песни. С учетом песенной специфики творчества Козна следует помнить, что *you* в лирическом контексте всей блюзовой и рок-культуры однозначно указывает на возлюбленную/возлюбленного говорящего (поющего), что на первый взгляд находит подтверждение в микроконтексте названия четвертой песни *If I Didn't Have Your Love* - в притяжательном местоимении *your* и лексеме *love*. Однако сомнения здесь возникают не только в названиях альбома и первой песни, но и при вчитывании в предпоследнее название - *Steer Your Way* («Иди своим путем»), где вполне способна возникнуть идея о самообращении автора, в котором возвратная форма *your* указывает на говорящего.

Убедиться или опровергнуть сказанное предстоит при более подробном рассмотрении следующего, второго этапа восприятия альбома Козна, восприятия его макротекста.

Прежде всего заметим, что из двух текстов, ранее опубликованных Козном как стихотворения, песенный текст *Traveling Light* лишь реплицирует, но не повторяет известный текст, в котором отличия обнаруживаются уже в заглавии (в книге - *Travelling Light* # 31, но также и в гораздо меньшем текстовом объеме [Cohen 2006: 149]. Содержательные расхождения с опубликованным стихотворением имеются и у текста *It Seemed The Better Way* [там же: 190].

При восприятии альбома как единого текстового массива обращают на себя внимание три доминирующих в нем образа, которые выполняют роль аллегорических символов, скрепляют текстовый массив воедино и обеспечивают общность его идейного содержания. Это образ света и тьмы, образ (карточной) игры и образ военных действий. Первый заявлен во фразах *a million candles burning* (1-я песня); *traveling light; once so bright* (6-я песня), отражающих идею света, и таких, в которых передана мысль о наступающей тьме: *we kill the flame* (1-я песня), *blow out the flame* (4-я), *if the sun would lose its light / and we lived an endless night* (5-я). Идея утраты света, победы тьмы - частичной или полной - присутствует и в заглавии в виде прилагательного *dark-er* (о возможности использования в общем заглавии «словотемы» всего цикла см. Фоменко 1982: 39).

Второй по частотности и значимости образ - (карточная) игра - присутствует в 1-й (*If you are the dealer / I'm out of the game*), 2-й (*I sit at your table every night*), 4-й (*I'm leaving the table / I'm out of the game*) песнях, причем почти во всех подобных случаях и ситуациях звучит отказ лирического героя принимать участие в (навязанной ему?) игре, выраженный через метафору покидания игрового стола.

Наконец, строки, ассоциируемые с военными действиями, также присутствуют в макротексте альбома, и не в одном тексте. Это 2-я песня (*I wish there was a treaty we could sign* - здесь слово *treaty* вполне может быть прочитано как «договор между противоборствующими сторонами»; *I do not care who takes this bloody hill* - здесь, согласно контексту, *hill* - «высота»); 4-я песня (*you don't need to surrender / I'm not taking aim*). Это вполне соотносится с артистическим образом Козна, о котором он заявил давно: альбом 2001-го года выпуска, составленный по записям его концертных гастролей, так и назывался: *Field Commander Cohen: Tour of 1979*, и 1-я на нем песня тоже была *Field Commander Cohen*.

На последнем альбоме, как и в случае с предыдущими двумя образами (свет-тьма; игра), «побеждает», скорее, отказ - от войны, борьбы, победы, превосходства над противником и т.д., что выражено многообразно (*You don't need to surrender* из 4-й песни), но прежде всего посредством настойчиво повторяемой негации.

Теперь попробуем определить объект, именуемый на альбоме местоимениями. С наибольшей очевидностью это заявлено во 2-й (*I seen you change the water into wine*), 7-й (*now it's much too late / To turn the other cheek*), 8-й (*he died to make men holy; say the*

Mea Culpa) песнях, содержащих аллюзии на Иисуса - христианского бога, бога Нового Завета. Любопытно, что в 8-й песне (*Steer Your Way*) бог именуется местоимением *he*, а *you* в этом тексте несет традиционную семантику, обозначая лирического героя.

Присутствие бога, на этот раз не обязательно христианского, а, скорее, вселенского, ощущается и в других местах текстового массива - например, в строке *I'm so sorry for the ghost I made you be* (2-я песня), но уже в следующей строке видим диалог-спор с богом: *only one of us was real - and that was me*. Собственно, именно на такой постоянной полемике, оправданной накопленным опытом - как отдельной личности, так и человечества, перенесенными страданиями, многократно испытанными разочарованиями - и построена большая часть фрагментов, где можно различить хотя бы слабый (чаще всего скрытый) намек на некую божественную сущность, к которой обращает свои слова говорящий. Так, строка *I seen you change the water into wine* имеет неожиданное, парадоксальное продолжение *I seen you change it back to water too* (чудо, способное так же легко обернуться своей противоположностью, «анти-чудом»); *if I ever loved you / It's a crying shame* (4-я песня); *Sounded like the truth / Seemed the better way / Sounded like the truth / But it's not the truth today* (7-я песня); *there be a God or not* (8-я песня). Впрочем, открытое сомнение в существовании божественного, как в последнем из приведенных примеров, на альбоме встречается всего один раз - и только здесь бог поименован существительным *God*. В 3-й песне с характерным названием *If I Didn't Have Your Love* слушатель слышит исключительно похвалу и благодарность, обращенные к богу, - разумеется, при том условии, что под *you* скрывается именно бог.

Понятие «бог» передается также местоимением третьего лица *he* (7-я песня, реплицирующая текст под тем же названием *It Seemed The better Way* из книги; существенная разница между двумя текстами состоит в том, что в «типографской версии» видим показательные строки *You'd have to be a fool / To choose the meek today*, отсылающие нас к Новому Завету Библии).

Отметим, что идея бога чаще всего (не всегда) вербализована с известной долей двусмысленности, способной привести к амбивалентности восприятия. Действительно, прямых именовании бога на всем альбоме всего два: это *Lord* из обращения-молитвы *Hineni Hineni I'm ready, my Lord* (1-я песня) и *God* в «крамольной» (с позиций ортодоксальной веры) строке *tho' there be a God or not* (8-я песня). Во всех остальных, достаточно многочисленных, случаях это именно местоимения *you* и *he*, причем *you* создает ситуацию наибольшей неопределенности в отношении своего референциального наполнения, поскольку в рамках популярной музыки прочно ассоциировано с именованием возлюбленной или возлюбленного, в зависимости от пола поющего. Противоречие, случайность, авторскую небрежность или ошибку, по нашему мнению, здесь следует исключить по той очевидной причине, что идея бога - и в иудаизме, и в христианстве - предельно прочно связана с идеей любви: «Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (1 Иоан. 4:8); ср. также: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Иоан. 4:16). Уже из приведенных цитат из 1-го послания Иоанна становится ясно, что любовь в христианстве - категория сложная, двоякая, двунаправленная. Изначально это любовь бога к человеку, ведь еще апостол Павел «осознал парадоксальную мудрость Бога, которая так отличается от человеческой: вместо силы Он явил Свою любовь, что людям кажется слабостью и даже глупостью» [2, с. 10-11].

Но рассуждения о любви требуют продолжения тем, что это также и обратное, не меньшее, но равное по величине (интенсивности) чувство человека к богу. Собственно, только любовь и способна приблизить человека к познанию бога.

В своем последнем, позднем творении Коэн все же берется определить (для себя), насколько равновелики эти две категории для любого из нас. Этому, по нашему мнению, и посвящена ключевая - поскольку она повторяется на альбоме дважды, в виде 2-го и 9-го треков - песня *Treaty*.

Дело в том, что в этом тексте, который представляет собой внутренний монолог (а по сути - диалог с *you*-богом), постоянно подчеркивается мысль об исконном, а потому извечном неравноправии человека в его отношениях с богом - неравноправии,

которое проявляется и в их «неравной» любви друг к другу. Здесь есть и сомнение, переходящее в скепсис (*I seen you change the water into wine / I seen you change it back to water too*), и признание в собственном бессилии (*I try but I just don't get high with you; I'm angry and I'm tired all the time*), и уверенность в собственной правоте и даже некотором преимуществе-превосходстве (*I'm so sorry for the ghost I made you be / Only one of us was real - and that was me*), и призыв ко всеобщей радости от наконец обретенного чувства свободы от «однобокой», «навязанной» любви (*We sold ourselves for love but now we're free*). Но главное - здесь есть заключение о единственно возможном выходе, какой только видится современному просвещенному человеку западного мира, - вывод о некоем договоре с богом о взаимной любви, условия которого отныне будут ненарушимы. Интересно, что первое упоминание контракта (*treaty*) трактует этот «документ» как военное соглашение о перемирии - с одновременным отказом от стремления к победе над призрачным, то есть несуществующим «врагом»: *I wish there was a treaty we could sign / I do not care who takes this bloody hill*. Но завершается все вполне определенным, многократно повторенным рефреном: *I wish there was a treaty / I wish there was a treaty / Between your love and mine*.

Тематические параллели находим и в других песнях альбома. Так, в 4-й песне герой заявляет: *If I ever loved you / It's a crying shame / If I ever loved you / If I knew your name*, где *you* может быть воспринято как указание на любое любимое существо, в том числе и на женщину. Впрочем, постоянно присутствующий образ гасимого пламени вновь настойчиво возвращает нас к образу бога. Любопытно, что в показанном эпизоде при повторе условной конструкции *If I ever loved you* ее грамматический (а вслед за ним и понятийный) смысл меняется: в первом случае это условное предложение («Если я тебя когда-то и любил, то...»), во втором - условное в сослагательном наклонении, отражающем нереальность действия («Если БЫ я тебя когда-то любил! Если БЫ я только знал твое имя!»).

В том же общем ключе принесенных возрастом сомнений и разочарований воспринимаются строки из 7-й песни: *Sounded like the truth / Seemed the better way / Sounded like the truth / But it's not the truth today*.

Следует сказать, что на протяжении всего творчества Коэн обращался к теме взаимоотношений человека с богом и стремился к такой трактовке божественного, при которой человеку отводилась вполне достойная роль «равного», во всяком случае имеющего право голоса партнера или товарища, а вовсе не покорного, восхищенного и, соответственно, безмолвного существа. Такая идея не кажется абсолютно новой, соотносясь с аналогичными, относительно давно высказанными в западной философии. Так, английский математик и философ Альфред Норт Уайтхед (1861-1947) еще в первой половине XX века описывал религию как переход от *God the void* (Бог-пустота) к *God the enemy* (Бог-враг), а от него - к *God the companion* (Бог-товарищ); для еврейского экзистенциального философа Мартина Бубера (1878-1975) Бог - это Ты, собеседник (см. об этом: [4, с. 6]).

Подобная «расстановка ролей» ощущается в стихотворении *FUN* из уже упомянутой книги *Book Of Longing*:

It is so much fun
to believe in G-d
You must try it sometime
Try it now
and find out whether
or not
G-d wants you
to believe in Him [Cohen 2006: 49].

Однако ни ранее, ни теперь, в последнем своем альбоме, Коэн-мыслитель не предавался ниспровержению основ веры (его предков или людей вообще), богоборчеству или тем более богохульству. Его убежденность в необходимости существования бога в жизни человека, в непреложности их взаимной любви находит подтверждение в

четверостишии из 5-й песни с характерным названием *If I Didn't Have Your Love: That's how it would be / What the world would seem to me / If I didn't have your love / To make it real*.

При всем повышенном значении темы божественного в жизни героя альбом *You Want It Darker* нельзя считать расширенным трактатом исключительно на указанную тему. Так, 3-я песня явно обращена к женщине, 5-я повествует о творчестве, 8-я - о жизненном пути «маленького человека». Но даже и в этих текстах ощущается «длань господня», сопровождающая любого и каждого во всех его поступках и решениях - от момента рождения до последнего вздоха.

Теперь перейдем к самой «подробной» части анализа козновского альбома - рассмотрению текста первой, заглавной песни как самостоятельного произведения, пребывающего тем не менее в генетической связи с остальной текстовой частью сборника. Приведем текст *You Want It Darker* полностью вместе с параллельным подстрочным русским переводом (здесь и в других местах статьи перевод с английского Сергея Николаева. - С.Н., А.Ф.).

If you are the dealer
I'm out of the game
If you are the healer
I'm broken and lame
If thine is the glory
Then mine must be the shame
You want it darker
We kill the flame

Если ты сдаешь,
То я вне игры.
Если ты целитель,
То хвор я и хром.
Если тебе - слава,
То мне - сплошной срам.
Желаешь темнее -
Мы гасим огонь.

Magnified and sanctified
Be Thy Holy Name
Vilified and crucified
In the human frame
A million candles burning
For the help that never came
You want it darker
We kill the flame

Величаемо, священно
Да будет имя твое.
Поносим, распят
В образе человеческого.
Миллион свечей горят
Во имя помощи, которой не дождались.
Желаешь темнее -
Мы гасим огонь.

Hineni Hineni
I'm ready, my Lord

Hineni Hineni,
Я готов, мой Господь!

There's a lover in the story
But the story is still the same
There's a lullaby for suffering
And a paradox to blame
But it's written in the scriptures
And it's not some idle claim
You want it darker
We kill the flame

Есть возлюбленный в истории,
Да история все та ж.
Есть колыбельная на случай страданий
И парадокс, который и виним.
Но ведь сказано в Писании,
А это не праздное утверждение:
Желаешь темнее -
Мы гасим огонь.

They're lining up the prisoners
The guards are taking aim
I struggled with some demons
They were middle-class and tame
Didn't know I had permission
To murder and to maim
You want it darker

Ставят пленников в строй,
Охранники целятся.
Я сражался с бесами,
А они - средний класс, вполне ручные.
Я и не знал, что мне позволено -
Убивать и калечить.
Желаешь темнее...

Hineni Hineni
I'm ready, my Lord

Hineni Hineni,
Я готов, мой Господь!

Первое, на что слушатель обращает внимание при восприятии песни, - это нестандартное вокальное сопровождение солирующего голоса Козна. На этот раз вместо эстрадных женских голосов слышим не «ангельское женское трио», но могучий мужской хор, который, при ознакомлении с буклетом альбома, оказывается хором синагоги Шаар Хашомайим в Монреале, солист - кантор Гидеон Й. Зелермаер (тот же вокальный состав звучит и в 7-й песне *It Seemed The Better Way*). В ключевом эпизоде песни, после слов *You want it darker / We kill the flame*, хор вместе с солистом поет *Hineni Hineni* - слово, означающее на иврите восклицание *Вот я!*, восходящее к ветхозаветной истории прародителя Авраама, с которым тот обращается к Богу в ответ на призыв Бога выполнить любую Его волю (Бытие 22:1).

Вообще библейские мотивы первой песни, составляющие ее смысловую ву, - впрочем, как и большей части материала альбома, - чрезвычайно важная сторона последнего сочинения Козна. Слова *it's written in the scriptures*, содержащие непосредственную отсылку к Библии, дословно повторяют строку из песни *Ain't No Cure For Love* с альбома *I'm Your Man* 1988 г. По-видимому, Козну-поэту недостаточно было сочинить и исполнить свои тексты на современном, английском языке: для создания большего эффекта причастности к «вечному», для упрочения ассоциаций с текстами Священного Писания он теперь обращается к древнему языку Ветхого Завета.

Заметим, что введение двуязычия в собственное творчество - мощный смыслообразующий прием поэта и певца, родившегося в Канаде, то есть билингва по определению. Ранее у него уже встречались тексты на французском языке (французский эпизод включался в песню *The Partisan* с альбома 1969 г. *Songs From A Room; The Lost Canadian - Un Canadien Errant* с альбома 1988 г. *Recent Songs* полностью исполняется по-французски).

Попутно отметим: такие «иноязычия» позволяют полагать, что наследию Козна в целом, включая прозу, свойственны определенные системообразующие предпочтения. Так, в романе «Блистательные неудачники» (*Beautiful Losers*) выявлено свыше 140 «билингвальных сегментов»; значительная часть, как в рассматриваемом альбоме, их франкоязычна и связана с мотивами противоборства. (Им порой сопутствует оттенок иронии, еле заметный и тем более значимый). Например, известные события 1964 года в Канаде, в Квебеке закономерно и «Козновски-неповторимо» представлены билингвально:

«На углу парка Лафонтен мы услышали лозунги демонстрантов.

- Quebec Libre!
- Quebec Oui, Ottawa Non!
- Merde a la reine d'angleterre!
- Елизавета, убирайся домой!

В газетах только что объявили, что королева Елизавета намеревается посетить Канаду - государственный визит, назначенный на октябрь. (...)

Десять тысяч голосов, умевших разве что радоваться резиновой шайбе, пролетевшей у вратаря между ног, теперь пели: MERDE A LA REINE D'ANGLETERRE.

ЕЛИЗАВЕТА, УБИРАЙСЯ ДОМОЙ.

(...) История постановила... нет, История приказала, что англичане должны отказаться от земли, которую любили так небрежно, отказаться в пользу французов, в нашу пользу!

- Bravo! Mon pays malheureux! Quebec Libre!

(...) митинг начал ломаться, венок из маргариток - рассыпаться. Оратор исчез с пьедестала. Внезапно я увидел лица всех. Они уходили. Я цеплялся за отвороты и подолы.

- Не уходите! Пусть он говорит еще!
- Спокойно, citoyen. Революция началась».

Системность такого привлечения франкоязычных элементов поддерживается и их глубинной связью с иными мотивами, также в принципе значимыми для Л. Коэна - например, мотивом Веры с акцентированием «лингвистичности» - таково сочетание «служил Языку», финальное в цитируемом фрагменте, репрезентативное для романа в целом и для уникальной пластической органики всего авторского наследия:

«Вот одна из ее /Катрин/ молитв, записанная преп. Клодом Шошетьером:

- Мой Иисус, я должна попытаться с тобой счастья. Я люблю тебя, но я тебя обидела. Я здесь, чтобы исполнить твою волю. Позволь мне, Боже, принять на себя бремя твоего гнева...

Вот молитва на французском, чтобы даже в английском переводе этот документ служил Языку:

- Mon Jesus, il faut que je risque avec vous: je vous aime, mais je vous ai offensé; c'est pour satisfaire à votre justice que je suis ici; déchargez, mon Dieu, sur moi votre colère...»

Подобные иноязычия в контексте 1964-1966 гг. (годы создания и выхода романа) позволяют предполагать, что они могли получить развитие в дальнейшем. И в исследуемом альбоме эта особенность проявляется. Причем проявляется разносторонне, в нераздельном слиянии различных планов, от коммуникативного до эмотиологического. Так подтверждается генерализующий сверхсмысл, «завещательная» миссия «You Want it Darker».

Вернемся к анализу текста «альбома-завещания». Пожалуй, самая популярная песня Коэна - это *Halleluja* с соответствующим многократно повторяемым припевом. В аранжировки, музыкальное оформление *Halleluja* и *You Want It Darker* не случайно введены элементы духовной музыки, что ощущается и на нашем альбоме.

Следующие сразу за двойным *Hineni* слова героя *I'm ready, my Lord* могут и, скорее всего, должны восприниматься не как готовность выполнить сказанное богом, но как готовность предстать перед ним. На такую интерпретацию указывает целый ряд факторов, прежде всего возраст автора-исполнителя (вспомним, что Коэн не стало менее чем через месяц после выхода альбома), накопленный им жизненный опыт и обретенная мудрость, но также текст песни с начальных его строк.

Первая восьмистроочная строфа складывается из шести строк, представляющих собой последовательный ряд, или цепочку, параллельных синтаксических конструкций, основанных на антитезе. Так, протест человека звучит уже в первых двух строках *If you are the dealer / I'm out of the game*, где раздачу карт в жизненной игре следует понимать как наделение человека - каждого, любого - непреложной и неизбежной судьбой. И если земной человек не в состоянии ни предвидеть своего удела, ни изменить его, а на то есть исключительно воля Божья, то он может отказаться от условий такой игры и распределения отношений в ней. В двух последующих строках - еще более категоричная констатация изначальной несправедливости в распределении ролей: если бог берет на себя функцию целителя (*If you are the healer*), то человеку не остается иного выбора, как изначальное быть существом убогим и ущербным (*I'm broken and lame*). Любопытно, что в 4-й строке внимательный слушатель заметит существенное расхождение между текстом буклета и реальным текстом песни: на диске Коэн поет *means I'm broken and lame* - «а это значит, что я хвор и хром», что делает смысловую причинно-следственную связь между строками еще более жесткой.

Следующая строка *If thine is the glory* с архаичным притяжательным местоимением принадлежит пасхальному христианскому гимну, но позаимствована, скорее всего, из 3-й части оратории Фридриха Г. Генделя «Иуда Маккавейский». В параллельной строке с повтором *thine* - *mine* снова возникает антитеза *mine must be the shame*, где модальный глагол *must* как бы подчеркивает незыблемость выдвинутых условий. Строфа завершается рефреном - горьким, а оттого трудным заключением, которое мог бы сделать только тот, кто стоит на пороге окончания своего жизненного пути и которое он решает изложить богу как равный равному.

Достаточно интересны своими скрытыми смыслами две строки *There's a lullaby for*

suffering / And a paradox to blame. И если с первой все более или менее понятно («доведется столкнуться с тяготами и невзгодами - народ задолго до нашего рождения создал и хранит в своей памяти песни, которые нас утешат»), то со второй не все так просто. В ней упоминается парадокс, а понятие парадокса в поэзии Козна ощущается как явление многогранное, и вот почему. Прежде всего, парадокс - один из его излюбленных приемов. Можно вспомнить такие тонкие, чисто козновские парадоксы, как *I can't forget but I don't remember what* и - ниже - *I can't forget but I don't remember who* (песня *I Can't Forget* с альбома 1988 г. *I'm Your Man*), *I let my heart get frozen / To keep away the rot / My father says I'm chosen / My mother says I'm not* (песня *Almost Like The Blues* с альбома *Popular Problems* 2014 г.) и др. А на последнем альбоме встречаем целый ряд парадоксов - правда, разной степени логической сложности: *I haven't said a word since you've been gone / That any liar couldn't say as well* (2-я песня); *My lost, my lost was saying found / My don't was saying do* (3-я песня); *I'm running late / They'll close the bar* (6-я песня) и др. Как утверждает Словарь литературоведческих терминов, в XX веке парадоксу стали придавать повышенное значение как «способу понимания, посредством которого поэзия ставит под сомнение наши привычные мыслительные ходы» [6, с. 160].

Однако важно помнить и то, что парадокс был изначально и в высшей степени присущ христианской литературе. Но, что еще важнее, само христианство всегда считалось религией крайне парадоксальной. И если принять в расчет это последнее обстоятельство, то слова *there's... a paradox to blame* допустимо интерпретировать как указание на «нашу», весьма «удобную» религию, какой ее сделали миллионы верующих для объяснения любых невзгод и ударов судьбы.

От предельной абстрактности, отвлеченности от всего земного песенный текст спасает последняя строфа, где конфликт между божественной данностью и волей человека, кажется, достигает своего предела. В ней представлена картина расстрела неких узников (первые две строки), разочарование в былых жизненных убеждениях как малосущественных на фоне глобальных (средний класс - вполне миролюбивые, «ручные» создания, едва ли достойные именоваться «бесами» - строки 4-5) и страшное прозрение о позволительности любому из нас «убивать и калечить» себе подобных. Всем этим автор подводит нас к очевидному и одновременно ужасающему выводу: для исполнения воли, предначертанной богом человеку, ему следует «приглушить свет», действуя в относительной «тьме» (отсюда - смягчение семантики прилагательного *dark* сравнительной степенью; ср. тот же прием в тексте - и то же в его заглавии - *It Seemed The Better Way*); людям же, покорным Его воле, не остается ничего иного, как убивать (в себе) божественный огонь. И эта мысль находит свои параллели в других песнях диска - *Leaving the Table, If I Didn't Have Your Love, Traveling Light* (о творческих людях, духе мятежного творчества, ср. строки *I'm not alone / I've met a few*).

Таким образом, именно песня *You Want It Darker* становится тем обобщающим звеном, некоей скрепой, при помощи которой слушателю/читателю предстоит вскрывать неявные, но сверхважные общечеловеческие мотивы произведения.

Разумеется, в рамках одной статьи невозможно осуществить исчерпывающий и окончательный анализ пускай даже и одного альбома автора. Тем не менее, на основании всего показанного выше можно высказать ряд вполне определенных заключений - с надеждой на то, что настоящим исследованием открываются позитивные перспективы изучения творчества современных поэтов - исполнителей собственных песен, - творчества, которое, несомненно, оказало и продолжает оказывать влияние на моральные, эстетические, ценностные ориентиры поколений. Итак, к каким выводам позволяет прийти проведенное исследование?

Взгляд на идеи, отраженные в текстах последнего альбома Леонарда Козна *You Want It Darker*, как на стандартный, многократно явленный слушателям тематический набор (любовь, вера, изоляция и т.д.) оказывается в данном случае несостоятельным, неадекватным или, точнее, недостаточным (см., напр., *Hermes - Интернет*). Причина в том, что темы, разделенные и несмежные ранее (любовь - это любовь к женщине; ве-

ра - это вера в высшее, божественное; изоляция - это изоляция людей друг от друга), на последнем альбоме модифицированы настолько радикально, что становятся смежными, близкими, а порой и трудноразличимыми. Любовь бога, любовь к богу подобна любви к женщине, и наоборот; отсюда «особое *you*» в некоторых текстах, которое воспринимается принципиально двояко; вера перестает быть слепым поклонением перед идеальной сущностью, но превращается в повод для «партнерского диалога», уравнивающего и возвышающего обоих, как это происходит в любом счастливом союзе, основанном на отношениях равноправия, в том числе (прежде всего?) в любви.

При том, что автор альбома не демонстрирует принципиально новых тематических интересов, он тем не менее выводит «прежние темы» на новый уровень их осмысления: акценты на этот раз смещены в сторону идеи бога и отношений с ним. И если на данной линии мы видим явные признаки противоборства и преодоления, то это борьба не с богом, но, скорее, с самим собой как с человеком верующим - борьба трудная, но осознанная и неизбежная, поскольку призвана поднять человека с колен, извечный страх перед богом заменить истинной любовью, «отворить уста» земного человека, чтобы тот мог начать долгожданный диалог с богом - любимым и любящим.

В текстовом массиве альбома *You Want It Darker*, в качестве некоего неявного манифеста, заключено стремление говорящего к выражению собственной воли и к свободе выбора в принятии решений. В этом смысле этот материал отсылает нас к таким ранним обращениям к теме личной свободы, как *Like a bird on a wire / Like a drunk in a midnight choir / I have tried in my way to be free*, где ключевые слова, помимо *to be free*, - это еще и *in my way*, почти без изменений повторенные в песне *Steer Your Way* («Иди своим путем») с последнего альбома.

Перед нами альбом не просто новый по содержащимся в нем идеям, но новаторский во всей современной текстовой массовой культуре, и здесь он вполне сравним с альбомом *Various Positions* 1984 г., где тема веры не просто поднималась и озвучивалась, но впервые выдвигалась на ведущие позиции (в песнях *Hallelujah*, *The Law*, *Heart Without Companion*, *If It Be Your Will*).

Парадоксальным образом (а логический парадокс - это, как мы видели, один из частых приемов в поэтике Коэна) альбом является итогом и исходом всего творчества поэта и не должен удивлять или поражать очевидной новизной идеей. Специфика поэтического творчества Коэна такова, что параллельные места обнаруживаются постоянно, на протяжении 55 лет (1961-2016), в течение которых он выпускал оригинальные альбомы. Внимательный, заинтересованный или попросту искушенный слушатель должен быть, в принципе, к этому готов.

Творчество Леонарда Коэна, принимая во внимание показанную его специфику, продуктивнее всего изучать как макроконтест, от первого альбома до последнего, включая в анализ его поэтические сборники и по возможности принимая во внимание прозаическое наследие. Этому благоприятствуют и обобщения творческой цельности в бесконечном многообразии: «Коэн пишет - как поет. Тех, кого зачаровывает его ленивая хрипотца, нисколько не разочарует его литературный стиль, лирический, но сильный и честный в своей безыскусности. Мир под воздействием его слова переплавляется на глазах в нечто гораздо более красочное, естественное и непритворное, в мир, где хочется жить» [см.: 3, с. 9]. Л. Коэн не мог не быть и прозаиком; и характеристики различных подсистем его наследия обладают взаимным объяснительным потенциалом.

С учетом того, что Коэн снискал себе славу прежде всего как *singer-songwriter*, исходной единицей, произведением в его творчестве является альбом. Но любой отдельный альбом становится в ряд с другими альбомами, поскольку обнаруживает с ними тематическое родство, идейную преемственность, смысловые параллели. В то же время каждый альбом и сам является сложной структурой, причем не только сборником песен, но коммуникативным знаком синкретичной природы, реализуемым на разных уровнях восприятия - прежде всего аудиальном, но также визуальном (типографски набранные тексты; художественное оформление, в частности используемые

не на одном, а на ряде альбомов изобразительные символы в виде танцующей пары, сердца / переплетенных силуэтов двух сердец, птицы колибри), различные - фотографические и графические - изображения фигуры автора и исполнителя и т.д.).

Возвращаясь к поэтическому материалу последнего (во всех смыслах) альбома Коэна, важно учесть, что он адресован не какой-то определенной категории слушателей, которые задумываются над вопросами религиозной этики - например, только христианам, или только иудеям; тем, кто верует по собственному убеждению, или тем, кому вера была передана поколениями их предков. Этот материал принципиально адресован всему человечеству, причем не в виде некоего императива, но пожелания каждому принять собственное решение. А это уже делает творчество Коэна, с одной стороны, завершенным, а с другой - уникальным во всей рок-культуре XX-XXI веков.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Кузищев М.Ю. Музыкальный динамит Боба Дилана // Иностранная литература. - 2017. - № 1. - С. 160-167.
2. Кузнецова В.Н. Первое письмо христианам Коринфа. Комментарий. - М., 2007.
3. Олар Л. Предисловие // Коэн Л. Блистательные неудачники. - М., 2016. - С. 7-17.
4. Померанц Г.С. Встречи с Бубером // Бубер М. Два образа веры. - М., 1999. - С. 5-23.
5. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла // Филологические науки. - 1982. - № 2. - С. 37-44.
6. Baldick Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. - Oxford, New York, 1990.
7. Cohen Leonard. Book of Longing. - London: Penguin Books, 2006.
8. Hermes Will. Review: Leonard Cohen's 'You Want It Darker' Possibly His Darkest LP Yet / [Электронный ресурс] - <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/review-leonard-cohen-you-want-it-darker-w446058>
9. de Melo Jessica. Leonard Cohen to Receive Lifetime Achievement Award at 2010 Grammys / [Электронный ресурс] - <http://www.webcitation.org/5nmaflNd4>

REFERENCES

1. Kuzishev M.Yu. Muzykal'nyi dinamit Boba Dilana. Inostrannaya literatura. 2017. No. 1. P.160-167. (in Russ.)
2. Kuznetsova V.N. Pervoye pis'mo hristianam Korinfa. Kommentariy [The First Message for Christians of Corinth. Comment]. M., 2007. (in Russ.)
3. Olear L. Predislovie. [Preface]. Cohen L. Beautiful Losers. M., 2016. P.7-17. (in Russ.)
4. Pomeranz G.S. Vstrechi s Buberom. [Meetings with Buber]. Buber M. Two Images if Faith. M., 1999. P. 5-23. (in Russ.)
5. Fomenko I.V. O poetike liricheskogo tsikla. [About poetics of lyric cycle]. Philological Sciences. 1982. No. 2. P. 37-44. (in Russ.)
6. Baldick Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford, New York, 1990.
7. Cohen Leonard. Book of Longing. Penguin Books, London. 2006.
8. Hermes Will. Review: Leonard Cohen's 'You Want It Darker' Possibly His Darkest LP Yet. Available at: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/review-leonard-cohen-you-want-it-darker-w446058>
9. de Melo Jessica. Leonard Cohen to Receive Lifetime Achievement Award at 2010 Grammys. Available at: <http://www.webcitation.org/5nmaflNd4>

Информация об авторе:

Николаев Сергей Георгиевич, доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой английской филологии Южного федерального университета.
Ростов-на-Дону, Россия
nikolaev_s@bk.ru

Information about the author:

Nikolaev Sergei G. Doctor of Philological Sciences, professor, Chief of the Chair of English Philology of South Federal University.
Rostov a/D, Russia
nikolaev_s@bk.ru

Факторович Александр Львович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории и правового регулирования массовых коммуникаций Кубанского государственного университета.
Краснодар, Россия
af03@mail.ru

Faktorovich Alexander L. Doctor of Philological Sciences, professor of Media History and Law Regulation Chair of Kuban State University.
Krasnodar, Russia
af03@mail.ru

Получена 20.03.2017.

Received 20.03.2017.

Для цитирования статьи: Николаев С.Г., Факторович А.Л. Последний альбом Леонарда Коэна как текстовое завещание. Краснодар: Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 2. Часть 1. с. 138-153.
doi: 10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-138-153.

For article citation: Nikolaev S.G., Faktorovich A.L. Posledniy al'bom Lepnarda Koena kak tekstovoe zaveschanie. [The last album of Leonard Cohen as the text testament]. Krasnodar: Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mys l' = Historical and Social Educational Ideas. 2017. Vol . 9. no.2. Part. 1. Pp. 138-153.
doi: 10.17748/2075-9908-2017-9-2/1-138-153. (in Russian)