

Т. В. Цвигун, А. Н. Черняков

**МИФ КАК ИСТОЧНИК КУЛЬТУРНОЙ ЛЕГИТИМАЦИИ:
РОК- И РЭП-ВЕРСИИ «ОРФЕЯ И ЭВРИДИКИ»**

Статья вторая

Сопоставительное рассмотрение двух авторских версий сюжета об Орфее и Эвридике – рок-оперы «Орфей и Эвридика» (1975) и «Хипхоперы: Орфей & Эвридика» (2018) – показывает, как в произведениях современной массовой культуры происходит реактуализация и деконструкция античного мифологического претекста, который становится основой для эстетической легитимации рок- и рэп-текстов и включения их в «большой» культурный контекст. Исследуются формы репрезентации двойственной семантики Орфея как архетипического образа поэта и музыканта, мотивные комплексы соблазнения / соблазнения и продажи души. Устанавливается, что миф, воспринимаемый как единый источник смыслов и сюжетов, дает музыкально-поэтической культуре XX и начала XXI в. возможность эксплуатировать глубинные уровни мифологической метасистемы и на их основании выстраивать новые культурные мифологии, преломляя традиционные модели мифомышления сквозь призму актуальных социокультурных контекстов.

A comparison of two original versions of the legend of Orpheus and Eurydice, the rock opera Orpheus and Eurydice (1975) and A Hip-Hopera: Orpheus & Eurydice (2018), shows how contemporary mass culture revives and deconstructs the ancient mythological pre-text, which lays a foundation for aesthetic legitimation of rock and hip-hop lyrics and their inclusion in a greater cultural context. The study explores the forms of representation of Orpheus's dual semantics as the archetypal poet and musician as well as of the general motifs of temptation/seduction and selling one's soul. It is established that, perceived as a single source of meanings and plots, the myth encourages the musical and poetical culture of the 20th/early 21st centuries to exploit deeper levels of the mythological metasystem and to build new cultural mythologies. Contemporary artists transform the traditional models of mythical thinking, having placed them into current sociocultural contexts.

Ключевые слова: миф, неомифологизм, рок-опера, хипхопера, трансформационная поэтика.

Keywords: myth, neomythologism, rock opera, hip hopera, transformational poetics.

В статье [6] на примере рок-оперы «Орфей и Эвридика» (1975, музыка А. Журбина, либретто Ю. Димитрина) и «Хипхоперы: Орфей & Эвридика» (2016/2018, Noize MC) было прослежено, как в произведениях современной массовой культуры происходит реактуализация и деконструкция античного мифологического претекста, который становится основой для эстетической легитимации рок- и рэп-текстов и включения их в «большой» культурный контекст. Сопоставительное



рассмотрение двух авторских версий сюжета об Орфее и Эвридике вскрыло сложность и многовариантность культурно-семиотических механизмов, действие которых в одном случае приводит к перепрочтению мифа в аспекте классической коллизии «поэт и толпа», а в другом создает эффект своеобразного «двойного прочтения» мифологического претекста — одновременно и как художественной интерпретации «вечного сюжета», и как создаваемого нового мифа о масскультуре.

Развивая мысль Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о роли мифологического источника как «некоторой нерасчлененной мифологической ситуации», «метасистемы, играющей роль метаязыка» [4, с. 68], обратим внимание на то, что в диахроническом континууме рок-оперы и хипхоперы взаимоналожению и диффузии подвергаются не только античность и современность, но и относящиеся к разным культурным традициям — древнегреческой и древнеримской — элементы античной мифологии. Так, одним из героев рок-оперы наряду с Орфеем, Эвридикой и Хароном становится Фортуна, а в хипхопере персонажная парадигма оказывается еще более разветвленной: это, с одной стороны, герои древнегреческой мифологии Орфей, Эвридика, Харон, Аид, Прометей, Нарцисс и Немезида (ее греческое происхождение иронически обыгрывается в хипхопере в полном имени Немезида Пафос¹), с другой — древнеримская богиня Фортуна, а с третьей — находящийся «между мифом и историей» (Э. Тесье) фракиец Спартак. Кроме того, в ряде партий Орфея пространство мифокультурных референций расширяется за счет подключения элементов восточных мифологий — таково упоминание «в желтом монаха» и «Ганга, перепутанного со Стиксом» в треке «Мантра» (sic!) или аллюзии на метампсихоз в треке «Без нас» («Когда налипнут на небесный магнит мои двадцать с чем-то граммов, / оставив тело внизу, как обувь у храма, я буду тебя любить»).

Можно ли объяснить подобное неразличение простым невниманием к фактографии мифов и легенд? Если учесть, что в треках хипхоперы неоднократно присутствует достаточно тонкое обыгрывание этимологии и культурных семантик имен мифологических персонажей (ср.: «Я Прометей, *видящий будущее* титан!»², «А мое имя — Харон, *мое дело — трансфер*», а также отмеченную нами ранее фонетическую игру, связанную с неразличением родства Геи по отношению к Прометею [6, с. 89]), логичнее предположить иное: для Noize MC и его соавторов по хипхопере античные мифологические и исторические нарративы выступают как некое единое пространство культурных смыслов, «миф о

¹ Лексема «пафос» входит в число наиболее узнаваемых маркеров современной речи, подвергшихся семантической девальвации и прагматическому переосмыслению; ср.: [1].

² Ср.: «Имя П. означает "мыслящий прежде", "предвидящий"» [5, с. 830]. Семантический потенциал имени Прометея дополнительно закрепляется в хипхопере в диссе Прометея против Орфея: «Тут вовсе ни при чем дар провидца, но у тебя после битвы сильно заболит зад». Здесь и далее либретто «Хипхоперы: Орфей & Эвридика» цит. по [8]. Во всех цитатах курсив наш, пунктуация авторская. — Т.Ц., А.Ч.



мифе», хронологическая дистанция до которого нивелирует возможные различия внутри этого культурологического прототипа. Мифология оказывается той самой «метасистемой, играющей роль метаязыка», поставляющей современному автору смыслы и сюжеты, главной и единственной коннотацией которых остается их принадлежность легитимированной «большой культуре» независимо от частных национально-культурных обертонов и оппозиции «миф / история».

«Голос и струны»

Размышляя об архетипической роли образа Орфея для европейской словесности, М. Н. Эпштейн трактует его как *sui generis* квинтэссенцию представлений о поэтическом как таковом: «В антично-европейском сознании Орфей есть архетип поэта вообще. <...> Орфей — прообраз поэта вообще, и его нисхождение в царство мертвых — это первое из всех поэтических пересечений границ миров» [7, с. 22, 24]. Иные источники трактуют образ Орфея как в первую очередь связанный со стихией музыкального искусства: «О. славился как певец и музыкант, наделенный магической силой искусства... Он участвует в походе аргонавтов, игрой на форминге и молитвами умиряя волны и помогая гребцам корабля "Арго"... Его музыка успокаивает гнев мощного Идаса» [5, с. 763]. Выстраивая систему сходств и различий рок-оперы и хипхопера, нельзя не обратить внимание на то, что двойственная природа Орфея — его принадлежность одновременно стихиям музыки и поэтического слова — реализована в этих произведениях почти полярно, что, в свою очередь, не только открывает дополнительные возможности для интерпретации мифологического первоисточника, но и актуализирует включенность рок-оперы и хипхопера в синхронные им культурные контексты.

Так, рок-опера, в силу синтетического характера своей жанровой природы преимущественно ориентированная на музыкальную составляющую, многократно акцентирует представление об Орфее исключительно как о музыканте, точнее певце. На этом строится партия Орфея, в которой фактически выражено его творческое кредо: «Хочешь, начну я петь, / И травы сплетутся в зеленый веноч. / Хочешь, начну я петь, / И ветер ляжет у наших ног, / И спустится белая птица к тебе на ладонь. / Когда поет Орфей, резвится³ певчий бог. / И песня — легкокрылый конь — / Несется, несется в поднебесье»⁴; Эвридика отправляет Орфея на «состязанье певцов», напутствуя его словами: «Ты певец, Орфей... Ты певец, а певец должен петь»; как лучшего из певцов восхваляет Орфея хор: «Орфей, Орфей, великий певец. / Пои же нам, пои, великий Орфей! / Мы тебя любим, великий Орфей!» Высокая поэзия «песни о капле росы», которую дарит Орфею Эвридика (и, заметим, именно Эвридика является ее фактическим автором, тогда как Орфей — лишь ее

³ В фонограмме — «ликуют певчий бог».

⁴ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, либретто Ю. Димитрина цит. по [2]. Во всех цитатах курсив наш. — Т.Ц., А.Ч.



исполнитель), низводится в сюжете рок-оперы до простой виртуозности исполнительского мастерства Орфея — неслучайно его главным и в конце концов единственным атрибутом оказывается *голос*. В этом смысле характерен упрек, который Орфей бросает Эвридике: «О, жалкая! Ты оскорбила мой голос! / Мой голос пленил целый мир!», — а также диалог Орфея с хором в композиции «Сцена опьянения»: обличение Орфеем опротивевших поклонников — «гномов», «пигмеев», «могильных червей» — троекратно прерывается восклицаниями хора, подобными репликам на аукционе: «Певец — раз! Певец — два! Кто больше? <...> Голос — раз! Голос — два! Кто больше? <...> Орфей — раз! Орфей — два! Кто больше? <...> Продано! Продано! Пои, певец».

На фоне практически полного отсутствия темы поэзии в рок-опере Журбина и Димитрина особенно наглядным становится ее акцентирование в хипхопере Noize MC: насколько рок-Орфей — это певец, настолько же рэп-Орфей — прежде всего поэт. Такой тематический сдвиг, очевидно, находится в прямой зависимости от субстанциональных различий двух музыкальных жанров: в хип-хопе, чья музыкальная фактура жестко подчинена битовой ритмической основе, *пение* уступает место *читке*, что если не полностью относит рэп в сферу вербального искусства, то по меньшей мере существенно размывает границы между «рэп-поэзией» и «поэзией как таковой». Не останавливаясь отдельно на этом вопросе, отметим, что, в отличие от отечественной исследовательской традиции, по привычке продолжающей весьма скептически относиться к самой возможности рассматривать рэп как форму поэтического искусства⁵, американские исследования 2010-х гг. склонны отвечать на вопрос *Is Rap Poetry?* однозначно положительно (см.: [9; 10]).

Открывающий хипхоперу трек «Голос и струны», своеобразный творческий манифест нового Орфея, на первый взгляд, в своих методических символах восстанавливает свойственную античной традиции бинарность семантики Орфея как поэта и музыканта: «Голос и струны, ритм и нот хоровод. / Уличным шумом мой город мне подпоет. / Ветер в карманах свистом дополнит наш хор. / Мечта вместо плана и в мыслях обрывки стихов». Нераздельность музыкального и вербального начал выступает в роли своеобразного семантического кольца, получая реализацию в финальном треке «Без нас»: «Наши пульсы в унисон и в ритм нам бьют в виски — / Мы — как музыка и стихи, / Тысячу лет всем известные песни». Примерно к таким же выводам могут привести наблюдения над употреблением в текстах «Орфея & Эвридики» лексических номинаций, прямо или опосредованно репрезентирующих семантические поля «музыка» и «поэзия», суммарная частотность которых оказывается достаточно близкой⁶ (см. табл.).

⁵ Первый и на данный момент единственный успешный опыт системного преодоления подобного «методологического скепсиса» — прошедшая в РГГУ международная конференция «Рэп: филологический ракурс» (14.09.2019).

⁶ Статистическая обработка текстов производилась с помощью программы «Стемминг текста онлайн» на портале Gsgen.RU (<https://gsgen.ru/tools/dlina-seo-text/>) с последующей верификацией по текстам хипхопера. Для лексем «струна» и «слово» в силу их богатой полисемии при подсчетах учитывались



Анализ лексических номинаций

Музыка	Поэзия
струна: 11 кифара: 9 мелодия: 7 музыка: 4 куплет: 3 музыкальный: 3	рифма: 15 слово: 9 стих: 9 текст: 5 поэт: 3
37	41

Между тем представляется вовсе не случайным, что стихия поэтического слова представлена в хипхопере своими прямыми номинациями, в то время как наиболее частотными лексическими репрезентантами музыки выступают метонимии «струна» и «кифара»: без особого преувеличения можно сказать, что в самосознании и самоопределении Орфея доминирующую роль играет не музыка, а именно поэзия. Подтверждения этому щедро рассыпаны в треках хипхоперы: так, похваляясь перед Эвридикой своей блестящей победой на рэп-баттле, Орфей говорит: «Сегодня в моем куплете – завтра в газетах. / ... / Так что же будет с толпой, когда на них хлынет не только лирика, но еще и звука река?!» («Романс»); Харон, посвящая Орфея в тонкости рэп-баттлов, учит его: «Правило третье: дави противников морально, / Чтобы рифмы, как пираньи, / Обглодали его эго, самолюбие поранив / ... / Правило четвертое: здесь тебе не конкурс непонятых поэтов – / Помни об этом! / Не усложняй – говори внятно и конкретно» («На вершине мало места»); подводя итоги баттла, Фортуна говорит Орфею: «Ты поразил нас своими стихами!» («Орфей VS Прометей»), а в интро первого шлягера Орфея звучит: «Орфей! / Мастер слов и мелодий, / Один в своем роде. / Орфей! / Рифмы маг и чародей, / Кифары корифей!» («Камера, мотор!»). В еще большей мере принадлежность Орфея к сфере литературного творчества прослеживается в упреке Эвридики, построенном на легко прочитываемой аллюзии на литературный быт – судьбу Иосифа Бродского, противопоставленную конъюнктуре официальной советской поэзии: «Вот он – поэт, вскрывавший души тайники и общества язвы... / ... / В Союзе тебя не судили бы за тунеядство – ты бы был первоклассным / Членом Союза писателей, притворным придворным паяцем» («Не тот»). Представление Орфея о себе как о поэте четко прослеживается в его партиях: «Под потоком моих рифм, смотри, под ноги не навали там полную тогу!» («Орфей VS Нарцисс»), «Божественны мои панчлайны и рифмы / ... / Славно и лихо под орех разделаю их я – / Точнее, не я, а острый, способный зарезать, на музыку нанизанный стих мой!» («Мастер слов и мелодий / Репрезент Орфея»). Показа-

только контексты, связанные с темой творчества (без учета контекстов типа «симпатии струны», «струна правды», «дать слово», «слово предоставляется...», «на ветер брошенные слова», «найти нужные слова» и т.п.).



тельно, что в роли поэтов видят себя и другие персонажи хипхоперы, прежде всего главный оппонент Орфея по рэп-баттлу Прометей: «Зарифмована речь плотно. / Мой микрофон, словно меч Дамоклов» («Прометей VS Спартак»), «Рифмы пожирают лист, будто тля. Но надо быть хоть немного умным для / Того, чтобы понять, что мой текст – амброзия, а твой – дико нелепая болтовня!»⁷ («Прометей vs. Орфей») и др.

Подобный «литературоцентризм» «Орфея & Эвридики», на наш взгляд, во многом обуславливает обилие поэтических приемов и пристальное внимание к языковой игре, свойственное авторам хипхоперы. Следует отдельно отметить, что представление о поэзии в хипхопере находится в прямой зависимости от самой жанровой природы рэпа: это не просто поэзия как таковая, а именно звучащая поэзия, в связи с чем главным полем эстетической игры оказывается сложно организованная эвфония. Треки хипхоперы густо насыщены столь любимыми рэперами двойными и тройными рифмами, часто составными («...все ясно – это взрывоопасно, это диагноз. / К чертям адекватность – наши чувства съедят нас», «Еще никогда не стреляли так метко крылатые лучники – / Недаром мы в квартире застряли, как в клетке два неразлучника», «Твой спич прогорает как спичка; язык заплетается – косичка», «А ведь ты тут – титан, приближенный с рожденья к Богам, – типа, супер-элита! / И пылает пукан твой огнем, что украл ты у Зевса, чтоб быть знаменитым...», «Тут свидетелей – тыщи, ого! / И, глядя, как пожирает той бочки днище огонь, / Они запечатлеют в памяти последние твои дни, щегол. / Нет, серьезно, ты нищ умом», «Они со мной состязаться боятся больше смерти / Или как черти ладана. / Мои баллады – на слуху у всей Эллады» и др.), сложными enjambement'ами («Тут нет системы страховки. Тысячи ловких / Рук вцеплялись в эти выступления», «Мой микрофон, словно меч Дамоклов, / Способен обречь того, кто / Много думал о себе, слиться, навечно замолкнув», «Рядом с титаном ты неконкуренто- / способен, ибо лишь человек ты!», «Рифмы пожирают лист, будто тля. Но надо быть хоть немного умным для / Того, чтобы понять, что мой текст – амброзия, а твой – дико нелепая болтовня!» и др.), а отдельные фрагменты треков настолько сильно аллитерированы, что само звучание фразы почти иконически воспроизводит обозначаемое – ср. имитацию агрессивного шипения мира, враждебного по отношению к главным героям: «Видно, была не знакома нам раньше любовь еще, / Но это же и не любовь уже – это Любвище! / И мы в ней по уши, двое беспомощно тонущих, / Захлебывающихся и отчаянно стонущих. / Это острее любых орудий режущее-колющих, / Более обжигающе, чем самые едкие щелочи. / Это что вообще?! И чего теперь стоят все эти игрища, поприща, / Полчища рукоплещущих и сонмища матом кроющих? / Так не далеко уже и до воющих сирен "скорой помощи". / Oh my God, holy shit!..»

⁷ Ср. ответ Орфея Прометею: «Ты что там, что-то высидиваешь? Ты пишешь труды? / И каковы же плоды? Новая порция шаблонной фуфлыжной туфты, / Где капля смысла разбавлена тоннами лишней воды?» («Орфей VS Прометей»).

**«Это все равно что продать свою душу...»**

Завершая анализ мифопоэтических претекстов рок-оперы «Орфей и Эвридика» и хипхопера «Орфей & Эвридика», остановимся еще на одном мотивном плане, существенно расширяющем поле мифологических референций двух современных версий античного сюжета. Речь идет о мотивных комплексах соблазнения / соращения и продажи души / inferнального договора: полностью отсутствующие в античном претексте, они сами по себе обладают чрезвычайно высоким мифо- и культурогенным потенциалом, встречаясь во множестве самых разных мифологических и культурных текстов, что оставляет вопрос об источниках их заимствования в рок-опере и хипхопере принципиально открытым и позволяет считать эти мотивы универсальными единицами как архаических мифов, так и более поздних культурных нарративов.

Включение в число персонажей рок-оперы и хипхопера Фортуны, которая, как было отмечено выше, явно чужеродна греческому мифу об Орфее и Эвридике, наряду с предложенной выше мотивировкой допускает еще одну интерпретацию: Фортуна — это Слава, испытанию которой подвергается Орфей. В этом смысле она выступает в роли некоей ситуативной метонимии самой современной поп-культуры, которая ставит творца в ситуацию напряженной конкурентной борьбы, — неслучайно в рок-опере Фортуна так настойчиво повторяет: «Я ваша слава. / Добейтесь меня!.. / Я слава, я слава, / Своенравная птица. / На чье захочу я плечо опуститься... / Силки расставляйте, / Сладкой песней маня. / Бойтесь меня, / Но добейтесь меня». Победа Орфея в состязании певцов внешне выглядит как овладение Фортуной («Я твоя, Орфей, я твоя!..»), что поддерживается развернутой эротической топикой во фрагменте «Явление Фортуны»: «Я любовница, царица и невольница твоя. / Я богиня, я рабыня, я жена. / Пой, певец! Дай волю страсти. / Жизнь одна! / Обнажи меня, испей меня, / испей меня до дна!» — и именно Фортуна полностью лишает Орфея воли, заставляя его отречься от прежних жизненных ценностей и даже от собственного голоса: «ФОРТУНА. Всех, кто с тобою был — оброни. ОРФЕЙ. ...Обронил. ФОРТУНА. Все, чем ты раньше жил — потеряй. ОРФЕЙ. ...Потерял. ФОРТУНА. Найдено! Выбрано! Ты нашел. ОРФЕЙ. ...Я нашел. ФОРТУНА. Надолго, надолго, навсегда! ОРФЕЙ. ...Навсегда».

Характерно смещение данных смыслов в хипхопере, где соблазнение Орфея Фортуной целиком переводится в область эротического соращения. Соблазн славы и соблазн тела как бы разделяются в хипхопере между Аидом и Фортуной: если Аидом движет желание получить Орфея в качестве объекта последующей торговли его талантом, то Фортуне Орфей интересен исключительно как источник сексуального наслаждения (ср. реплику Аида, обращенную к Фортуне: «Кстати, я оценил тот взгляд, которым ты на него глядела. / Чё, подруга, захотела молодого тела? / Ну так ты его получишь»). Тщеславие, которое распаляет Фортуна в Орфее, имеет явную сексистскую подоплеку: вуалируя соращение Орфея сожалением о его творческих трудно-



стях («Не правда ли, сложно взлететь, когда на крыле кто-то повис⁸, / Вцепился мертвой хваткой и тянет вниз? / Должно быть, не слишком удобно петь, когда тебя душат и топят...»), Фортуна незаметно переводит разговор в сторону обличения маскулинной несостоятельности Орфея («Тебя, что ли, вдохновляют ненужные вопли? Ты любишь контроль, / А геройство твое лишь облик? Маска и роль? / И на деле ты — подкаблучник?.. / ... / Неужели легендарный Орфей, как маленький мальчик, / За юбку держась, по команде телочки мячиком скачет?!»), тем самым провоцируя его отказаться не только от Эвридики, но от самой идеи супружеской верности (Орфей: «Какой еще брак, ну какая семья? Это не про меня все давно уже. / Вокруг меня — пышный пир, а я все водой запиваю свой хлеб. / ... / Не приблизиться к облакам, пока ты под каблуком. / Я думал, я — моногам, шчас думаю о другом...»).

В отличие от рок-оперы, где предательство Орфеем Эвридики оказывается скорее побочным результатом его увлеченности Фортуной-Славой, в хипхопере это выглядит как заранее спланированное и рассчитанное действие. Особая роль в реализации этого замысла отводится Аиду, с которым в хипхопере связан мотив продажи души через заключение контракта⁹. Ю. М. Лотман, рассматривая «договор» и «вручение себя» в качестве архетипических моделей культуры, обратил внимание на то, что в русской народной и в средневеково-книжной традициях, в отличие от европейских моделей культурного мышления, «договор возможен только с дьявольской силой или с ее языческими адекватными», причем «договор как таковой... лишен ореола культурной ценности», он воспринимается «как дело чисто человеческое в значении: "человеческое" как противоположное "божественному"» [3, с. 347]. В полном соответствии с этим Аид, вынуждающий Орфея подписать контракт в качестве «основного трофея», выступает как его губитель, проводник в загробное царство масскультуры. Именно с Аидом в хипхопере дважды связывается мотив продажи души: на требование Аида перед подписанием контракта «держать Эвридику в тайне» Орфей отвечает «Это все равно что продать свою душу», а позднее, в момент съемок клипа, Аид поучает Орфея, уже отдавшегося в его власть: «Когда продаешь людям душу, / Не надо им строить рожи» («Камера, мотор!»). Аид успешно соблазняет Орфея благами «мира сего» («Ты

⁸ Упомянув крыло, Фортуна косвенно отсылает к аналогичному образу в треке «Вряд ли боги соблаговолит нам», где он имеет диаметрально противоположную семантику — это образ самораскрытия в любви и творчестве, ср.: «Мне говорили, я ползать рожден, а крылья — лишь атавизм. / Но я в обратном убежден — и я возьму, малыш, этот приз! / ... / И то, что кому-то казалось рудиментарным, возымеет подъемную силу».

⁹ Отсутствие подобного мотива в рок-опере и его наличие в хипхопере объяснимо, среди прочего, значимыми различиями в структуре социокультурных контекстов: вплоть до середины — второй половины 1980-х гг. заключение контрактов между музыкантами и Госконцертом или иными организациями не практиковалось, в то время как для музыкальной культуры 2000–2010-х гг. подписание контракта с музыкальным лейблом является едва ли не главным условием сценического успеха исполнителя.



уже решил, зачем ты сюда пришел? / Или же все, как у всех: тоже хочешь жить хорошо? / ... / Тебе нужна слава, чтоб твое имя / С придыханием произносилось ими?»), давая ему возможность реализовать то желание славы и денег, которое подспудно движет героем с самого начала («Да, нам рай — и в шалаше простом, но тебе ведь тоже не нравятся прутья / Этой ржавой решетки, на части неравные небо бескрайнее делящей! / Я завещать не хочу птенцам нашим славным это печальное зрелище... / ... / Мы сменим этот быт кошмарный на новый, просторный, красивый!»).

Следует отметить, что положение Аида в общей персонажной системе хипхопера достаточно парадоксально: он не только участник действия, но и в определенном смысле его модератор, режиссер и творец, занимающий некую «сверхпозицию» и прямо проецирующий сюжетные схемы мифологических претекстов на развертывающуюся историю. Говоря Орфею «Мы сложим о тебе миф, и он потом будет людьми передаваться из уст в уста. / Нам нужна душещипательная история — какая-то такая трагическая красота...», «Мы закинем тебя, Орфей, на недостижимую высоту — / Мы из тебя сделаем Бога!», отвечая на отказ Орфея «продать свою душу» (то есть забыть Эвридику) репликой «Ладно... Дорогу осилит идущий», требуя «Но только давай, Орфей, потом без бунтов на галере из-за бабы», Аид прогностически разворачивает перед Орфеем не просто его дальнейшую судьбу — продажу души и таланта, духовное и телесное предательство Эвридики, отказ от исполнения условий контракта после попытки самоубийства Эвридики, наконец, трагическую гибель возлюбленных, — но фактически сам миф об Орфее и Эвридике как готовую семантическую матрицу в последующей ее трансляции культурным мышлением.

* * *

Наблюдения над принципами рецепции, реактуализации и культурной перекодировки мифологических претекстов в произведениях популярной культуры, разделенных без малого полувековой дистанцией, не только демонстрируют их типологическую общность, с одной стороны, и зависимость от конкретных условий социокультурного бытования — с другой, но и показывают высокий потенциал этих механизмов культурной легитимации в отношении текстов, принадлежность которых к конвенциональному культурному полю исходно воспринимается как весьма дискуссионная. Как показывает анализ, для рок- и рэп-культуры работа с мифологическим материалом явно перерастает уровень элементарных кросстекстовых заимствований — миф, воспринимаемый как единый источник смыслов и сюжетов, дает музыкально-поэтической культуре XX и начала XXI в. возможность эксплуатировать глубинные уровни мифологической метасистемы и на их основании выстраивать новые культурные мифологии, преломляя традиционные модели мифомышления сквозь призму актуальных социокультурных контекстов.



Список литературы

1. *Бабенко Н.Г.* Причины и следствия семантической девальвации слов *пафос* и *пафосный* в современной русской речи // Слово.ру: балтийский акцент. 2014. №1. С. 7–15.
2. *Димитрин Ю.* Орфей и Эвридика: либретто рок-оперы в двух частях. СПб., 1975–1999. URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/reality/musicl/orpheus_euridice.shtml (дата обращения: 05.02.2020).
3. *Лотман Ю.М.* «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю.М. Избр. статьи : в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 345–355.
4. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избр. статьи : в 3 т. Таллинн, 1991. Т. 1. С. 58–75.
5. *Мифы народов мира* : энциклопедия. М., 2008.
6. *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* Миф как источник культурной легитимации: рок- и рэп-версии «Орфея и Эвридики». Статья первая // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2019. №4. С. 72–92.
7. *Эпштейн М.Н.* Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров. СПб., 2016.
8. *Noize MC.* Хипхопера «Орфей и Эвридика» (тексты песен). URL: <https://vk.com/@noizemcne2da-noize-mc-hiphopera-orfei-i-evridika-2018> (дата обращения: 05.02.2020).
9. *Kirsch A.* How Ya Like Me Now // Poetry. February, 2011. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69644/how-ya-like-me-now> (дата обращения: 05.02.2020).
10. *Mattix M.* Is Rap Poetry? // The American Conservative. July 1, 2014. URL: <https://www.theamericanconservative.com/prufrock/is-rap-poetry/> (дата обращения: 05.02.2020).

Об авторах

Татьяна Валентиновна Цвигун – канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: TTSvigun@kantiana.ru

Алексей Николаевич Черняков – канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: ACHernyakov@kantiana.ru

The authors

Dr Tatiana V. Tsvigun, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: TTSvigun@kantiana.ru

Dr Alexey N. Chernyakov, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: ACHernyakov@kantiana.ru