

ГИПЕРБОЛА И ГИПЕРБОЛИЗМ В ПОЭТИКЕ РУССКОГО РОКА

Станислав Витальевич Свиридов

кандидат филологических наук, доцент Балтийского федерального университета им. И. Канта (Калининград, Россия)

e-mail: textman@yandex.ru

Аннотация. Русская рок-поэзия рассматривается в статье как поэтическая подсистема, связанная с музыкальной эстетикой рока («драйвом»). Компонентом этой подсистемы является гиперболизация — художественная тактика, состоящая в утрирующем, преувеличивающем «ходе» от референта к тексту. Средствами гиперболизации служат не только стилистическая гипербола, но и комплекс взаимодействующих с ней художественных инструментов. В частности, в поэтическом сознании русского рока гипербола подвергается пространственному переосмыслению. Взаимодействие в гиперболическом дискурсе концептуальной аномативности, тактик выразительного преувеличения и/или преуменьшения и специализации художественного выражения демонстрируется на примере текстов Г. Самойлова, К. Кинчева, Земфиры Рамазановой.

Ключевые слова: рок, рок-поэзия, гипербола, песня, Кинчев, Самойлов, Земфира.

Для поэтики русского рока, обусловленной эстетическим контекстом драйва [Свиридов], характерны компрессия, кумуляция, гипердозирование, перегрузка, т.е. гиперболизм в широком понимании, как выразительная чрезмерность.

Гипербола – средство образного языка, состоящее в «преувеличении по отношению к... онтологическому референту» [Куприянова: 136]. Применительно к поэтическому тексту следует говорить, конечно, не только о денотативной, но и о сигнификативной референции, так как в пространстве последней преимущественно и формируется специфический смысл художественного высказывания. Предметное слово здесь постоянно подвергается сигнификативному переосмыслению, если выполняет существенную поэтическую функцию [Золян: 142–146]. Соответственно, гипербола как поэтический прием должна определяться не только по отношению к онтологическому референту, но – и к данному в сознании, мыслимому. Гипербола основывается на значении меры и степени, поэтому смысл гиперболического высказывания формируется на почве представления о норме: «Все ситуации оценки меры и степени про-

явления признака обязательно предусматривают сопоставление с эталоном» [Курбанова: 1146]. Для художественного текста эта норма зачастую не онтологическая, а устанавливаемая ситуативно – «эталон данного дискурса» [там же]. Сказанное касается как гиперболы преувеличения, так и гиперболы преуменьшения (которую следует отличать от мейозиса и литоты¹, не являющихся столь активными поэтическими средствами, по крайней мере, в поэтике русского рока).

Если гипербола – языковое явление и перифрастический прием выразительности, то гиперболизм – свойство поэтического мышления и художественная тактика, состоящая в утрирующем «ходе» от референта к тексту, в изображении ситуаций, характеризующихся признаками с неправдоподобной или логически невозможной (в контексте дискурса) степенью, а также в языковой избыточности, приобретающей самостоятельное выразительное значение. В отличие от эвфемии, гиперболизм предполагает не вуалирование, а, наоборот, эмфазу, демонстрацию реферируемого предмета.

В гиперболизме рок-поэтики выказывает себя свойственная рок-культуре обострен-

¹ «Мейозисом является преуменьшение нормального или большего, чем нормальное... Если же объект действительно невелик, незначителен, неудовлетворителен и его языковая характеристика усиливает и подчеркивает эту незначительность – в подобных случаях перед нами не мейозис, а гипербола» [Скребнев: 123]. При этом литота – «разновидность мейозиса, имеющая строго определенную семантико-грамматическую структуру» [там же]. См. также: [Дорогова].

ность восприятия мира и экспрессивность высказывания, отрицание норм и страх усреднения, эстетическая невосприимчивость к полутонам. Подчеркнем, этими свойствами характеризуется «драйвовая» эстетика рока в целом, и в качестве таких универсалий они актуализированы и в рок-поэзии.

Гиперболизм может формироваться собственно гиперболой, но чаще в создании гиперболического образа участвует несколько тесно взаимодействующих поэтических инструментов (метафора, повтор, антитеза, жест и т.п.), в ансамбле которых так или иначе актуализируется поэтическая сема избыточности. Примером может послужить характерный мотив давящей тяжести, ноши, груза: «Крыши домов дрожат под тяжестью дней» [Цой]; «А вы за стенкой, рухнувшей на нас»; «Я у дверного глазка под каблуком потолка» [Дягилева]; «Азартно давили прикладами каблуками / Чугунными небосводами, свинцовыми потолками» [Летов]. Связан с этим мотив замедления, скованности: «Сколько лет я иду, но не сделал и шаг» – Ю. Шевчук [Megalyrics.ru], «Шел по горло в снегу. / Оглянулся – не осталось следа» [Башлачев: 20], «Эх, и елок повалено! Ох, не продержись! / Камней навалено! Только держись!» – И. Сукачев [Megalyrics.ru]. В эстетическом контексте рока эта тенденция корре-

спондирует с характерным для рок-музыки «перегруженным» звуком (дисторшн) – ср. слова “hard” (англ. жесткий), “heavy” (англ. тяжелый) как наименования музыкальных стилей.

Впрочем, рок-поэзия охотно прибегает и к простому «линейному» преувеличению. Например, она питает пристрастие к большим круглым или и/или мифологизированным числам, к «космическим» обобщениям. «А ржавые пятна *по всей земле* / Везде наследили разбитые руки»¹ [Летов]; «сколько *миров* мы сжигаем в час» – Ю. Шевчук [Альтернатива: 93]. «Пепел твоих сигарет – это пепел *империй*» – Б. Гребенщиков [Дело мастера Бо: 151]). «Миллион бойцов, / Юных молодцов / Дружно вознеслись в рай / <...> / В *сотый* раз шла война / На целый белый свет / Как *девятый вал*» [Макаревич: 34]. «Но ты занят войной, ты стреляешь / На *тысячу* верст и *тысячу* лет» – Б. Гребенщиков [Дело мастера Бо: 176]. «Как везли бревно на *семи* лошадях / Сквозь игольное ушко да за *тридцать* червивых земель» [Летов]. «Я не спал *десять тысяч* ночей / Мой желудок набит до отказа снежками» [Летов].

Я видел в небе *тысячу* птиц,
Но они улетели давно.
Я видел *тысячу* зорких глаз,

¹ Курсив в цитатах везде наш. – С.С.

Что смотрят ко мне в окно. – Б. Гребенщиков
[Дело мастера Бо: 180].

С ней случился легкий приступ,
Ей смешно подряд уже лет триста... – А. Васильев
[Megalyrics.ru].

Культурная знаковость и мифосемантика «круглого числа» смешиваются в обобщениях, связанных с концом тысячелетия и направленных на критику опыта цивилизации.

Две тысячи лет, две тысячи лет...
Мы жили так странно *две тысячи лет*.
Но Вавилон – это состоянье ума;
понял ты или нет,
Отчего мы жили так странно *две тысячи лет*?
[Гребенщиков: 79].

Ср. у других ленинградских рок-поэтов (возможно, не без влияния песни Гребенщикова): «Городу *две тысячи лет...* / *Две тысячи лет война, / война без особых причин*» [Цой]. «*Две тысячи тринадцатых лун / Отдано нелепой игре*» – К. Кинчев [Megalyrics.ru].

Приведенные примеры показывают гиперболизм как функцию, основанную преимущественно на превышении меры/степени чего-либо относительно «локальной» нормы. Но даже они позволяют заметить, что это значение устойчиво сопровождается другим, из гиперболической логики напрямую не вытекающим, – значением крайней степени. В песне А. Васильева «Три цвета» за проци-

тированным фрагментом идут стихи:

Она ловит ртом тот *самый первый* снег,
Самый первый снег...
Первый снег был *самым* белым,
Самый первый снег был *самым* белым...
[Megalyrics.ru]

В подобных контекстах гипербола связывается не только с представлением о норме, но и с представлением о *пределе*. А оно практически всегда является пространственным. Заметим в связи с этим, что многие слова-репрезентанты значения высокой (предельной) степени производны от корней с пространственным значением: *предел* (от *делить*), *предельно*, *беспредельно*, *бесконечно*, *безгранично*, *крайний*, *бескрайний*, *крайность*.

Признак (качество, состояние) в поэтическом сознании подвергается специализации: он структурируется с помощью пространственной модели поля, в которой центр – это норма, а край – *предел*, устанавливаемые курсом либо онтологические. Поле конституируется *границей*, следовательно, высокие и самые высокие степени проявления признака мыслятся как область, соприкасающаяся с границей. Граница, в свою очередь, говорит о наличии некоего пространства по другую ее сторону. Это позволяет субъекту мыслить, а поэтическому тексту реферировать не только величины и степени, меньшие или равные пределу, но и превышающие его.

«Но мне придется выбирать – / Кайф или больше / Рай или больше / Смерть или больше» [Летов]; «Великолепная затея / Топить континенты / Поджигать океаны / Швырять себя с балкона в закопчённое *наднебесье*» [Летов]. «Короткую жизнь – *семь* кругов беспокойного лада – / Поэты идут. И уходят от нас на *восьмой*» [Башлачев: 90]. Поэтическое «пространство признака» оказывается частным случаем пространственной модели, характеризующей культуру в целом [Лотман].

В искусстве само постулирование границы ставит вопрос о ее преодолении ходом гипотетического сюжета: «Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира» [Лотман: 475]. Это свойство дополнительно актуализируется поэтикой рока, с его маргинальной локализацией и конфликтной заостренностью. Не случайно стих Дж. Моррисона “Break on through to the other side” часто цитируют в качестве лозунга рок-культуры. В рок-поэзии частотны архетипические образы со значением границы (стена, река, лес и т.п.) и со значением портала, т.е. обозначающие границу упоминанием места входа/выхода (дверь, окно, мост и т.п.). Внешнее пространство, лежащее за преодолеваемой границей, теоретически может мыслиться как обладающее такими же базовыми свойствами, как внутреннее, либо иными. Ю.М. Лотман называет этот параметр «мерностью» пространства [Лотман: 468–480]. В гиперболических построениях рок-поэзии область

по ту сторону границы обычно мыслится как пространство иной, превосходящей мерности (иррациональной свободы, чистой духовности, высшей жизни или, напротив, смерти). Таким образом, гипербола – чрезвычайно значимый для конструкции текста семантический прорыв “to the other side”.

В описанном качестве гипербола оказывается близка к тематическому контексту коммуникации – сообщения «я» с внешним (пространством) и / или другим (человеком). В едином комплексе с топикой границы она активизирует мотивы связи, сообщения, коммуникативных каналов (дорога, шоссе, железная дорога, транспортные средства, телефон, телеграф, почта, письмо), а также мотивы отъезда, разлуки, дороги, образы транспортных средств (ср. песни: «Самолет» и «Трафик» Земфиры, «Ковер-вертолет» группы «Агата Кристи», «Кончится лето», «Троллейбус», «Пачка сигарет» В. Цоя, «Поезд № 193» А. Башлачева, «Трасса Е 95» К. Кинчева и др.). Предметом гиперболизации становятся характеристики движения, дистанция, сила разделяющих обстоятельств, а также аспекты их воздействия на субъект: страдание, устремленность к дальнему, желание недоступной встречи.

Конечно, не любой текст, эксплицирующий описанную пространственную модель, гиперболичесен. Поэтику рок-песни характеризует не сам факт обращения к описанным схемам (которые, в сущности, универсаль-

ны), а установление особых системных отношений между 1) концептуальной аномативностью, бегством от регламентации; 2) уклонением от нормы дискурса в плане выражения в сторону преувеличения и / или преуменьшения; 3) выражением признакового через пространственное.

Данный поэтический комплекс может быть реализован компактно в небольшом текстовом фрагменте или менее явным образом мотивировать текст, быть «геном», определяющим его структуру и функционирование.

Возьмем в качестве примера фрагмент из текста Г. Самойлова «Ковер-вертолет»:

На ковре-вертолете
Мимо радуги.
Мы летим а вы ползете
Чудаки вы чудаки
На ковре-вертолете
Ветер бьет в глаза.
Нам хотя бы на излете
Заглянуть за...

[Megalyrics.ru]

Описание сказочного полета построено на гиперболе – превышении нормальной (естественной) двигательной способности

человека. Оно оттеняется аналогичным преуменьшением, отложенным также на вертикальной пространственной оси: «мы летим а вы ползете»¹. Гиперболический импульс логичным образом приводит к мысли о пределе движения («на излете»), который совмещается с пространственной границей («заглянуть за...»). Причем текст постулирует некое бытие, находящееся по ту сторону актуального предела, ведь желание «заглянуть за» равносильно вере в то, что за границей что-то может находиться.

Аналогичную связь гиперболы с пространством и движением мы находим и в песне К. Кинчева «Красное на черном»:

Шаг за шагом, сам черт не брат,
Солнцу – время, Луне – часы,
Словно в оттепель снегопад,
По Земле проходили мы.
Нас величали черной чумой,
Нечистой силой честили нас,
Когда мы шли, как по передовой,
Под прицелом пристальных глаз.

[Megalyrics.ru]

Поэтическая логика этого фрагмента задается двумя соотношениями субъектного «мы»: с космическими телами – Солнцем, Луной

¹ По сравнению с источником – «Песней о соколе» М. Горького – образ радикализирован: переведен из модального плана возможности («...летать не может») в реальный план: «я лечу».

и Землей – и со снегопадом. Первое заставляет увидеть «мы» в увеличенных пропорциях, второе – в неисчислимом количестве, воображению слушателя должно представиться нечто, напоминающее полотно К. Юона «Новая планета». Далее, благодаря изобразительной силе и начальной позиции этих стихов, в семантике следующих единиц текста актуализируется их гиперболический потенциал. Так, «пристальные глаза» воспринимаются нами тоже как многочисленные, хотя прямо это значение не выражено; экспрессивная чрезмерность ощущается в концентрации броских антитез (солнце – луна, время – часы, оттепель – снегопад и т.п.), в эффектной аллитерации («Нас величали черной чумой, нечистой силой честили нас»). Заметим далее, что сюжет четверостишия приурочен к границе («передовая») и связан с представлением о ее проницаемости: «глаза-прицелы» смотрят на идущих с *той* стороны. Мы убеждаемся, что рассматриваемый гиперболический фрагмент организован типичными спациопоэтическими мотивами предела, запредельного и «трансграничной» коммуникации.

Любая поэтическая компрессия, любой прием экспрессивного накала рок-поэзия вовлекает в пространство гиперболического. В этом смысле с гиперболизмом связаны и такие типичные для рока поэтические практики, как брань и иные речевые девиации, эллипсис и монтажная композиция, функционирующие как средства радикализации

выражения, подводящие его к допустимому в системе пределу и уводящие во внешнее пространство аномативного.

Медитативная рок-поэзия 2000-х гг., уходящая от манифестарного тона и социокультурной конфликтности песен «перестроечного» времени, сохраняет верность гиперболизации и экспрессивному максимализму. Меняется лишь предмет поэтического преобразования. Рассмотрим в качестве примера песню Земфиры «Самолет» – репрезентативную для контекста и бесспорно «знаковую» для творчества певицы.

сколько в моей жизни было этих самолетов
 никогда не угадаешь где же он не приземлится я плачу́
 за эти букочки и цифры улечу
 на этом кресле прямо в новости давай
 я позвоню тебе еще раз помолчим
 поулыбаемся друг другу
 я пытаюсь справиться с обрушившимся небом
 я никак не слабочок но тут такие перестрелки я молчу
 белеет парус одиноко дурачок
 он ничего не понимает корабли
 имеют сердце и возможность выбирать
 и погибая улыбаться
 мы с тобой
 еще немного и взорвёмся
 жаль но я никак не научусь остановиться
 разгоняюсь загоняюсь как отпущенная птица хорошо
 я буду сдержанной и взрослой снег пошел
 и значит что-то поменялось я люблю
 твои запутанные волосы, давай

я позволю тебе ещё раз помолчим
люблю

твои запутанные волосы, давай
я позволю тебе ещё раз помолчим
я люблю

твои запутанные волосы, давай...¹

Лирическая тема песни – переживание разделенности с любимым человеком, эта эмоция и становится предметом характерной гиперболической разработки. Героиня текста находится в самолете, готовящемся к взлету, и переживает свое положение как преувеличенную, максимальную отделенность от другого, а также и от мира, – как одиночество и несвободу, возросшие до такой степени, в которой они угрожают жизни. Максимальной разделенности может быть противопоставлена столь же исключительная связь, эту тему маркирует второй основной мотив песни – телефонный звонок.

Оба компонента данной оппозиции – са-

молет и телефон – суть метафоры состояния / положения человека. Самолет обозначает беззащитность «я» перед жизненной необходимостью. Он отрицательно сопоставлен с человеком, его живым естеством: полет представлен в свете возможной гибели, причём гибели в воздухе («он не приземлится», «улечу... прямо в новости», «мы... взорвемся»)², в этом направлении «работает» и лермонтовская цитата: «корабли имеют сердце» – ‘самолет не имеет сердца’. Рядом с этим телефон – напротив, образ самозащиты, духовной живучести человека. Он выступает как средство связи не голосовой, а скорее телепатической: «я позволю тебе еще раз, *помолчим / поулыбаемся друг другу*» – звонок обходится без речи, но позволяет видеть собеседника³. В мотиве звонка выражено представление о любви как сильнейшей духовной связи, которая способна противостоять энтропии.

Поскольку текст основывается на оппози-

¹ Тексты песен Земфиры не имеют авторизованных текстовых публикаций, поэтому мы воспроизводим стихотворение по авторской фонограмме 1.04.2016 (Москва, СК «Олимпийский»). В текстовой записи мы стремимся следовать речевой форме звучащего текста, в частности, его интонационному членению (которое в данном случае противоречит синтаксическому). Знаки препинания опущены, чтобы сохранить существенную для песни вариативность синтаксических отношений, запятые используются в тех случаях, когда их отсутствие затемнило бы смысл высказывания.

² 24 августа 2004 г. террористы совершили одновременный подрыв двух российских рейсовых самолетов в воздухе. Песни альбома «Вендетта» были записаны между июнем 2004 и февралем 2005 г. Когда была создана песня «Самолет», нам точно не известно, но в ней могли отразиться трагические события августа 2004 г.

³ Отметим: мобильная связь по технологии «скайп» в 2005 г. еще не была распространена.

ции двух крайних состояний, его гиперболический язык формируется осциллированием между контрастными значениями 'очень малого' (стремящегося к *ничто*) и 'очень большого' (стремящегося к *всё* и далее). «Сколько в моей жизни было этих самолетов» (= 'очень много'), «никогда не угадаешь» (= 'предельно мало'); «буковки и цифры» (= 'мелочи, формальное'), «улечу... прямо в новости» (эвфемизм смерти = 'важнейшее, сущностное'). Конфликт этих полярностей преодолевается в конце каждой строфы звонком, молчанием, улыбкой.

Неявным лейтмотивом гиперболического дискурса песни становится взрыв. Взрыв – альтернативная развязка сюжета. Ощущая обстоятельства своей жизни как чрезвычайные (отчуждение, несвобода), человек реагирует на них предельным, опасным накалом чувства, который может привести к разрушению внутреннего мира – взрыву и гибели (поэтому здесь субъект объединен: «мы с тобой»¹). Характерно, что на полюсе отчуждения видение героини становится острающим, «не узнающим», ее взгляд дробит и искажает образ мира, который открывается в ракурсе энтропии, системной диссоци-

ации. «Буковки и цифры» – детализированный и остранный показ билета, сам билет – изолированный атрибут полета, «кресло» – такая же изолированная часть лайнера (и она тревожно перекликается с мотивом взрыва), представление себя в новостях – также видение, отчужденное и зрительно, и эмоционально, «обрушившееся небо» – экспрессивно развернутый «родченковский» ракурс (и очень точная фиксация ощущений пассажиров при развороте лайнера, набирающего высоту). В *предельном* развитии этот процесс деконструкции внутреннего состава человека, его бытия, его чувств и должен привести к ментальному коллапсу, разрушению – как в «Петербурге» А. Белого.

Второй вариант развязки также сопряжен с пространственным развертыванием гиперболического мотива. Если в первом героиня текста улетает «прямо в новости», в пространство мертвой видимости за гранью человеческого бытия, то во втором она чудесным образом аннулирует расстояние, разделяющее ее и другого человека². Предельная и *за-предельная* концентрация чувства необходимо переходит в «борьбу с конструкцией мира». Это становится возможным благодаря

¹ Ср. в другой песне Земфиры синонимичный мотив: «С чувствами долга / мы жить буем долго / и вместе взорвемся в метро».

² Ср. в песне «Любовь как случайная смерть»: «Я вдыхаю твои обстоятельства, чтобы выдохнуть и оказаться возле». Этот текст во многом аналогичен песне «Самолет».

преодолению объектного, остраненного восприятия себя, которое приходит также отчасти чудом, по некой таинственной (вне- или иносистемной) причине. «Хорошо / я буду сдержанной и взрослой», – это несобственно-прямая речь, и, следовательно, объектная характеристика. Далее героиня ощущает некий импульс ассоциативно-эстетического порядка, несомненно внутренний, органический, проходящий вне логики отчуждения: *«снег пошел / и значит что-то поменялось»*. Свершившаяся перемена снимает с нее обязательство быть «сдержанной и взрослой», контролировать свое соответствие внешнему запросу, что дает ей силу объединить всю свою субъектность в одном слове (понятии, чувстве, феномене): *люблю*. Оно и становится последним аргументом развертывающейся лирической мысли.

Таким образом, первая строфа постулирует конфликт, вторая моделирует его нежелательную развязку, третья – преодолевает трагизм ситуации надеждой на возможность развязки спасительной. Для этого преодоления требуется восстановить цельность ощущения себя и мира, что связано с преодолением предела (и пространственного, и ментального). Но гиперболическое видение делает невозможное возможным, поскольку допускает превышение и условных, и онтологических лимитаций, волевой прорыв “to the other side”.

Отметим, что гиперболическая поэтика

песни дополняется настойчивым повторением одного приема ритмической организации, своеобразного анжамбемана, переноса в стих короткий отрезок следующей синтагмы. Объем этого переноса постоянен для большинства строк – три слога, с пропуском метрического ударения на первом из них. В звучащем тексте этот «наброс» воспринимается особенно отчетливо, как существенная деформация фразы, моделирующая аритмичность взволнованного сознания, словно сбивающегося с темы, порывисто забегающего вперед. Данный прием существенно модифицирует смыслообразование, порождая возможность двойной синтаксической интерпретации текста. При его устном развертывании первой должна возникать интерпретация на основе неверного или маловероятного синтаксического соотнесения, а более логичный / вероятный контекст создается следующим стихом. Например: «Я плачу | за эти буквы и цифры улечу | на этом кресле прямо в новости...» – слово «улечу» должно восприниматься поначалу как соотнесенное с существительными «за эти буквы и цифры», поскольку включается в одну произносительную синтагму с ними, и только после паузы возникает более логичный/вероятный синтаксический контекст: «улечу на этом кресле прямо в новости». Многократное повторение приема само по себе дополняет арсенал средств поэтической компрессии, вызывает ощу-

щение речевой ненормативности и служит добавочным инструментом остранения, так как заставляет слушателя концентрировать внимание на форме высказывания, воспринимать драматизированный сюжет формы, резонирующий с лирическим сюжетом: движение от ритмической правильности – через сбой – к возвращению «нормального» ритма.

Отметим, что, учитывая семантизацию ритмического уровня текста, придется интерпретировать финал песни как открытый: текст завершается не гармонизацией, а циклически замкнутым ритмическим перебоем и обрывается апеллирующим «давай»¹. В границах сюжета спасительный звонок так и остается лишь намерением.

Гиперболизм, таким образом, выступает как средство, глубоко интегрированное в систему «драйвовой» поэтики русского рока, связанное прежде всего с представлением мира в категориях исключительного, предельного, со стремлением рока к трансгрессии, преодолению необходимости и заданности. Гиперболический дискурс формируется установками на высокую экспрессивность, интенсификацию системы выражения, на демонстративность мо-

тива-жеста и специализацию поэтического языка. Многообразие проявления этих установок, их способность адаптироваться к индивидуальным художественным системам позволяет отнести их к универсалиям рок-поэтики.

Источники

Цой, В. Песни. [Электронный ресурс] // Kinoman.net. 2017. URL: http://www.kinoman.net/songs/songs_list.php?init=1 (дата обращения: 30.09.2017).

Башлачев, А. Стихи. СПб.: Б. и., 1997.

Дело мастера Бо: Песни группы «Аква-риум». СПб.: Творческое товарищество «Се-стра», 1991.

Дягилева, Я. Дискография. [Электронный ресурс] // Янка Дягилева. 2017. URL: <http://yanka.lenin.ru/discography.htm> (дата обращения: 30.09.2017).

Летов, Е. Стихи. [Электронный ресурс] // Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К. Русское поле экспериментов. М.: ТОО «Дюна», 1994. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/ruspole> (дата обращения: 30.09.2017).

Макаревич, А. Песни и стихи. М.: Захаров, 2003.

Megalyrics.ru. [Электронный ресурс]. 2017.

¹ Так песня завершается в варианте последнего концертного тура «Маленький человек» (2016), но ранее были аранжировки, в которых песня заканчивалась повторением слова «люблю», что делает текст логически завершенным. Отметим, что песня «Самолет» с момента создания прошла через несколько устойчивых музыкальных аранжировок.

URL: <http://www.megalyrics.ru/> (дата обращения: 30.09.2017).

Литература

Дорогова, Т.А. Взаимодействие гипербо-
лы, мейозиса и литоты // Вестник МГОУ. Се-
рия «Лингвистика». 2011. № 6. С. 106–110.

Золян, С.Т. Семантика и структура поэти-
ческого текста. М.: Книжный дом «ЛИБЕР-
КОМ», 2014.

Куприянычева, Е.А., Мишланова, С.Л.,
Хименец, Е.М. Особенности identifica-
ции гиперболы и эвфемизма // Историческая
и социально-образовательная мысль. 2016.
№ 4–2. С. 136–140.

Курбанова, А.Ш. Когнитивно-синтаксиче-
ский статус категории меры и степени. [Элек-
тронный ресурс] // Политематический сете-
вой электронный научный журнал Кубанско-
го государственного аграрного университета.
2012. № 77, 1143–1156.

Лотман, Ю.М. О метаязыке типологиче-
ских описаний культуры // Лотман Ю.М.
Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000.
С. 462–484.

Свиридов, С.В. К вопросу об эстетической
специфике рок-поэзии // Русская литерату-
ра XX–XXI веков как единый процесс... 5-я
международная научная конференция: мате-
риалы конференции. М.: МАКС Пресс, 2016.
С. 65–68.

Скребнев, Ю.М. Очерк теории стилисти-
ки. Горький: Б.и., 1975.

Sources

Tsoi, V. (2017). *Pesni* [Songs]. Kinoman.net.
Retrieved from: http://www.kinoman.net/songs/songs_list.php?init=1 (date of access: 30.09.2017).

Bashlachev, A. (1997). *Stikhi* [Poems].
St.Petersburg: n.p.

Delo mastera Bo [The case of Master Bo: Songs
of Aquarium band]. (1991). St.Petersburg: Sestra
Creative Partnership.

Diagileva, Ya. (2017). *Diskografiya*
[Discography]. Retrieved from: [http://yanka.
lenin.ru/discography.htm](http://yanka.lenin.ru/discography.htm) (date of access:
30.09.2017).

Letov, E. (1994). *Stikhi* [Poems]. In E.
Letov, Ya. Diagileva, K. Riabinov. *Russkoe pole
ehksperimentov* [Russian field of experiments].
M.: Diuna LLP. Retrieved from: [http://www.
gr-oborona.ru/pub/ruspole](http://www.gr-oborona.ru/pub/ruspole) (date of access:
30.09.2017).

Makarevich, A. (2003). *Pesni i stikhi* [Songs
and poems]. Moscow: Zakharov.

Megalyrics.ru. (2017). Retrieved from: [http://
www.megalyrics.ru/](http://www.megalyrics.ru/) (date of access: 30.09.2017).

References

Dorogova, T.A. (2011). *Vzaimodejstvie
giperboly, mejozisa i litoty* [Interaction of
hyperbole, meiosis, and litotes]. *Vestnik MGOU.
Seriya «Lingvistika»* [Bulletin of Moscow State
Regional University. Linguistics Series], 6, 106–
110.

Zolian, S.T. (2014). *Semantika i struktura
poeticheskogo teksta* [Semantics and structure

of the poetic text]. Moscow: LIBERCOM Book House.

Kupriianycheva, E.A., Mishlanova, S.L., & Khimenets, E.M. (2016). Osobnosti identifikatsii giperboly i ehvfemizma [Features of identification of hyperbole and euphemism]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and social educational idea], 4–2, 136–140.

Kurbanova, A.Sh. (2012). Kognitivno-sintaksicheskij status kategorii mery i stepeni [Cognitive-syntactic status of the category of measure and degree]. *Politematicheskij setevoy ehlektronnyj nauchnyj zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* [Polytechnical network electronic scientific journal of Kuban State Agrarian University], 77. Retrieved from: <https://elibrary.ru/item>.

asp?id=17659420 (date of access: 30.09.2017).

Lotman, Yu.M. (2000). *O metazyazyke tipologicheskikh opisaniy kul'tury* [About the metalanguage of culture typological descriptions]. In Iu.M. Lotman, *Semiosfera* [Semiosphere], St.Petersburg: Iskusstvo-SPb., 462–484.

Sviridov, S.V. (2016). K voprosu ob ehsteticheskoy spetsifike rok-poehzii [On the issue of the aesthetic specifics of rock poetry]. Proceedings of the 5th international scientific conference *Russkaya literatura XX–XXI vekov kak edinyj protsess... 5-ya mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya: materialy konferentsii* [Russian literature of the XX–XXI centuries as a single process]. Moscow: MAKS Press, 65–68.

Skrebnev, Yu.M. (1975). *Ocherk teorii stilistiki* [Essay on the theory of stylistics]. Gorkii: n.p.

HYPERBOLE AND HYPERBOLISM IN THE POETICS OF RUSSIAN ROCK

Stanislav V. Sviridov, PhD, Associate Professor, I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia,
e-mail: textman@yandex.ru

Abstract. Russian rock poetry is considered in the article as a poetic subsystem associated with the musical aesthetics of rock (“the drive”). One of the components of this subsystem is hyperbolization, i. e. an artistic tactic consisting of an exaggerating “move” from the referent to the text. The means of hyperbolization include not only the stylistic hyperbole, but also a complex of artistic tools interacting with it. In particular, in the poetic consciousness of Russian rock, hyperbole undergoes spatial reinterpretation. Interaction in the hyperbolic discourse of conceptual non-standardization, tactics of expressive exaggeration and/or understatement, and spacialization of artistic expression is demonstrated using the texts of G. Samoilov, K. Kinchev, and Zemfira Ramazanova.

Key words: rock, rock poetry, hyperbole, song, Kinchev, Samoilov, Zemfira.

