

## ПО ДОРОГЕ В АД: КРАТКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ О ПЕСНЕ *МЕРСЕДЕС C666* NOIZE MC

Стефан Симонек (Вена)

### Абстракт:

Целью данной статьи является подробный анализ песни *Mercedes C666* русского рэпера Noize MC с точки зрения интертекстуальности. С помощью теоретического подхода Жерара Женета песня рассматривается как гипертекст, с которым переключается множество гипотекстов западной поп-культуры (песня *Sympathy for the Devil* британской группы «The Rolling Stones») и русской литературной традиции (*Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова).

**Ключевые слова:** Noize MC, Русская популярная культура, Михаил Булгаков, интертекстуальность

### Abstract:

The essay offers an intertextual analysis of Noize MC's Russian rap-song *Mercedes S666*. With the help of Gérard Genette's methodological approach, Noize MC's song appears as a hypertext, whose underlying hypotext ranges from Western popular culture (as for example, the song *Sympathy for the Devil* by "The Rolling Stones") up to Russian literary tradition represented by Mikhail Bulgakov's famous novel *Master i Margarita*.

**Key words:** Noize MC, Russian popular culture, Mikhail Bulgakov, Intertextuality

Цель данной статьи состоит в том, чтобы коротко очертить важную способность современной популярной культуры в России реагировать посредством интернета на самые актуальные политические события. Пример культуроведческого анализа ускоренных художественных стратегий подобного рода в этой статье – песня *Mercedes C666* известного русского музыканта и рэпера Ивана Александровича Алексева, который выступает под творческим псевдонимом Noize MC.<sup>1</sup> Noize MC сочинил свою песню в течение суток после страшного дорожного происшествия на площади Гагарина

---

<sup>1</sup> См. более подробную информацию в интернете: Noize MC, [http://ru.wikipedia.org/wiki/Noize\\_MC](http://ru.wikipedia.org/wiki/Noize_MC); сайт дополнен еще дискографией певца (29. 3. 2011); Noize MC: Официальный сайт, <http://www.noizemc.ru> (29. 3. 2011).

в Москве, где 25-ого февраля прошлого года в восемь часов утра столкнулись «Мерседес С» Анатолия Баркова, вице-президента русской нефтяной компании «Лукойл» (за рулем был шофер Баркова), и «Citroen C3». Сидящие в этой маленькой машине Вера Сидельникова и Ольга Александрина при столкновении с тяжелым «Мерседесом» влиятельного нефтяного менеджера не выжили и, кроме того, согласно заявлениям московской милиции ещё и понесли ответственность за роковое происшествие. Большие сомнения в подобном изложении ситуации официальной стороной, помимо прочего, вызвал тот факт, что машина Баркова, по всей видимости, воспользовалась все более оспариваемым преимуществом высших кругов российский власти и выехала на встречную полосу, чтобы избежать пробки. Кроме того, множество видеокамер, наблюдающих за уличным движением на площади Гагарина, необъяснимым образом не сумело передать точные снимки с места происшествия. Реагируя на все эти противоречия, Noize MC в знак общественного протеста уже на следующий день сочинил свою песню и загрузил видеоклип в сеть, где тот сразу же стал очень популярным, и, таким образом, еще более усилил общее недовольство, вызванное сомнительным поступком московских властей (а некоторые электронные издания, например, немецкие «Spiegel Online» или «FAZ.NET», опубликовали критические репортажи о трагическом происшествии). Сам Noize MC в мае прошлого года включил эту песню последним – бонусным – треком в свой „*Последний альбом*“, <sup>2</sup> чем сделал её ещё более заметной.

Ниже попытаемся указать подробнее на некоторые интертекстуальные связи, которые соединяют текст песни *Mercedes C666* с центральными текстами современной западной попкультуры и с традицией русской литературы 20-ого века. Соединение различных гетерогенных элементов как «высокой», элитарной, так «низкой», популярной культуры в одно целое, сохраняющее, однако, память об изначальной гетерогенности всех своих элементов и о разных нитях интертекстуальной ткани, представляет собою блестящий пример существенной условности любого разделения культуры в разные уровни. Американский критик Лесли Фидлер в конце 1960-ых годов в своей программатической статье *Cross the Border – Close The Gap* уже критиковал разделение культуры на иерархические слои и требовал включения жанров массовой культуры, таких как порнография или вестерн, в область «высокой» литературы, указывая притом на «outmoded ability to discriminate between High and Low». <sup>3</sup> Исходным пунктом для размышлений подобного рода, однако, безусловно является сам текст песни *Mercedes C666* рэпера Noize MC:

<sup>2</sup> См. Последний альбом (альбом Noize MC), [http://ru.wikipedia.org/wiki/Последний\\_альбом\\_\(альбом\\_Noize\\_MC\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Последний_альбом_(альбом_Noize_MC)) (29. 3. 2011).

<sup>3</sup> FIEDLER, L.: A New Fiedler Reader. Amherst, New York 1999, c. 285.

Разрешите представиться, меня зовут Анатолий Барков  
 У меня нет ни кожистых крыльев, ни вампирских клыков  
 При занимаемой должности мне не сдались и даром  
 Подобного рода, знаете ли, пошлые аксессуары  
 Вице-президент Лукойла – это вам не хухры-мухры  
 Надо выглядеть солидно, без лишней мишуры  
 Все эти сатанинские приколы – сплошное ребячество  
 Сходство с реальным дьяволом тут отсутствует начисто!  
 Настоящему демону клоуном быть не пристало  
 Оставим маскарады звёздам тяжёлого металла.  
 Я персонаж другого плана, существо высшего порядка  
 Мне не знакомы проблемы не решаемые взяткой,  
 Мне не известны люди, чьи жизни важнее моих интересов,  
 Меня не парит что там обо мне напишет пресса.  
 Если ты встал на пути моего Мерседеса  
 При любом раскладе ты виновник дорожно-транспортного  
 замеса Мерседес S666  
 Прочь с пути, плебей, под колёса не лезь,  
 Жалкая чернь трепещи – на трассе патриции  
 Мы опаздываем в ад, дорогу колеснице

В преисподне я буду вариться в соседнем котле с Евсюковым,  
 Но сейчас я жив, здоров и по полной упакован,  
 Застрахован на все сто от происшествия любого,  
 Помимо прочего мы давно знакомы с Вовой,  
 Обладаю умением изменять пространство и время  
 Выходят из строя разом все камеры наблюдения,  
 Если на них засняты улики моего преступления  
 И засуньте себе поглубже своё народное мнение.  
 Людишки погалдят, погалдят и угомонятся  
 Моська лает, слон остаётся при чистой репутации  
 Я признаться уже и не помню толком  
 Кто такие Вера Сидельникова и Александрина Ольга<sup>4</sup>

В контексте вышеупомянутой цитаты Лесли Фидлера от текста данной песни можно протянуть первую интертекстуальную нитку именно в направлении западной рок-музыки, так как та комбинация формального представления (см. на самом начале песни строчку «Разрешите представиться, меня

<sup>4</sup> Noize MC: Мерседес С666. // Rap Texts.ru. Коллекция русских рэп текстов, [http://www.raptxts.ru/Noize\\_MC\\_Mercedes\\_s666.htm](http://www.raptxts.ru/Noize_MC_Mercedes_s666.htm) (29. 3. 2011).

зовут Анатолий Барков») с образом дьявола, выступающего не в традиционном виде, а именно без всяких сатанинских признаков («Сходство с реальным дьяволом тут отсутствует начисто!»), встречается и в песне *Sympathy for the Devil* известной британской рок-группы «The Rolling Stones» (песня впервые опубликовалась в альбоме *Beggars Banquet* 1968-ого года). Для сравнительного анализа обоих текстов, пожалуй, менее интересен тот факт, что сатана британской группы играет роковую роль при октябрьской революции в Петербурге и при расстреле царской семьи, – зато бросается в глаза, что сатана из *Sympathy for the Devil* также не связан с дьявольской атрибутикой (он богатый человек со вкусом), и что он, как и Анатолий Барков, сразу же хочет представиться («Please allow me to introduce myself»).<sup>5</sup> Однако, на самом деле, сатана здесь лишь намекает на свое настоящее имя («Hope you guess my name»), представление как таковое, в отличие от *Mercedes С666*, отодвигается в середину песни, но и там остается в области условности («Just call me lucifer»). Из этих многочисленных, отчасти совсем параллельных, отчасти сильно отличных перекличек между двумя песнями постепенно зарождается густая сеть интертекстуальных аллюзий без ясного семантического центра, чьи нити тесно переплетены друг с другом в форме, напоминающей не корень, а ризому; с помощью этой метафоры из области ботаники французские теоретики Жиль Делёз и Феликс Гваттари, в свою очередь, старались отграничить мышление структурализма (корень, иерархия, смысловой центр) от мышления постструктурализма (ризомы, сеть, отсутствие смыслового центра).<sup>6</sup> Таким способом, во взаимных отношениях двух песен реализуется феномен интертекстуальности в форме, доступной постструктуралистскому литературоведческому подходу.

Рядом с этими интертекстуальными связями с английской рок-музыкой 1960-ых годов (благодаря разным процессам ре-канонизации и ре-ауратизации сегодня воспринимаемой, в случае таких групп, как например, «The Beatles» или «The Rolling Stones», как часть «высокой» культуры) стоит еще вековая традиция изображения дьявола в русской литературе.<sup>7</sup> Песня русского рэпера Noize MC, конечно, косвенным образом, отвечает и этому богатому содержанию предыдущих художественных текстов от средневековья до постмодернизма. С такой точки зрения, песня по терминологии

<sup>5</sup> Rolling Stones Sympathy For The Devil Lyrics, [http://www.lyricsfreak.com/r/rolling+stones/sympathy+for+the+devil\\_20117881.html](http://www.lyricsfreak.com/r/rolling+stones/sympathy+for+the+devil_20117881.html) (29. 3. 2011).

<sup>6</sup> DELEZE, G. – GUATTARI, F.: *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris 1980, с. 9–37.

<sup>7</sup> См. DAVIDSON, P.: *Russian Literature and its Demons. Introductory Essay*. // Та же (ред.): *Russian Literature and its Demons*. New York, Oxford 2000, с. 1–28; CONNOLLY, J. W.: *The Intimate Stranger. Meetings with the Devil in Nineteenth-Century Russian Literature*. New York 2001.

французского литературоведа Жерара Женета представляет собою литературный гипертекст, наслаивающий множество различных гипотекстов, которые в свою очередь подобно палимпсесту все еще просвечивают через данный гипертекст, дополняя его своим собственным смыслом.<sup>8</sup> Из такого одновременного присутствия различных семантических планов, представленных в гипертексте гипотекстов следует как результат и смысловое многообразие самого гипертекста, который таким способом трактуется не как сомкнутое смысловое единство, а, скорее, как открытый пучок чужих голосов.

В соответствии с заглавием данной статьи ограничим наши поиски возможных гипотекстов песни *Mercedes С666* в русской литературе примером романа *Мастер и Маргарита* Михаила Афанасьевича Булгакова. Причина выбора именно этого романа объясняется тем, что и в песне Noize MC, и в романе Булгакова образ дьявола (как, кстати, и в *Sympathy for the Devil* группы «The Rolling Stones») изображён подчеркнуто каноническим образом – дьявол выступает не как бурный возмутитель божественного порядка или явный противник Бога, а скорее как изысканный циник. Прообраз такой характеристики дьявола, без всякого сомнения, – образ Мефистофеля в гетевском *Фаусте*. Отметим в этом контексте то обстоятельство, что сам Булгаков использовал знаменитый диалог между Фаустом и Мефистофелем «Nun gut, wer bist du denn? – Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft» в русском переводе как эпиграф к своему роману<sup>9</sup> (эпиграф, который по мнению Сергея Давыдова и Давида Бетеа важен и тем, что предопределяет сюжет всего романа).<sup>10</sup> Интертекстуальная связь с песней Noize MC проявляется, кроме того, и в том, каким дьявол впервые представлен в романе Булгакова. Когда Воланд внезапно появляется в Москве тридцатых годов, в нём едва ли можно узнать сатану. Исключением является один атрибут – его трость с черным набалдашником в виде головы пуделя, отсылающая, опять же, к *Фаусту* Гете как к одному из центральных гипотекстов булгаковского романа.<sup>11</sup> Дорогой серый костюм, заграничные, в цвет костюма, туфли и заломленный на ухо серый бе-

<sup>8</sup> GENETTE, G.: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris 1982, с. 13.

<sup>9</sup> БУЛГАКОВ, М.: Мастер и Маргарита. Москва 1999, с. 156.

<sup>10</sup> BETHEA, D. – DAVIDOV, S.: Evil in Bulgakov's „Master i Margarita“. // Zelinsky, B. (ред.): Das Böse in der russischen Kultur. Köln, Weimar, Wien 2008, с. 205. См. далее: „Voland is a modernized reincarnation of Mephistopheles.“ STENBOCK-FERMOR, E.: Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust. // The Slavic and East European Journal 13/1969, с. 312.

<sup>11</sup> БУЛГАКОВ, М.: Мастер и Маргарита, с. 159. – В тесном отношении с тематикой дьявола в романе находится и проблематика сумасшествия, см. POSPÍŠIL, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995, с. 109.

рет<sup>12</sup> придают Воланду образ современного искусителя<sup>13</sup> и, как бы, соответствуют словам песни, согласно которым все сатанинские атрибуты для настоящего демона – сплошное ребячество. На самом деле, дьявол действует уже в первой главе романа, однако, не столько на уровне действующих лиц, сколько на уровне фразеологии, где он представлен довольно ярко. Посредством фраз, например, «Фу-ты черт!», «А какого черта ему надо?» или «Черт, слышал все ...»<sup>14</sup> собеседники Воланда в первой главе романа, редактор Михаил Александрович Берлиоз и поэт Иван Николаевич Бездомный, несколько раз обращаются к черту, который, на самом деле, уже сидит между ними.

В отличие от песни Noize MC, где формальное представление персонажа мы встречаем уже в самом начале текста сразу в первой строке («Разрешите представиться, меня зовут Анатолий Барков»), Воланд представляет себя в первой главе булгаковского романа (заглавие которой коррелирует здесь по смыслу: *Никогда не разговаривайте с неизвестными*), только после разговора с Берлиозом и Бездомным такими словами: «Извините меня, что я в пылу нашего спора забыл представить себя вам. Вот моя карточка, паспорт и приглашение приехать в Москву для консультации.»<sup>15</sup> Законы вежливости, в конце концов, Воландом соблюдены, однако, читатель романа в первой главе не узнает, о ком именно идет речь, так как необразованный Бездомный на карточке Воланда успевает разглядеть только слово «профессор» и начальную букву фамилии – двойное «В».<sup>16</sup> Неполная фамилия потом еще раз упоминается в пятой главе романа, когда Бездомный безуспешно старается вспомнить, какая именно фамилия была напечатана на карточке загадочного иностранца. Причем перечень возможных вариантов «Ве, ве, ве! Ва ... Во ... Вашнер? Вагнер? Вейнер? Вегнер? Винтер?» опять наводит о *Фаусте* Гете как о центральном гипотексте романа.<sup>17</sup> Только в седьмой главе Воланд на самом деле представляет свою

<sup>12</sup> БУЛГАКОВ, М: Мастер и Маргарита, с. 159.

<sup>13</sup> См. в этой связи TUMANOV, V.: Diabolus ex Machina: Bulgakov's Modernist Devil. // Scando-Slavica 35/1989, с. 49–61; образ булгаковского дьявола на фоне русской и украинской мифологии подробнее рассматривается в ШОЛЬЦ, У.: Мифология русского и украинского черта в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1928-1940). // Jekutsch, U. – Kratochvil, A. (ред.): Die Ukraine zwischen Ost und West. Rolf Göbner zum 65. Geburtstag. Aachen 2007, с. 105–119; для характеристики Воланда см. ГАСПАРОВ, Б. М.: Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва 1993, с. 60–64.

<sup>14</sup> БУЛГАКОВ, М: Мастер и Маргарита, с. 157, 160, 166.

<sup>15</sup> Там же, с. 166.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же, с. 209–210.

фамилию Степе Лиходееву<sup>18</sup> – обстоятельство, которое подчеркивает контраст между романом Булгакова и песней Noize MC и соединяет гипотекст (*Мастер и Маргарита*) и его гипертекст (*Mercedes С666*) именно через разные виды формального представления дьявольских личностей Баркова и Воланда. Интертекстуальная сеть между обоими текстами таким способом заплетена не только сходствами, но и различиями, соединяемыми, однако, тем же мотивным составом.

В то время, как в начале булгаковского романа межтекстуальный стык с *Mercedes С666* осуществляется вежливым поведением Воланда, в конце романа, с другой стороны, этот стык обусловлен традиционным обликом сатаны: в заключительных главах 31 и 32 Воланд вместе со своей свитой – Азazelло, Коровьевым и Бегемотом – с Воробьевых гор в Москве начинают адскую поездку верхом, явно напоминающую о четырех апокалиптических всадниках из шестой главе *Откровения Иоанна Богослова* – на эти соответствия уже указал Давид Бетеа, замечая: «Woland, Behemoth, Kogoviev, and Azazello are transformed into Bulgakov's version of the Four Horsemen of the Apocalypse».<sup>19</sup> Вышеупомянутые параллели, например, отражаются в страшно, гремящем восклицании Воланда «Пора!!» в 31-ой главе (см. Откр. 1:3: «ибо время близко») и в изображении Азazelло как демона-убийцы в безводной пустыне в 32-ой главе романа.<sup>20</sup> Интертекстуальное сцепление романа Михаила Булгакова и песни Noize MC здесь помещено именно в *Откровении Иоанна Богослова*, которое является центральным гипотекстом для заглавия песни *Mercedes С666*, так как роковое число 666 упоминается в тринадцатой главе *Откровения* (Откр. 13:18): «Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть.» Заглавие песни, сверх того, представляет собой блестящий пример подчеркнутого Лесли Фидлером стремления эстетического мышления постмодернизма перешагнуть грани между «высокой» и популярной культурами.<sup>21</sup> С одной стороны, поставленное в заглавие

---

<sup>18</sup> Там же, с. 224.

<sup>19</sup> ВЕТНЕА, D. M.: *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton 1989, с. 226.

<sup>20</sup> БУЛГАКОВ, М: *Мастер и Маргарита*, с. 505, 507.

<sup>21</sup> Согласно методологическому подходу Фидлера ограничим наш анализ межтекстуальных стыков между романом Булгакова и песней русского певца только на «поверхностные» вопросы, как на одежду и манеры двух дьявольских фигур Барков и Воланд. Именно этими внешними соответствиями, по нашему мнению, реализуется и интертекстуальный контакт между обоими текстами. Такими соответствиями, конечно, отнюдь не затрагиваются принципиальные различия на планах онтологического статуса и моральной или психологической мотивировки этих двух фигур.

число 666 указывает на *Откровение Иоанна Богослова* и, тем самым, на один из основных текстов всей общеевропейской культуры, с другой стороны, заглавие песни одновременно связано с западной коммерц-культурой в виде особо престижного продукта «Мерседес С», самого роскошного класса немецкого автомобильного концерна, причем сам «Мерседес», в свою очередь, как объект попкультуры *Mercedes Benz* был воспет в песне американской рок-певицы Дженис Джоплин.<sup>22</sup>

Однако, не только комбинация «Мерседеса» с числом 666, отражает стремление Лесли Фидлера разграничить области элитарной и массовой культур, но сама история художественного восприятия числа 666 отсылает к сферам полулярной культуры, где роковое число зла очевидно пользовалось особенным интересом: песня и одноименный альбом *The Number of the Beast* (1982-ого года) британской метал-группы «Iron Maiden» явно свидетельствуют об этом интересе.<sup>23</sup> Кроме того, и сама песня *The Number of the Beast* и облик группы «Iron Maiden» связаны с песней Noize MC, потому что, например, в строчках «Оставим маскарады звёздам тяжелого металла» можно прочесть резкий отказ от внешних атрибутов дьявола, вынесенных этой риторической фигурой в область популярной культуры. Из упомянутого выше отказа от атрибутов попкультуры внутри этой же самой культуры возникает представление о её многообразии, которое вследствие этой амбивалентности способно реагировать на самые разные политические и социальные ситуации благодаря, как раз, отсутствию внутренней иерархизации. Вышеупомянутая существенная амбивалентность и полифония современной (русской) популярной культуры<sup>24</sup> в виде рэпа Noize MC отражается и в том, что такие различные по происхождению и функции культурные артефакты, такие, как песня *Sympathy for the Devil* группы «Rolling Stones», булгаковский роман *Мастер и Маргарита*, *Откровение Иоанна Богослова* и альбом *The Number of the Beast* группы «Iron Maiden» как будто нарочно «выбрали» себе один и тот же гипертекст – *Mercedes C666* Noize MC. В этой связи надо отметить, что современная русская постмодернистская литература использует подобные интертекстуальные и интермедийные стратегии: романы и рассказы Виктора Пелевина или Татьяны Толстой, например, таким же способом указывают и на канонические тексты русской

<sup>22</sup> Janis Joplin Lyrics “Mercedes Benz”, <http://www.azlyrics.com/lyrics/janisjoplin/mercedesbenz.html> (29. 3. 2011).

<sup>23</sup> См. *The Number of the Beast*, [http://de.wikipedia.org/wiki/The\\_Number\\_of\\_the\\_Beast](http://de.wikipedia.org/wiki/The_Number_of_the_Beast) (29. 3. 2011).

<sup>24</sup> См. в этом контексте BORENSTEIN, E.: *Overkill. Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*. Ithaca, London 2008, и Barker, A. M. (ред.): *Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*. Durham, London 1999; в обеих публикациях, однако, имя Noize MC не упоминается.



литературы XIX-ого и XX-ого веков (на сочинения Пушкина, Достоевского, Маяковского, Мандельштама) и на песни Леонарда Коэна, на «Pepsi-Cola» и куклу Барби или на блокбастеры с Арнольдом Шварценеггером, например, *Terminator I + II* или *True Lies*.<sup>25</sup> Из этого следует, что только читатель, который располагает необходимым знанием в обеих областях, умеет трактовать эти тексты адекватным образом, – факт, что, на самом деле, снова „разрытыми“ оказываются именно те рвы, которые Лесли Фидлер на конце 1960-ых годов хотел „засыпать“. Введение попкультуры в «высокую» литературу, по всей видимости, не сделала проще подход к ней, а скорее напротив, увеличило количество потенциальных гипотекстов и, таким образом, потребовало от читателя большего опыта в рамках литературного канона и вне его.

В заключении статьи хотим указать на еще один возможный гипотекст песни *Mercedes C666 Noize MC*, который через интертекстуальное отношение к тексту песни показывает, как русский рэпер в своей работе связывает и переосмысливает различные художественные традиции. Через поставленное в заглавие песни число 666 открывается обширный состав эсхатологических текстов, как например стихотворение *Конь блед* русского символиста Валерия Брюсова, которое по мнению Ааге А. Хансен-Леве является, вероятно, самым известным примером негативного апокалипсиса в раннем русском символизме.<sup>26</sup> Как и песня Noize MC, сочинение Брюсова построено на *Откровении Иоанна Богослова* как важном гипотексте, причем межтекстуальная связь в случае стихотворения *Конь блед* осуществляется с помощью эпиграфа по *Откровению* 6:8: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть.» И песня, и стихотворение, таким образом, на одном уровне принимают участие в более обширной культурной традиции. В стихотворении русского символиста, однако, недвуммысленно отражается восторг перед городской средой, который русские поэты в конце XIX-ого века переняли от своих французских предшественников, например, Шарля Бодлера или Поля Верлена. Значение городского транспортного движения в стихотворении Брюсова подчеркивается повторением строчки «Мчались omnibusы, кебы и автомобили» в начале и в конце текста.<sup>27</sup> В *Конь блед* внезапное появление апокалиптического всадника, вызывающего у прохожих чувство ужаса и оцепенение, противопоставляется автором всем этим современным

<sup>25</sup> См. SIMONEK, S.: Closing the Gap between High and Popular Culture? A Closer Look at Viktor Pelevin's Novel "Chapaev i Pustota". // *Litteraria Humanitas* XIV/2006, с. 173–182.

<sup>26</sup> HANSEN-LÖVE, A. A.: Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende. // Gröbel, R. (ред.): *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Oldenburger Symposium. Amsterdam, Atlanta 1993, с. 247.

<sup>27</sup> БРЮСОВ, В. Я.: Избранное. Стихи, лирические поэмы. Москва 1983, с. 116–117.

средствам передвижения, дьявольская характеристика вместе со строками «в этот адский шепот»<sup>28</sup> приписывается не огнеликому всаднику, а шуму и гулу городской жизни. В песне *Mercedes C666*, более чем сто лет спустя после брюсовских стихов, эти текстуальные взаимоотношения существенно изменились, так как в песне Noize MC адские силы рисуются уже не в окружающей городской среде, но в самой машине Анатолия Баркова. Апокалиптический всадник показан здесь не верхом на коне, но за рулем дьявольского «Мерседеса»,<sup>29</sup> который по дороге в ад (см. строчку «Мы опаздываем в ад») уничтожает все предыдущие гипотексты русской литературы. Предостережение не попадаться под колеса адской машины (см. строчку «под колёса не лезь»), можно сказать, адресовано русскому культурному тексту вообще; но, возможно, необходимо трактовать предостережение подобного рода и как вызов «высокому» литературному канону со стороны русской популярной культуры?

---

<sup>28</sup> Там же, с. 116.

<sup>29</sup> Подобная комбинация (адской) техники и гибели опять подчеркивает функцию булгаковского романа как гипотекста песни, так как Михаил Александрович Берлиоз согласно предсказанию Воланда в тот же вечер попадает под колеса трамвая, отсекающего ему голову. Булгаков: Мастер и Маргарита, с. 193–194.