

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 3. С. 21—31.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2026. Iss. 3. P. 21—31.

Научная статья

УДК 821.161.1.09-192:82.02

EDN <https://elibrary.ru/bdwpdx>

DOI: 10.46726/H.2026.3.3

ПРЫЖОК ЧЕРЕЗ ПУПОК: КОНЦЕПТУАЛИЗМ И РУССКИЙ РОК

Денис Львович Карпов

Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова,
г. Ярославль, Россия, karpovdl@yandex.ru

Аннотация. В статье описывается роль русского концептуализма в формировании советской и российской рок-сцены. Переосмысливается представление о монолитности представления о русском роке как единой культурной парадигме. На примере групп «ДК» и «Среднерусская возвышенность» показано, каким образом концептуалисты переосмыслили основные идеологемы поздней советской эпохи и рок-культуры. В частности, речь идёт об использовании нехарактерных для русского рока приёмов. Основопологающим принципом концептуалистской стратегии на рок-сцене становится деконструкция высокого образа как самого автора, так и его зрителя, что входит в противоречие с элитарностью представлений о субкультуре в 1980-х годах. Важным приёмом в поэзии рок-концептуализма является мерцательность, понятие, которое Д.А. Пригов применял к своей поэзии: с его помощью критической ревизии подвергается сам образ рок-звезды, вокруг которой строится подобное ритуалу сценическое действие, в центре которого — «пророк», «жрец». А также говорится о перформативности как основе рок-концерта, которая противопоставляется традиционному представлению о русском роке как логоцентрическом искусстве. На примере групп «Аукцион», «Дети», «НОМ» и др. показано влияние, казалось бы, маргинального явления на магистральные пути развития русской рок-культуры и более поздней песенной поэзии.

Ключевые слова: русский рок, рок-поэзия, концептуализм, ДК, Среднерусская возвышенность, перформативность, мерцательность

Для цитирования: Карпов Д.Л. Прыжок через пупок: концептуализм и русский рок // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 3. С. 21—31.

Русский рок, который также называют классическим, представляется сегодня достаточно монолитным явлением, и не в последнюю очередь эту ситуацию сформировали рок-исследования, базирующиеся в своей основе на достаточно ограниченном материале: Цой, Шевчук, Башлачёв, Кинчев и некоторые другие. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что закрепившееся понятие «русский рок» совершенно не релевантно тому, что являлось русским роком даже в те же классические 1980-е гг. Интересно, что гимн русского рока «Всё это рок-н-ролл», написанный когда-то К.Е. Панфиловым (Кинчевым), был далеко не единственной самопрезентацией и самоопределением русского рока. Композиция была написана только в 1988 году, а за три года до этого появилась песня группы «Аквариум» «Рок-н-ролл мёртв». Эта хронология интересна тем, что монолитность русского рока оказалась довольно поздним представлением, а взгляды

современников на само явление были весьма разнообразны, если не сказать противоречивы. С этой точки зрения интересна роль концептуализма в формировании советской рок-сцены, представление о которой при введении нового материала может быть значительно скорректировано.

Собственно концептуалистских групп в 1980-е годы было немного, но бесспорен тот факт, что они серьёзно повлияли на представления о рок-музыке в СССР и заложили те традиции, которые станут востребованными в дальнейшем. Концептуализм значительно обновил инструментарий русской рок-музыки, во многом став предшественником современной звучащей поэзии и дав необходимый набор приёмов, которые, как можно видеть, востребованы сегодня, например, в пародийных треках хип-хоп-исполнителей, в частности близких объединению «Антихайп». В рамках обсуждения собственно рок-коллективов представляется необходимым говорить о родоначальниках движения рок-концептуализма и авторах идеи вмешательства художников в жизнь рок-сцены: в первую очередь это группа «ДК» и «Среднерусская возвышенность». Группа «Мухомор», сделавшая единственную запись «Золотой диск», являлась по сути концептуальным проектом, музыкально не вписываясь в рок-музыку. Группа «Тупые», образованная в начале 1980-х годов, формально к концептуализму не имела отношения, так же как «АВИА», которая сформировалась при распаде группы «Странные игры», являющейся одним из флагманов Ленинградского рок-клуба. Исходя из этих соображений, внимание в статье будет сосредоточено именно на указанных выше двух группах.

Группы «ДК» (образована в 1980 году Сергеем Жариковым) и «Среднерусская возвышенность» (образована в 1986 году С. Гундлахом, Н. Алексеевым, Н. Овчинниковым) достаточно рано начали свою деятельность, что свидетельствует о том, что некоторое представление о рок-движении и рок-герое сформировалось, и именно на него направлена критическая ревизия концептуализма.

Именно в первых альбомах концептуалистов будет создаваться низовой образ любителя рок-музыки, который потом будет узнаваться по известной песне М. Науменко «Гопники» (1983):

Кто это идет, сметая все на своем пути,
Кто одет в цветную рубашку и красные носки?
У кого на плече висит сумка с надписью «Эй-Си/Ди-Си»,
У кого на ногах из черной резины грязные сапоги?

В первых песнях группы «ДК» создаётся столь же отталкивающий, но более гротесковый образ:

Я плюю на тебя, нахрена мне любовь?
А в магазине вермут ханыгами скушан
Я, как интеллигент, пью опять «бычью кровь»
И любимую песню по радио слушаю
Пусть мой тельник измят, пусть наколка стара
Пусть трусы не стирал я который уж год
И пускай в моём доме сычи уже спят,
Когда я весь кирной завожу «поворот»
Вот! Новый поворот!
И мотор ревет!
Что он нам несёт?
Дно или капот?
Или же блюёт
Нам за шиворот!

Претензия на интеллектуализм русского рока и, в частности, творчества группы «Машина времени», «ДК» осмысляется в пародийном ключе. Причём остраняется в данном случае не сам текст, а именно зритель, представленный в тексте песни обычным советским маргиналом, работагой и алкоголиком.

В целом можно говорить о том, что «ДК» идёт по пути деконструкции высокого образа, создаваемого уже в ранних советских рок-текстах, претендующих на то, чтобы стать новой идеологией, как позже и будут характеризовать русский рок 1980-х годов. Героическая маска лирического субъекта, создание ритуального пространства рок-действия, настойчивое включение в русскую поэтическую традицию — всё это становится предметом пародийного переосмысления. Вместо героя-интеллектуала — мажор, дебошир, алкоголик, жаждущий любви подросток, эти персонажи не просто расширяют диапазон ролевых масок рок-поэзии, они подрывают авторитетность самого рок-высказывания и рок-кумира. С этой точки зрения, группа «ДК» открывает путь русскому року к поп-арту, осмысляя рок-движение не в героическом, а поп-культурном, китчевом ключе, что, безусловно, адекватно материалу. Серийность, использование неоригинальной музыки, часто позаимствованной у популярных западных исполнителей, обценная лексика свидетельствовали о низовом статусе рок-кумира и рок-ритуала. Включая в свои произведения тексты и музыку эстрады, бытовые жанры, фиксацию повседневной речи, «ДК» добивались эффекта обратного тому, который преследовал классический русский рок, то есть разрушения новой идеологической или идеологизированной сферы, появляющейся в русской культуре.

Деконструкция рок-ритуала [Никитина] последовательно предпринимается концептуалистской группой «Среднерусская возвышенность»:

Привет, дружок,
Я чуть не помер,
Я выполняю
Смертельный номер,
Ты днём и ночью
Играешь рок,
А я осуществляю прыжок через пупок!

(«Прыжок через пупок»).

Песня, написанная в середине 1980-х годов, является ровесницей всех знаковых альбомов русского рока — групп «Кино», «Алиса», «ДДТ», «Телевизор» и пр. Важность такой синхронии необходимо осмыслить, чтобы составить представление о гетерогенности всего того, что часто, не рефлексировав, называют русским роком. На самом деле не было исторического зазора между «героизмом» рок-классики и его пародийным (или пародическим) осмыслением. Это, возможно, эксплицирует дистанцию между процессами осмысления и деконструкции тотальностей и попыткой реконструкции современной эстетической и этической идеи русским роком. Концептуализм открывает «другой» русский рок и русский рок как «Другого».

«Среднерусская возвышенность» не только констатировала нелегитимность рок-героя, но и последовательно дискредитировала образ рок-кумира как части ещё одной тотальности, антиидеологии:

Шелестом тихим уходят года,
Солнце не так уже светит,
Лучше не сделаешь никогда,
Чем Пушкин, Чайковский и Репин

(«Пушкин, Чайковский и Репин»).

Играя с критическим мнением о рок-культуре как низовой, чуждой русско-советской культуре, группа предложила спектакль вместо рок-концерта: «На деле это был, конечно, никакой не ансамбль, — пишет о “Среднерусской возвышенности” один из её основателей Свен Гундлах, — а скорее концептуалистская имитация рок-группы, звуковое изображение художнической деятельности» [Жогов: 191].

Практика «Среднерусской возвышенности» (в отличие от студийной «ДК» она была в большей степени на виду) узаконила в русском роке основные концептуальные стратегии: работу не с действительностью, а с идеологией, использование идеологием как конструкторов текста. Как пишет М.Н. Эпштейн*: «Концептуализм играет на извращённых идеях, утративших своё реальное наполнение, или на пошлых реалиях, утративших или исказивших свою идею. Концепт — это абстрактное понятие, припиленное к вещи наподобие ярлыка, — не для того, чтобы соединиться с ней, а чтобы продемонстрировать распад и невозможность единства» [Эпштейн*: 114]. И далее: «Концепт — оборотная сторона “идеала”, выморочного и умерщвляющего всё живое» [Там же: 118]. Концептуализм, абсурдизируя идеологемы и выявляя пустоты, стоящие за политической риторикой, также эксплицирует амбицию русского рок-героя занять место нового пророка, опирающегося на логоцентрическую культуру. А «Золотой диск» группы «Мухомор», в свою очередь, проводит ревизию диссидентской мифологии, которая также реконструирует революционную идею, но с обратным знаком, в позднем СССР. Игра концептами превращает текст в коллаж, список идеологием, а исполнение — в манипуляцию концептуальными конструктами. В практике концептуалистов текстоцентризм сменяется перформансом. Необходимо учитывать, что само существование группы «Среднерусская возвышенность» — это перформанс в пространстве русской рок-культуры, а сценическое действие — это разыгрываемый спектакль, отказ от «окаменевшего текста» [Петровская: 106].

Группа С. Гундлаха явилась зеркалом русской рок-культуры: плохо умевшие играть музыканты, эпатазирующие образы, революционно-покаянные манифесты. На первое место сценического действия выдвигается острающая театральность, игра. Установку на шоу О. Сухова и И. Кормильцев объясняют новыми устремлениями рок-музыкантов: «Не случайно группы, бывшие ранее на периферии рок-движения, не успевшие или не сумевшие обрести популярность в период контркультуры (“АВИА”, “Звуки Му”), начинают уделять основное внимание не тексту и не музыке, а жесту, пластике, шоу, что объясняется установкой на показ по телевидению и работой на большую аудиторию. На эти группы делается основной акцент средствами массовой информации и иностранными продюсерами, которые появляются в СССР и пытаются заниматься русскоязычным роком» [Кормильцев, Сухова: 36]. Это может объяснить появление «Среднерусской возвышенности», заявившей о себе как раз в то время, когда русским искусством заинтересовался западный рынок, хотя авторы цитируемой статьи её не упоминают. Но всё же приведённое мнение вряд ли объяснит появление концептуалистских стратегий в творчестве группы «ДК», первый альбом которой датирован 1983 годом, а также появление записи «Золотой диск» группы «Мухомор», сделанной в 1981—1982 годах. Безусловно, нужно помнить, что и первые песни П. Мамонова были записаны до западных гастролей группы: вошедшие в альбом «Простые вещи» (1988 г.), они были написаны в 1984—1985 годах. Словом, нельзя свести перформативный характер русского рока 1980-х исключительно к новым рыночным условиям. Собственно, «Прыжок через пупок» «Среднерусской возвышенности» — это и есть

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

песня-жест, которая реализует перформативность вербально, и этот жест противопоставляется логоцентричному русскому року как подлинное действие, реальный акт:

Ты днём и ночью
Играешь рок,
А я осуществляю прыжок через пупок!

Ещё один продуктивный приём, используемый концептуалистами в рок-творчестве, — мерцание субъекта — описан К.М. Корчагиным на основе формулировок Д. Пригова: «субъект Пригова на протяжении одного текста, как правило, несколько раз “переключается” между различными модусами речи, различными дискурсами, “влипая” (погружаясь) в каждый из них. Такое “влипание”, однако, никогда не бывает достаточно продолжительным» [Корчагин: 385]. Подобная позиция субъекта непосредственно связана с различными способами децентрации речи: «монтажное фрагментирование чужой речи и противоположные характеристики» [Там же: 386]. Это проявляется в повествовательной песне «Сталинские дома», в которой показан диалог двух персонажей, сопровождаемый описанием московского пейзажа повествователем, или в совмещении в едином контексте песни с острополитическим припевом («Четвёртый сон Веры Павловны») и «реакционной» «Сексуальной контрреволюцией».

Игра с советскими образами становится одним из важнейших приёмов концептуалистов; впрочем, нельзя сказать, что классический русский рок пренебрегал этим. Примерами могут служить известные комические песни А. Башлачёва, ярко спародировавшего идею героики и бюрократизм в «Подвиге разведчика», «Слёте-симпозиуме» и др.; тут же можно назвать «Террориста» группы «ДДТ», пародийный характер которого подчёркивается и в видео на песню, начинающемся с сообщения информбюро о финской войне, она уже является важной частью концептуалистского коллажа, а главного героя-радикала в клипе играет очень похожий на исполнителя актёр; «Тоталитарный рэп» «Алисы», в котором русский рок представлен как часть общей тоталитарной картины, и др.

Концептуалисты чаще используют советские образы и более явно деконструируют их, помещая в непривычный контекст и подчёркивая их абсурдность; при этом в отличие от рок-классиков они делают это с серьёзной интонацией. Собственно комический эффект и вызывает серьёзность исполнения, сочетающуюся с абсурдностью текстов: проживание во сне Веры Павловны («Четвёртый сон Веры Павловны»), рассуждение двух слуг в обществе всеобщего равенства («Сталинские дома»).

«Среднерусская возвышенность» даёт достаточно много переосмысленных советских клише и штампов: «Герои космоса живут лучше всех» («Герои космоса»), «Напрасно агент ЦРУ озверелый / Кровавые доллары тряс, / Маруся за рубль дала своё тело, / Душой же врагу не сдалась» («Таракан»).

Экспроприация классической традиции советской культурой тоже не остаётся без осмысления («Пушкин, Чайковский и Репин»), и вместе с тем сама эта традиция вписывается в тоталитарный контекст, актуальный для авторов эпохи. Можно сказать, что здесь осмысливается и сама лёгкость вписывания этой традиции в тоталитарную милитаристскую идеологическую картину мира.

В более сложном варианте это показано в трагической песне «Сталинские дома», представляющей собой диалог двух героев и комментарий субъекта к нему в припеве:

В час, когда вечер ложится
И красное, как светофор,
Медленно солнце садится
За пограничный забор,
За Триумфальную арку
И за Поклонный бугор,
Сидели в Филёвском парке
Старый шофёр и лифтер.

Припев:

Тихо лежит земля
К западу от Кремля,
Светят огнями, плывут кораблями
Сталинские дома.
Сталинские дома
Сводят меня с ума,
Думают днями,
Снятся ночами —
Только тюрьма да сума.
Сидели на старой скамейке,
Курили себе «Беломор»,
Подняв воротник телогрейки,
Долгий вели разговор.
Помнишь своих пассажиров,
Помнишь своих ты жильцов,
Наших с тобой командиров,
Наших с тобою отцов?

Припев.

Вёз ты их за орденами,
Завидовал их судьбе,
А я пропускал к ним ночами
Оперотряд МГБ.
Ты их катал по проспектам
И по блядам и к жене,
Я провожал на лафетах
Прямо к кремлёвской стене.

Сюжет песни незамысловат, но трагический пафос, выраженный интонацией, протяжное звучание придают ей драматизм. Особенно это слышится в припеве, который на фоне повествования в куплетах приобретает лирическое звучание: если герои констатируют факт происходившего, то в припеве субъект образно осмысляет реалии — драматизируя сюжет, переключая его в иной регистр переживания исторической травмы, которую вряд ли ощущают участники внутритекстового диалога.

Трагизм усугубляется и паратекстом, предваряющим песню на концерте: «из другого кинофильма, называется он “Двойная спираль” и посвящён судьбе великого советского учёного Вавилова, как известно, зверски замученного сталинскими палачами». Необходимо отметить, что фильма с таким названием обнаружить не удалось: в Википедии указано, что фильм о Вавиллове был снят только в 1990 году и назван по имени героя. Если же внимательно присмотреться к первому куплету песни, то можно заметить, что сознание субъекта укоренено в тех же представлениях, что и сознание персонажей: они не выходят за пределы столичного пространства, Запад мыслится ими как иное, инобытийное пространство.

На Западе — тихо; здесь же ещё не утихли страсти: недаром в диалоге шофёра с вахтёром появляются темы зависти и измен, в том числе измены родине. На языковом уровне это проявляется в образности, используемой субъектом: в сниженном образе солнца, сравниваемого со светофором, а также в употреблении в одном обороте сравнения в творительном падеже и узуального оборота с творительным падежом в значении инструмента, что несколько путает грамматику, обнажая искажения в сознании субъекта.

Отметим, что, судя по реакции публики, записанной на концерте, она откликается на ключевые слова, главным из которых является «сталинский». На специфике такого восприятия строится игра со зрителем: исполнитель предлагает яркий политически заряженный образ, проникновенное исполнение заставляет зрителя идентифицировать человека на сцене как автора-исполнителя — но, реализуя принцип мерцательности, автор, что видно по тексту, «выпархивает» из этой структуры: «влипание» в язык, жесты и поведение длится «ровно то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным». Описанный Д.А. Приговым принцип здесь действует очень отчётливо. Дезавуирование этой позиции становится очевидным и благодаря сюжету песни: он подчёркнуто бессобытиен, диалог начинается и заканчивается совершенно немотивированно; но важен не нарратив, а присутствие образного ряда, который достигает высокой концентрации идеологием в последнем куплете: оперотряд МГБ, кремлёвская стена и пр. Вследствие этого исчезает возможность говорить о присутствии лирического начала в одной из самых лирических песен «Среднерусской возвышенности».

Некоторые композиции, например «Галя, гуляй», острают советский быт, но эта тема стала более актуальной для музыкантов, напрямую с концептуализмом не связанных. В песнях же «Среднерусской возвышенности» чувствовался политический пафос более ранних опытов группы «Мухомор» (в ней также принимал участие Свен Гундлах, являющийся фронтменом «Среднерусской возвышенности»), «Золотой диск» которой был близок скорее к соц-арту, чем собственно к концептуализму, мыслящему свою задачу шире [Ельшевская], чем простая политическая критика (чем порой в большей степени грешил русский рок, например, М. Борзыкин).

Постепенно приёмы концептуалистов становились частью общей стёбовой поэтики русского рока рубежа эпох. Вслед за «Среднерусской возвышенностью» новые группы стали иронически осмыслять различные контркультурные образы. Группа «Дети» эксплицирует главное обвинение, к которому будут обращаться все критики русского рока:

Ух щас покажем мы всем
Что почём и зачем.
Давай битлов, эллингтонов, моцартов.
Надо смело смотреть
Всем нам правде в глаза:
Моцартов много, а правда одна,
Не спит трёхглавый дракон.
Рок, джаз и классика — он.
Но мы пришли всех спасти от могилы,
Наша броня — три кита,
Точней три богатыря,
Наши славные три аккорда.
Вот это первый,
А вот второй,
А это третий —
Три аккорда!

А кто с четвёртым придёт
И, не дай бог, возьмёт,
Тот от него самого и подохнет.
Так пусть же станут для вас,
Как Ленин, Энгельс и Маркс,
Наши славные три аккорда
(«Три аккорда»).

Характерно, что здесь переплетаются не только эстрадная банальность современной группе музыки, но и мессианский пафос рока, а также политические образы.

Более привязанный к низовым темам и герою-подростку Фёдор Чистяков также отдаёт дань политическому концепту, правда делает это уже довольно поздно, в начале 1990-х:

Ты спросишь меня, почему иногда я молчу,
Почему не смеюсь и не улыбаюсь.
Или же наоборот, я мрачно шучу
И так же мрачно и ужасно кривляюсь.
Просто я живу на улице Ленина
И меня зарубает время от времени.
Просто я живу на улице Ленина
И меня зарубает время от времени.
Что же ты хочешь от большого сознания,
В детстве в голову вбили гвоздей люди добрые,
В школе мне в уши и в рот клизму поставили,
Вот получил я полезные нужные знания
(«Улица Ленина»).

Ленин превращается в терроризирующего жителей улицы своего имени коммунистического Фредди Крюгера, локализованного в конкретном городском пространстве; описание насильственных действий заставляет вспомнить и «Сказание о Дракуле» («в детстве в голову вбили гвоздей люди добрые»), тоже важное политическое произведение, появившееся на Руси во время правления Ивана III и служащее оправданию абсолютной власти монарха. Для Ф. Чистякова Ленин, безусловно, важнейший концепт советской культуры, который посредством трагифарсовых приёмов получает новый десакрализованный статус.

По пути концептуалистского коллажирования и каталогизации идёт Василий Шумов (группа «Центр»), что очевидно в песне «Навсегда»:

Матрёшка. Балалайка.
Волга. Изба.
Борщ. Самовар.
Спутник. Блины.
Навсегда, навсегда,
Всё наше навсегда.

Концептуализм работает не только с символами тоталитарной советской культуры, но и с рок-образами и рок-идеалами, превращая и их в отработанный материал. Это не только уже цитировавшийся «Прыжок через пупок» «Среднерусской возвышенности», но и песни музыкантов, не входящих в круг концептуалистов, однако использующих схожие приёмы: «Говнорок» и «Русский rock'n'roll» Фёдора Чистякова, «Цой» и «Цой-2» «Народного ополчения». Группа «НОМ» посвящает свою театрализованную композицию «Протез» П.Н. Мамонову.

Переосмысление центральных образов и идей рок-культуры 1980-х приводит и к ослаблению логоцентризма русского рока, который иногда остаётся незамеченным слушателями, что проявляется в абсурдных формах: например, в интересе ультраправых к творчеству группы «НОМ» в начале 1990-х годов. Использование жеста, театрализация эксплицировали установку исполнителя на остранение сценического действия, маски сценического героя. Отсюда и использование грима, скрывающего лицо и помогающего автору / исполнителю дистанцироваться от своего голоса, который может быть принят за голос лирического героя. Так было ещё в «песенках» А. Вертинского, который предлагал не столько песенный материал, сколько спектакль, опиравшийся на подчеркнутый артистизм исполнителя. Стремление к «сценке» как жанру в творчестве группы «НОМ» также эксплицирует особые отношения с окружающей, ритуальной реальностью позднего СССР: «Случай в комнате», впоследствии разрастающийся до целой иронической рок-оперы в «Во имя разума», — это игра в школьное детство, абсурдизирующая воспитательный и патриотический пафос и сопротивляющаяся героизации ювенальности.

В таких театральных постановках на первый план выходит не слово, а жест, рок-концерт становится спектаклем или перформансом, а группа — «студией», «кружком», что и произошло с «НОМ»: участники коллектива не только сосредоточились на записи альбомов и концертах, но и снимали фильмы-концерты, фильмы-гастроли, художественные фильмы, ставили сценки, выступали как художники и галеристы.

Тяготение к театру, игровой форме приводит к созданию сложных музыкальных форм типа концептуального альбома, близкого не столько к литературным жанрам, сколько к собственно музыкальным, например, к (рок-)опере. Подобные опыты были записаны и в рок-среде 1980—1990-х: уже упоминавшийся «Во имя разума» группы «НОМ» или «Новогодние» «Народного ополчения». Элементы театрализации появляются на концертах группы «АукцЫон», относящейся не к хард-роковой, а к нью-вэйвовой линии русского рока и в большей степени связанной со сценическими экспериментами (например, исполнение песни «Книга учёта жизни», во время которого на сцене с большой книгой танцует О. Гаркуша, чьё присутствие в коллективе во многом и объясняется стремлением к перформативности).

Таким образом, русский рок во многих своих образцах уже не вполне соответствует установке на текстоцентричность: вербальная природа является определяющей только для части групп, с которыми и по сей день ассоциируется классический русский рок. Иная сторона русского рока, к сожалению, до сих пор остаётся недостаточно исследованной.

Эпоха распада СССР породила апокалиптическое сознание, воплотившееся не только в эзотерических и религиозных поисках, «чернушной» прозе, но и в рок-поэзии, совместившей хаос с хэппенингом. Аполлоничность классического русского рока в итоге уступила место дионисийскому разгулу нехард-роковых направлений — новой волне, ска, панк-року, хардкору и, конечно, зарождающейся рейв-культуре: разноцветной, праздничной, но не менее апокалиптической. И несмотря на широкое присутствие русского рока в медиапространстве 1990-х годов, именно альтернативные направления стали наиболее продуктивны для экспериментов на более поздних этапах развития российской музыкальной культуры. Немало для этого было сделано концептуалистскими группами («ДК», «Мухомор», «Среднерусская возвышенность») и методологически близкими к ним («Ноль», «НОМ», «Народное ополчение», «Центр», «Дети», «АВИА»).

Список литературы / References

- Ельшевская Г. Концептуализм и соц-арт // Арзамас. URL: <https://arzamas.academy/materials/1206> (дата обращения: 02.03.2026).
(Elshevskaya G. Conceptualism and soc-art, *Arzamas*. — In Russ.)
- Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская оборона» Егора Летова и московская концептуальная школа) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТверГУ, 2001. Вып. 5. С. 190—201.
(Zhogov S.S. Conceptualism in Russian rock (“Grazhdanskaya oborona” by Egor Letov and the Moscow conceptual school), *Russian rock poetry: text and context*, Tver, 2001, iss. 5, pp. 190—201. — In Russ.)
- Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТверГУ, 1998. Вып. 1. С. 5—32.
(Kormiltsev I., Surova O. Rock poetry in Russian culture: emergence, existence, evolution, *Russian rock poetry: text and context*, Tver, 1998, iss. 1, pp. 5—32. — In Russ.)
- Корчагин К.М. Возвращение «мерцающего» субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000—2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Берлин: Peter Lang, 2018. С. 383—396.
(Korchagin K.M. The return of the “shimmering” subject: Moscow conceptualism and poetry of the 2000s—2010s, *The subject in contemporary Russian-language poetry — theory and practice*, Berlin, 2018, pp. 383—396. — In Russ.)
- Никитина О.Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь; Екатеринбург: УрГПУ, 2008. Вып. 10. С. 48—56.
(Nikitina O.E. Rock concert as a ritual action, *Russian rock poetry: text and context*, Tver; Ekaterinburg, 2008, iss. 10, pp. 48—56. — In Russ.)
- Петровская И.В. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2022. 320 с.
(Petrovskaya I.V. Disturbance of the sign. Culture against transcendence, Moscow, 2022, 320 p. — In Russ.)
- Эпштейн М.Н.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. 367 с.
(Epshtein M.N. Postmodern in Russia. Literature and theory, Moscow, 2000, 367 p. — In Russ.)

JUMP OVER THE NAVEL: CONCEPTUALISM AND RUSSIAN ROCK

Denis L. Karpov

Demidov State University, Yaroslavl, Russian Federation, karpovdl@yandex.ru

Abstract. The article describes the role of Russian conceptualism in the formation of the Soviet and Russian rock scene. The idea of the monolithic concept of Russian rock as a single cultural paradigm is being rethought. Using the example of the groups “DK” and “Central Russian Upland”, it is shown how the conceptualists reinterpreted the main ideologems of the late Soviet era and rock culture. In particular, we are talking about using techniques that are uncharacteristic of Russian rock. The fundamental principle of the conceptualist strategy on the rock scene is the deconstruction of the high image of both the author and his audience, which contradicts the elitism of the subculture in the 1980s. An important technique in the poetry of rock conceptualism is shimmering, a concept that D.A. Prigov applied to his poetry: with its help, the very image of a rock star is critically revised, around which a ritual-like stage action is built, requiring a “prophet”, a “priest”. It also talks about performativity as the basis of a rock concert, which is

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

opposed to the traditional idea of Russian rock as a logocentric art. Also, using the example of the bands “Auktyon”, “Children”, “NOM”, etc. the influence of a seemingly marginal phenomenon on the main paths of development of Russian rock culture and later song poetry is shown.

Keywords: Russian rock, rock poetry, conceptualism, DK, Central Russian upland, performativity, shimmering

For citation: Karpov D.L. Jump over the navel: conceptualism and Russian rock, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2026, iss. 3, pp. 21—31.

Статья поступила в редакцию 03.05.2026; одобрена после рецензирования 09.06.2026; принята к публикации 30.07.2026.

The article was submitted 03.05.2026; approved after reviewing 09.06.2026; accepted for publication 30.07.2026.

Информация об авторе / Information about the author

Карпов Денис Львович — кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, г. Ярославль, Россия, karpovdl@yandex.ru, SPIN: 3062-5139.

Karpov Denis Lvovich — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of General and Applied Philology of Demidov State University, Yaroslavl, Russian Federation, karpovdl@yandex.ru