

Научная статья  
УДК 78:821.161.3-192.09«19»  
DOI: 10.37724/RSU.2023.79.2.015

## **Христианские категории порока и добродетели в контексте зонг-оперы *TODD* группы «Король и шут»: литературоведческий аспект**

**Наталья Ивановна Тангаева**

Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина,  
Рязань, Россия  
tamantina@mail.ru

**Аннотация.** В статье исследуется значение христианской аксиологии в понимании сюжета, образов и конфликта театральной рок-постановки *TODD* группы «Король и шут». Ввиду литературоведческой направленности работы внимание сосредоточено на тексте постановки, который относится к такому литературному жанру, как рок-поэзия. Рок-поэзия, создаваемая в рамках определенной культуры, подвергается влиянию национального менталитета и традиций, которые, в случае с русской культурой, являются в своей основе христианскими. В этой связи мы считаем актуальным и целесообразным обращение к изучению взаимодействия христианской аксиологии и произведений рок-поэзии. Исследование осуществляется на материале текстов зонг-оперы *TODD*. Определение «зонг-опера» предполагает резкую критику общества, направленную против каких-либо недостатков в его устройстве. В контексте постановки *TODD* главный конфликт, по нашему мнению, обусловлен несоответствием между первоначальным замыслом Бога об идеальном мире и получившимся результатом. Настоящую причину несовершенства представленного в пьесе общества можно установить благодаря выделенной нами оппозиции порока — добродетель, понятой в христианском смысле, которая выступает стержнеобразующим компонентом произведения. В соответствии с названными христианскими категориями герои составляют две противоположности: те, кто отринул Бога и решил жить наперекор Его заветам, и та, кто искренне верит в Творца и не мыслит жизни без Него. Принадлежащие к первой группе подчиняются порокам и не задумываются о последствиях своих поступков; их действия искажают пространство пьесы, уподобляемое аду, и отдаляют от Бога. В качестве альтернативы показывается другая жизнь — добродетельная, спокойная и наполненная любовью, которая должна стоять во главе общества, но слишком слаба перед реальностью и не способна на нее повлиять. Жизнь вне любви, замененной суррогатами, а значит, и вне Бога, не позволяет миру преобразиться и достичь справедливой и счастливой жизни.

Выводы, сделанные в ходе анализа образов и проблематики произведения зонг-оперы *TODD* сквозь призму христианской аксиологии, позволяют нам определить глубинный источник конфликта повествования, а также доказать сопричастность современных русских поэтов, писателей и музыкантов рок-культуры национальной, духовной памяти, что обосновывает необходимость изучения их творчества в контексте развития русской литературы.

**Ключевые слова:** рок-поэзия, библейский текст, христианская аксиология, национальное самосознание, зонг-опера *TODD*, пьеса, группа «Король и шут».

**Для цитирования:** Тангаева Н. И. Христианские категории порока и добродетели в контексте зонг-оперы *TODD* группы «Король и шут»: литературоведческий аспект // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2023. № 2 (79). С. 149–165. DOI: [10.37724/RSU.2023.79.2.015](https://doi.org/10.37724/RSU.2023.79.2.015).

## Christian categories of vice and virtue, as illustrated in the song-opera *TODD*, authored by punk group *Korol i Shut*: literary aspects

Natalia Ivanovna Tangaeva

Ryazan State University named for S. A. Yesenin,  
Ryazan, Russia  
tamantina@mail.ru

**Abstract.** The article explores the significance of Christian axiology in understanding the plot, images, and conflicts in the stage production *TODD* made by *Korol i Shut* (*King and Jester*). The paper focuses on the literary text of the musical performance, that is, rock lyrics. In each national culture, rock poetry is influenced by the national mentality and traditions, which, in the case of Russian culture, are fundamentally Christian. In this regard, we consider it relevant, to study the interaction between Christian axiology and works of rock poetry lyrics. The current study is applied to the texts of the song opera *TODD*. The subgenre of a “song opera” implies sharp criticism of society and of various social drawbacks. In the context of the production of *TODD*, the main conflict, in our opinion, is due to the discrepancy between God’s original plan of an ideal world, and the actual result. The real cause of imperfection of the society represented in the play can be established thanks to the opposition we identify as *vice vs virtue*, understood in the Christian sense, which acts as the core component of the work. In accordance with these Christian categories, the heroes represent two opposites: those who reject God and decide to live contrary to His precepts, and those who sincerely believe in the Creator and cannot imagine life without Him. Those belonging to the first group embrace vices and do not think about the consequences of their actions. Their actions turn the setting of the play into hell and move away from God. As an alternative, another life is shown — virtuous, calm, and filled with love, which should be at the head of society, but is too weak to face reality and to influence it. Life without love, replaced by its surrogates, and therefore without God, does not allow the world to improve and achieve justice or happiness.

The conclusions made in the course of the analysis of the images and problems of the opera *TODD* through the prism of Christian axiology allow us to determine a deeper source of the narrative conflict, as well as to prove the complicity of modern poets, writers and musicians of Russian rock with their national and spiritual memory, which substantiates the need to study their work in the context of the development of Russian literature.

**Keywords:** rock poetry, biblical text, Christian axiology, national self-consciousness, song-opera *TODD*, play, *Korol i Shut* (*King and Jester*).

**For citation:** Tangaeva N. I. Christian categories of vice and virtue, as illustrated in the song-opera *TODD*, authored by punk group *Korol i Shut*: literary aspects. *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*. 2023; 2 (79):149–165. (In Russ.). DOI: 10.37724/RSU.2023.79.2.015.

Памяти М. Ю. Горшенева посвящается

### Введение

Отечественная рок-поэзия зарождается с конца 60-х годов XX века как подражательная англо-саксонской традиции. К середине 70-х годов она постепенно вырабатывает собственное, национально-специфическое звучание, чему во многом способствовало творчество поэтов-бардов — А. Макаревича, К. Никольского, А. Романова; И. Кормильцев и О. Сурова называют бардовскую традицию «колыбелью рок-поэзии» [Русская рок-поэзия ... , 1998, с. 9]. Видоизменяясь от субкультуры конца 1970-х — второй половины 1980-х годов до контркультуры конца 1980-х — начала 1990-х [подробнее об этом см.: Там же, с. 5–33], рок-поэзия становится весомой и неотъемлемой частью современной культуры. Научные исследования, посвященные филологическому изучению различных аспектов текстов рок-культуры (от политических до религиозных), появляются со второй половины 90-х годов прошлого века. В качестве ключевого научного издания следует назвать сборник «Русская рок-поэзия: текст и контекст», публикуемый с 1998 года по настоящее время.

Рок-поэзия — это, по определению С. В. Свиридова, «особый литературный жанр» синтетической природы, «поэзия, слитая с музыкой и другими выразительными рядами в единый текст» [Русская рок-поэзия ... , 2002, с. 9, 11]. Учитывая триединство рок-поэзии (текст, музыка и исполнение), мы останавливаем внимание именно на тексте как объекте филологического изучения.

Большинство отечественных исследователей в области рок-поэзии замечают, что «русский рок, декларативно отвергая традицию, тем не менее существует в русле национальной культуры и являет собой, по сути, новый этап в развитии русской словесности» [Русская рок-поэзия ... , 1998, с. 4]. Понятие «национальная культура» слишком обобщенно и в рамках данной статьи требует уточнения. Мы опираемся на выводы, обоснованные И. А. Есауловым, который доказывает, что специфика национальной русской культуры заключается в христианском (православном) миропонимании: «Евангельский текст, а также его производные, являются фундаментом русской культуры, если считать эту культуру христианской в своих основах» [Проблемы исторической поэтики, 2011, с. 22]. С исследователем солидарен В. Н. Захаров, отмечая, что «присутствие Евангелия, а подчас и явление Христа неизбежны в русской словесности. Их следует видеть и замечать» [Там же, 2011, с. 37].

Вопрос о взаимосвязи рок-культуры и христианства достаточно сложен и дискутивен. Это связано с тем, что в основе рока лежит протест, который имеет самые разные масштабы и понимается рок-поэтами индивидуально: от утверждения эвдемонизма как смысла человеческого существования до нигилизма и тотального деструктивизма, от попытки решить частные проблемы до стремления низвергнуть вековые цивилизационные устои. Неудивительно, что даже среди православных служителей существуют две противоположные точки зрения на рок-культуру: от крайне негативного отношения к ней как к разрушительной силе сатанинской природы до положительных оценок как явления, способного обратить человека на путь к Богу [подробнее см.: Русская рок-поэзия ... , 2013]. Между тем рок-поэзия, создаваемая в определенной культурной среде поэтами, впитавшими (явно или неявно) более чем тысячелетнее национальное мироощущение, в том или ином виде испытывает влияние христианской аксиологии, ориентируется на нее, перестраивает (в традициях постмодернизма), отвергает, но вне ее существовать не может, как не существует вне культуры автор текста. А потому рассмотрение произведений рок-поэзии в контексте христианской системы ценностей, мотивов и сюжетов — одна из устойчивых тенденций в изучении этого жанра. Так, активно интерпретируются образы потерянного рая [Матвейчук, 2018 ; Павлова, Ермакова, 2020], ада [Ступников, 2018], апокалипсиса [Барышникова, 2010 ; Сильченко, Нененко, 2016 ; Солдаткина, 2022], взаимосвязь евангельского и фольклорного текстов [Летохо, Свиридов, 2019]. Еще больше исследований функционирования христианского текста в отечественной рок-поэзии опубликовано в сборниках «Русская рок-поэзия: текст и контекст» разных лет.

В связи с вышесказанным актуальным представляется анализ степени влияния христианской аксиологии на смысловое и ценностное содержание текстов рок-поэзии. Цель исследования — определение значения категорий христианской аксиологии в произведении рок-поэзии. В качестве материала исследования привлекается текст театральной постановки *TODD* группы «Король и шут», а в качестве ключевой категории выделяется ценностная оппозиция порок — добродетель.

## Основная часть

### «Суини Todd» группы «Король и шут»: общие замечания

Премьерный показ отечественной зонг-оперы *TODD* (синонимичные понятия — рок-опера, рок-мюзикл) состоялся 6 ноября 2012 года на сцене Московского государственного театра киноактера. В центре сюжета — образ цирюльника-убийцы Суини Тодда, перерезающего клиентам горло бритвой в надежде добраться до городского судьи, несправедливо осудившего главного героя.

Впервые как литературный персонаж, основанный на городских легендах, Суини Тодд появился в английской бульварной литературе в серии рассказов *The string of pearls* («Нить жемчуга») 1846–1847 годов. Полноценный сборник рассказов вышел в Америке в 2008 году под названием *Sweeney Todd, the demon barber of Fleet Street. The string of pearls* («Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит. Нить жемчуга»; переиздано в 2010 году). Авторство текстов однозначно не установлено, как правило, его закрепляют за писателями Дж. М. Раймером (1814–1884) и Т. П. Престом (1810–1859), сочинявшими истории в жанре ужасов, предназначенные для массового читателя. В настоящее время художественного перевода сборника на русский язык нет.

Первоначально образ Суини Тодда был довольно прост и не выходил за рамки представления об обычном серийном убийце, что отвечало задумке поразить и напугать неприхотливого читателя, позволить испытать кратковременное эмоциональное потрясение. Позднее, с публикацией в 1973 году пьесы британского драматурга К. Бонда «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит», характер героя

усложнился. Это произошло благодаря включению психологических элементов за счет добавления эпизодов, раскрывающих прошлое цирюльника, с учетом которого Тодд получал мотивацию, объясняющую его поступки. Пьеса К. Бонда, перекликающаяся с канонами готической литературы, воссоздавала типичный готический образ трагического злодея, чьи лучшие природные качества и таланты, извращенные обстоятельствами, обратились против человечества; несмотря на нарушение героем моральных, теологических или социальных законов, реципиенты начинают испытывать не только страх, но жалость и сочувствие, и сильнее симпатизируют образу злодея, чем традиционного героя<sup>1</sup>.

Именно таким явно отрицательным, но противоречивым, а потому заманчивым образом вдохновился М. Ю. Горшенев (1973–2013) — один из лидеров группы «Король и шут», солист, автор музыки и текстов, создавший собственную историю цирюльника-убийцы. Результатом кропотливой работы большого творческого коллектива (музыкантов, хореографов, стилистов, художников и т. д.) стала российская зонг-опера *TODD*. Все тексты постановки (равно как и музыка, декорации и костюмы) оригинальны и написаны специально для отечественной адаптации английского сюжета русскими писателями, поэтами и драматургами М. М. Бартеневым (г. р. 1953) и А. А. Усачевым (г. р. 1958).

Определение «зонг-опера» подобрали сами музыканты. Зонг (нем. *der Song*, англ. *song* — «песня») изначально — музыкальное обозначение песен в театре Б. Брехта, впоследствии — «вид баллады, близкой к джазовому ритму, часто пародийного, *гротескного* характера с *плебейской*, бродяжнической тематикой, содержащей *едкую сатиру и критику общества*» (выделено нами. — *Н. Т.*) [Комлев, 2006]. В свою очередь зонг-опера — «то же, что рок-опера» [Габдреева, Гурчиани, 2012, с. 87], модификация мюзикла [Театральные термины и понятия, 2015, с. 150] (известный пример отечественной рок-оперы — «Юнона и Авось» (1981) А. Л. Рыбникова). Термин «зонг-опера», предложенный создателями постановки *TODD*, максимально точен и соответствует атмосфере изображенного в постановке общества, поэтому мы будем использовать его, а также, поскольку исследование — литературоведческое, в качестве синонимичного варианта обращаемся к термину «пьеса», который в контексте данного исследования понимается нами как «литературное произведение, написанное для сцены» [Там же, с. 191].

Кратко сюжет зонг-оперы может быть представлен следующим образом. Суини Тодд, осужденный по ложному доносу, вернулся в родной Лондон после 20-летней каторги, где узнал, что его жена покончила с собой после домогательств судьи, а дочь пропала. Домом, в котором раньше жил парикмахер, завладел мясник, чья племянница, Ловетт, торгует пирожками из тухлого мяса. Тодд хочет отомстить судье и идет в церковь за советом, но получает благословение на преступления от священника, разочаровавшегося в служении. Тодд поселяется в каморке в своем бывшем доме и работает парикмахером. Однажды к нему заходит мясник, и в разговоре Суини случайно узнает, что именно мясник в обмен на дом написал донос на цирюльника. В ярости Тодд убивает проговорившегося клиента и прячет тело в гигантскую мясорубку, купленную хозяином дома накануне. Ловетт, обнаружившая своего дядю мертвым, признается Тодду в многолетней любви, становится его сообщницей и перекручивает останки в фарш. Суини приходит в церковь на исповедь, где священник не только отпускает грехи, но напутствует на совершение новых. Ловетт готовит из человеческого фарша пирожки, благодаря которым преступники быстро богатеют. Тем временем судья встречает на улице дочь священника, Элизу, и, очарованный ее красотой, приказывает священнику доставить девушку к нему. Настоятель, понимая, с какими помыслами отдан приказ, подсыпает судье яд в бокал для Причастия. Суини, узнав об этом, убивает священника, «занявшего его законное место», переодевается в рясу и спешит к судье, застаёт его еще живым и завершает месть. Случайно Тодда видит Элиза, которая принимает его за отца. Парикмахер решает, что перед ним — призрак его жены Бетти, и убивает девушку. Появившаяся Ловетт раскрывает правду: Элиза была дочерью Суини Тодда, оставленной матерью у дверей церкви перед самоубийством. Тодд, понимая, что Ловетт специально скрыла от него правду, чтобы быть с ним, убивает любовницу и, потеряв смысл существования, шагает в мясорубку.

Сюжет финала пьесы, где не остается живых и воцаряется беспросветная мгла, напоминает повествование Книги Откровения Иоанна Богослова, однако, если в Откровении утверждается победа жизни над смертью, то в зонг-опере *TODD* все происходит с точностью наоборот. Рассмотрение конфликта и образов пьесы с помощью привлечения библейского контекста позволяет взглянуть на повествование совершенно под иным ракурсом, на что имеются причины.

---

<sup>1</sup> Подробнее о характере готического героя и о жанровых особенностях готической литературы см. в: [Hughes, 2013].

Это не только топос храма и связанные с ним образы и таинства (образы настоятеля, монахинь, таинства Исповеди и Евхаристии), но и постоянно звучащая лексема «Бог», так или иначе называемая в 13 песнях из 27<sup>2</sup>, то есть чуть менее чем в половине всех текстов. К таким текстам мы относим: «Добрые люди», «Праздник крови», «По лезвию бритвы», «Мой Бог», «Смертный приговор», «Первая кровь», «Выход судьи», «Христова невеста», «Ария монашек», «Священник больше ничего не скажет», «Небесный суд», «Грехи», «Песня девочки-смерти». Более того, с упоминания Бога (прямого и косвенного) начинается и заканчивается текст постановки, что позволяет нам говорить о кольцевой композиции произведения. Сравним строки из первой песни «Добрые люди» с текстом финала «По лезвию бритвы»: «Наш бранный мир задуман Им / Как царство света и покоя» — «Напрасны мольбы и бесплодны молитвы: / Здесь время гуляет по лезвию бритвы». В ходе анализа мы покажем, как взаимодействуют между собой эти строки и каким образом высказанные в них суждения влияют на разрешение конфликта зонг-оперы.

Перед тем как приступить к анализу постановки группы «Король и шут» через призму христианской аксиологии, необходимо прокомментировать отношение создателей к религии, поскольку утверждение о том, что музыкальный коллектив осознанно следовал библейскому тексту, будет ошибочно. На протяжении всей творческой деятельности музыканты (как вдохновители постановки) никогда не позиционировали себя как верующих, воцерковленных людей, а личные убеждения раскрывали максимально обобщенно. Более того, позиция М. Ю. Горшенева (лидера проекта) всегда оставалась однозначной: он называл себя анархистом, коммунистом, материалистом и разговоры о Боге категорически не любил. Однако в зрелом возрасте Горшенев выражался более сдержанно: «Я бы очень хотел верить в Бога. Если бы пришел момент, когда я почестному смог бы прийти в церковь, — то ничего другого мне было бы и не нужно. Мне кажется, что все, связанное с Иисусом Христом, — это какая-то очень светлая и прекрасная история. Только почестному поверить в нее я не могу» [Стогов, 2011, гл. 6]. Поэтому, несмотря на то, что имеются отдельные попытки анализа христианских аспектов в творчестве коллектива (например, интерпретация мотива сотворения нового мира [Жожевникова, 2009] или описание значения символа креста [Кузнецова, 2017]), говорить о целенаправленной ориентации на христианскую систему ценностей нельзя.

Прежде всего осовремененная история Суини Тодда, по выражению М. М. Бартенева и А. А. Усачева, — это «замечательное хулиганство» [«Король и шут» ... , 0:59–1:01], рок-опера, основная задача которой заключается в «овладении массовой аудиторией» [Театральные термины и понятия, 2015, с. 150] с целью не только реализовать творческий потенциал, но и достичь коммерческого успеха. Именно такие, сугубо практические мотивы лежат в основе проекта. Однако, по нашему мнению, в зонг-опере обнаруживается еще один, глубинный уровень, существование которого возможно по той причине, что поэзия русского рока создается в рамках национальной и культурной традиции, исходящей из христианского уклада русской нации. В этой связи мы рискуем предположить, что создатели пьесы (на интуитивном, духовном уровне) оказались созвучны многовековому национальному сознанию, мифопоэтика их творчества указывает на влияние народной онтологической памяти, следование памяти жанра (по определению М. М. Бахтина). Поэтому анализ текстов пьесы *TODD* в контексте христианской аксиологии представляется нам обоснованным.

**«Этот город безукоризненно мертв»:  
категория порока и ее значение в проблематике пьесы**

Суини Тодд — главный персонаж зонг-оперы. Он выжил на каторге только благодаря своим воспоминаниям о прошедшем счастье, которые сохранял «до судорог, до бреда, до рыдания, / До порванных от напряженья жил» («Каторжник»). Память о любимой семье позволила ему вернуться, но она же из силы укрепляющей, оберегающей героя на чужой земле трансформируется в деструктивную силу после того, как герой узнает, что стремление на воссоединение с близкими

---

<sup>2</sup> В студийные альбомы «*TODD*. Акт 1. Праздник крови» (2011) и «*TODD*. Акт 2. На краю» (2012) входит 11 и 10 композиций соответственно. Театральная версия шире и включает шесть дополнительных песен: «По лезвию бритвы» (в трех вариациях), «Порок», «Счастливый билет», «Ария монашек», «Грехи», «Ария девочки-смерти», которые мы также привлекаем для анализа как части неразрывного целого. Все тексты зонг-оперы, кроме специально оговоренных случаев, цит. по: [Бартенев, Усачев, Горшенев, 2011, 2012] с указанием названия. Тексты, отсутствующие в студийных альбомах, цит. по: [*TODD*. Зонг-опера] с указанием хронометража.

напрасно. Спасительные, почти иссохшие надежды разрушаются, их место занимает желание отомстить. Тодд, терзаемый сомнениями, идет в церковь и обращается к Богу:

Мой Бог, ответь,  
Если Ты где-то есть,  
Как жить, когда  
Душу сжигает месть?  
(«Мой Бог», 23:20–23:33)

Любопытно обращение «мой Бог», с помощью которого Тодд, возможно, пытается максимально сократить дистанцию между ним и Богом, не без дерзости устанавливая более тесные отношения, чтобы скорее получить ответ. Вера в Бога, единственно оставшаяся после потери семьи, заметно ослабевает, но не исчезает, поскольку, даже сомневаясь, Тодд приходит к Нему как к силе, сотворившей этот мир. Суини пытается призвать Творца к действию, к прямому участию в судьбах рожденных людей, которых неустанно «провождает / Голодным взглядом зло» («Мой Бог», 22:59–23:01). Цирюльник, потерявший смысл жизни, просит Бога дать ему новую цель, и тут же в молитву Тодда вмешивается священник, который прерывает ее словами:

Твой Бог ленив.  
Гнев на любовь сменив,  
Твой Бог ослеп,  
Нищим давая хлеб.  
(«Мой Бог», 23:34–23:46)

Священник, узнавший цирюльника, но не признавшийся в этом, решает использовать героя в своих целях: он убеждает Тодда в правоте его мыслей, позволяет подчиниться страсти, представляя это не как порок, а как высшее предназначение. С легкой манипуляции настоятеля чувствующий греховность мучившей его страсти Тодд начинает преображаться в карающую длань Господа, чтобы «творить повсюду месть». Цирюльник не оспаривает свою новую роль, ведь она благословлена служителем церкви, и принимает ее.

Первой жертвой Тодда становится доносчик-мясник. Примечательно, что перед убийством парикмахер пытается воззвать к самым светлым воспоминаниям жертвы, сравнивая чувства мясника с собственными и проверяя, сколько человеческого осталось в доносчике: «Может, ты котенка в детстве спас?», «Может, вспомнишь детский сон, / Где взлетаешь в небо невесом?» («Смертный приговор»). Однако все попытки Тодда наткнуться на хоть что-то, вызывающее сострадание, обрываются фразами «я не знаю» и «ради бога, все возьми, что хочешь!». Мясник не способен понять, чего от него добивается Суини, и даже перед смертью не изменяет своей натуре торговца и дельца.

Убив мясника, Тодд сразу (или почти сразу, как только решено, что делать с трупом) направляется в церковь на исповедь. Там он признается священнику, что не раскаивается, хотя крупница сомнений в правильности поступка остается, что следует из его попытки оправдаться:

Но кто сказал,  
Что Он не сможет мне простить?  
Он слишком слаб,  
Он сам не в силах отомстить.  
Он слишком добр, Он слишком слаб.  
(«Первая кровь»)

Священник быстро успокаивает последние сомнения Тодда и манипулирует его страстью для борьбы с беззакониями города, поощряя нарушение заповеди «Не убий»:

По всей земле змеей ползет разврат,  
Ты — как солдат, бесстрашно вставший на его пути.  
И каждый, кто перед тобой хоть чем-то виноват,  
Кем бы он ни был, должен — должен! — кару понести.  
(«Первая кровь»)

Цирюльник, до этого момента еще способный испытывать страх Божий (на что указывает его приход в храм), подчиняется порочным словам настоятеля и следует его воле: убивать любого,

поскольку безгрешных людей не существует, а Единственный Безгрешный «слишком слаб», чтобы взять на себя роль карателя виновных.

Месть завладевает жизнью Суини, и, когда священник покушается на судью — главную цель Тодда, цирюльник не может этого простить. Он обвиняет священника в том, что путь, открытый перед ним увещаниями настоятеля, вел в пустоту, и без сожаления убивает наставника. Этот поступок позволяет нам обозначить одно из важнейших качеств личности Тодда — полное неприятие пустоты, бессмысленности жизни. Чтобы жить, цирюльнику необходимы смысл и цель. Вначале, до описываемых событий, в центре его мира была семья и любовь, на каторге — память о счастье, после возвращения — чувство мести. Убийство священника — это не просто досада и гнев за то, что тот покусился на жизнь судьи вместо Тодда; это расплата настоятеля за амбиции и фальшь, которым цирюльник доверился, считая, что исполнение роли карателя позволит заполнить душевную пустоту, с которой Суини жить не может. По этой причине цирюльник пытается найти в других героях то, что движет их поступками, и понять, ради чего они существуют. Такие попытки очевидны не только во время убийства мясника, но и в момент предсмертной исповеди судьи, когда реципиенту приоткрывается завеса мира по ту сторону, явленная через агональное сознание умирающего. Оказавшись на грани мира реального и ирреального, судья закономерно вспоминает о Боге и пытается исповедаться, но не способен почувствовать ничего, кроме страха (то же предсмертное состояние — осознание скорой смерти и невозможность преобразить сознание для признания и прощения грехов — испытывал мясник):

Я в этой жизни не боялся ничего,  
Но там...  
Мне жутко...  
<...>  
Я в этой жизни очень много нагрешил,  
Но там...  
Бог видит.

(«Небесный суд»)

Вопрос Тодда, переодетого священником, «а если вдруг там просто нету ничего?» судья называет «плохой шуткой». В последние минуты своей жизни судья наконец ощутил, что существует сила, бесконечно превосходящая его, но душа настолько закалилась, что даже страх смерти не может ее пробить, и голос *сожженной совести* (1Тим. 4:2)<sup>3</sup> глух перед совершенными преступлениями. Не зря Тодд восклицает: «Когда невинно осужденные придут... / Ты срок не дашь им!» (Небесный суд), что судья не оспаривает. На жалкие попытки умирающего «попасть на небеса» цирюльник заключает: «Я б опустил грехи тебе, судья, и топай к раю, / Да только вот грехи твои, судья, тебя / Не отпускают!».

Персонифицированные в образах чертей пороки судьи встречают его в аду, открывая свою истинную сущность:

Как псы Господни, семь грехов  
Сожрут тебя до потрохов.  
Они тебя во мраке ждут  
И лижут крышку гроба:  
Гордыня, зависть, праздность, блуд,  
Обжорство, жадность, злоба.

Мы [грехи] будем душу рвать, как плоть,  
Чтоб жир на угли капал,  
И не спасет тебя Господь,  
И не спасет сам дьявол.

(«Грехи», 1:28:36–1:29:14)

Сцена с муками в преисподней достаточно иконична и передает идею посмертных терзаний грешников, отданных во власть падшим духам. Ад в этой сцене представлен натуралистично и буквально, так, как обыкновенно воспринимается народным сознанием — с пытками,

---

<sup>3</sup> Цитаты из Библии приводятся по источнику: [Библия ... , 1988].

причиняемыми для поддержания вечного состояния физической боли. Для жившего вне Бога судьи именно такой ад кажется наиболее подходящим и понятным.

Завершая свою миссию, возложенную священником, Тодд не обретает покой, напротив, им с большей силой завладевает чувство пустоты, которое уже нечем заглушить. Случайное убийство родной дочери, так до конца и не осознанное цирюльником, потерявшимся между воспоминаниями о счастье и стремлением отомстить, окончательно отстраняет Тодда от мира живых, причастным к которому после возвращения герой так и не стал. Не зря, размышляя о том, что такое счастье, цирюльник говорит: «И снизу дно, и сверху дно, / Кругом темно, / Ведь даже днем в твоё окно / Не светит солнце! («Счастье»)), дословно повторяя сказанные после убийства мясника слова священника (потому здесь используется местоимение «твое», а не «мое»). Отсутствие солнца, которое «восходит над всеми людьми, над злыми и добрыми» [Большой путеводитель ... , 1993, с. 407], указывает на тотальное одиночество цирюльника (одна из характеристик героя готической литературы, названная У. Хьюзом [Hughes, 2013]) и его близость скорее к миру мертвых, чем к миру живых. Тодд это и сам понимает, обращаясь к дочери со словами: «Здесь меня больше прежнего нет» («Почему ты жива?»).

Однако, утрачивая связь с реальностью, герой не только принимает тяжесть своих поступков, но отказывается от попыток оправдаться, как это было после первого убийства. Тодду не нужны оправдания, в чем он признается мертвой дочери: «Не нужны оправдания, / Мне теперь оправдания-слова» («Почему ты жива?»). Неслучайно цирюльник говорит об этом почти перед самой смертью. Оправдание «может быть достигнуто лишь через Иисуса Христа» и «не может быть получено собственными усилиями» [Большой путеводитель ... , 1993, с. 334]. В отличие от центральных жертв (мясника, судьи, священника), давно существующих вне Бога и не способных к раскаянию, Суини смиряется с результатами духовной слепоты, причиной которой стал «заблудший... заносчивый поводырь», то есть настоятель [Там же, с. 403]. Он не отрекается от самообмана, но и осознанно не раскаивается, а потому не возвращается к Богу. Обращение человека к Богу — это «возможность избежать суда и наказания Божьего и заслужить прощение грехов», для чего необходимо усилие самого человека [Большой путеводитель ... , 1993, с. 329]. Тодд отказывается от покаяния и оправдания и выбирает смерть, в которой «чудеса Божьи, Божья справедливость, верность Богу... ничего не значат» [Там же, с. 404].

Суини называет себя зверем и сам выносит себе приговор, кончая путь там же, где и его жертвы. Уходя из «этого мира», Тодд, вероятно, предчувствует, что его ждет, поэтому прощается с тем, с чем окончательно утратит связь:

Умерли давно  
Те, кого я любил,  
И кем был я любим...  
Что ж, прощайте!  
С двух сторон сгорела,  
Сожжена моя свеча,  
Как все потемнело...  
Небо и земля, прощай!  
(«На краю»)

Из этого отрывка можно предположить, что цирюльник не перестал верить в Бога как в силу, сотворившую этот мир, но больше не признает Его как часть себя, прощается с Его творением, обрывает связь с преждевременно сожженной жизнью (символ свечи, сгоревшей с двух сторон) и добровольно отлучается от Творца, уходя во мрак и пустоту, которые есть ад истинный — *тьма внешняя* (Мф. 25:30), «место тьмы» [Большой путеводитель ... , 1993, с. 21].

Образ священника, который должен быть ближе всех к Богу и лучше всех понимать Его, являет зрителю разочаровавшегося в своем служении человека. Он не уходит из церкви, но не верит в заступничество Бога. Несколько раз священник повторяет, что Бог допустит беззаконие (Элиза даже в шутку называет отца Фомой неверующим, не воспринимая слова настоятеля всерьез). Священник скрывает от Тодда правду о его дочери, из-за чего Суини подчиняется мести, жертвой которой стала и Элиза.

Служитель церкви не стесняется хулить Бога и преступает главнейшую заповедь христианства: *возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всею крепостию твоею, и всем разумением твоим* (Лк. 10:27). Настоятель называет Творца ленивым и слепым, не питая ни малейшего уважения, трепета и благоговения: «Бог нерасторопен и, как осел,

упрям», «Бог не заметил, как мир скатился в тлен» («Мой Бог», 23:54–23:59, 24:29–24:32). Позже, внушая Тодду необходимость преступлений, священник продолжит говорить о Том, Кому должен служить: «Он Сам своих заветов раб!» («Первая кровь»). Настоятель апеллирует теми понятиями, которые выгодны ему и поверхностны. Так, фраза «А кто сегодня без греха?», действительно, соотносится с христианским учением о том, что «каждый отдельный человек, каким бы он ни казался праведным, предан власти сатаны» [Большой путеводитель ... , 1993, с. 115], однако настоятель, разуверившись в участии Бога в жизни сотворенного Им мира, забывает, что *всякий грех и хула простятся человекам, а хула на Духа не простится человекам* (Мф. 12:31), что делает его еще большим преступником. Он извращает образ Христа и Его заветы, которые считает бесполезными, и позволяет Тодду поддаться искушению, не поддержав его в духовной борьбе и направив на путь грешника, который «ведет в бездну» [Там же, с. 372].

Священник гневается на Бога, но не пытается на что-то повлиять, поскольку считает, что Бог должен нести ответственность за творение. Он подчиняется судьбе и закрывает глаза на бесчинства, которые происходят в его приходе. Показательна сцена, когда судья, услышав, что Элиза собирается в монастырь, откровенно смеется над порядками женских обителей, заявляя, что «порочнее не сыщешь в мире мест» («Ария монашек», 1:15:06–1:15:10). Судье вторит хор монахинь, которые не только не понимают, чем занимаются («Была бы наша воля, / Мы от греха спасли бы всех. / Знать бы, что такое грех!»), но настолько искажают Божьи заповеди, что не считают блуд грехом: «Мы до того невинны, / Что нет каких-либо причин, / Чтобы избегать мужчин!» («Ария монашек», 1:15:50–1:15:59, 1:16:50–1:17:00). Священник лишь молча слушает, как судья делится своими «служебными» похождениями.

Только беспокойство за жизнь Элизы, которой вслед за матерью грозят домогательства судьи, заставляет священника действовать, но его протест подчиняется тому пространству, в котором существуют герои зонг-оперы. Настоятель решается на убийство и подсыпает яд в бокал с кровью Христовой, оскверняя не только Таинство Причастия, но и жертву Господа, принесенную за человеческий род. Понятный в своей основе протест, с таким жаром навязанный Тодду, реализуется с помощью поругания святых, за что мгновенно наступает расплата. Бессмысленные попытки настоятеля оправдаться перед цирюльником («Кто сказал тебе, что твой гнев / Сильней моей боли? / Кто сказал тебе, что ненависть твоя / Сильнее моей?») («Священник больше ничего не скажет»)) заканчиваются обвинениями в адрес Тодда, который «перепутал роли», и отречением от своего влияния.

Между тем свои жизненные роли перепутали все персонажи пьесы (за исключением Элизы), через что проявляется извращенное пороком понимание ими вечных истин, таких как Бог, любовь, справедливость, воздаяние. Так, мясник не видит ничего, кроме выгоды, и готов обогатить невинного человека ради завладения чужим добром, а для предельной экономии закупает в пирожковую Ловетт протухшее мясо. Достижения «науки и прогресса» важны для него лишь потому, что «приносят капитал» («Машина смерти»). Служение маммоне перечеркивает связь мясника с Богом, а потому и обращение к Тодду перед смертью пощадить его «ради бога» (поскольку призыв взять что угодно из имущества проигнорирован) остается без ответа. Судья, блюститель закона, становится палачом, уверенным, что «нет добра без петли и топора» («Праздник крови»). Ветхозаветная заповедь «око за око» воспринята им буквально и не соотносится с соразмерностью преступления и наказания. Плата за нарушение закона установлена одна — кровь, и казни — это не высшая мера наказания, а «кровоавое шоу» для общественного развлечения. Священник, доверенное лицо Бога, берет на себя функции судьи и считает себя вправе обвинить в грехах всех без шанса на прощение:

Тут виноват и прокурор, и адвокат,  
И судья продажный,  
Виноват, виноват, каждый виноват.  
(«Первая кровь»)

Ловетт решает заменить погибшую жену Тодда и поэтому скрывает от него правду об Элизе. Для нее любовь и смерть равны, она настолько жаждет воплотить детскую мечту — быть с цирюльником, — что готова умереть от его руки, и сравнивает след от лезвия бритвы на горле с украшением: «Достанется мне щедрый дар: / На шее — нить кровавых бус» («Признание Ловетт»). Наконец, Тодд соглашается на роль карателя, обрушивающего гнев Божий на жителей Лондона,

уподобляясь ангелу из воинства Господня (не просто так священник называет Суини «солдатом, бесстрашно вставшим» на пути разврата («Первая кровь»)).

Анализируя образы героев, можно сделать вывод, что не Бог оставил героев, а они сами «безумьем, пороком и обманом» отступили от Него. Откровенно издевается над крестной жертвой Христа судья, восклицая: «Над нами крест, строгий крест!» («Ария монашек», 1:16:02–1:16:06) и недвусмысленно намекая на блуд монахинь, к которому имеет прямое отношение. На просьбу же настоятеля причаститься судья соглашается выпить «хорошего вина», хотя ему «шипучее более по вкусу», чем не скрывает презрение к Таинству Евхаристии. Для него нет любви — только «влечение полов» и «волнующая страсть», «целебный родник» («Выход судьи»), который он выпивает без остатка, не заботясь о сохранности источника. В этом же ряду стоят священник, называющий Бога «упрямым ослом», и мясник, использующий восклицание «ради бога» скорее в значении частицы, по памяти, а не как молитвенное обращение к Создателю. Понимание любви Ловетт (имя произошло от англ. love — «любовь») изломано атмосферой жестокости, нищеты и издевательств дяди. Для нее любовь — «убийца», ради которой Ловетт готова лгать Тодду и стать его сообщницей, лишь бы остаться наедине с ним и не возвращаться к прежней жизни, которая еще хуже.

Пространство Лондона фактически приравнивается к аду, а его жители — к живым мертвецам:

Этот город страшней, чем оживший мертвец.  
И в роскошных дворцах — вечный холод и тлен,  
И часы мертвецам отбивает Биг-Бен.  
(«Вступление» от рассказчика)

Вспомним также строки «Напрасны мольбы и бесплодны молитвы». В аду, действительно, молитвы бесполезны, поскольку только при жизни человек может покаяться (что следует из притчи о богаче и Лазаре, Лк. 16:19–31). Но Бог вездесущ, *Преисподняя и Аваддон открыты пред Господом* (Притч. 15:11), поэтому воцарение, по словам священника, Гоморры и Содомы не отдаляет Бога от людей, а отдаляет людей от Бога: *Куда пойду от Духа Твоего, и от лица Твоего куда убегу? Взойду ли на небо — Ты там; сойду ли в преисподнюю — и там Ты* (Пс. 138:7–8). Более того, участие Творца в жизни творения очевидно, поскольку каждый персонаж получает наказание за совершенный им грех. Мясник идет против заповеди *Не собирайте себе сокровищ на земле* (Мф. 6:19) и становится жертвой собственного стяжательства. Судья возжелал *жены ближнего* (Исх. 20:17) и стал причиной несчастий Тодда. Священник не помог цирюльнику в борьбе со страстью, а благословил его на убийства, забыв, что *горе тому человеку, через которого соблазн приходит* (Мф. 18:7). Ловетт без преувеличения сотворила себе из Тодда кумира (Исх. 20:4) и скрыла от него правду, что приравнивается ко лжи, а *лжесвидетель не останется ненаказанным, и кто говорит ложь, не спасется* (Притч. 19:5) (это же относится к настоятелю, умолчавшему, что Элиза — дочь Тодда). Наконец, цирюльник, доверившись священнику и целиком отдавшись ненависти, не стал ждать Божьей кары и решил вершить правосудие сам, хотя в Писании сказано: *Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию* (Рим. 12:19).

Состояние нравственного и духовного падения представленного в пьесе общества описано в песне «Порок»:

Мы живем, мы живем, никого не любя,  
Этот город и лжив, и лжив, и жесток.  
Пусть грехи, пусть грехи пожирают себя,  
Пусть порок, пусть порок пожирает порок.  
(«Порок», 45:28–45:40)

Таким образом, перед реципиентом открывается общество, подчинившееся блуду, зависти, гневу, соблазнам и заполненное ненавистью, корыстолюбием, лукавством и ложью, последователи которых «достойны смерти» [Большой путеводитель ... , 1993, с. 348]. Именно смертный приговор подобному обществу выносится в финале:

Жизни нет, и нет любви.  
Все рассыпалось в прах.  
Нет любви, и всеми правит страх.  
Гаснет звездный свет,  
Но во тьме спасенья нет.

Общество, увязшее в пороке, где «Любому в душу наплюют, / Не пощадив заслуг и судеб, / ...и ограбят, и убьют, / И оболгут, и обессудят» («Добрые люди») нежизнеспособно; по своей сути это — земной ад, из которого изображенное в пьесе обобщенное человечество «колоннами» («Порок», 46:17) движется в ад посмертный.

Апокалиптический мотив гаснущих светил и наступления тьмы, не раз звучащий в текстах зонг-оперы, предсказывается во многих книгах Библии: *Звезды небесные и светила не дают от себя света* (Ис. 13:10), *И истлеет все небесное воинство [звезды]* (Ис. 34:4), *после скорби дней тех солнце померкнет, и луна не даст света своего, и звезды спадут с неба* (Мф. 24:29). Таким образом, спасения во тьме, в мире без любви, где царят порок, мрак и отчаяние, нет, потому что *Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы* (1Ин. 1:5). Поэтому и художественное пространство греховного Лондона, словно земля, *производящая терния и волчцы... близко к проклятию, которого конец — сожжение* (Евр. 6:8). Такой вывод более чем соотносится с едко-сатирическим осмыслением развития современного общества в духе зонг-оперы.

**«Блаженны чистые сердцем»:  
категория любви как высшей добродетели  
в пространстве зонг-оперы**

Согласно определению, основу зонг-оперы составляет ее гротескный характер, который предполагает контраст, причудливое соединение несоединимого. В постановке *TODD* этот контраст выражается в актуализации такой категории, как любовь, которая приобретает важное значение. По этой причине вспомним слова из Первого Соборного послания Иоанна Богослова: *Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем* (1Ин. 4:16). В сюжете пьесы неоднократно подчеркивается, что в пространстве города любовь мертва. Однако она не покинула Лондон окончательно, ведь Бог продолжает в нем присутствовать. И это присутствие очевидно в жизни Элизы.

Образ дочери Тодда кажется чуждым, неестественным в мрачном, лживом и порочном городе, где господствуют боль и смерть. Ее образ можно считать единственным положительным среди всех персонажей. Элиза доверчива, искренна, добра, чистосердечна и в свои 20 лет очень похожа на ребенка, на что указывает хотя бы то, что она сушит белье над свечами, перед иконами, потому что «так высохнет быстрее». Она проводит в молитвах дни и ночи, готовясь уйти в монастырь, и ее желание продиктовано не волей удочерившего ее священника, а собственным душевным стремлением. Само ее имя — Элизабет — означает «клятва бога моего» [Рыбакин, 1989, с. 78]. В своей молитве Элиза просит Господа благословить ее «умереть во имя любви» и вспоминает о безымянной святой, жизнь которой была скоротечна и девственна. Христианский подвиг сохранения плотской и духовной чистоты девушка мечтает повторить сама, чтобы родиться «для жизни новой»; настоящая жизнь, напротив, кажется «пустой», и Элиза не боится смерти, а ждет ее:

И девушка [святая] угасла, как свеча.  
И вознеслась душа ее на небо...  
И, как царицу, с почестями деву  
Жених ее возлюбленный встречал.

А на могиле пели соловьи,  
И звезды с неба сыпались сиренью,  
И раздавалось ангельское пенье  
О вечной и божественной любви:

Отец наш небесный, благослови!  
Бессмертен живущий во имя любви.  
(«Христова невеста»)

В последнем четверостишии угадывается аллюзия на один из христианских праздников — Вознесение Господне, который приходится на период с конца мая до середины июня. Об этом празднике намекают пение соловьев и цветение сирени, по времени совпадающие с Вознесением. В

контексте молитвы Элизы обращают на себя внимание детали, подчеркивающие добродетельную и праведную жизнь героини: лилия («Как лилия, невинна и чиста, / Она звалась невестою Христовой») — «символ девственной чистоты, невинности», угасшая (а не сгоревшая, сожженная, как у Тодда) свеча — «символ человеческой жизни», соловей — «символ верного христианина или мученика» [Попова, 2003, с. 57, 60, 61], и сирень — символ кротости, покорности, чистоты [Дэвис, Сондерс, 2021, с. 125]. Молитва Элизы — это гимн жизни, наполненной любовью, смирением, тихой радостью и светлым ожиданием счастья.

Элиза спрятана от мира приемным отцом, который укрывает ее в храме и не отпускает в реальный мир. Впрочем, Элизе этого и не нужно: душой она давно с Богом и просит только скорой кончины для того, чтобы быть подле Него. Несправедливая гибель девушки в топосе Лондона, который уподоблен аду, может быть понята как смерть мученическая, близкая кончине праведника: *блаженны мертвые, умирающие в Господе* (Откр. 14:13). До последней минуты своей жизни Элиза оставалась бесхитростна и простосердечна и по роковой случайности сама подала Тодду бритву. Бог услышал молитву Элизы, единственной, кто искренне, бесконечно верил в Него и любил, потому что *молитву праведников слышит* (Притч. 15:29), и поспешил исполнить: девушка получает то, о чем молилась — единение со Христом и бессмертие, уготованное тому, кто «живет во имя любви».

В мире Элизы нет страха, сомнения, смерти и темноты. В ее мире есть свет (сравним со словами Тодда: «кругом темно», «даже днем... не светит солнце», «ночью беззвездно», «как все потемнело»), «вечная и божественная» любовь (сравним со словами Ловетт — «любовь-убийца», или судьи — «влечение полов», «волнующая страсть»), а пустота земной жизни понимается ею как стремление к воссоединению со Христом, а не утрата смысла существования. Ее жизнь — свидетельство воплощенной в мире христианской добродетели, которую составляют любовь, радость, мир, терпение, благочестие, милосердие, вера и кротость [Большой путеводитель ... , 1993, с. 130]. Смерть Элизы неизбежна в рамках материального пространства, поскольку *одна участь праведнику и нечестивому, доброму и [злому], чистому и нечистому* (Екк. 9:2). Однако ее телесная гибель обещает надежду на духовное воскресение (что предчувствуется и в исполняемой ею песне), которой нет у остальных персонажей пьесы, поскольку *со смертью человека нечестивого исчезает надежда* (Притч. 11:7).

После гибели всех персонажей слово получает сама смерть (что логично, ведь живые не могут ее услышать), которая оказывается маленькой девочкой с косичками вместо традиционной железной косы. Кажется, будто она тяготеет укоренившимся образом, вызывающим отторжение и навязанным людьми, и озвучивает истину, усвоенную Элизой: «Прекрасна жизнь, и так нелепа смерть». И далее:

Взлетает ввысь, как бабочка, душа,  
Пусть мертвые лежат в своей могилке.  
Оставьте эти детские страшилки  
И посмотрите — жизнь так хороша!

Но если вас так тянет в мир иной,  
И если здесь тоскливо вам и скучно,  
Страдать, и ждать, и мучиться не нужно —  
Вы можете отправиться за мной.

(«Песня девочки-смерти», 1:41:41–1:42:14)

Это — естественная смерть, смерть-избавление от забот и тягот жизни, смерть человека с чистой совестью и спокойной душой, которая ласкова, снисходительна и терпелива к человеку, хотя намного сильнее его (на что указывает фраза подчинения «за мной», а не сопричастности «со мной»). Понимание реальности (материальной и ирреальной), явленное смертью, созвучно мыслям Элизы и выражается в почти дословном повторении слов ее молитвы <sup>4</sup>:

Господь наш небесный, благослови!  
Бессмертен живущий во имя любви.  
<...>

---

<sup>4</sup> Заметим, что тексты композиций «Христова невеста» и «Песня девочки-смерти» исполняются под одно и то же музыкальное сопровождение.

Все живет на земле во имя любви.

(«Песня девочки-смерти», 1:41:19–1:41:37, 1:42:21–1:42:36)

Страх перед смертью и мертвецами развенчивается, поскольку мертвецы уже ушли из бренного мира и не могут причинить вреда, а смерть — это природный порядок вещей. Утверждение главенства жизни над смертью, признание красоты уходящего — идеальный вариант, истинный смысл существования задуманного Богом творения, которое должно было быть «царством света и покоя».

Отголоски чувства любви даже спустя 20 лет каторги остались и в Тодде. Не просто так он дважды спрашивает у мясника перед убийством: «Может, хоть кого-то ты любил? / Или сам любимым был?», «Или цвет любимых глаз / Ты припомнишь в свой последний час?» («Смертный приговор»). Не просто так цирюльник задается вопросом, что значит слово «счастье» («Счастье»). Не просто так последняя мысль Тодда перед смертью — о тех, кого он любил и кем был любим. Но это — только болезненное воспоминание о счастье и душевном покое, а не действительно испытываемое им чувство любви, тление, но не огонь, а потому, не в состоянии ничем подпитываться, оно гаснет. Любовь других персонажей — судьи и Ловетт — искажается в страсть, роковое влечение и не имеет ничего общего с той, что *долготерпит, милосердствует... не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине* (1Кор. 13:4–6). Порок и любовь несовместимы, из-за чего священник, без сомнения, искренне любящий Элизу, не смог ее защитить.

Категория любви, представленная в пьесе, кажется наивной, несуровой и даже неестественной в порочном пространстве зонг-оперы. Контраст между идеалом, к которому следует стремиться, и реальностью, которая не дает этого сделать (грубо подчиняя или льстиво подкупая легкостью жизни здесь и сейчас), — не столь очевиден, хотя обозначен уже в первой песне «Добрые люди». Он как бы уходит на второй план, уступая остросюжетному повествованию, созданному авторами постановки не ради философских и религиозных размышлений, а ради зрелищного, экспансивного шоу. Однако, по нашему мнению, именно противопоставление христианских категорий порока и добродетели (и исходящая из него оппозиция идея — воплощение) оказывается ключевым компонентом произведения, влияя на сюжет, композицию, характеры и конфликт.

### Заключение

Христианская аксиология является преобладающей в национальной русской культуре, и потому ее бытование в текстах рок-поэзии не должно вызывать недоумение или недоверие. В структуре зонг-оперы *TODD*, созданной коллективом, далеким от официальных церковных догм, очевидно влияние христианской системы ценностей не только на действия героев и их характеры, но и на разрешение конфликта пьесы.

Подчиненность центральных героев порокам — стяжательству, лжи, блуду, злобе, мести, богохульству — разрушает их связь с Богом и в конечном итоге приводит к гибели всего материального пространства. Мир, добровольно принявший власть греха, не способен нормально функционировать; он не просто болен (как грех объясняется в христианстве) — он «безукоризненно мертв». Прекрасный замысел творения оказывается не чем иным, как уродливым обломком действительности, где нет места живым. Уподобление земного порочного мира аду подчеркнуто пронизывающими пьесу апокалиптическими мотивами тьмы и безнадежности.

В то же время представленная в рок-мюзикле категория добродетели нужна для того, чтобы показать реципиенту истинный, но безвозвратно упущенный идеал прекрасного замысла. Такие качества, как бесхитрость, сострадание, отзывчивость, доброта, во главе которых находится любовь как высшая ценность бытия, не могут быть усвоены и приняты цивилизацией, из-за чего остаются уделом избранных людей, единичные усилия которых бесполезны, а всеобщие — утопичны, и потому невозможны.

Таким образом, русская рок-поэзия как один из жанров литературы, при всей своей ориентации на широкую светскую аудиторию (и, как в случае с постановкой *TODD*, при всем ее коммерческом потенциале), опирается на традиционное мировосприятие и сохраняет национальную специфику онтологических воззрений на человеческое существование, восходящих к христианскому учению.

### Список источников

1. Бартенев М. М., Усачев А. А., Горшенев М. Ю. [и др.]. *TODD. Акт 1. Праздник крови*. — СПб. : Станция Звукa, 2011. — 1 CD-DA, стерео (1 ч 03 мин.).
2. Бартенев М. М., Усачев А. А., Горшенев М. Ю. [и др.]. *TODD. Акт 2. На краю*. — СПб. : Нева Рекордс, 2012. — 1 CD-DA, стерео (57 мин.).
3. Барышникова И. Ю. Шестая глава Апокалипсиса в песенном творчестве Константина Кинчева // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Русская филология». — 2010. — № 5. — С. 62–65.
4. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : юбилейное изд. — М. : Изд. Московской Патриархии, 1988. — 1376 с.
5. Большой путеводитель по Библии / пер. с нем. — М. : Республика, 1993. — 479 с.
6. Габдреева Н. В., Гурчиани М. Т. Словарь композитов русского языка новейшего периода. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2012. — 280 с.
7. Дэвис Дж., Сондерс Дж. Тайный язык цветов. — М. : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2021. — 128 с.
8. Кожевникова Т. С. Тема рождения нового мира в тексте рок-композиции «Дагон» группы «Король и Шут» (альбом «Тень клоуна») // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. — 2009. — № 2. — С. 61–66.
9. Комлев Н. Г. Зонг // Словарь иностранных слов. — 2006. — URL : <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/fc/slovar-199.htm#zag-803> (дата обращения: 23.12.2022).
10. «Король и шут». *TODD. Очерк № 5* // ВКонтакте : рос. соц. сеть. — URL : <https://is.gd/NhdplY> (дата обращения: 28.11.2022).
11. Кузнецова С. А. Символ креста в художественных текстах рок-группы «Король и шут» // Научное сообщество студентов : сб. материалов XVI Междунар. студенческой науч.-практ. конф. — Чебоксары : ООО «Центр науч. сотр. “Интерактив плюс”», 2017. — С. 133–136.
12. Летохо Е. В., Свиридов В. Ю. Специфика взаимодействия евангельских и фольклорных мотивов в творчестве А. Н. Башлачева // Эпическая традиция в русской литературе XX–XXI веков : материалы XXIII Шешуковских чт. — М. : Московский пед. гос. ун-т, 2019. — С. 110–116.
13. Матвейчук В. В. Библейские мотивы в русской рок-поэзии (на материале альбома «Богомол» группы «Ю-Питер») // Актуальные проблемы филологии. — 2018. — № 16. — С. 128–133.
14. Павлова А. Э., Ермакова Л. А. Особенности функционирования интерсемы «потерянный рай» в русской рок-поэзии XX–XXI веков // Верхневолжский филологический вестник. — 2020. — № 4 (23). — С. 74–82.
15. Пашков А. В., Ковальчук А. В. Библейский интертекст в поэзии А. Башлачева // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIX Кирилло-Мефодиевские чтения : материалы Междунар. науч.-практ. конф. — М. : Гос. ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина, 2018. — С. 392–397.
16. Попова Н. Н. Античные и христианские символы. — СПб. : Аврора, 2003. — 62 с.
17. Проблемы исторической поэтики. — 2011. — Вып. 9. — С. 5–23, 24–37. — URL : <https://poetica.pro/> (дата обращения: 23.12.2022).
18. Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен : 4 000 имен. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Рус. яз., 1989. — 224 с.
19. Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. ст. — Екатеринбург ; Тверь : Уральский гос. пед. ун-т. — 1998. — Вып. 1. — С. 3–4, 5–33 ; 2002. — Вып. 6. — С. 5–32 ; 2013. — Вып. 14. — С. 69–75.
20. Сильченко Г. В., Нененко А. А. Эсхатология в поэтике Егора Летова // VIII Кирилло-Мефодиевские чтения «Славянское слово в контексте времени» : межвуз. сб. науч.-метод. ст. — Ишим : Тюменский гос. ун-т, 2016. — С. 88–95.
21. Солдаткина Я. В. Апокалипсическая символика в «Русском альбоме» Бориса Гребенщикова: между пожаром, потопом и Страшным судом // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы : материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. — М. : Московский пед. гос. ун-т, 2022. — С. 5–15.
22. Стогов И. Грешники. — М. : Астрель : АСТ, 2011. — URL : [https://royallib.com/book/stogov\\_ilya/greshniki.html](https://royallib.com/book/stogov_ilya/greshniki.html) (дата обращения: 22.12.2022).
23. Театральные термины и понятия : материалы к сл. — СПб. : Ред.-изд. комплекс Рос. ин-та ист. искусств, 2015. — Вып. III. — С. 148–150, 191–192.
24. *TODD. Зонг-опера* // ВКонтакте : рос. соц. сеть. — URL : <https://is.gd/NoRW9C> (дата обращения: 28.11.2022).
25. Hughes W. Gothic Hero // Historical Dictionary of Gothic Literature. — Lanham ; Toronto ; Plymouth : The Scarecrow Press, Inc., 2013. — Pp. 126–127.

#### References

1. Bartenev M. M., Usachev A. A., Gorshenev M. Yu. [et al.]. *TODD. Akt 1. Prazdnik krovi [TODD. Act 1. Blood Festival]*. St. Petersburg, Sound Station, 2011, 1 CD-DA, stereo (1 h 03 min). (In Russian).
2. Bartenev M. M., Usachev A. A., Gorshenev M. Yu. [et al.]. *TODD. Akt 2. Na krayu [TODD. Act 2. On the edge]*. St. Petersburg, Neva Records, 2012, 1 CD-DA, stereo (57 min).

3. Baryshnikova I. Yu. The sixth chapter of the Apocalypse in Konstantin Kinchev's song lyric. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Series "Russkaya filologiya"* [Bulletin of the Moscow State Regional University. Ser. "Russian Philology"]. 2010, iss. 5, pp. 62–65. (In Russian).
4. *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta: yubileynoye izd.* [Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament: Anniversary ed.]. Moscow, Moscow Patriarchate Publ., 1988, 1376 p. (In Russian).
5. *Bolshoy putevoditel po Biblii* [Big Guide to the Bible]. Transl. from German. Moscow, Respublika Publ., 1993, 479 p. (In Russian).
6. Gabdreeva N. V., Gurchiani M. T. *Slovar kompozitov russkogo yazyka noveyshego perioda* [Dictionary of composites of the Russian language of the newest period]. Moscow, FLINTA, Nauka Publ., 2012, 280 p. (In Russian).
7. Davis J., Saunders J. *Taynyy yazyk tsvetov* [Secret language of flowers]. Moscow, CoLibri, ABC-Atticus Publ., 2021, 128 p. (In Russian).
8. Kozhevnikova T. S. The theme of the birth of a new world in the rock lyric *Dagon* by the group "Korol i Shut" (album "Shadow of the Clown"). *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Uralskiy region* [News of higher educational institutions. Ural Region]. 2009, iss. 2, pp. 61–66. (In Russian).
9. Komlev N. G. Song. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of foreign words]. 2006. Available at: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-Komlev/fc/slovar-199.htm#zag-803> (accessed: 23.12.2022). (In Russian).
10. Korol i Shut (King and Jester). *TODD*. Essay no. 5. *Vkontakte* [VK]. Available at: <https://is.gd/Nhdply> (accessed: 28.11.2022). (In Russian).
11. Kuznetsova S. A. The symbol of the cross in the artistic texts of the rock group "King and Jester". *Nauchnoye soobshchestvo studentov: sb. materialov XVI Mezhdunar. studencheskoy nauch.-prakt. konf.* [Scientific community of students: coll. of materials of the XVI Intern. student scientific-practical. conf.]. Cheboksary, Center for Scientific collaboration "Interactive plus" Publ., 2017, pp. 133–136. (In Russian).
12. Letokho E. V., Sviridov V. Yu. The specifics of the interaction of evangelical and folklore motifs in the work of A. N. Bashlachev. *Epicheskaya traditsiya v russkoy literature XX–XXI vekov: materialy XXIII Sheshukovskikh chteniy* [Epic tradition in Russian literature of the XX–XXI centuries: materials of XXIII Sheshukovo Readings]. Moscow, Moskovsky ped. state university Publ., 2019, pp. 110–116. (In Russian).
13. Matveychuk V. V. Biblical motifs in Russian rock poetry (on the material of the album "Bogomol" (Pilgrim) performed by the group "Yu-Piter"). *Aktualnyye problemy filologii* [Actual Problems of Philology]. 2018, iss. 16, pp. 128–133. (In Russian).
14. Pavlova A. E., Ermakova L. A. Features of the functioning of "Paradise lost" interseme in Russian rock poetry of the XX–XXI centuries. *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik* [Upper Volga Philological Bulletin]. 2020, iss. 4 (23), pp. 74–82. (In Russian).
15. Pashkov A. V., Kovalchuk A. V. Biblical intertext in A. Bashlachev's poetry. *Slavyanskaya kultura: istoki, traditsii, vzaimodeystviye. XIX Kirillo-Mefodiyevskiye chteniya: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Slavic culture: origins, traditions, interaction. XIX Cyril and Methodius readings: materials of the Intern. scientific-practical. conf.]. Moscow, A. Pushkin Russian Language State Institute Publ., 2018, pp. 392–397. (In Russian).
16. Popova N. N. *Antichnyye i khristianskiye simvolyy* [Ancient and Christian symbols]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2003, 62 p. (In Russian).
17. *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of historical poetics]. 2011, vol. 9, pp. 5–23, 24–37. Available at: <https://poetica.pro/> (accessed: 23.12.2022). (In Russian).
18. Rybakin A. I. *Slovar angliyskikh lichnykh imyon: 4,000 imyon* [Dictionary of English personal names: 4,000 names]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Rus. Yazyk Publ., 1989, 224 p. (In Russian).
19. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sb. st.* [Russian Rock Poetry: Text and Context: Collection of Articles]. Yekaterinburg, Tver, Ural State Ped. University Publ., 1998, iss. 1, pp. 3–4, 5–33; 2002, iss. 6, pp. 5–32; 2013, iss. 14, pp. 69–75. (In Russian).
20. Silchenko G. V., Nenenko A. A. Eschatology in the poetics of Yegor Letov. *VIII Kirillo-Mefodiyevskiye chteniya "Slavyanskoye slovo v kontekste vremeni": mezhvuz. sb. nauch.-metod. st.* [VIII Cyril and Methodius Readings "Slavonic word in the context of time": intrauniversity collection of scientific research articles]. Ishim, Tyumen State University Publ., 2016, pp. 88–95. (In Russian).
21. Soldatkina Ya. V. Apocalyptic Symbolism in Boris Grebenshchikov's *Russian Album: Between the Fire, the Flood and the Last Judgment*. *Mediynnye protsessy v sovremennom gumanitarnom prostranstve: podkhody k izucheniyu, evolyutsiya, perspektivy: materialy VII Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Media processes in the modern humanitarian space: approaches to study, evolution, prospects: materials of the VII All-Russian scientific-practical conf.]. Moscow, Moscow ped. state university Publ., 2022, pp. 5–15. (In Russian).
22. Stogov I. *Greshniki* [Sinners]. Moscow, Astrel, AST Publ., 2011. Available at: [https://royallib.com/book/stogov\\_ilya/greshniki.html](https://royallib.com/book/stogov_ilya/greshniki.html) (accessed: 22.12.2022). (In Russian).
23. *Teatralnyye terminy i ponyatiya: materialy k slovaryu* [Theatrical terms and concepts: materials for a dictionary]. St. Petersburg, Publ. of Russian Institute of Theatre Arts, 2015, vol. III, pp. 148–150, 191–192. (In Russian).

24. *TODD*. Song-opera. *Vkontakte* [VK]. Available at: <https://is.gd/HoRW9C> (accessed: 28.11.2022). (In Russian).

25. Hughes W. Gothic Hero. *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Lanham, Toronto, Plymouth, The Scarecrow Press, Inc., 2013, pp. 126–127.

#### *Информация об авторе*

**Тангаева Наталья Ивановна** — кандидат филологических наук, ассистент кафедры литературы и журналистики Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина.

Сфера научных интересов: М. Н. Макаров, русская литература первой половины XIX века, фольклористика, евангельская традиция, рок-поэзия.

#### *Information about the author*

**Tangaeva Natalia Ivanovna** — candidate of philology, assistant of the Department of Literature and Journalism, Ryazan State University named for S. A. Yesenin.

Research interests: M. N. Makarov, Russian literature of the first half of the 19<sup>th</sup> century, folklore, Gospel tradition, rock poetry.

Статья поступила в редакцию 29.01.2023; принята к публикации 03.03.2023.

The article was submitted 29.01.2023; accepted for publication 03.03.2023.