

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

INSTYTUT FILOLOGII WSCHODNIOŚLAWIAŃSKICH

Jędrzej Melchior Paulus

**Biograficzny, literacki oraz społeczny kontekst
twórczości poetyckiej Borisa Griebieniczikowa,
Majka Naumienki i Wiktora Coja. Lata osiemdziesiąte
XX wieku**

Praca doktorska

napisana pod kierunkiem

**prof. UAM dra hab. Wawrzyńca
Popiel-Machnickiego**

Poznań 2024

Университет им. Адама Мицкевича в Познани

Факультет нефилологии

ИНСТИТУТ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ФИЛОЛОГИЙ

Енджей Мельхиор Паулюс

**Биографический, литературный и общественный
контекст поэтического творчества Бориса
Гребенщикова, Майка Науменко и Виктора Цоя.
Восьмидесятые годы XX века**

**кандидатская диссертация,
написанная под научным руководством профессора УАМ
доктора Вавжиньца Попель-Махницкого**

Познань 2024

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	4	
ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО РОКА		
1.1. История возникновения и развития рока в СССР.....	29	
1.2. Школы русского рока.....	41	
1.3. Русский рок и литературная традиция.....	45	
ГЛАВА 2. БИОГРАФИЧЕСКИЕ МИФЫ О РОК-ПОЭТАХ		
2.1. Феномен биографического мифа	51	
2.2. Лирический герой Гребенщикова (семы Искатель, Гуру, Бог).....	58	
2.3. Лирический герой Майка Науменко (семы Рок-звезда, Свой Парень, Отшельник)	89	
2.4. Лирический герой Цоя (семы Бездельник, Романтик, Герой).....	128	
ГЛАВА 3. ИСПЫТАНИЕ ЛЮБОВЬЮ ГЕРОЯ РОК ПОЭЗИИ.....		189
ГЛАВА 4. АЛКОГОЛЬ КАК «ВОЛШЕБНЫЙ ЭЛЕКСИР» РОК-ПОЭЗИИ		225
ЗАКЛЮЧЕНИЕ		249
Resume		256
Summary		259
БИБЛИОГРАФИЯ.....		263
Приложение		277

ВВЕДЕНИЕ

Рок-культура в России сыграла роль мировоззренческого и духовного стержня для нескольких поколений людей, живших в последней четверти XX века. Русский рок как социокультурное явление возник во второй половине 1960-х годов как альтернатива официальной идеологии, культуре, протест против социального устройства, приземленности жизни и быта. Социальная направленность рока отвечала острой потребности людей, в первую очередь молодежи, в самоопределении в культурном и жизненном пространстве. Особенности возраста обусловили максимализм, непокорность, экспериментальную настроенность рок-поэтов, их установку на противостояние системе и чуждым культурным формам. Гуманистические и гражданственные идеалы, выраженные в творчестве андеграундных рок-музыкантов, способствовали духовному развитию личности слушателей и способствовали перелому в русском обществе, наступившему в кризисные годы Перестройки. Лицо русской рок-культуры определили совокупность причин социальных (историческая и идеологическая ситуация в СССР), антропологических (специфика молодежного восприятия), влияние мировоззренческих установок людей (субкультура хиппи, стиляги), культурной ситуации (противостояние официальной культуре и одновременно укоренение в литературной традиции, влияние фольклора).

Множество исследователей и музыкантов солидарны в том, что 1980-е годы – это «золотой век» русского рока, давший последующим поколениям образцы истинного поэтического и музыкального искусства. Илья Смирнов, журналист, музыкальный критик и крупнейший историк русского рока, написал книгу об этом периоде с символичным названием *Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока*. Это время характеризуют «драматизм мировосприятия, сознательная и часто подчеркиваемая дисгармоничность <...>, принципиальное отсутствие чувства меры, мятежность и нонконформизм, возведенный в жизненную заповедь» (Smirnov 260). *Время колокольчиков*, по мнению Смирнова, пришлось на 80-е годы и закончилось в 1988 году смертью рок-поэта Александра Башлачева (*Время колокольчиков* – название его песни), когда рок сблизился с культурой официальной и перестал существовать. Рок-журналист и музыкальный критик Артемий Троицкий согласен со Смирновым, он условно разделяет 80-е на две половины: «Первая половина, притом что это была агония советской власти, период максимальных антироковых репрессий, все же стала временем, в которое было создано процентов семьдесят железобетонной классики русского рока, почти все лучшее, на мой взгляд: Башлачев, *Кино*, *Аквариум*, Майк, *Центр*, *ДК*, *Звуки Му*» (цит. за: Gorbačev, Zinin 27).

Вторая половина 80-х – светлая, это годы признания рок-музыки, эйфории, выездов за рубеж, стадионных концертов. «Лихие 90-е» положили конец всему. Коммерциализация, духовное обесценивание значительной части рок-музыки привело к тому, что она перешла в разряд развлекательного искусства. После путча 1991 года запреты и цензура были упразднены, все музыкальные жанры получили равные права на выживание в условиях свободного рынка, что привело к упадку, новому экономическому подполью, расцвету массовой культуры. Троицкий вспоминает:

А в 90-е годы блистающий рок-н-ролльный крейсер постигла судьба «Титаника». Это был практически крах всего движения. Он выражался и в том, что оппозиционный рок утратил идентификацию, поколение протеста растерялось и не знало, против чего протестовать. И в том, что ветреная публика вместо *Аквариума*, *ДДТ* и *Наутилуса* стала слушать *Ласковый май*, *Мираж* и так далее. И в том, что провалились все западные проекты, относительно которых тоже было много ожиданий. Первая половина 90-х годов <...> у меня оставила впечатление выжженной земли, там просто нечего было делать (цит. за: Gorbačev, Zinin 28).

Творчество немногочисленных талантливых рок-групп 1990-х годов, таких как *Химера*, *Последние танки в Париже*, *Соломенные еноты*, *Собаки Табака*, *Машинбэнд*, стало «песнями в пустоту», это «потерянное поколение русского рока» (Gorbačev, Zinin 25).

1980-е годы – время творческой активности многих значимых и оригинальных рок-поэтов, классиков русского рока. Однако в рамках диссертационного исследования необходимо остановиться на нескольких персоналиях. Ими стали представители самой значительной школы русского рока – ленинградской – Борис Гребенщиков, Майк (Михаил) Науменко и Виктор Цой. О значимости выбранных рок-поэтов свидетельствуют многие исследователи. По словам Смирнова, «Ленинградская школа, основанная БГ (Борис Гребенщиков), породила самобытный русский рок...» (Smirnov 53), Гребенщиков, Науменко и Цой – главные ее представители, «*Зоопарк* – вторая ленинградская группа нового поколения» (Smirnov 57). Исследователи Илья Кормильцев и Ольга Сурова пишут о формировании новой культуры в Ленинграде в середине 70-х: «В первую очередь это появление Майка Науменко и *Аквариума* Гребенщикова... Первые стихотворные опыты ленинградской субкультуры оставляют впечатление ошеломляющей новизны» (*Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolûciâ*, Web.). Подчеркнута значимость фигуры Цоя в развитии русской рок-культуры: «Отечественная рок-поэзия в конце 80-х обретает новый облик, превращаясь из субкультуры в контркультуру. Фигурой, символизирующей этот переход, стал Виктор Цой» (*Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolûciâ*, Web.). По словам профессора Юрия Доманского, русского специалиста по рок-поэзии, «Подлинными родоначальниками рока в СССР следует признать Андрея Макаревича в Москве и Бориса Гребенщикова и Майка Науменко в Ленинграде. С конца

1970-х центром русского рока становится Ленинград...» (Domanskiĭ 2010: 4). Гребенщиков, Науменко, Цой наравне с Башлачевым, Юрием Шевчуком, Ильей Кормильцевым, Константином Кинчевым, Егором Летовым, Янкой Дягилевой, Дмитрием Ревякиным названы признанными классиками русского рока, чье творчество представляет наибольший интерес для исследователей. В словаре-инвентаре советской цивилизации *Vita Sovietica* в статье *Подпольный рок* писатель и историк Кирилл Кобрин называет Гребенщикова, Науменко и Цоя главными представителями русского рока. Эпоха, по мнению Кобрин, началась с БГ и на Цое закончилась: «Для того, что началось каскадом... фоно на *Мочалкин-блюзе* (песня Гребенщикова – J.M.P.), продолжилось энциклопедическим майковским *Уездным городом N* и великим пэтэушным гимном *Восьмиклассница* (песня Цоя – J.M.P.), это был конец. Уже снималась *Асса*, Цой сочинял песни про сердца и перемены. Эпоха *дела Мастера Бо* (песня Гребенщикова – J.M.P.) ушла» (цит. за: Lebedev 2012: 172). Книга музыканта, журналиста, публициста, участника первого состава группы *Кино* Алексея Рыбина имеет говорящее название *Три кита. БГ, Майк, Цой*. Автор так объясняет свой выбор: «Они кажутся мне лучшими из всех, кто играл и играет в нашей стране музыку под условным названием рок» (Rybin 2013a: 7). Несколько глав книги польского журналиста и музыканта Константина Усенко посвящены группам *Аквариум*, *Зоопарк*, *Кино*. Науменко автор называет «первым настоящим рокером Ленинграда, аутсайдером и философом» (перевод мой – J.M.P.) (Usenko 161-162). Дариуш Ганцаж, автор диссертации о русском роке в Польше, отмечает: «Направление ленинградское имело двух главных представителей: Михаил «Майк» Науменко из группы *Зоопарк* и лидер ансамбля *Аквариум* Борис Гребенщиков» (перевод мой – J.M.P.) (Gancarz 34). И далее: «Лидер группы *Кино* – икона поколения, живущего в 80-х годах» (перевод мой – J.M.P.) (Gancarz 94). Итак, ленинградская школа стала колыбелью русского рока. Ее основные представители сыграли огромную роль в становлении и развитии русской рок-поэзии, значительно повлияли на творчество следующих поколений рок-музыкантов.

Несмотря на интерес к року исследователей во всем мире, до сих пор нет однозначного литературоведческого определения терминов «рок-культура» и «рок-поэзия», которое учитывало бы все специфические признаки этого явления. Некоторые литературоведы считают, что термины «рок-н-ролл» и «рок» являются синонимами, но есть и другая точка зрения. Дариуш Михальский ссылается на мнение американца Роберта Христгау, который утверждает, что рок-н-ролл закончился во второй половине 60-х, а позднейшая музыка может быть названа роком, так как ее первоисточником стало

творчество *The Beatles* и Боба Дилана (Bob Dylan) (перевод мой – J.M.P.) (цит. за: Gancarz 10). Войцех Бжозович пишет о том, что рок-н-ролл – это определение культуры, мировоззрения и типа поведения (перевод мой – J.M.P.) (цит. за: Gancarz 11). Войцех Буршта и Марцин Рыхлевский дают такую дефиницию:

Рок – это не только явление эстетическое, это оригинальный многокодовый язык искусства... Это еще и стиль жизни, связанный с имиджем, а также способ мышления. Это культура, которая во второй половине XX века имела влияние на сознание общества и политику. И как культура, разнообразная и многоаспектная, требует серьезного научного исследования (перевод мой – J.M.P.) (цит. за: Gancarz 12).

Русские исследователи также ищут определение рок-культуры. Смирнов пишет о том, что «рок – новый самостоятельный жанр искусства, появившийся в середине XX века в результате творческого и научно-технического прогресса (так же как в начале века появилось кино)» (Smirnov 6). Ольга Никитина определяет русский рок как социокультурный феномен, «компромисс между массовой и элитарной культурой, способствующий духовному становлению ... личности реципиента» (Nikitina 48). Как исторический тип культуры «русский рок – это форма молодежной культуры, возникшая в России в конце 60-х годов XX века под влиянием англо-американского рока и национальной бардовской традиции» (Nikitina 49). Характеризуя рок как художественное направление и как вид искусства, Никитина пишет, что в основе концепции рока лежит «внутренний конфликт личности, воплощенный в форму публичной исповеди» (Nikitina 51). Елена Чебыкина добавляет, что в основе концепции рок-культуры лежит не только конфликт, но и ценности, которые рок-культура отстаивает, защищает или просто называет (Чебыкина 5). Данила Давыдов в статье *О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней* задается вопросом, является ли рок-текст частью литературы. Важнейшим признаком литературы Давыдов считает ее континуальность, включенность в литературный процесс. Наличие рок-процесса в поэтической сфере доказывается в том числе существованием рок-самиздата. По мнению Давыдова, рок – слабо структурированная субкультура, вычленяемая по признаку идеологического конструирования ее членами нового синтетического вида искусства. В орбиту этой субкультуры могут втягиваться элементы иных субкультур, от бардовского движения и блатной культуры до рэява, а равно элементы академической культуры и фольклора. Рок-поэзия определяется исследователем как «часть субкультурной литературной иерархии и, одновременно, составляющая конструируемого синтетического искусства» (Davydov 132). Одним из первых о синтетической природе рока написал Смирнов:

Для него характерно заимствование выразительных средств традиционных жанров: музыкального, поэтического (текст) и театрального (шоу), которые образуют единое и неделимое на составные элементы целое – Рок-композицию. Кроме того, характерно (хотя и необязательно) «электрическое» звучание, коллективное творчество и особая форма музыкального хэппенинга – концерта с участием зрителей – т.н. «сейшен» (Smirnov 6).

Смирнов приводит образное сравнение рок-композиции с драконом, три головы которого – это, собственно, рок-музыка, рок-поэзия и рок-театр (Smirnov 6). Большинство исследователей соглашались с этим мнением. Доманский дает следующее определение:

Под рок-поэзией в русской культуре новейшего времени традиционно понимают словесный компонент рок-композиции, в которой, кроме этого, есть компоненты музыкальный и, условно говоря, перформативный, связанный с особенностями исполнения (Domanskiĭ 2010: 3).

Войцех Сивак пишет: «Каждое роковое сочинение функционирует на трех уровнях: два основных – музыка и текст, третье – презентация на концерте» (цит. за: Gancarz 17). Чебыкина отмечает, что к трем составляющим русского рока (вербальная, музыкальная, акционная) иногда добавляют четвертую – визуальную (видеоклип, оформление альбома, шоу или концерта), что свидетельствует о тяготении рока к тому, чтобы быть самостоятельным видом искусства (как кино, танец) (Ѕебукина 15). О том же пишет Ганцаж, выделяя в воздействии рок-культуры на реципиентов коды музыкально-звуковой, словесно-текстовый, иконично-сценичный, а также иконично-обложечный (оформление альбома) (Gancarz 17-30).

Русская рок-культура – это феномен, ценный прежде всего своей поэзией. Особое внимание к слову – одно из принципиальных отличий русского рока от западного. Причинами такого явления стали богатые фольклорные, песенные, литературные традиции в русской культуре, а также потребность в информации и желание быть услышанным поколения молодежи эпохи «застоя». Доминанту текста над музыкой признают многие литературоведы, рок-журналисты и рок-поэты. Троицкий пишет:

Если эстетический стержень западного рока, его основной инструмент – это ритм (как своего рода звуковой эквивалент сексуальной раскочки), то у нас таковым стало слово. Потому что здесь было важнее – да и опаснее – выговориться... А рок всегда предрасположен к опасности (Troickij 2009: 11).

Смирнов говорит об эстетике ленинградской «новой волны»:

Итак, они пели обо всем, что видели вокруг. <...> Подобное отношение к тематике творчества включило в его орбиту такие предметы, как пьянство, секс, преступность, политика. <...> Став содержательными, тексты приблизились к настоящей поэзии. Упростив музыку... и избавив себя от соревнований в виртуозности и от погони за дорогими синтезаторами, они сделали текст равноправным компонентом в составе рок-композиции. Примат музыки был отвергнут (Smirnov 52).

Усенко в интервью Агнешке Берлинской (*Gazeta Wyborcza*) замечает:

Россия – страна меломанов и литературных маньяков. Две эти страсти соединились в русском роке. Это динамичная, жесткая и очень эмоциональная поэзия, вернее, сочетание поэзии с грубой прозаичностью: не в качестве какого-то приема, а как естественный способ самовыражения. В России жива литературная традиция. Россияне знают своих классиков – Толстого, Пушкина, Достоевского, читают стихи, не воспринимая это как какое-то элитарное занятие. Поэзия там в крови (*Antologiã sovetskogo i rossijskogo andegraunda*, Web.).

Доманский также подчеркивает примат текста: если рок-текст может функционировать как факт литературы, следовательно, он может и должен изучаться самостоятельно (Domanskiĭ 2010: 3). О самостоятельности рок-текста говорят поэтические сборники, антологии, которые можно читать и изучать независимо от музыкального оформления. Русская рок-поэзия вписалась в обширный литературный контекст и стала традицией, давшей русской литературе новые идеи, темы, формы и образы. Основной задачей диссертационного исследования является изучение текстовой составляющей рок-поэзии избранных авторов. Однако часть исследователей утверждают песенную природу рок-композиции, не позволяющую утверждать абсолютную самодостаточность текста. Например, Смирнов подчеркивает, что рок-текст неотделим от музыки: даже слабые в поэтическом отношении слова песен рок-групп, положенные на качественную музыку и поданные исполнителем аудитории с большой отдачей, обретали магическую власть над аудиторией. Рок-текст может быть одним целым, а может распадаться на фрагменты, связанные не логикой, а эмоциональным состоянием. По мысли исследователя, это «поэзия не целого произведения (стиха), а отдельных фраз и ключевых слов, которые дают в сочетании с музыкой цепочку образов, воспринимаемых слушателем и дополняемых его собственной фантазией» (Smirnov 30-31). Цель рок-композиции – донести до зрителей и слушателей мысль рок-поэта, выраженную словесно. При анализе рок-произведения не следует изолировать текст от других составляющих рок-композиции, такая трактовка сильно сужает, а иногда даже искажает первоначальный смысл текста и разрушает замысел автора. Решением проблемы может стать методика анализа текстов рок-поэзии, учитывающая контекст бытования текстов, в том числе литературный, социокультурный, биографический, музыкальный.

В 1970-80-е годы ведущие события и представители русского рока освещаются силами рок-журналистов на страницах как андеграундных, так и официальных изданий (журналы *Fuzz*, *Ухо*, *УрЛайт*, *Контркультура*, *РИО*, *Театральная жизнь*, *Театр*, *Аврора*). В статьях Андрея Бурлаки, Александра Кушнира, Смирнова, Троицкого и других рок-

критиков, предвосхитивших более поздние научные исследования, был дан анализ творческой деятельности рок-групп, интервью с музыкантами, рецензии на концерты и рок-альбомы. Сначала в самиздате, а потом в официальных издательствах появились первые книги об истории рок-музыки, например труд Смирнова *Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока* (впервые издан в 1994 г.), посвященный истории рок-музыки в СССР. Песня Башлачева стала своего рода визитной карточкой русской рок-поэзии 1980-х годов:

И пусть разбит батюшка Царь-колокол –
Мы пришли с черными гитарами.
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл
Околдовали нас первыми ударами.

И в груди – искры электричества.
Шапки в снег – и рваните звонче.
Рок-н-ролл – славное язычество.
Я люблю время колокольчиков (Smirnov 28).

Автор книги *Рок* (впервые издана в 1987 г.) – Алексей Козлов, музыкант и писатель, основатель джаз-рок ансамбля *Арсенал*. Работа посвящена истории рок-музыки от ее истоков до современности в связи с социальными процессами и молодежными движениями в Америке, Европе и СССР. Последняя глава книги имеет название *Рок в СССР*. Козлов пишет о том, что гонения на рок в СССР, с одной стороны, принесли ущерб его развитию, с другой – имели положительные стороны: возникновение такого явления, как советский рок-андеграунд, объединило и активизировало неконформистскую часть молодежи: «Для многих рок-музыкантов запрет явился колоссальным дополнительным стимулом, придав всей их жизни налет романтики риска, сознание безнадежности, неподкупности и чувство свободы» (Kozlov 180).

Книга *Назад в СССР: правдивая история рока в России* была написана Троицким в 1987 году по заказу европейского издательства *Omnibus Press* и вышла в Японии, США, Англии и в других европейских странах. В России ее расширенная версия была издана под названиями *Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...* и *Back in the USSR*. Это практически вся история советской рок-музыки от первых самодеятельных коллективов начала 60-х годов до рок-фестивалей конца 80-х, с описанием значимых событий молодежной культурной жизни, со множеством фотографий, текстов, интервью, воспоминаний участников музыкального процесса. В главе *Северный Балтийский путь* описаны представители ленинградской школы рока, создание ленинградского рок-клуба. Статьи Троицкого о западной поп-музыке и о русском/советском роке, написанные в 70-90-е годы, составили два тома под общим названием *Гремучие скелеты в шкафу*.

Книга Александра Устинова *Этот русский рок-н-ролл* – «отчет отечественных рок-героев о бурном, тяжелом, прекрасном, страшном, веселом времени в жизни страны под названием Союз Советских Социалистических Республик» (Ustinov 14). Книга охватывает период более 20-ти лет: от Всемирного фестиваля молодежи и студентов до первого в СССР фестиваля популярной музыки в Тбилиси, благодаря которому советский рок впервые получил официальное признание. Содержание книги шире названия: в ней говорится также об эстонском, латвийском, польском роке.

Путешествие рок-дилетанта (1990) – книга журналиста Александра Житинского, популярность которой была подготовлена регулярными публикациями статей автора о рок-культуре и музыке 80-х в ленинградском молодежном журнале *Аврора*. Автор стал очевидцем и участником важных событий и истории рок-музыки, членом жюри Ленинградского рок-клуба. Для провинции, куда не проникал самиздат, книга явилась настоящим откровением, так как содержала много справочной информации о рок-группах, интервью с музыкантами, отчеты о концертах, интересные отзывы музыкальных критиков на новые альбомы, фотографии.

Литературовед Ирина Прохорова выступила редактором сборника статей русских журналистов, историков, политологов под названием *1990: Russians remember a turning point (1990: Русские помнят пункт перелома)*. Книга издана на английском языке. Это своеобразный календарь 1990-го года: практически каждый день года, предшествующего развалу Союза, ознаменован важными событиями. Дан анализ политической и экономической ситуации, рассказано о влиянии состояния страны на повседневную жизнь людей. 15-е августа 1990 г. – дата смерти Цоя в Латвии, музыкант назван «одним из самых харизматичных звезд в истории русского рока» (перевод мой – J.M.P.) (Prokhorova 294).

Существует множество литературных биографий рок-поэтов. Автобиографией и расширенной версией интервью является книга *Борис Гребеничков словами Бориса Гребениčkова* (2013). Документальный роман Рыбина *Майк: время рок-н-ролла* (2010) – это книга воспоминаний, одновременно содержащая много культурологической информации. Труд Житинского *Цой Forever. Документальная повесть* (2013) включает в себя рецензии критиков, тексты интервью, воспоминания современников, хронологию жизни и творчества поэта. Книга воспоминаний о Цое *Кино с самого начала* написана Рыбиным. В книгах Рыбина и Житинского раскрыты социокультурный и идейно-мировоззренческий аспекты русского рока в их тесной взаимосвязи.

Филологическое изучение рок-поэзии в России началось в 1990-х годах: обилие статей, наличие монографий и диссертационных исследований, посвященных изучению различных аспектов рок-поэзии, свидетельствует о непреходящем интересе литературоведов и лингвистов к этому явлению. Активное участие в научном осмыслении русской рок-поэзии принимают ученые из Тверского государственного университета, выпустившие ряд сборников *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Важной публикацией сборника является статья Кормильцева и Суровой *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция* (1998), дающая обзор и характеристику этапов развития русской рок-поэзии с середины 1960-х до середины 1990-х годов. Творчество Гребенщикова, Науменко и Цоя стало объектом пристального внимания исследователей (о творчестве БГ – статьи Гузели Нугмановой, Анны Пугачевой, Артема Скворцова, Олеси Темиршиной, Томми Хуттунена; о творчестве Науменко – статьи Екатерины Дайс, Марины Капрусовой, Артема Скворцова, Михаила Шидера; о творчестве Цоя – Арианы Лексиной-Цыдендамбаевой, Надежды Неждановой, Светланы Петровой, Анны Ярковой). Ряд работ носит обобщающий характер: взаимосвязь рока с романтизмом исследуют Елена Милюгина, Лексина-Цыдендамбаева, с традицией неомифологизма – Светлана Толоконникова, с модернистским и постмодернистским сознанием – Капрусова, концепцию любви в творчестве рок-музыкантов изучает Юлия Чумакова.

Среди диссертационных исследований следует отметить работу Татьяны Логачевой *Русская рок-поэзия в 1970-1990-х гг. в социокультурном контексте* (1997), которая посвящена исследованию петербургского мифа в поэзии Гребенщикова, Шевчука, Башлачева. Автор подчеркивает роль контекста при изучении рок-поэзии и выделяет три его типа: литературный (художественный), общественно-политический и контекст «магического сознания», возвращающего реципиента к переживанию родо-племенной общности и связанных с ней архетипов коллективного бессознательного. Логачева пишет: «Синкретическое искусство древности обладало мифологически-культовой обрядовой функцией. Вне контекста «магического сознания», целостного, мифологического способа мышления, к которому апеллирует рок-композиция, невозможны ее правильное понимание и анализ» (Логачева 66). Диссертация Чебыкиной *Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты* (2007) представляет собой попытку комплексного анализа поэтики рока: исследуются социокультурная прагматика рок-культуры, концептуальные установки рок-поэзии, особенности лирического «я» рок-поэтов, основные темы рок-поэзии (тема творчества, нравственного выбора, любви,

времени, смерти), ее художественная форма. Материалом для диссертации послужили поэтические тексты Гребенщикова, Башлачева, Макаревича, Вячеслава Бутусова, Кормильцева, Шевчука, Цоя, Ольги Арефьевой, Армена Григоряна, Ревякина и др. Предмет исследования диссертации Татьяны Кожевниковой *Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейнстрима* (2012) – особенности реализации базового тематического комплекса русской рок-поэзии (свобода, социум и любовь) в контексте культурно-исторической действительности 1970-2000 гг. и авторского прочтения центральных идей русского рока. Авторами мейнстрима, по мнению автора, являются Макаревич, Науменко, Гребенщиков, Цой, Башлачев, Кинчев, Кормильцев, Алексей Романов, Михаил Борзыкин, Владимир Рекшан, Егор Летов, Вячеслав Бутусов и др.

Большим вкладом в изучение рок-культуры стали работы профессора Доманского, автора статей и монографий о русском роке. Книга *Русская рок-поэзия: текст и контекст* (2010) обобщает и систематизирует достижения русских исследователей в сфере изучения поэтики русского рока. Исследователь отмечает, что альбом рок-поэта является аналогом лирического цикла в литературе, так как построен на основе универсальных циклообразующих связей (заглавие, композиция, смысловая структура, пространственно-временной континуум; полиметрия). Нетрадиционными формами циклизации являются случаи, когда группа или исполнитель включает в свой альбом чужое произведение, использует стихи или музыку другого автора, исполняет песни другого автора. В исполнении рок-музыкантов эти произведения приобретают иной культурный статус и становятся фактами рок-культуры. Доманский отмечает такую черту рок-текста, как вариативность, когда автор произведения перестает быть его единственным творцом, смысл произведения трансформируется, рождается из множества интерпретаций исполнителя, читателя, режиссера. Изменяемость текстов и их смысловая многогранность прослежены на примере вариантов песен Майка, Башлачева, Цоя. В монографии *«Тексты смерти» русского рока* (2006) Доманский пишет о переосмыслении и трансформации мифов, созданных массовым сознанием вокруг русских писателей, изучает возникновение и бытование биографических мифов значимых представителей русского рока. В 1980-90-е годы целый ряд русских рок-поэтов покинул этот мир: Башлачев, Науменко, Андрей Панов, Цой, Янка Дягилева, Вена Д'ркин и др. Их биографические мифы стали фактами истории русской рок-культуры.

Концепция Доманского о биографических мифах получила развитие в монографии Никитиной *Биографические мифы о русских рок-поэтах* (2011). Автор выявляет

особенности и дает определение образа поэта как героя биографического мифа, рассматривает доминанты эталонного образа рок-поэта, которые делают устойчивыми ключевые семы биографических мифов. Исследованы трансформации биографического мифа в массовом сознании, рассмотрены различные степени интерпретации поэтического текста со стороны реципиентов. Объектом изучения исследователя стало творчество рок-поэтов Гребенщикова, Борзыкина, Кинчева, Науменко, Цоя, Александра Аксенова, братьев Глеба и Вадима Самойловых.

Русская рок-культура стала объектом изучения зарубежных авторов. *Глазами советской игрушки* Усенко – это история зарождения и развития андеграундной музыки в СССР, а потом в России на фоне общественно-исторических событий. Усенко пишет, что возникновение рока стало возможным после смерти Иосифа Сталина, рассказывает о политике генеральных секретарей ЦК КПСС по отношению к неформалам и способах молодежи остаться самими собой. В книге рассматривается деятельность и творчество таких групп, как *Аквариум*, *Зоопарк*, *Кино*, *Звуки Му*, *Гражданская оборона*, *Nautilus Pompilius*, *ДДТ*. Книга Усенко ценна тем, что на правах очевидца автор включает в текст собственные воспоминания описываемых событий. По мнению автора, андеграунд внес значительную лепту в смену политического строя России: «Сказать, что режим рухнул от рева гитар, было бы преувеличением, хотя независимое искусство, безусловно, вывело из апатии и изменило мышление целого поколения» (*Antologiâ sovetskogo i rossijskogo andegraunda*, Web.). Писатель не заканчивает историю рока развалом СССР, но описывает 90-е годы – эпоху рейва и коммерциализации рока, начало XXI века вплоть до 2010 года.

В книге *Декада бунта. Панк в Польше и в соседних странах в 1977-1989 гг.* польский историк Ремигиуш Каспжицки рассматривает возникновения панковой культуры в Центральной и Восточной Европе. Начало 80-х годов исследователь называет «пиком брежневизма», когда власть принимала самые серьезные меры, направленные на подавление деятельности неформалов. В это время пропагандировалась клевета на всякое несоветское (западное) явление культуры, а правовые акты сильно ударяли в любую авангардную деятельность, в том числе в культуру панка. Переломным моментом в истории рок-культуры стало внедрение политики Михаила Горбачева: в эпоху Перестройки и гласности власть поняла, что волну рока уже не остановить.

Румынский писатель Василе Эрну – автор сборника эссе *Рожденный в СССР*, который представляет собой «субъективную археологию повседневной жизни в Советском

союзе» (перевод мой – J.M.P.) (Ernu 11). Писатель уехал в 1990 году, но с гордостью называет себя гражданином СССР, воспоминания детства и юности легли в основу книги. Культурным явлениям эпохи посвящены главы *Стиляги*, *Мосфильм*, *Повседневная музыка* и *Советский рок*. В главе о советском роке дана подборка текстов групп *Аквариум*, *Алиса*, *ДДТ*, *Кино*, *Крематорий*, *Машина времени*, *Наутилус*, отражающих беспокойное время конца 80-х годов. В это время на смену року приходят ансамбли, играющие консумпционную музыку, феноменально популярным становится группа *Ласковый май*. Эрну пишет: «В быстром темпе закрывали советские заводы и фабрики, а в другом ритме, все быстрее, открывали фабрики звезд» (перевод мой – J.M.P.) (Ernu 209).

Журналист и путешественник Яцек Хуго-Бадер в книге *Белая горячка* описывает опыт пребывания в России. С целью собрать материал для книги автор запланировал необычный и опасный маршрут: из Москвы он доехал на машине до самого Владивостока. Одна из глав построена в виде словаря сленга хиппи. Ее источником стало интервью с пятидесятилетним хиппи Тилом, легендой московской неформальной молодежи. Тил рассказывает о жизни «волосатых» в 1970-80-х гг., вспоминает первого хиппи России – Юру «Солнышко» Буракова. Из словаря мы узнаем о том, как милиция «винтила» (арестовывала) хиппов, как работала «система» в разных уголках Союза. Рассказы Тила о путешествиях по стране часто связаны с поездками за наркотиками. В статье «Кайф» упоминается казахско-киргизская пустыня и долина, куда за наркотиками ездил Авдий Каллистратов – герой романа Чингиза Айтматова *Плаха* (в переводе на польский язык *Golgota*).

Американская исследовательница Эми Нельсон, профессор университета в Пенсильвании, написала книгу *Музыка для революции: музыканты и власть в раннее советское время*, которая рассказывает о взаимоотношениях власти и музыкантов в первые 20 лет после революции. Музыка была вовлечена в пропаганду уже в самом начале возникновения страны Советов. Искусство кино было поставлено Владимиром Лениным на первое место по значимости, так как оно помогало воздействовать на массы. Сталин назвал писателей «инженерами человеческих душ», подчеркнув их роль в становлении нового человека. Из-за того, что музыка оставалась наиболее независимым видом искусства, музыкантов часто упрекали в отсталости. После революции произошла встреча народного комиссара просвещения РСФСР Анатолия Луначарского с группой профессоров ленинградской консерватории, контроль власти над всеми областями просвещения, в том

числе и музыкой, был официально заявлен. Ассоциация современной музыки возникла в 1923 году как один из органов контроля.

Диссертация Ганцажа *Русская рок-поэзия* (2012) стала первым исследованием в Польше, посвященным описанию и анализу аспектов культурного явления русского рока. В первых двух главах работы дана попытка дефиниции понятия «рок», описана история его возникновения и развития, охарактеризована современная культурная ситуация (до 2010 г.). Третья глава *Русский рок и литературная традиция* посвящена исследованию интертекстуальности, характерной черты рок-поэзии. Автор находит в текстах Башлачева, Шевчука, *Наутилуса*, Науменко, Дягилевой связи с творчеством Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, Николая Гоголя, Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Александра Блока, Владимира Маяковского. Ганцаж пишет, что рок неотъемлемо связан с общественно-политической ситуацией страны, он отражает нравственность молодого поколения. В четвертой главе автор анализирует важнейшие образы рок-поэзии: образ родины, СССР (на примере текстов групп *Телевизор*, *Аквариум*, Дягилевой и др.), образ новой России после развала союза (*ДДТ*, *Сплин*, *Алиса* и др.), любовь в родине (*ДДТ*), образ потерянного поколения (*Аквариум*, *Телевизор*, *Кино*, *Зоопарк* и др.), образ смерти (Башлачев, Дягилев, Цой и др.). В последней главе *Поэтика упадка* дан анализ творчества Эдмунда Шклярского, Кормильцева и Гребенщикова, выбор авторов определен сходством их видения мира, переживающего упадок, умирание. Типичными чертами русского рока, по мнению Ганцажа, являются: гротескный образ мира, романтический характер героя, тема судьбы (рока), явный или скрытый протест общественно-политического характера, стремление к свободе, интертекстуальность, эмоциональность, экспрессивность, разнообразие языка, доминанта метафоры и символа.

Следует отметить значительный корпус статей о русском роке профессора Якуба Садовского, некоторые из них были опубликованы в сборниках тверского университета *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. В статье *Между массовой песней и роком: к описанию мифологической природы песенных жанров XX века (и о их нескольких других характеристиках)* рассмотрена внутренняя динамика жанров массовой, авторской, рок- и поп-песен в их отношении с мифологическими моделями, функционирующими в общностях референтных групп данных феноменов. Исследователь приходит к выводу, что «массовая песня есть прямая проекция официальной мифологии в пространство песенной культуры» (Sadovski 2008: 282); нехудожественность языка и непротивостояние мифологической системе общности сближают популярную песню и песню массовую; для

авторской песни характерно введение в тексты других мифологических перспектив, нежели государственно-политическая; року свойственен код отрицания и антимифологичность. Подробнее о том, что «мифологическая система становится для рок-текста объектом преломления или антитезиса» (Sadovski 2007: 273), о противостоянии рока системе языка как общности социальных и лингвистических норм, делающих возможным процесс коммуникации, Садовски пишет в статье *Рок как антисистема? К дерзкой и сжатой постановке проблемы*. В статье *Джунгли, кладбище, апокалипсис: русская рок-поэзия 1985-2000 гг. и литературные образы* представлен анализ сюжетов и образов, общих для русской литературной и роковой культуры. Автор отмечает, что в эпоху ранней Перестройки происходила «демаскировка», разоблачение лжи советского общества, характерными произведениями этого времени стали повесть Валентина Распутина *Пожар* и роман Айтматова *Плаха*. Пожар – это метафора состояния целого государства и общества. С мнением писателей совпадает позиция многих рок-поэтов, чьи тексты являются революционными манифестами (например песня Цоя *Перемен!*), а иногда метафорой агонии советской страны, общества и политики. Исследователь анализирует песню Гребенщикова *Поезд в огне*, в которой полковник Васин освободился от веры в лозунги пропаганды. Миссией героя является открыть глаза солдатам и показать им ложь общества, манипуляцию людьми, отрыв от корней культуры, уход от русской почвы. Садовски пишет: «Военный сюжет и пацифистическое настроение гарантировали песне эмоциональное восприятие во время болезненного опыта афганской войны» (перевод мой – J.M.P.) (Sadovski 2001: 153). Настроение глобальной катастрофы присутствует в рок-поэзии 90-х годов: например в песнях *Джунгли* Гребенщикова, *Железнодорожник* Шевчука. В эпоху потребления люди теряют свою человеческую натуру, литература отражает наступление этого «мини-апокалипсиса». По мнению автора, в конце XX века «Россия в самооценке создателей ее культуры является кладбищем, побоищем; Страшный суд над ней уже начался, не видно учителя, спасителя, потенциальные пророки либо имеют грязные руки, либо их отвергло общество» (перевод мой – J.M.P.) (Sadovski 2001: 165), что, однако, не означает смерть русской культуры и отсутствие надежды на перемены.

Появление текстов рок-песен в виде печатных сборников началось в 1990-е гг. Одними из первых публикаций стали сборники текстов Гребенщикова *Дело мастера Бо и 14. Антология русской рок-поэзии* в десяти томах (Санкт-Петербург, издательство *Азбука-классика*) – масштабный проект, имеющий целью познакомить публику со стихами значительных авторов российского рока от советских времен до современности. Каждая

книга сопровождается вступительной статьей, описывающей культурную эпоху, даны краткие биографии авторов. Представителям ленинградской школы посвящены два тома антологии. Большая подборка текстов Цоя и выборочные тексты Науменко опубликованы в антологии *Поэты русского рока: В. Цой, М. Науменко, А. Панов, Е. Федоров, Ф. Чистяков, М. Башаков* (2005). Тексты анализируемых стихов Цоя в диссертации будут цитироваться по этому изданию с указанием страницы. Исключения будут оговорены особо. Стихи Цоя также опубликованы в книгах *Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания* (1991), *Виктор Цой. Кино* (2008), *Цой В. Р. Последний герой: стихи, песни, воспоминания* (2010).

Несмотря на публикацию антологии, печатных источников текстов рок-поэтов существует мало. Чаще всего публикуются книги, которые содержат биографию рок-поэта, воспоминания о нем современников, тексты интервью и подборку стихов. Благодаря доступности текстов и песен рок-поэтов в Интернете, спрос на академические издания рок-поэзии среди широкой публики невысок, поэтому исследователю необходимо собирать и сопоставлять информацию из разных источников. Наиболее полным собранием стихов Гребенщикова является книга *БГ. Песни* (2002) – «единственное полное собрание всех текстов песен Бориса Гребенщикова, издание третье, исправленное и дополненное автором» (Grebensikov 2002a: 3). В сборнике представлены тексты, датированные 1973-2002 гг. Тексты анализируемых стихов Гребенщикова в диссертации будут цитироваться по этому изданию с указанием страницы. Исключения будут оговорены особо.

Сборник *Майк: право на рок* (1996) содержит подборку стихов, а также впервые опубликованные рассказы Науменко, фотографии, интервью поэта, воспоминания друзей и родственников, рецензии критиков. Небольшой сборник *Майк. Михаил Науменко. Песни и стихи* (2000) содержит наиболее полное собрание текстов рок-поэта, издание вышло ограниченным тиражом и является библиографической редкостью. По нашей просьбе участники фан-клуба Майка Науменко в Санкт-Петербурге предоставили сканы интересующих нас материалов. Тексты анализируемых стихов Науменко будут цитироваться по этому изданию с указанием страницы. Исключения будут оговорены особо. К сожалению, не существует опубликованного полного собрания текстов Науменко, однако большой корпус текстов собран на официальном сайте лидера *Зоопарка* (*Majk Naumenko, Web.*). Ранняя смерть рок-поэта повлияла на судьбу его произведений: они не были опубликованы при жизни автора, позднейшие редкие публикации (в том числе на сайтах) содержат ошибки и разночтения. Текстологические проблемы затрудняют работу

исследователя: часто известные и востребованные песни, исполняемые на концертах, имеющие резонанс в рок-сообществе, не входят в печатные сборники, поэтому часть сносок указывает на электронные источники и общая картина является довольно пестрой. Также некоторые песни не входят в альбомы, поэтому в сносках указано «без альбома».

Контекст

Многозначность произведения как объективно данное свойство литературного материала порождает множество его интерпретаций. Субъективное прочтение текста становится возможным путем включения текста в произвольно выбранное чужеродное смысловое окружение, то есть в контекст. Согласно Литературной энциклопедии терминов и понятий, контекст (в переводе с латинского языка «сцепление, связь») – это осмысленные воспринимающим сознанием текстовые связи и соотношения, позволяющие судить о стилистических, содержательных, эстетических и иных особенностях произведения как в пределах данного текста, так и в сопоставлении с другими текстами в синхроническом и в диахроническом аспектах (Nikolûkin 193). Контекст находится в прямой зависимости от индивидуальных способностей воспринимающего. С контекстом связано понятие «концепт», которое, по словам Дмитрия Лихачева, «является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека... Потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека» (Lihačev 1997: 35). Контекст существует в определенной «идеосфере», обусловленной кругом ассоциаций читателя, в том числе как его отклик на предшествующий языковой опыт в целом (литературный, научный, исторический, социальный). Контекст значительно расширяет значение слова, предоставляя возможности для творческого домысливания, дофантазирования. Однако при этом существуют и ограничения, определяемые контекстом применения слова. Лихачев вводит термин «концептосфера», понимая под ним потенции, открываемые в словарном запасе как отдельного человека, так и языка в целом. Контекст определяется взаимосвязями и взаимозависимостью, изучение контекста – это исследование форм и функциональных связей.

Изучением контекста как литературоведческой категории, понятия, теоретической проблемы, методики анализа и интерпретации произведения занимались известные ученые и научные школы XX столетия, такие как русские формалисты 1920-х гг. (Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Роман Jakobson и др.), структуралисты

Пражской лингвистической школы во главе с Яном Мукаржовским, представители школы феноменологии (Роман Ингарден и др.). Михаил Бахтин предложил термины «лейтмотивный контекст», «контекстуальное обрамление с обертонами», размышлял над определением границ контекста. Феликс Водичка включил в сферу общественных функций произведения его восприятие разными личностями в разные эпохи, общественное окружение, атмосферу эпохи. Стивен Гринблатт в словаре *Critical Terms of Literary Studies* описал понятие «культура» и создал список вопросов читателю о связи произведения с культурным контекстом, чтобы избежать «наивного» отношения к литературному тексту (Greenblatt 226).

Литературоведы традиционно выделяют контекст внутренний и внешний (Kopystjanskaja 247). Внутренний контекст имеет две ветви: контекст, созданный автором, включенный им в разные текстовые связи, ограниченный возможностями автора в создании полного текста; тот же контекст, но воспринятый по-своему читателем или критиком. Во втором случае контекст также ограничен культурным багажом воспринимающего, но здесь больше реализуется свобода интерпретации текста. Внешний контекст – это переход от текста в нетекстовое пространство, связь с внешним миром культуры, науки, литературы, социальных отношений. Здесь также существуют разветвления: автор, с определенной целью или неосознанно, включает свое произведение в какой-то литературный ряд (по терминологии Тынянова), то есть русло, направление, принадлежащее к норме, или, наоборот, ее «взрывающее». Благодаря этим связям произведение становится частью общего художественного мышления поколения, эпохи. То же самое делает и читатель, но нередко совсем иначе, чем закладывал автор, так как восприятие текста зависит от эрудиции читателя, его индивидуальности, а также черт эпохи, к которой он принадлежит. Читатель вставляет текст автора в определенный исторический и культурный контекст, общекультурный процесс, сравнивает с другими произведениями.

Существуют также понятия вертикального (временного) контекста, когда автор обращается к прошлому, и горизонтального (пространственного) контекста, когда он говорит о современности. «Создавая вертикальный контекст, – пишет Нонна Копыстьянская, – автор сам принимает участие в диалоге поколений, в «споре времени» (термин Бахтина) и вынуждает к такому участию своего читателя. <...> Горизонтальные (пространственные) связи открывают то, как явления одной культуры находятся во взаимосвязях контактных или типологических с подобными или контрастными в других культурах» (Kopystjanskaja 250).

Различают следующие виды контекста: биографический, общественный (исторический) и литературный. К биографическому контексту относят факты биографии писателя, обстоятельства его работы над произведением, а также реалии бытового уклада эпохи. Общественный контекст – это социокультурная ситуация, социально-политическая обстановка, обуславливающие процесс создания произведения. Литературный контекст – определение места произведения в творчестве писателя, включение его в систему литературных направлений и течений, сопоставление с творчеством предшественников и современников автора. Таким образом, внутренний мир произведения соотносится с той воплощенной в словесном творчестве смысловой средой, которая сложилась к моменту возникновения данного текста.

Привлечение контекста является неременным условием для глубокого постижения, подробного анализа и верной интерпретации художественного текста. В ряде случаев вне контекста понимание литературного произведения невозможно. Юрий Лотман пишет, что «сама природа смысла определяется только из контекста, т.е. в результате обращения к более широкому, вне его лежащему пространству» (Lotman 1992: 59). Контекст подвергается историческим изменениям, в результате чего восприятие литературного произведения в дальнейшей временной перспективе может быть затруднено. С годами утрачиваются представление об обычаях, реалиях, речевых оборотах, которые ясны современникам автора, однако незнакомы читателю последующих поколений. Восприятие произведения вне контекста приводит к обеднению смысла текста или даже к его искажению, поэтому контекстуальный анализ является важным приемом в арсенале исследователя. Андрей Есин пишет, что «утрата контекста может... существенно повлиять на интерпретацию, поэтому при анализе произведений отдаленных от нас культур необходим так называемый реальный комментарий, иногда очень подробный» (Esin 159). Например, понимание библейского контекста в разное время в разных странах неодинаково: в советское время у молодежи не возникало ассоциативного ряда при упоминании библейских событий или имен. Таким образом, русские поэты второй половины XX века не могли рассчитывать на то, что публика будет однозначно воспринимать их тексты, напротив, требовались объяснения и комментарии.

Обращение к творчеству русских рок-поэтов конца прошлого столетия требует от исследователя глубокой погруженности в культурный, исторический, биографический и литературный контекст. Социально-политическая обстановка эпохи, предшествующей распаду СССР, ее культурное своеобразие, неординарные условия формирования

личностей изучаемых авторов создают дополнительное контекстуальное поле для анализа произведений выбранных рок-поэтов.

Биографический метод в литературоведении – это способ изучения литературы, при котором как основополагающий фактор творчества рассматриваются контекст жизненного опыта писателя и его личность. Связь между личностью писателя и его произведением оказывается определяющей. На становление этого метода оказали влияние культ жизнетворчества романтизма и герменевтическая теория Фридриха Шлейрмахера, утверждавшего, что идеи и ценности не могут быть поняты без анализа их генезиса, следовательно, без обращения к биографии конкретного автора. В России биографический метод был использован Нестором Котляревским. Элементы биографического метода часто используются при анализе лирики, где авторское «я» часто виделось читателю тождественным автору.

Художественный текст может быть рассмотрен как сложная система, насыщенная множеством смыслов. Чтобы их выявить, применяется семиотический анализ. Семиотика – наука о знаках и знаковых системах, которые выступают как средства коммуникации: хранения, передачи, переработки информации в культуре, природе и самом человеке. Основателем семиотики считают американского философа Чарльза Пирса, который разработал целостную концепцию семиотики с обоснованием основных понятий (знак, объект, интерпретанта) и представлением системы знаков (знаки-индексы, иконические знаки, символы). Семиотика выступает как метанаука, так как носит междисциплинарный характер, и как методология является частью любой другой науки, гуманитарной или естественной. Художественный текст как система знаков стал объектом семиотического анализа в работах Лотмана, Вячеслава Иванова, Юрия Левина, Владимира Топорова, Бориса Успенского. Художественный текст представляет собой многослойное и семантически неоднородное образование, вступающее в сложные отношения с внешним контекстом. Чтобы провести семиотический анализ художественного текста, исследователю следует найти и интерпретировать скрытые коды, опираясь на свой личный опыт и на ту коммуникативную ситуацию, в которой было создано произведение.

Изучение межтекстового взаимодействия, выявление роли аллюзий, реминисценций, цитат, прецедентных текстов и т.д. включает в себя интертекстуальный анализ художественного текста. Тексты русского рока насыщены многочисленными отсылками к предшествующей культурной традиции – от фольклора и русской классической литературы до современной поэзии и кинематографа. Интертекстуальный

метод анализа возник на основе эстетико-философской концепции диалогизма Бахтина в современном литературоведении. Ученый пишет о том, что развитие литературы представляет собой постоянный творческий диалог между текстами, составляющими «великий интертекст» культурной традиции. Основы понятийной базы интертекстуальности произведения художественной литературы разрабатывали Виктор Виноградов, Тынянов, Виктор Жирмунский, Борис Эйхенбаум и др. Переосмыслив идеи Бахтина, Юлия Кристева разработала концепцию интертекстуальности. Согласно ей, каждый литературный текст впитывает в себя другие тексты, написанные ранее, таким образом текст является сетью разнообразных заимствований (цитат, клише и т.д.), которые создают слои. Интертекстуальный анализ преследует цель нахождения этих заимствований, воспроизводя таким способом процесс создания текста. Возникновение смысла в тексте «является результатом столкновения разных значений и традиций, и важно, что этот процесс никогда не заканчивается... Именно читатель начинает диалог и продолжает его в процессе чтения» (перевод мой – J.M.P.) (Buźyńska, Markowski 335). Кристева подчеркнула значение читателя как соучастника процесса и продолжателя интертекстуального диалога:

Интертекстуальность указывает на черту, общую для чтения и создания текстов. Определение интертекстуальности охватывает самые широкие и самые важные вопросы: отношения между текстом, языками и способом высказывания в данной культуре, отношения между анализируемым текстом и этими специальными текстами, которые исполняют для него роль высказывания (артикуляции) характерных черт данной культуры и ее возможностей» (перевод мой – J.M.P.) (Kristeva 85).

Дальнейшее осмысление теории интертекстуальности получила в трудах Романа Якобсона, Ролана Барта, Мишеля Фуко, Умберто Эко, Жерара Жанетта, Бориса Гаспарова и др. Интертекстуальность может сознательно программироваться автором текста или иметь неосознанный характер. Обычно в произведении присутствуют одновременно обе разновидности «чужого слова». Определить, был ли введенный в текст интертекстуальный элемент результатом сознательного намерения или плодом ассоциативного процесса автора, помогают биографические и историко-культурные материалы, свидетельства современников, публицистические высказывания писателей.

Образ автора, лирический герой, биографический миф

Особенная роль поэта в России и рок-поэта в период распада СССР определяет значимость образа автора при анализе его творчества. Личностный характер самовыражения рок-поэтов, музыкантов, артистов, индивидуальная природа их творчества, узнаваемые сценические маски представляют богатый материал для исследования.

Проблема соотношения биографии и творчества художника становится объектом изучения литературоведов и критиков. Существует понятие образ автора, под которым понимается «образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта» (Vinogradov 113). Принято считать, что более ярко авторское, личностное, субъективное начало проявляется в лирике, чем в эпосе и драме, более объективных родах литературы. Однако следует учитывать, каждое слово поэта проходит через призму его сознания и переподчиняется для реализации своей задачи. По словам Топорова, «тексту всегда навязывается некое «смещение», обязанное той стороне личности поэта, которую он сам может и не осознавать» (Торогов 1993: 28). Образ автора не равен реальной личности, которая создавала произведение, хотя, безусловно, часто содержит в себе элементы художественно преобразованной биографии творца. Бахтин отмечает, что автор присутствует только в целом произведении, а не в выбранном фрагменте текста, еще менее – в оторванном от целого содержании:

Он находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме... При этом образ автора почти сливается с образом реального человека. Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода) (Bahtin 1979: 383).

Наиболее близко к понятию образа автора стоит понятие лирический герой, выражающее один из способов раскрытия авторского сознания в лирике. Оно впервые было сформулировано Тыняновым в статье 1921 г. о Блоке. С одной стороны, в образе лирического героя выражается мир самого автора: он наделяется биографическими и сюжетными чертами, ему свойственно идейно-психологическое единство, он раскрывается во всем творчестве поэта или в цикле его произведений. С другой стороны, этот образ несет в себе черты человека эпохи, предстает как герой времени, как портрет поколения, в нем есть всеобщее, всечеловеческое начало. Лирический герой не просто способ актуализации авторского сознания в лирике, но его художественный двойник. Такие взаимоотношения между поэтом и лирическим героем актуализируют принцип соответствия жизни творчеству и творчества жизни (идею житнетворчества в русской литературе провозгласили «младшие» символисты: Блок, Игорь Северянин, Александр Добролюбов).

Романтизм выдвинул на первый план в художественном процессе проблему автора, который нуждается в определенном имидже. С этого момента, по словам исследователей, можно говорить о феномене биографического мифа творческой личности. Люди искусства

становятся символами эпохи, их реальная биография эстетизируется, дополняется или даже заменяется идеальной биографической легендой:

Поэт теперь не просто человек с реальной биографией – он один из персонажей новой мифологии. Он обладает как чертами эталонного образа героя своего времени, так и присущими только этому поэту личными качествами, что позволяет ему занять особое место в мифологической системе своей культурно-исторической эпохи (Nikitina 214).

Сулова пишет о состоянии культуры последней четверти XX века:

...на смену поэту приходит киноактер, в случае молодежной культуры – рок-музыкант <...> Биография художника мифологизируется <...> его личность становится собирательным образом и эталоном, который копируют многочисленные поклонники – стремясь одеваться и выглядеть как кумир, вести себя похожим образом. Его повседневная жизнь, характер, привычки и т.д. делаются достоянием масс и сакрализуются. В массовой культуре часто теряется ощущение, что важнее – собственно творчество или личность артиста (*Rok-poèziã v russskoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolúciã*, Web).

Доманский считает, что можно говорить о «третьей главе» эстетизации жизни в русской культуре после романтизма и Серебряного века – рок-культуре („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web). Типологически биографический миф представляет собой вариант традиционного мифа о герое. Для рок-героя, как и для романтика, важно служение идеалу, то есть жизнетворчество. Многие рок-поэты подчеркивают нераздельность творчества, мировоззрения, личной судьбы, повседневной жизни. Индивидуализацию биографическому мифу обеспечивает мифообразующая ключевая сема (то есть образ или мотив), дающая ему название. Она реконструируется исследователем в процессе анализа творчества и творческого поведения рок-поэта и может быть сформирована как самим поэтом, так и широкой массой публики. В книге «*Тексты смерти*» *русского рока* обозначены ключевые семы биографических мифов рок-музыкантов: Поэт (Башлачев), Герой (Цой), Рок-звезда (Науменко) (*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web). Ключевая сема может быть неоднородна и включать в себя дополнительные семы: например, в случае с Науменко сема Рок-звезда, нетипичная для русской культурной традиции, включает в себя дополнительные семы: Классик рока, Законодатель традиции, Учитель молодых, Пьяница, Добрый человек. Вместе с тем можно говорить о повторяющихся доминантных семех эталонного образа рок-поэта. Согласно Никитиной, это Искренность, Нонконформизм, Саморазрушение и Одиночество (Nikitina 27). Каждый из биографических мифов, вписываясь в культурную традицию (от русского романтизма до западной рок-культуры), одновременно формирует модель, соответствующую новому этапу истории русской культуры.

В настоящей работе получает развитие концепция Доманского о ключевых семех биографических мифов рок-поэтов, с этой точки зрения анализируется их творчество.

Мифообразующие семы Бог (Гребенщиков), Рок-звезда (Науменко), Герой (Цой) уже определены исследователями. Однако эти семы неоднородны, выдвигается гипотеза о дополнительных семах, из которых состоит ключевая сема каждого автора. Предстоит определить, в каком соотношении между собой находятся дополнительные семы, как мифообразующая сема повлияла на восприятие публикой творчества рок-поэта.

У трех авторов, выбранных для исследования, разная творческая судьба. Ныне здравствующий и продолжающий активно работать Гребенщиков является непререкаемым авторитетом на музыкальном Олимпе. Науменко, трагически ушедший из жизни в 1991 году, стоявший у истоков ленинградской школы рока, сильнейшим образом повлиявший на развитие русской рок-культуры в целом, практически забыт. Цой, их младший товарищ, погибший в автомобильной аварии в 1990 году на пике славы, стал рок-звездой мирового масштаба, востребованной на всех уровнях русского общества, от элитарного до массового. Подобных прецедентов русская рок-культура пока не знает. Оригинальность таланта позволила рок-поэтам создать три разных художественных мира, три модели развития творческой личности, три типа взаимодействия художника и публики на том же самом материале – ленинградской жизни 1980-х годов.

Sex & Drugs & Rock & Roll – негласный лозунг и гимн рок-культуры во всем мире. Это название песни британского рок-музыканта Иэна Дьюри и его дебютного сингла, выпущенного в 1977 году. Провокационное название вначале мешало произведению пробиться в эфир, но вскоре оно завоевало огромную популярность. Лирический герой говорит о свободе и праве заниматься в жизни тем, что приносит ему удовольствие, он не скрывает низменных пристрастий и скандально заявляет всему миру:

Секс, наркотики и рок-н-ролл –
Это все, что нужно моему уму и телу.
Секс, наркотики и рок-н-ролл –
Это действительно классно! (перевод мой – J.M.P.) (Dury 92)

По существу, в триаде «секс, наркотики и рок-н-ролл» рок-н-ролл должен стоять на первом месте, так как именно рок-музыка стала новой религией адептов рока. Русский рок, как было сказано выше, характеризует примат текста. Каждый рок-поэт создает свой художественный мир, в котором образ лирического героя имеет первостепенное значение. Секс и наркотики (алкоголь) – неотъемлемые элементы образа жизни рок-сообщества, важнейшие катализаторы творчества. Вторая, третья и четвертая главы диссертационного исследования посвящены трем составляющим этой триады.

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, краткого конспекта на английском языке и приложения. Во введении обосновывается актуальность темы исследования, выбор эпохи и авторов, дана дефиниция понятия рок, приводится обзор литературы, дано теоретическое обоснование терминов контекст, лирический герой, образ автора, определены основные цели и задачи работы, методологические принципы, научная новизна.

В первой главе *Эволюция русского рока* рассмотрена история развития русского рока в СССР, дан общественный и культурный контекст рок-движения, описаны школы рока, рассмотрена укорененность рока в литературной традиции.

Вторая глава *Биографические мифы о рок-поэтах* посвящена реконструкции биографических мифов Гребенщикова, Науменко, Цоя. Дана теоретическая подоплека понятия биографический миф, описаны условия его возникновения, дана характеристика биографического мифа новой формации – о рок-музыкантах, описаны его характерные черты. В соответствии с ключевыми семами биографических мифов о Гребенщикове, Науменко и Цое проанализирован значительный корпус их текстов. Выявлены дополнительные семы, которые отражают эволюцию образа лирического героя, помогают очертить образ автора, сгруппировать основные темы, образы и мотивы рок-поэзии.

В третьей главе *Испытание любовью героя рок-поэзии* дан анализ темы любви в творчестве рок-поэтов. Согласно крылатой фразе, секса в СССР не было. Поскольку слово «секс» было запрещено, его заменяли нейтральным словом «любовь». Тема любви своеобразным образом преломляется в рок-культуре, через отношение к женщине полнее раскрывается образ лирического героя.

В четвертой главе *Алкоголь как «волшебный эликсир» рок-поэзии* изучается частотный в русской рок-поэзии мотив алкоголя, который являлся средством преобразить реальность, расширить сознание. По причине недоступности и дороговизны наркотики не были широко распространены в СССР в период зарождения и развития рок-культуры, однако они с успехом были заменены на алкоголь. Пристрастие к алкоголю и наркотикам – характерная черта человека субкультуры.

Главной целью работы является рассмотрение творчества ведущих представителей русской рок-поэзии восьмидесятых годов XX века: Гребенщикова, Науменко и Цоя с помощью анализа ключевых сем их биографических мифов. Такой подход дает

возможность по-новому взглянуть на совокупность значимых тем, мотивов и образов рок-поэзии, выделить доминантные тенденции, включить творчество изучаемых авторов в широкий литературный, культурный и историко-философский контекст. Подобное исследование позволит сформировать более целостное представление о культурном явлении русской рок-поэзии и уточнить его роль, место и значение в современном литературном процессе.

В этой работе мы поставили основные задачи: проследить историю возникновения и развития рок-культуры в СССР и описать социокультурную специфику рок-поэзии. Чтобы достичь этой цели, мы должны охарактеризовать источники, повлиявшие на русский рок и показать своеобразие функционирования рок-культуры в обществе.

Следующая цель – это описать феномен возникновения биографических мифов о рок-поэтах. Для этого нам необходимо реконструировать мифообразующие семы биографических мифов Гребенщикова, Науменко, Цоя на основании изучения биографии, творческого поведения рок-поэтов и анализа текстов.

Мы проведем комплексный анализ тем и мотивов, связанный с разнообразными семами и осмыслим специфику их воплощения. В текстах Гребенщикова, Науменко, Цоя мы рассмотрим образы лирических героев и определим, как в них реализуются доминантные семы эталонного образа рок-поэта. У всех выбранных нами рок-поэтов мы рассмотрим специфику темы любви. В качестве бытового аспекта мы проанализируем мотив алкоголя. Полученные выводы помогут нам выявить семиотические и интертекстуальные связи, сопоставить результаты анализа с целью выявить основные тенденции, характерные для рок-поэзии исследуемой эпохи.

Методологическим основанием исследования является сочетание историко-литературного подхода с методами структурно-семиотического, интертекстуального, лингвопоэтического, контекстуального анализа, а также методики вспомогательных дисциплин литературоведения. Это новая попытка анализа и интерпретации творческого наследия русских рок-поэтов сквозь призму основополагающих тем – образа лирического героя как представителя биографического мифа, темы творчества, любви, алкоголя, интерпретации и сопоставления текстов рок-поэзии с наиболее значимыми текстами в русской художественной литературе, фильмами, культурными фактами.

ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО РОКА

1.1. История развития русского рока в СССР в социокультурном контексте

Возникновение и развитие рок-культуры в Советском Союзе было следствием многих социальных и политических факторов: тоталитарный режим, политизированность культуры задали вектор противодействия свободных проявлений искусства системе. Элитарное искусство Серебряного века сменилось искусством массовым. Нельсон в книге *Музыка для революции* пишет о том, что отношения музыкантов с советской властью были определены вскоре после революции 1917 г. Советское искусство, особенно в сталинские времена, находилось под сильным влиянием совокупных интересов коммунистической партии и государственных чиновников. Оно было рассчитано на неподготовленное сознание большинства и представало в массовых доступных формах. Дидактическая функция искусства, в том числе музыки, быстро вышла на первое место (Nelson 246). Строка из песни *Марш веселых ребят* (музыка Исаака Дунаевского, слова Василия Лебедева-Кумача) в исполнении Леонида Утесова «Нам песня строить и жить помогает» (Kříkovič, Švedov 56), прозвучавшей в кинофильме *Веселые ребята* (1934) режиссера Григория Александрова стала негласным лозунгом советского искусства. В рамках социалистического реализма выросла массовая культура, основной задачей которой было формирование классового сознания. Исследователь Анна Костина отмечает:

Обращенная к широким массам и представавшая в массовых же формах, эта культура в доступной и привлекательной форме создавала идеальный образ человека и общества будущего, она убеждала в правоте господствующих в обществе идеалов и примиряла с действительностью, функционируя как компенсаторный механизм, уменьшая социальный и эмоциональный дискомфорт, пусть даже ценой частичной нивелировки личности, и заменяя его социальным оптимизмом (Kostina 177).

Массовая культура оказалась закрытой для всего нового, что отрицательно сказывалось на ее развитии. В советской прессе широко цитировались слова партийного деятеля Андрея Жданова о том, что произведение «тем гениальнее, чем оно доступнее для широких масс народа», а в искусстве непонятном народ не нуждается (Grabar' 175). Продолжая мысль Нельсон, Устинов в книге *Этот русский рок-н-ролл* считает влияние политических событий на развитие культуры решающим. Катализатором перемен явилась смерть Сталина в 1953 году, а также разоблачение культа личности на XX съезде коммунистической партии (Ustinov 17). Альтернативная культура начинает свое развитие во время хрущевской «оттепели» (середина 1950-х – середина 1960-х гг.).

«Железный занавес» блокировал возможность взаимопроникновения культур, например американский джаз был запрещен на протяжении долгого времени. Для советских музыкантов выходом из ситуации стало создание своего типа западной музыки – русского джаза, который был первым проявлением самостоятельного искусства (Grabar' 18). В СССР появляются первые джазовые ансамбли. Одновременно с послаблениями в сфере искусства в обществе проводились такие кампании, как борьба с космополитизмом, «преклонением перед иностранщиной», что вынуждало музыкантов соблюдать меры предосторожности. Непростая история возникновения русского джаза, его тернистый путь к широкой аудитории получили отражение в фильме режиссера Карена Шахназарова *Мы из джаза* (1983).

Важным событием стало проведение VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году. Усенко в книге *Глазами советской игрушки* указывает на существенные перемены в ментальности молодежи в связи с расширением культурного горизонта людей (Usenko 180). В фестивале участвовали граждане социалистических стран (Болгария, Польша, Чехословакия, Румыния, Югославия), западная молодежь, связанная с коммунистической идеологией, (Италия, Франция, США), а также гости из Африки, Мексики и других стран. В рамках фестиваля состоялись творческие встречи поэтов, художников, музыкантов, джазменов.

Одним из результатов взаимодействия культур стало возникновение в СССР движения стиляг – модной молодежи, которая создала своеобразную, неповторимую культуру. Относительно происхождения слова «стиляга» мнения исследователей разделились. По мнению Усенко, термин «стиляга» впервые появился в жаргоне джазменов 40-х годов: слово «стилять» означало «подражать чьему-то стилю» (Usenko 178). Троицкий считает, что слово «стиляга» придумали авторы фельетонов центральной прессы в качестве оскорбительной клички (Troickij 2009: 16). Эрну полагает, что название «стиляги» выражало стремление молодежи иметь свой стиль: одеваться по-другому, иметь своеобразный словарный запас, слушать другую музыку (Ernu 103-104). Журналист Николай Васин, создатель крупнейшего в России музея группы *Битлз*, описывает внешний вид стиляги:

«Стиляга» – это обязательно прилизанный тип с коком надо лбом, в черном однобортном костюме, с длинными ногами в брюках «дудочкой». Рубашка у него «абстрактная», а носки – обязательно яркие – оранжевые или красные – это ли не вызов саевцкой пропаганде, у которой все красное – государственное, особенно флаги? На галстук у «стиляги» нарисована пальма с девицей, да и сам галстук тоже антисаевцкий – широкий к низу и длинный! (Vasin 448)

Первая советская субкультура создала свой сленг и правила поведения. Стиляги слушали американский джаз, читали западную литературу и отличались аполитичностью. На фоне пролетарской молодежи они явно выделялись, и к ним были применены административные меры: стиляги находились под наблюдением правоохранительных органов, подвергались проработкам. Нередко их обвиняли в тунеядстве и поведении, недостойном советского человека, они становились объектом насмешек официальной прессы. Советская власть видела в них фарцовщиков и скрытых агентов свободного рынка (Usenko 179). Комсомольцы рвали цветные пиджаки стиляг, резали галстуки, вынуждали их стричься, однако рок-культура пустила корни в СССР и продолжала свое развитие.

В 2008 году режиссер Валерий Тодоровский снял фильм *Стиляги* (рабочее название *Рок на костях*) о жизни молодежной субкультуры 1950-х гг. Жанровая специфика картины определена критиками как мюзикл, музыкальная комедия и музыкальная трагикомедия. В основе сюжета история комсомольца Мэлса, участника облав на стиляг, который ради девушки предал идеалы коммунизма, перешел в число идейных врагов, начал играть на саксофоне и на себе прочувствовал давление общества («у стиляги один шаг от саксофона до ножа» (цит. за: Todorovskij)). Характерно, что герой меняет имя с Мэлс – аббревиатура, означающая Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин – на английское Мэл. В фильме много ярких костюмов, танцевальных хореографических номеров, а также необычный саундтрек: хиты русского рока (*Я люблю Буги-вуги* Науменко, *Человек и кошка* Федора Чистякова, *Восьмиклассница* Цоя, *Скованные одной цепью* Кормильцева, *Моя маленькая бейба* Гарика Сукачева и др.) были записаны в джазовой и рок-н-рольной обработке, некоторые тексты изменены. Выразительные детали характеризуют эпоху: «тревожный чемоданчик» у входа в квартиру на случай внезапного ареста, запредельно дорогие самодельные ботинки на толстой каучуковой подошве (на манной каше), Камасутра в самиздате, которую читали ночью под одеялом, бриолиновые коки под Элвиса, американские названия мест встречи стиляг – Бродвей (улица Максима Горького в Москве, ныне Тверская), Коктейль-бар. Фильм помимо развлекательной функции поднимает серьезные вопросы: свобода выбора, преследование инакомыслящих, цензура, запреты, свободная любовь, отношения детей и родителей. В финале из Америки приезжает бывший стиляга Фред, молодой дипломат, с шокирующей новостью: на настоящем Бродвее нет стиляг, там люди одеты в дорогие приличные плащи и пальто. Мэл отказывается верить и прогоняет друга, а потом, подумав, говорит: «Но мы-то есть!», – тем самым принимая решения не изменять своим принципам и продолжать бороться за права личности.

Запрещенное искусство Европы и Америки распространялось в СССР в андеграунде. В хрущевские времена произошло увеличение дипломатического корпуса, советская страна чаще участвовала в международных событиях, не только политических. Дети членов номенклатуры, моряки, иностранные студенты обеспечивали контрабанду западной музыки. Через «глушилки» в Ленинграде прорывался *Голос Америки* или *Радио Люксембург*.

Культурная ситуация в Польше мало отличалась от того, что происходило в Союзе. Эти годы ярко описывает польский рок-поэт Богдан Олевич. В песне *Автобиография* есть такие строки: «Дул ветер перемен, отменили остальные наказания, снова разрешили нам смеяться. В шум кафе, как торнадо, ворвался джаз, и я тоже хотел играть...» (*Autobiografia*, Web). Интересно, что эта строка песни имеет неофициальную версию, изначально было: «Умер дядя Иосиф, отменили остальные наказания...». Авторская замена красноречиво свидетельствует о цензуре того времени (Kozłowska, Web).

Оригинальное явление советской культуры того времени – пластинки «на костях». Народные умельцы изобрели устройство для копирования музыки на использованные рентгеновские снимки. На черных рынках Ленинграда и Москвы продавались американские хиты. Несмотря на трудоемкость процесса записи и недолговечность носителя (прослушать музыку можно было не более двух-трех раз), это способ был чрезвычайно популярен. Запрещенная музыка распространялась по стране. Пит Андерсон, рижский лидер групп *Ревенджерс*, *Мелоди Мейкерс* и *Архив*, вспоминает:

Спекулянты на черном рынке ходили с сумками рентгеновских пластинок под мышкой. Какие-то смешные кодовые названия были: *Рок номер 13*, *Тюремный рок*. Кто это и что это – никто не знал, но это дало огромный толчок в информативном плане (Anderson 23).

«Оттепель» закончилась, началась эпоха «застоя». Западная культура вновь стала восприниматься как нечто враждебное, упадническое. Общество диктовало свои предпочтения. Модная молодежь вынуждена была следить за своим внешним видом, чтобы не стать жертвой патрулей Добровольной Народной Дружины или милиции. Однако процесс внедрения западной культуры продолжался: танцплощадки завоевал модный твист, который получил признание в советской музыке и кинематографе. Скрытый рок-н-ролл контрабандой проник на экраны страны (Prus-Wojciechowska 139). Мотивы западной музыки можно было найти в популярных лентах режиссера Леонида Гайдая (например *Кавказская пленница*, или *Новые приключения Шурика*, 1966) или в мультипликационных фильмах для детей. Мейнстримом советской эстрады в это время были ВИА – вокально-инструментальные ансамбли, которые пели идеологически выдержанную музыку на стихи

советских композиторов. Члены этих групп не представляли угрозы для социума, так как пели на русском языке, в своем творчестве развивая темы, близкие среднестатистическому советскому гражданину.

Переломным моментом в истории русского андеграунда стало появление в 1963 году первого альбома *Жуков-ударников* – именно так первоначально выглядело название группы *The Beatles* в переводе на русский язык (Vasin 450). Оглушительный успех, мировое признание *The Beatles* способствовали выходу рок-музыки из подполья. Устинов считает 1963 год началом эпохи рок-музыки (Ustinov 34). Ливерпульский ансамбль вызвал множество подражаний: в Ленинграде появились группы *Странники* и *Славяне*, в Москве – *Братья* и *Соколы*. Первый в Москве рок-концерт состоялся в 1966 году в зале Министерства иностранных дел. Приглашенные группы исполняли песни на английском языке. Вскоре пришла очередь *The Rolling Stones*. Бесценными для русских фанатов оказывались фотографии кумиров и постеры из западных газет. По всей стране распространялись слухи о выступлениях местных *Битлов* или *Роллингов*, контрабандные пластинки с цветными фотографиями детей-цветов. Интерес к другим культурами и ценностям был привлекательной возможностью делать что-то другое, не связанное с официальной культурой.

И польские и русские исследователи подчеркивают, что более либеральная атмосфера сложилась в Прибалтике, местные органы власти гораздо терпимее относились к культурным новшествам. Так, в Таллине можно было смотреть финское телевидение. Именно там русские рокеры могли сотрудничать с местными хиппи, не опасаясь неприятностей со стороны милиции (Ustinov 215). Латвия привлекала молодежь возможностью встреч с единомышленниками на фестивалях на морском побережье. Города с «западной историей» (Вильнюс, Гродно, Львов) имели возможность поддерживать связи с польской культурой. На приграничных территориях был доступ к радиовещанию, транслировались музыкальные программы из Польши, знакомящие слушателей с заграничными музыкальными коллективами. Во второй половине 80-х годов музыканты из Вильнюса организовали и провели рок-фестиваль, остроумно замаскировав его сущность под официальным названием фестиваля литовской песни (Gunickij 24).

Венгерские, чехословацкие, польские ансамбли, гастролирующие в Союзе, считались западными ансамблями. Они стали проводниками нового музыкального стиля, так как влияние западной культуры в этих странах было сильнее (Romanov 140). Рыбин вспоминает, что именно группы из «демократов» (стран социалистического лагеря в

Европе) дали толчок его увлечению музыкой. Например, пластинки группы *Скальды* (*Skaldowie*) стоили дешевле западных, но также имели высокий музыкальный уровень (Rybin 2008: 10). Козлов в книге *Рок: истоки и развитие* пишет, что большой популярностью среди молодежи в СССР пользовались польские группы, такие как *Скальды* (Kozlov 173). В восточноевропейских странах социалистического лагеря идеологические ограничения, касающиеся рок-музыки, не были суровыми: музыканты играли официальные концерты, записывались в студии, их песни звучали по радио. Первая пластинка *Скальдов* вышла в 1966 году, тираж первого альбом *Червоных Гитар* (*Czerwone Gitary*) составил 350 тысяч экземпляров. Конечно, цензура существовала и не допустила бы исполнение песен, критикующих социалистический строй. Однако музыканты нашли выход: термин «рок-музыка» был заменен на «биг-бит», тексты песен не касались политики. Группы из социалистических стран, прежде всего из Югославии и Польши, часто приезжали на гастроли в СССР, причем не только в Москву или Ленинград, но и в турне по городам Союза. На них смотрели как на западных звезд, ими восхищались, им подражали. Ежи Скжипчик вспоминает:

В Польше рок-музыку никто не запрещал... Наверное, все-таки определенные указания по поводу местных рок-групп были, но *Червоны Гитары* никогда не чувствовали давления. К нашей команде просто не за что было прицепиться. Мы пели по-польски собственные сочинения, в которых никак не касались политики, пели о своей юности, о своей жизни, о проблемах тогдашней молодежи. А молодежь тогда не интересовалась политикой (цит. за: Ustinov 139).

Однако нередко бдительность чиновников культуры СССР доходила до абсурда. В первый приезд группы *Червоны Гитары* в Москву в 1967 году музыкантам сказали, что «красным может быть знамя, красной может быть кровь, а вот гитары красными быть не могут» (цит. за: Ustinov 141). Чтобы не срывать концерт, коллективу пришлось переименоваться в «вокально-инструментальный ансамбль из Польши».

1970-е годы ознаменовались волной протестов внутри страны на политической основе, обострилось движение диссидентов. Ответными мерами со стороны власти стали политические преследования инакомыслящих – аресты, принудительное содержание в психиатрических больницах. Принятая в 1977 году новая конституция СССР содержала параграфы о том, что гражданам предписывалось немедленно информировать обо всех случаях «антисоветского поведения» членов общества (Kasprzycki 39). Наравне с диссидентами гонениям подвергались и любители иностранной музыки и культуры. С Запада приходили вести о второй волне рока (*Deep Purple, The Doors, Led Zeppelin*), однако громко заявить об увлечении этими группами было чревато последствиями.

1960-е годы в СССР – это время подражания западным стандартам, 1970-е – возникновение русской культуры хиппи, которая дистанцировалась от советской эстрады, 1980-е (1980-1989) – расцвет русского рока. Возникновение роковой культуры сопровождалось неприятием со стороны властей и публики, блокированием возможности выхода к широкой аудитории. Однако камерный период развития рока (выступления на «квартирниках», в местечковых клубах) продолжался недолго. Подражательный, ученический период творчества рок-музыкантов был довольно коротким. Появились песни на русском языке, сохраняющие стилистику и тематику рок-н-ролла, текст вышел на первое место по сравнению с музыкой. Одним из источников рок-музыки стала бардовская песня, синтез двух направлений привел к возникновению интересных сочинений, песен и поэм (Bielousowa, Markunas 78).

Несмотря на попытки власти подавить неформалов, 80-е годы стали периодом возникновения многих роковых групп. Из-за экономических проблем «железный занавес» становился все более проницаемым. Советские артисты подражали зарубежным командам, в западной культуре люди видели привлекательную, раньше недостижимую ценность. Заимствования превращались в своеобразное представление о чем-то недоступном и практикуемом по-своему. В конечном итоге «выстраивался коллажный мир, где сама эклектика становилась эстетической нормой» (цит. за: Mejnert 78).

Упомянутые процессы стали свидетельством начала нового этапа в развитии рок-культуры. Отсутствие сдерживающих рамок создало благоприятные условия для многочисленных экспериментов, творческих исканий поэтов. Поиск новых художественных форм велся в разных направлениях. Вместе с тем слабая цензура, непривычная свобода, даже вседозволенность, привели сначала к дезориентации литературы, а потом к отказу от единого направления развития. Такие предпосылки подготовили взрыв роковой культуры. Гребенщиков вспоминает:

Нам всем очень повезло – в конце семидесятых создалось какое-то поле рок-н-рольное в Петербурге – то, о чем говорят, но толком никто не помнит, потому что большинство из тех, кто там были, либо умерли, либо спились. Все это было – все эти концерты (по всяким НИИ), все эти фестивали на открытом воздухе. Это как раз было то, что надо (Grebensikov 1996: 83).

Неотъемлемой частью рок-культуры стали молодежные встречи, во время которых происходил обмен информацией, завязывались знакомства, расширялась «система» посвященных. На первое место вышел принцип взаимообмена, проката пластинок, плакатов и других рок-н-рольных ценностей (Romanov 147). Совместное прослушивание музыки стало возможным благодаря магнитофонам. Упомянутые «квартирники», собрания

неформалов, со временем превратились в мини-фестивали, это движение стало чрезвычайно популярным и приобрело стихийный размах.

Малоизвестным фактом является выступление в Москве 1985 году культовой фигуры мировой рок-музыки Дилана. Дилан, а также Аллен Гинзберг (*Allen Ginsberg*) приехали по приглашению Андрея Вознесенского на *Вечер мировой поэзии*, который состоялся на стадионе в Лужниках накануне Международного фестиваля молодежи и студентов. Однако выступление музыканта не произвело на публику ожидаемого эффекта: во-первых, власти позаботились о том, чтобы на рекламных афишах не были указаны имена высоких гостей, во-вторых, участие в международном мероприятии позволялось только проверенным людям из актива партии и комсомола, в результате чего стадион был наполовину пуст. Новые песни Дилана на английском языке были трудны для восприятия публикой. Холодный прием буквально ошеломил музыканта: по рассказам очевидцев, он пробыл на сцене не более получаса и спел всего несколько песен (в том числе *Blowin' In The Wind*). Вознесенский неоднократно вспоминал в различных беседах, как ему было стыдно за то, что Дилана он пригласил, а страна его принять подобающе не смогла (*Bob Dylan v Moskve v 1985 godu*, Web.). Несмотря на неудачную попытку диалога сам факт того, что встреча музыканта мирового уровня с советской публикой состоялась, говорит о многом.

Важной вехой в развитии рок-культуры стали фестивали и рок-клубы. Например, фестиваль *Весенние ритмы*, состоявшийся в Тбилиси в 1980 году. Фестиваль должен был стать свидетельством лояльности власти к молодежной культуре. Однако выступление группы *Аквариум* закончилось скандалом. За неприличное поведение на сцене группу дисквалифицировали, жюри покинуло зал филармонии, утверждая, что не хочет принимать участие в скандальном спектакле (Stogov 2010: 15). Лидер группы заявил, что поведение музыкантов на сцене было вызвано мистическими переживаниями, связанными с исполняемой музыкой. Скандал на фестивале описала финская газета, которая назвала участников группы *Аквариум* «крестными отцами советского панка» (Grebensikov 2013: 55).

В 1981 году был открыт ленинградский рок-клуб (ул. Рубинштейна, 13) – важная веха в истории развития рок-музыки. Житинский пишет, что возникновение рок-клуба не было предвосхищением перемен в государстве, а являлось результатом борьбы рокеров за существование (Žitinskij 2007: 85). Гребенщиков, напротив, считает, что главной целью власти, разрешившей открытие рок-клуба, было собрать всех неформалов в одно место, чтобы было легче присматривать за ними (Grebensikov 2013: 61). Это мнение поддерживает

Олег Калугин, бывший агент службы безопасности, который в интервью газете *Аргументы и факты* утверждает, что создание рок-клуба было остроумным приемом работы КГБ:

КГБ создал в Ленинграде рок-клуб, был его спонсором, а непосредственные организаторы – нашими агентами. Да, Комитет стремился поставить под контроль анархические тенденции в музыкальной жизни города, но объективно создание рок-клуба было полезным для общества! Зачем же теперь раскрывать этих мальчиков-джазистов? (цит. за: Brojdo 18–19).

По примеру ленинградского рок-клуба начали возникать подобные организации, которые объединяли общину неформалов в разных регионах СССР. Рок-клуб, с одной стороны, требовал соблюдения определенных правил, тексты песен подвергались цензуре, перед выступлением их нужно было согласовывать с руководством («литовать»). С другой стороны, рок-клуб стимулировал творческий процесс, отпала необходимость организовывать «квартирники», музыканты могли легально собираться и репетировать в клубе. Александр Старцев утверждает, что до возникновения рок-клубов было опасно заниматься независимой музыкой:

Концерты советских рок-групп всего предшествующего периода (до второй половины 80-х) носили характер импровизационного хепенинга. Долгое время сам акт проведения концерта приобретал оттенок посещения тайной явочной квартиры представителями подпольной группы сопротивления. И не было никакой гарантии, что явка не накроется и дело не кончится криминалом (цит. за: Kasprzycki 164).

Из-за официального запрета и травли рок-музыки серьезные статьи о роке могли появляться только в самиздатовской неофициальной прессе, в рок-подполье. Согласно *Энциклопедии рок-самиздата*, самодельный журнал *Бит-эхо*, выпущенный в 1967 г. в Харькове, был первым изданием подобного рода. Издание было посвящено выступлению харьковских рокеров, дополнительная информация была взята из передач польского радио и журналов. Авторы статей не потрудились взять псевдонимы, поэтому рок-концерты продолжить не удалось, а авторы *Бит-эха* были попали под действия санкций КГБ. К самым заметным явлениям рок-самиздата следует отнести журналы *Рокси*, *Зеркало (Ухо)*, *Урлайт*, *Контр КультУр'а* – именно в них печатались основные статьи, посвященные анализу рок-культуры, освещались события московской и ленинградской подпольной сцены. Идеологи подпольной прессы являлись мощными катализаторами возникающего по всей стране рок-клубовского движения. Машинописный журнал *Рокси* (редакторы – Гребенщиков, Старцев) начинает издаваться в 1977 году в Ленинграде. Это первое издание, целиком ориентированное на субкультуру и отечественный рок. *Рокси* можно назвать долгожителем: несмотря на трудности, неоднократную смену состава редакции журнал выходил вплоть до 1990 года (вышло 15 номеров). В Москве в 1981 году на базе Московского инженерного физического института (МИФИ) появляется журнал *Зеркало*

(редактор – Илья Кричевский). В этом издании начали публиковаться будущие ключевые фигуры самиздата Смирнов и Троицкий. В конце 1981 года издание перешло на нелегальное положение, сменило название на *Ухо* и продержалось до закрытия органами в 1983 году. Журнал *Урлайт* (редактор – Смирнов) выходил с 1985 года по 1992 год. Журнал *Контр Культ Ур'а* (редактор – Александр Волков) стал самостоятельным изданием после распада *Урлайта* в 1989 году на два отдельных журнала, существовал с 1990 по 1991 год.

После смерти генерального секретаря Леонида Брежнева, в условиях быстрых социально-политических перемен резко изменилась ситуация в общественно-культурной жизни и в литературе. До прихода к власти Горбачева протесты были запрещены. Существование рок-клубов продолжалось, но не было условий для их развития. К началу 80-х рок-субкультура распространяется по всей стране: ее новыми очагами становятся Свердловск, Новосибирск, Архангельск, Омск и другие города. Мощный рост субкультуры приводит к выходу ее из подполья. Появление в официальной прессе негативных статей о роке – показатель того, насколько проблема рок-музыки стала волновать общество (см. например статью Валерия Кичина *Урфин Джюс меняет имя* в *Литературной газете* (05.12.1984), статью Александра Щуплова *Кому нечего сказать, громче всех кричит* в *Литературной России* (07.09.1984). Усиливаются превентивные меры: милиция присутствует на рок-концертах, рок-клуб накладывает запреты на выступления «непослушных» групп, все песни, исполняемые на концертах, должны пройти цензуру. Рыбин пишет об этом времени:

Придет Андропов и начнет судорожно закручивать гайки, сажать музыкантов в тюрьмы (Андрей Романов из группы *Воскресение*), высылать их на сто первый километр (Жанна Агузарова), публиковать списки запрещенных для ПРОСЛУШИВАНИЯ (!!!) групп (*Pink Floyd*, а также *Аквариум*, *Кино* и, само собой, *Зоопарк*) (Rybin 2013b: 113).

Преследованиям подвергались неформальные коллективы, участились случаи принудительного лечения в психиатрических больницах. После нескольких концертов сибирскую рок-группу *Гражданская Оборона* разогнали, музыкантов призвали в армию, а лидера Летова начали лечить нейролептиками с целью сломать психику и объявить недееспособным. Из автобиографии Летова:

Это подавляющие препараты, которые делают из человека дебила. Эффект подобен лоботомии. Человек становится после этого «мягким», «покладистым» и сломанным на всю жизнь. Как в романе *Полет над гнездом кукушки* (Letov 5).

Однако волну рока, захлестнувшую страну, остановить было уже невозможно. Рок-музыка становится явлением контркультуры: массовое распространение рока приводит к смене культурных моделей, границы субкультуры размываются благодаря вливанию больших масс молодежи с разным уровнем образования, социальной принадлежностью. Кормильцев и Сурова отмечают:

Происходит расширение и изменение референтного круга рок-поэзии. <...> Размывается элитарность, кастовость субкультуры... затемняются истоки мифа, массы новых адептов не знают мифологии, не интересуются ею и часто неспособны ее понять и воспринять. Главным становится не миф, а практика – жизнь тусовки (*Rok-poèziã v russskoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolúciã*, Web.).

Переход от субкультуры к контркультуре совершился в 1986-1987 гг., что связано в первую очередь с проведением большого рок-фестиваля в Подольске, так называемого «советского Вудстока». Несмотря на отсутствие рекламы, на фестиваль продали около 40 тысяч билетов. Исполнители съехались из всего Союза, начиная с Таллина и заканчивая Дальним Востоком. На сцене музыканты провозглашали антисоветские лозунги, подчеркивали отрицательное отношение к советской власти. Местный горсовет в качестве поддержки вызвал войсковую дивизию, которая должна устранять все хулиганские атаки молодежи и заботиться о порядке (*Подольск-87: Секс, Комсомол, Рок-н-ролл*, Web.).

Доманский указывает, что на социальный статус рока 1980-х гг. существует две точки зрения: согласно первой, русский рок был максимально социологизированным, оппозиционным государственной системе явлением (например творчество Борзыкина, группа *Телевизор*); согласно второй, рок был нерелевантен политике вообще и представлял собой явление субкультуры (Domanskij 2010: 9). Обе точки зрения вполне оправданы, все зависит от конкретного рок-поэта и его взглядов на искусство и состояние общества. Однако нонконформизм в целом присущ практически всем представителям рок-культуры.

Первый «прорыв» в сферу официальной культуры состоялся в 1986 году: группа *Аквариум* появилась в телевизионной программе *Музыкальный ринг*, которую увидела вся страна, вышла на большие концертные площадки, получила всенародное признание. Житинский пишет:

Если раньше любое открытое упоминание, благожелательный отклик или просто объективная информация об *Аквариуме*, *Зоопарке*, *Кино* воспринимались как чудо, то в восемьдесят шестом году поток материалов хлынул на страницы газет и журналов, на радио и телевидение, так что корабль официальной прессы начал крениться в другую сторону. Вскоре портреты рокеров, статьи о них стали настолько модны, что помещать их считали необходимым все издания – от *Мурзилки* до *Политического образования* (Žitinskij 2007: 255).

Подстегнула популярность группы, выпущенная Джоанной Стингрей (*Joanna Stingray*) в том же году в США пластинка *Red Wave* – двойной альбом четырех ведущих ленинградских групп (*Аквариум, Кино, Алиса, Странные игры*). Эта акция поначалу вызвала негодующую реакцию власти: в *Комсомольской правде* появилась статья Василия Михайлова *Красная Волна на мутной воде*, в которой автор назвал альбом очередной антисоветской выходкой, а саму Стингрей обвинял в сотрудничестве с ЦРУ (ей даже был запрещен въезд на территорию СССР, однако позже запрет был снят) (Mihajlov 1987).

Атмосферу подогрел фильм *Асса* (1987) режиссера Сергея Соловьева, в ленте снялась вся группа *Кино*. Картина пользовалась огромным успехом в Союзе, потому что была проявлением нетрадиционного и независимого искусства (Troickij 2008: 181). Современники утверждали, что фильм не был шедевром, но он оказал огромное влияние на публику. Музыкальная компания *Мелодия* издала грампластинку с музыкой из фильма. Кульминацией ленты стала последняя сцена, в которой Цой идет по темному коридору котельной, выходит на сцену и исполняет песню *Хочу перемен!*. Эта композиция стала политическим манифестом молодежи.

Русским роком начали интересоваться американские и европейские издатели. Альбом группы *Кино Последний герой* вышел во Франции. В СССР приехал продюсер мирового формата – Брайан Ино (*Brian Eno*), который сотрудничал с *U2* и *Talking Heads*. Он искал оригинальные роковые ансамбли и начал сотрудничество с группой Петра Мамонова *Звуки Му*, пригласил музыкантов выступать в Нью-Йорке. Позже с концертами за рубеж стали выезжать и другие группы.

Неожиданная гибель лидера группы *Кино* Цоя на пике славы в 1990 году стала вехой, обозначившей закат «золотого века» русского рока. Это событие совпало с концом эпохи Перестройки, распадом Союза. Мощный импульс роковой культуры 1980-х гг. стал катализатором ее дальнейшего развития. Рок-музыка стала неотъемлемой частью современной культуры.

1.2. Школы русского рока

Эрну пишет о том, что три города – Москва, Ленинград и Свердловск – боролись за звание столицы советского рока и Ленинград выиграл эту борьбу (Ernu 195). Столицей «новой волны» Ленинград называет Троицкий (Troickij 2008: 78). Ленинградская школа рока возникла в конце 1970-х гг., она связана в первую очередь с творчеством Гребенщикова и Науменко. Понятие субкультуры становится определяющим при характеристике ленинградской школы рока. Название группы *Аквариум* отражает цель и пафос субкультуры – создание своего мира, отделенного от окружающего невидимой, но непреходимой гранью. Почему именно Ленинград стал колыбелью субкультуры? Кормильцев и Сурова отмечают, что Москва – это своеобразный «социальный винегрет», культурный слой в столице разнообразен и в нем происходит постоянная конвергенция разных элементов, в результате чего идет размывание граней, практически невозможно создание обособленного художественного мира. Совсем другие культурные процессы происходили в северной столице:

Романовский Ленинград в 70-е гг. – это искусственно созданный пролетарский город благодаря импорту рабочего класса, созданию рабочих районов вокруг больших заводов. В результате такой политики более тонкий и менее разнообразный (еще со времен блокады и послевоенных лет) культурный слой был еще более истончен колоссальным приливом пролетариата. Социальная стратификация в Ленинграде была отчетливой, иерархичной, более взаимонепроницаемой, каждый социальный слой был замкнут в себе... В отличие от Москвы, которую можно было бы сравнить с открытым кипящим котлом, в Ленинграде в замкнутой среде процесс формирования субкультуры идет ускоренно, как в автоклаве. Впоследствии развитие по «ленинградскому типу» в еще более концентрированном виде будет происходить в других городах, где среда была более монотонной и монокультурной (Свердловск, Новосибирск, Архангельск) (*Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknoenie, bytovanie, èvolúciâ*, Web.).

Для человека субкультуры характерно стремление максимально ограничить контакты с внешним миром, добровольная самоизоляция. Внешний мир обращает на себя внимание героя только тогда, когда начинает вмешиваться в его частную жизнь, личное пространство. Эту позицию можно назвать пассивно-оборонительной: человек субкультуры не участвует в жизни общества, не пытается изменить порядок вещей, он чувствует угрозу внешнего мира и создает ему оппозицию – свой мир, в котором он максимально свободен от общества. Этот необычный суверенитет частной жизни был связан с кризисом идеологии в стране: в своей квартире как частное лицо человек мог заниматься чем угодно. Рок-н-ролл – то, что объединяло представителей субкультуры. Главным было общение, стиль жизни: общий круг чтения, интересов, музыкальных пристрастий. Субкультура родилась и первое время существовала как «домашняя игра», рок-музыка была в первую очередь развлечением, объединением по интересам, способом

самовыражения. По словам Гребенщикова, их целью было провести черту между собою и скучным миром:

Был серый будничный мир взрослых людей... В этом мире ничего не происходило, кроме свар, ссор, получек, зарплат, быта, мытья тарелок... Ну, я не знаю: папа смотрит хоккей, мама стирает белье. В этом мире принципиально не было никаких радостей (цит. за: Žitinskij 2007: 267).

«Рок-н-ролл в те годы был единственной честной вещью», – слова БГ. Мало того, он был единственной яркой вещью. Единственной авантюрной и интересной... Это была авантюра (рок-музыка еще не была формально запрещена, но и разрешена не была – вот так, как хочешь, так и понимаешь, как можешь, так и крутись). Это было движение, это была игра, перерастающая в саму жизнь, это была штука, на которую можно, в общем, всю эту жизнь и поставить (Rybin 2013a: 17).

Универсум субкультуры имеет свою мифологию, эстетику, быт и язык. По наблюдению Кормильцева и Суровой, субкультура как форма бытования отечественной рок-культуры включает в себя два уровня: нижний – практика субкультуры (ее представители, их быт, творчество, взаимоотношения) и верхний – ее мифология (культурный контекст, аллюзии, ссылки, цитаты, образцы, культовые личности) (*Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolúciâ*, Web.). Это разделение на два «этажа» определяет тематику творчества представителей ленинградской школы рока и образ героя: это конкретный образ человека субкультуры, который слушает Джими Хендрикса (*Jimmy Hendrix*) и *Tu Рекс (T.Rex)*, читает журнал *Роллинг Стоун (Rolling Stone)*, является завсегдатаем кафе *Сайгон*, играет на гитаре, любит портвейн, ведет зачастую маргинальный ночной образ жизни. Герой живет в реальной действительности, действует в определенных, узнаваемых ситуациях. Вслед за Владимиром Высоцким ленинградцы используют разговорный простой язык улицы, в текстах наблюдается наличие сленга, калек с английского языка – именно язык был главным признаком, по которому сразу можно было узнать принадлежность человека к «своим» или «чужим».

В ленинградский рок-клуб вошли такие группы, как *Аквариум*, *Зоопарк*, *Автоматические удовлетворители* (Панов «Свин»), *Кино*, *Пикник* (Шклярский), *Секрет* (Максим Леонидов, Николай Фоменко), *Мифы* (Геннадий Барихновский), *Санкт-Петербург* (Владимир Рекшан), *Объект насмешек* (Александр Аксенов «Рикошет»), *Алиса* (Кинчев), *Странные игры* (Александр Давыдов), *Телевизор* (Борзыкин), *Поп-механика* (Сергей Курехин), *Ноль* (Чистяков) и др. Центральной фигурой питерской рок-тусовки был харизматичный лидер *Аквариума*. Особую роль также играл Андрей Тропилло, который почти одновременно с рок-клубом создал полуплегальную студию звукозаписи *АнТрон*, на которой записывались альбомы ведущих рок-музыкантов. Его ученик, музыкант и звукорежиссер Алексей Вишня устроил домашнюю студию звукозаписи рок-музыки в

своей квартире. Позже в Ленинград как в неофициальную столицу рока начали приезжать жить и работать талантливые музыканты с периферии страны: Башлачев, группы *ДДТ*, *Nautilus Pompilius*, *Настя*, *Чиж и Со* и др.

Московская школа (так называемые рок-барды 1970-х гг.) представлена творчеством групп *Машина времени* (Макаревич), *Воскресение* (Романов), Константина Никольского. Исследователи отмечают, что лирическое направление бардовской песни (песни Булата Окуджавы, Юрия Визбора, Сергея и Татьяны Никитиных, Евгения Клячкина, Вадима Егорова и др.) значительным образом повлияло на творчество московских рок-бардов: специфической чертой текстов является «эскепистская установка, герметичность поэтического мира, который сводит к минимуму соприкосновение с жизненными реалиями» (*Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolûciâ*, Web.). Очевидно заметное влияние на формирование этой установки московской *Системы* – хиппистского движения в СССР, например песня Макаревича *Кого ты хотел удивить* содержит отсылки к «детям цветов» (Макаревиç 163). В своих песнях рок-барды также использовали поэтическую форму бардов (симметричная строфа, структура «куплет-припев», характер рифмовки). Образ лирического героя, характерный для московской школы рока, абстрактный, обобщенный, романтически-условный: это философствующий, разочарованный интеллигент, интеллектуал-резонер, ощущающий себя «лишним человеком». Песни зачастую написаны рафинированным, изысканным языком, авторы избегают сленга, вульгаризмов и других маргинальных форм речи. Если судить по текстам, нельзя определить, кем является герой, – он вечен и внеисторичен. Троицкий иронически описывает оторванное от реальности и оттого вредное воздействие творчества Макаревича на сознание молодой публики:

...Он крепко вшиб в юные головы любовь к трем вещам: «серьезности» тем (равнодушие, предательство, карьеризм и т.п.), «красивости» языка (свечи, костры, замки...) и общей символичности – аллегоричности – абстрактности (скачки, корабли с капитанами, барьеры, дома с окнами) ... Для завершения картины добавьте нетленное наследие всевозможной Окуджавы, а также Созвездие Любви... Если вам так уж дорого «разумное, доброе, вечное», то подумайте о наших потомках! Бедные чуваки, слушая современные рок-песни, решат, что мы жили в замках и башнях при свете свечей, не имели представления о гигиеническом сексе и портвейне, а разговаривали только о борьбе добра и зла (Троickij 1996: 117).

В 1986 году в Москве появилась *Рок-лаборатория* (1986-1992), куда вошли такие разностилевые рок-группы, как *Звуки Му*, *Бригада С.* (Сукачев), *Ва-БанкЪ* (Александр Ф. Скляр), *Николай Коперник* (Юрий Орлов), *Браво* (Евгений Хафтан), *Крематорий* (Армен Григорян) и др.

Свердловск (ныне Екатеринбург) называют третьей столицей русского рока: начиная с 1981 года, там проводятся рок-фестивали, в 1986 году открывается свердловский рок-клуб. Разнообразие тематики и характера творчества рок-групп позволяют исследователям выделить свердловский (шире – уральский) рок как самостоятельное течение. Представители уральского рока: группы *Урфин Джюс* (Александр Пантыкин), *Настя* (Анастасия Полева), *Отражение* (Сергей Кондаков), *Nautilus Pompilius* (Бутусов), *Чайф* (Владимир Шахрин), *Агата Кристи* (братья Самойловы), *Апрельский мари* (Игорь Грищенко) и др. Большую роль в развитии свердловского рока сыграли поэты-песенники Илья и Евгений Кормильцевы. Уральский рок в основном характеризуется социальной критикой бедной жизни в российских промышленных городах, в текстах песен создается образ СССР времен брежневского застоя.

Представители сибирского рока: Михаил Зуев (группа *Иван Кайф*), Летов (группа *Гражданская оборона*), Роман Неумоев (группа *Инструкция по выживанию*), Дмитрий Ревякин (группа *Калинов мост*), Алексей Костюшкин (группа *Коридор*), Вадим Макашенец (группа *Теплая трасса*), Алексей Никитин (группа *9-й район*), Дягилева, Григорий и Александр Ильины (группа *Чолбон*) и др. Сибирское рок-сообщество не имело единого центра, первый рок-клуб, открытый в 1985 году при Тюменском университете, просуществовал меньше года. Большим событием стал в 1988 году Тюменский фестиваль альтернативной леворадикальной музыки, на котором состоялось первое публичное выступление Дягилевой. Сибирские музыканты, игравшие в 1980-е годы, определяли свое творчество как панк-рок, источниками которого стали и англо-американский панк-рок, и постпанк, и психоделический рок, и фолк-рок. Культура маленького города, деревни противопоставлена столицам, где преобладают «западники». Провинция внесла в рок-культуру почвенническую тематику и мифологию, деревенский фольклор, обращение к народной устно-поэтической традиции, синтез русских и местных культурных моделей, языческие мотивы (*Калинов мост*, *Гражданская оборона*, Дягилева). Сибирский рок продолжил свое существование в андеграунде и в 1990-е годы и оказал большое влияние на молодежную субкультуру.

1.3. Русский рок и литературная традиция

На формирование системы духовных ценностей русского рока оказала влияние западная молодежная контркультура 1950-1960-х гг. Несмотря на относительную политическую и экономическую стабильность, на Западе после окончания Второй мировой войны наблюдался кризис общественного сознания, связанный в том числе с угрозой уничтожения человеческой цивилизации путем применения атомного оружия. Взгляды поколения 50-х гг. формировались под влиянием эсхатологических настроений, идеи абсурдности человеческого существования, отраженных в книгах французских экзистенциалистов Альберта Камю и Жан-Поля Сартра. Молодое поколение отказывалось наследовать поведенческие и культурные стереотипы предыдущей эпохи, утратившие значение в новых условиях жизни, пыталась выработать новую альтернативную систему ценностей, которая определила культуру битников и хиппи, отразилась в поэзии американского поборника движения битников Аллена Гинзберга (*Allen Ginsberg*) и в прозе писателя-битника Джека Керуака (*Jack Kerouac*). Рок-культура на Западе стала способом выражения новой ментальности: это не только появление нового музыкального стиля, но и воздействие на образ жизни молодого поколения. Искусство авангарда противостояло «массовой культуре», занявшей в буржуазном обществе место религии. После поражения в конце 60-х годов «молодежной революции» центр противостояния сместился из сферы социального протеста в сферу создания альтернативных духовных ценностей. Творческая оригинальность художников стала осознаваться как социальный протест; бунт в искусстве воспринимался как восстание против буржуазного общества.

Восприятие западной рок-культуры было связано с адаптацией западного мифа о рок-н-рольном братстве, его трансформацией в условиях советской жизни. Кормильцев и Сурова пишут:

Культурная модель американских шестидесятых, хиппизм, Вудсток, психоделическая и сексуальная революции, битники, культовые фигуры (Харрисон, Леннон, Моррисон, Дженис Джоплин, Марк Болан, Дилан и др.), увлечение экзистенциализмом, экзотическими религиями (буддизм, кришнаизм, растафарианство) – все это доходило до нас через «железный занавес» часто в искаженном и неузнаваемом виде, а привившись на советской почве, давало странные всходы – диковинный гибрид, смесь западных образцов и местного колорита (*Rok-poèziâ v russoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolúciâ, Web.*).

На первых порах рок-песни исполнялись на английском языке, в среде рок-музыкантов существовало предубеждение против пения по-русски, которое будто бы разрушало стиль рок-н-ролла как таковой. Аудитория также возражала против исполнения

рок-песен на родном языке: известны несколько случаев, когда концерты были сорваны.

Троицкий вспоминает:

На «сейшенах» царили корявые местные Хендриксы, Клэптоны, Джимы Моррисоны и Роберты Планты. Они самозабвенно копировали и редко понимали, о чем поют. А публика и не хотела ничего иного <...>. Русский язык считался чем-то вроде атрибута конформизма, знаком принадлежности к «вражеской», нероковой системе ценностей (Troickij 2008: 40).

Первые серьезные опыты пения по-русски относятся к середине 70-х гг.: первопроходцами стали группы *Машина Времени* Макаревича и *Скоморохи* Александра Градского. К началу 80-х гг. практически вся советская рок-музыка стала русскоязычной. По мнению Козлова, причиной явился низкий уровень владения английским языком широкой массой населения, к тому же у музыкантов и слушателей возросла потребность в диалоге, возникла необходимость в создании понятных текстов рок-песен (Kozlov 152).

Источниками русской рок-поэзии стали разнообразные явления как западной, так и русской культуры. Массированная экспансия западной культуры и стихотворной традиции особенно характерна для начального этапа развития русского рока. Западная рок-поэзия стала одним из главных источников как имплицитно (заимствование тем, образов, названий песен, ассоциаций, сленга), так и эксплицитно (прямые упоминания, посвящения). Мотив культуртрегерства присущ многим русским рок-поэтам, ориентированным на западную музыкальную, литературную и кино-традицию. Скворцов отмечает, что культурными знаками, маркирующими тексты, могут выступать определенные имена: Ино, Клинт Иствуд, Сартр, Брюс Ли, Боб Марли, Джордж Харрисон (*Clint Eastwood, Jean-Paul Sartre, Bruce Lee, Bob Marley, George Harrison*), произведения искусства, явления, предметы, понятия и лексика, взятые «напрокат» из другого культурного контекста, прямые кальки с английского (Skvorcov 2014: 112). Ограниченный доступ к информации не давал возможность слушателям опознавать цитаты и влияния первоисточников, зато с развитием Интернета появилось множество «разоблачающих» статей, отрицающих оригинальность творчества русских рок-музыкантов. Однако ряд исследователей утверждает обратное: влияние западных образцов не вызывает сомнений, однако, переосмысляя данные темы и образы, русские рок-поэты создавали на их основе полноценные авторские произведения.

Рыбин пишет о практике заимствования:

И, опять-таки, это не плагиат, и даже не цитирование. Это настроение, настроение рок-н-ролла, настроение Нью-Йорка середины семидесятых, настроение главного рок-н-рольного мегаполиса мира, а Ленинград местами очень на Нью-Йорк похож (Rybin 2010: 74).

Постепенно в творчестве рок-поэтов происходит своеобразный синтез заимствованных музыкальных и поэтических форм и русской поэтической традиции. На

развитие поэзии русского рока повлияла богатая песенно-поэтическая русская культура: одним из источников можно считать народную песню, имеющую многовековую историю. Фольклорные образы, темы и мотивы, стилизации под фольклорные жанры можно найти в творчестве Арефьевой, Башлачева, Дягилевой, Гребенщикова, Ревякина, Алексея Хвостенко.

Еще один источник – это городской фольклор, так называемые дворовые песни – стихи известных авторов, положенные на музыку, или анонимные творения, которые исполнялись под гитару. Эта традиция существовала в русской культуре с XIX века. Жанровые рамки дворовых песен были весьма широкие: от городских романсов до блатных песен. Тематический диапазон тоже был разнообразен: темы любви, измены, смерти, случаи и курьезы из жизни, трудное детство, тюремный быт, военные события. Одни из самых популярных песен – *Маруся отравилась*, *Сиреневый туман*, *Таганка и Черный ворон*, *Бублики*, *Не пишите мне писем, дорогая графиня*, *22 июня*. Песню неизвестного автора *Я милого узнаю по походке* исполнял Высоцкий, а также Науменко, Сукачев и другие рок-музыканты. Популяризации городского фольклора способствовало творчество Аркадия Северного, который также выступал с авторскими неподцензурными песнями. Северный обладал экспрессивной артистической подачей музыкального материала, даром стилизации и пародии, что делало его концерты и записи чрезвычайно популярными в 1970-80-е гг.

Влияние на русский рок оказала бардовская песня, в том числе такие известные исполнители авторской песни, как Визбор, Клячкин, Юрий Кукин, Никитин, Александр Галич, Александр Городницкий, Юлий Ким, Новелла Матвеева. Всенародно признанными бардами стали Окуджава и Высоцкий. Идеинная общность сближает два жанра: это поиск вечных ценностей, решение этических проблем, нравственный выбор лирического героя.

Особо следует сказать о влиянии на творчество рок-музыкантов стихов и песен Высоцкого, статью о котором Смирнов озаглавил *Первый в России рокер (Pervyj v Rossii roker, Web.)*. Панов, Науменко, Башлачев, Дягилева, Сукачев, Шевчук и другие рок-поэты репродуцируют и переосмысляют разные грани наследия Высоцкого (ролевая лирика, сказочная традиция, блатные песни, приемы поэтики трагических песен и др.). У Башлачева существует триптих *Слыша В.С. Высоцкого*. Смирнов пишет о том, что *Пригородные блюзы* Науменко продолжают традицию алкогольных исповедей, где «веселье удалое» переходит в безысходную тоску, а песня *Страх-трах-трах в твоих глазах* перекликается с дворовой романтикой Высоцкого (*Pervyj v Rossii roker, Web.*). Песня Науменко *Гуру из Бобруйска* по характеру текста и манере исполнения напоминает иронические бытописательские песни-

моноспектакли Высоцкого. Доманский отмечает, что переосмысление заимствований из Высоцкого у рок-музыкантов идет по двум направлениям – усиление трагизма и иронии, и делает вывод:

Поэзия Владимира Высоцкого и культура рока... это две последовательно сменившие друг друга стадии развития русской песенной культуры; при такой смене неизбежна трансформация открытий предшественника, обусловленная... изменением состояния поэта относительно окружающего его контекста (*Fenomen Vladimira Vysockogo v kul'ture russkogo roka*, Web.).

Многие рокеры отдадут дань уважения своему предтече и учителю, признавая не только сильнейшее влияние на рок поэзии Высоцкого, но и его стиля исполнения, характера аранжировок: «Разве многие заметили, что Владимир Высоцкий был и пионером панк-мышления, и рок-революцию в аранжировке и инструментале начал задолго до длинноволосых или «внольштриженных» экспериментаторов?» (Алексей Дидуров), «Высоцкого уважаю, мне до него далеко, хотя думаю, что он первый в России рокер» (Панов) (цит. за: *Pervyj v Rossii roker*, Web.).

Интертекстуальность рок-поэзии обусловлена мироощущением, осознающим причастность к мировой культурной традиции. Рок-поэты творчески переосмыслили наследие классической литературы (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова и др.), поэтов Серебряного века, символистов. Стихи Блока, Сергея Есенина, Маяковского, Федора Сологуба, Николая Гумилева, Александра Вертинского становятся объектами творческого диалога. «Карнавальное мироощущение», присущее творчеству обэриутов (Даниил Хармс, Николай Олейников, Николай Заболоцкий, Александр Введенский) характерно и для рок-культуры: традиционное мировоззрение подвергается переоценке, с помощью гротеска отрицается разумность мира, жизнь представляется исполненной трагикомизма и абсурда. Существует ряд переключек рок-поэзии с русской поэзией второй половины XX века, в том числе поэтическое новаторство Иосифа Бродского оказало несомненное влияние на стилистику и тематику русской рок-поэзии.

В творчестве рок-поэтов наблюдается тенденция отталкивания от сферы официальной культуры советского государства: поэтическое, культурное и языковое наследие (книги, кинофильмы, песни, лозунги, языковые штампы, идеологемы и т.д.) подвергаются переосмыслению, получают ироническую и саркастическую оценку. В рок-текстах прочитываются реалии советского времени, состояние общества, детали жизни и быта молодого поколения. Так, новая эстетика представителей ленинградской школы выразилась в том, что аллегории и символы были заменены на бытовые зарисовки

ленинградских коммуналок. Тематика творчества была расширена, в ее орбиту были включены такие низкие темы, как пьянство, секс, преступность, политика.

Многие рок-поэты поднимают философские темы, задаются вопросами бытия, говорят о необходимости поиска себя, нравственной основы, духовного развития, веры в Бога. Запрет религии, атеистические воззрения, насаждаемые государством, отсутствие свободы вероисповедания, привели к обеднению русской культуры, усугубили духовную пустоту русского самосознания. Обращение к христианству, а также к другим религиям (буддизм, растафарианство) стало попыткой выхода из духовного тупика. Обращение рок-поэтов к текстам Библии, Евангелия, использование библейской символики свидетельствует об интересе авторов к духовным темам.

Рок-поэзию можно исследовать в русле неомифологической тенденции в литературе XX века. Неомифологизм – специфическая форма художественного мышления, предполагающая особое отношение к мифологическим сюжетам, образам и символам, которые не столько воспроизводятся, сколько пересоздаются, тем самым рождая новые мифы, соотносимые с современностью. В начале XX века неомифологизм проявился в творчестве русских декадентов, символистов и акмеистов, ими были разработаны мифы о смерти и распаде мира, о фатуме, вечности, о иных мирах. Рок-поэты также оперируют известными мифологическими темами, мотивами и антиномиями. Язычество и христианство, мифы советской эпохи стали материалом для создания новых художественных форм. В творчестве Гребенщикова, Макаревича, Цоя, Шевчука, Григоряна, Башлачева, Самойловых частотными являются мифологемы жизни и смерти, вечности и времени, света и тьмы, Бога и Сатаны, ветра, воды, звезд. Толоконникова называет следующие особенности неомифологизма русской рок-поэзии: социологизированность, культурный универсализм, стремление к антиномичности, фантазмагоричность, ироничный, пародийный характер неомифологизма, создание «текстов-мифов», которые являются культовыми произведениями для самих рок-групп и для их фанатов (Толоконникова 52-53).

Итак, в рок-культуре обнаруживаются следы воздействия многих явлений мировой и русской культуры и литературы. Источниками русской рок-поэзии явились западная и русская литературные традиции, в том числе русский фольклор, городской фольклор, классическая и современная русская литература, авторская песня, культурное наследие советской эпохи. Изучение русской рок-поэзии как эстетического феномена,

существующего в рамках социокультурного пространства, связано с рассмотрением таких ее специфических особенностей, как неомифологизм, карнавализация, ирония и гротеск, интертекстуальность.

ГЛАВА 2. БИОГРАФИЧЕСКИЕ МИФЫ О РОК-ПОЭТАХ

2.1. Феномен биографического мифа

Литература тесно связана с мифом, так как на протяжении своего развития она широко использовала традиционные мифы в художественных целях, черпала из них сюжеты, мотивы, образы. Как исторически ранняя форма человеческого сознания миф стал материалом для появления и развития религии, искусства, философии, науки. Мифологизация массового сознания – одна из черт современного культурного общества. Алексей Лосев пишет, что «все вещи нашего обыденного опыта – мифичны» (Losev 2001: 23). Ученый разграничивает мифологию архаическую, или абсолютную, и современную, или относительную. В первом случае мифология как тип культуры «существует как единственно возможная картина, и ни один принцип ее не подвергается никакому ущербу» (Losev 2001: 172). Миф в древности был способом осмысления мира, объяснения окружающей действительности и сущности человека, основным методом общинно-родового мышления. Относительная мифология «всегда живет большим или меньшим приближением к абсолютной мифологии, незримо управляется ею и всегда абсолютизирует какой-нибудь один или несколько ее принципов» (Losev 2001: 172). Существование мифа как цельной действующей системы в наше время невозможно, так как современный человек в отличие от носителя мифологического сознания способен анализировать информацию, классифицировать понятия, используя научный подход. В современной культурной ситуации миф утратил функцию объяснения мира, однако продолжает функционировать: относительная мифология предполагает внедрение отдельных элементов мифа в немифологическую культурную ситуацию. По мнению ученых, миф как аспект реальности равноправно соседствует с другим аспектом, выражаемым наукой. Современный миф существует в качестве эстетического феномена – это особый язык литературы и искусства. Мифологические модели выступают средством художественной организации литературного материала и основой поэтического мифотворчества, в том числе авторских мифов. Функционированию современных мифов способствуют средства массовой информации, которые влияют на стереотипы массового сознания.

Лотман отмечает, что не каждый человек, живущий в социуме, имеет право на биографию: «Каждый тип культуры вырабатывает свои модели «людей без биографии» и «людей с биографией»... Каждая культура создает в своей идеальной модели тип человека, чье поведение полностью predeterminedено системой культурных кодов, и человека,

обладающего определенной свободой выбора своей модели поведения» (Lotman 1972: 780). Именно во втором случае личность, ломающая систему культурных кодов, борющаяся за возможность осуществить свой выбор, становится достойна биографии. Создание биографии творческой личности становится доминантой тех эпох, когда образ автора выходит на первое место – это эпоха романтизма, Серебряный век русской культуры. Романтики стремились рассматривать все свои поступки, события жизни как знаковые, эстетизировалось не только искусство, но и стиль жизни поэта, а также смерть. Термин «биографический миф», понятие «текста жизни», противопоставленное «тексту искусства», вошли в научное употребление в 1970-е годы применительно к литературе Серебряного века (Maksimov 4-6).

В современной науке о литературе принято различать два типа мифа о творческой личности: автобиографический и биографический. Основанием для типологии является степень участия поэта в мифологизации своей судьбы. Автобиография – жанр документально-художественных произведений (воспоминания, мемуары, записки о своей жизни, исповеди, дневники, записные книжки, разговоры, анекдоты). Бахтин отмечал, что автобиографии свойственны особый тип биографического времени и «специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь» (Bahtin 1975: 281). Для этого жанра характерно соотношение художественного и документального начал (наличие фактов: указание ключевых дат, перечень важных событий, упоминание имен реальных людей). Это источник знаний о жизни и творчестве художника: автор дает оценку своим произведениям, рассказывает о событиях, положенных в их основу, раскрывает творческие замыслы, истолковывает свои сочинения. Это источник информации об эпохе: автор описывает события, свидетелем которых он стал, передает подробности, деталей, дух времени. Однако следует помнить о том, что факты и даты, указанные в автобиографии, не всегда являются достоверными, автор по разным причинам может о чем-то умалчивать. Автобиографизм свойствен многим художественным произведениям: жизнь писателя становится протосюжетом, а его личность – прототипом главного героя. Лирика – наиболее личностный вид художественно-творческой деятельности. По мысли Топорова, отношения поэта и текста парадоксальны: они «едины и противоположны одновременно; автор описывается через текст и текст – через автора; поэт творит текст, а текст формирует поэта и т.д.» (Торогов 1993: 28). По этой причине поэтическое произведение зачастую рассматривается как исповедь, как лирическое самовыражение чувств поэта.

Автобиографический миф творит сам художник, предлагая публике не реальную историю своей жизни, а ее идеализированный вариант, в котором часто присутствует вымысел и мистификация, свою концепцию судьбы, которая была им сформулирована в начале творческого пути. Каждый поэт, создающий миф о себе, творит на протяжении всей жизни некое «произведение», героем которого является он сам. Это «произведение» существует в устной форме, а если и фиксируется на письме, то не в полном объеме. Устойчивость автобиографического мифа зависит от стремлений поэта сохранить свой мифологизированный образ. Определение автобиографического мифа дает Дина Магомедова:

Это исходная сюжетная модель, получившая в сознании автора онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве (Magomedova 7).

Биография – это жанр жизнеописания, который предполагает художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте (Nikolûkin 15-16). События жизни героя являются документальным материалом, сюжет основан на развитии его личности. Интерпретация событий жизни известного человека, их логический анализ, нравственная оценка в биографических жанрах могут соотноситься по-разному, в соответствии с чем выделяются жанры художественной биографии: научной, популярной и академической. Современные биографии часто приближены к жанру репортажа или очерка. Биографический миф также возникает при участии художника на основе его творчества, образа жизни, имиджа, репутации, однако, в отличие от автобиографического мифа, предполагает обязательное соавторство ряда лиц (биографов, аудитории), которые интерпретируют события жизни поэта. Биографический миф часто возникает в том случае, когда рациональное объяснение и понимание эстетического феномена по каким-то причинам невозможно, он существует в массовом сознании как стереотипное суждение о художнике, сформированное на основе субъективных оценок его личности и творчества различными группами реципиентов. Биографический миф соответствует определению Елеазара Мелетинского, согласно которому миф – это «...некая емкая форма или структура, которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения, а также художественной практики» (Meletinskij 10). Биографический миф, подобно автобиографическому, обладает устойчивостью: хотя с течением времени он может измениться, стать невостребованным, разрушить его нелегко даже при желании самого

поэта, который может поддерживать сложившийся о нем миф, игнорировать его или вступать с ним в конфронтацию.

Лирический текст содержит в себе потенциал для возникновения мифа о его создателе и является первоосновой этого мифа. Эпштейн задается вопросом: какие нужны условия, чтобы писатель стал мифом? Почему Пушкин, Блок, Есенин, Анна Ахматова, Высоцкий, Венедикт Ерофеев стали мифами, а Федор Достоевский или Александр Грибоедов – нет?

Прежде всего, нужно, чтобы он успел воплотиться в какого-то персонажа, желательно, лирического. Поэты, как правило, и становятся мифами, потому что они создают свой собственный образ, в котором вымысел и реальность сплавляются воедино... Но в то же время и нужно, чтобы писатель не успел до конца воплотиться в своих произведениях, чтобы народная молва подхватила и дальше понесла то, что он не успел или не захотел о себе рассказать... Лучшее начало для мифа – безвременный конец, когда еще долго сохраняются живые свидетели, настолько долго, что их память успевает состариться, перейти в быль, а там и в легенду. ... Писатель становится мифом, потому что недожил, недописал, невыразил себя... (Èpštejn 17).

Публичное поведение известной личности также становится элементом образа автора. Однако поэт может демонстрировать окружению черты своей личности избирательно, он «работает на публику», оставляя за собой право скрывать подробности частной жизни. Иногда образ автора в идеальном измерении искусства и образ автора в реальной жизни могут не совпадать и даже быть диаметрально противоположными. Никитина указывает, что их сближение и максимальное соответствие приводит к возникновению биографического мифа. Образ поэта как героя биографического мифа – это образ, складывающийся из основных черт творчества поэта и максимально соответствующих им особенностей его творческого поведения.

Биографический миф представляет собой бытующий в сфере массового сознания вариант традиционного мифа о герое. Топоров пишет, что поэт принимает на себя сакральные функции жреца, творца, он «умеет все назвать своим словом и воссоздать в слове всю Вселенную – мир в его поэтическом, текстовом воплощении, параллельный внетекстовому миру, созданному демиургом – Богом, первым культурным героем» (Торогов 1993: 31). Главной миссией культурного героя становится борьба с хаосом. Поэт причастен одновременно к двум мирам – земному и небесному – и выступает «как посредник, как тот, кто преобразует божественное в человеческое и возводит человеческое на уровень божественного» (Торогов 1993: 34). Двуприродность поэта указывает на его родство с мифологическими героями: с одной стороны, он обладает сверхъестественной силой, творит чудеса, обладает даром пророчества, с другой стороны, как обычный человек,

он рождается, проходит процесс становления, взросления, инициации, женится, заводит детей, умирает, однако эти события в рамках мифа наполняются мистическим смыслом.

Литературоведами осуществлена реконструкция автобиографического мифа Блока, биографических мифов о Пушкине, Горьком, Есенине. Однако биографические мифы эпохи романтизма и Серебряного века нельзя определить как феномены коллективного сознания, так как распространение этих мифов было ограничено узким кругом реципиентов, представителей творческой и интеллектуальной элиты. Миф о рок-поэте стал феноменом массового сознания с развитием СМИ и тиражированием произведений искусства. Русский рок активно использовал каналы массовой коммуникации (концерты, телепередачи, видеозаписи, тиражирование произведений на кассетах, пластинках, дисках, через самиздат, пиратским способом, публикации в СМИ); использование стереотипов массового сознания (формирование круга поклонников вокруг отдельной рок-группы, их сопричастность, подражание кумиру, сакрализация его жизни и творчества); ритуализация, инсценировка – музыкально-ритмическая организация поэтического текста, его концертное исполнение, восходящая к архаическому ритуалу древних.

Для реконструкции биографического мифа следует выявить характерные черты образа поэта как героя биографического мифа. В результате анализа концептуальных мотивов творчества русских рок-поэтов Никитина определяет четыре доминантные семы эталонного образа рок-поэта: Искренность, Нонконформизм, Саморазрушение и Одиночество (Nikitina 27). Под искренностью следует понимать традиционные для романтизма и литературы Серебряного века служение поэта идеалу, соответствие жизни творчеству и творчества жизни, а также исповедальный характер текстов. Этот тезис подтверждают высказывания рок-поэтов о своих произведениях:

Гребенщиков:

... музыка создает невидимую связь между музыкантами и слушателями. Люди полностью доверяют тем, чьи песни слушают. Так прошла вся моя жизнь. <...> Как только человек – любой, кто занимается творчеством, – начинает думать не о том, как стать причастным к чуду творения, а об известности, деньгах, влиянии, соответствии каким-то стандартам, – все становится напрасным („Kogda ty prikladyvaeš' svoje tvorčestvo k politike, den'gam, ty terâeš' vse", Web.).

Науменко:

... главное – это делать то, что хочется. Если ты начинаешь делать то, чего от тебя ждут, – публика, начальство всякое – ты проваливаешься сразу в полный рост. Главное, чтобы то, что ты делаешь, было более или менее искренно (zyt. za: Žitinskij 2007: 124).

Цой:

Нам за честность могут простить практически все: и, скажем, недостаточно профессиональную игру, и даже недостаточно профессиональные стихи. Этому есть масса примеров. Но когда пропадает честность – уже ничего не прощают (Соj 2010: 197).

Автобиографичность текстов часто декларируется рок-поэтами, появился даже такой особый жанр, как авторский комментарий к песням альбома (часто в ответ на вопросы слушателей во время концертов). Творчество поэта можно рассматривать как своеобразный музыкально-поэтический дневник. Скворцов отмечает, что «небрежное обращение со словом» также служит проявлением искренности поэта: создается впечатление, что автор не работает над текстом, не вносит в него поправки, а записывает в первоизданном виде, в котором текст возник в момент вдохновения (Skvorcov 1999: 162).

Саморазрушение, трагическое мироощущение часто присуще творческой личности. Ранняя смерть поэта стала своеобразным каноном романтизма, эстетическим феноменом: существуют биографические мифы о Джордже Байроне (*George Byron*), Перси Шелли (*Percy Shelley*), Пушкине, Лермонтове, Гумилеве, Маяковском, Есенине и др. Разновидностями саморазрушения могут стать также самоубийство, злоупотребление наркотиками и алкоголем. В западной культуре законодателем моды на саморазрушение стал Джим Моррисон, для которого смерть стала основной темой творчества. Ранняя смерть рок-музыканта, особенно на пике славы, подогревала к нему интерес публики, имела коммерческий потенциал. Никитина отмечает, что стремление к саморазрушению актуализирует миф об умирающем и воскресающем боге или о самоубийстве бога (Nikitina 36). Допинги олицетворяют деструктивные силы природы, с которыми борется герой. В результате он или погибает (от передозировки, спивается), или претерпевает временное поражение, чтобы вернуться к нормальной жизни, продолжать творить, восстанавливает свой статус героя, победив зависимость. В культуре русского рока семя саморазрушение стала неотъемлемой частью жизни поэта и отразилась в его творчестве.

Противостояние официальной культуре является главным признаком контркультуры. Русский рок сформировал образ рок-героя, противостоящего как власти, так и тоталитарному обществу, толпе, выходящего за рамки правил, стремящегося к свободе. Борьба с режимом делала рок-поэтов вождями, революционерами – в период крушения советского государства формируются мифы о молодежных вождях – Кинчеве, Борзыкине, Цое, Летове. Такие песни, как *Время менять имена* Кинчева, *Дальше действовать будем мы*, *Перемен* Цоя, *Выйти из-под контроля* Борзыкина, воспринимались публикой как манифесты, лозунги, имеющие революционный пафос. После распада СССР

произошла переоценка ценностей: с одной стороны, уничтожение внешнего врага переключило внимание рок-поэтов на врага внутреннего, обобщенно-обезличенного – зло, всегда присутствующее в душе человека, война между светом и тьмой. С другой стороны, внешним врагом стало массовое общество, которое ввело понятие «формат», новый вид цензуры, и в конце 90-х гг. передачи, посвященные русскому року, исчезли из теле и радиоэфира, прекратилась трансляция концертов. Несоответствие формату стало очередным признаком нонконформизма русских рок-поэтов. Стремление сохранить и отстоять индивидуальность подразумевает также асоциальность, неприятие ценностей общества потребления, таких как деньги, престиж. Рок-поэт часто ведет аскетический образ жизни: неприхотлив в еде, одежде, не имеет собственной квартиры, машины, мало зарабатывает, живет в долг, фокусируется на ценностях духовных.

Одиночество – одна из основополагающих тем литературы, одиночество рок-поэта имеет экзистенциальный пафос: он не только противостоит обществу, но и одинок среди «своих», тех, кто разделяет его взгляды и исповедует ту же систему ценностей. Часто рок-поэты избегают слов «дружба», «друзья», говоря о своих взаимоотношениях с коллегами по творческому цеху. Положение усугубляется разрушением грандиозного мифа о рок-н-рольном братстве: с этого момента одиночество рок-поэта непреодолимо и его можно рассматривать как результат стремления к саморазрушению. Одиночество и бескомпромиссность еще усиливают асоциальность рок-поэта. По словам Доманского, сема Одиночество может иметь системное бытование и быть основана на следующем положении: «Человек, хочет он того или нет, в этом мире всегда одинок» („*Teksty smerti*” *ruskogo roka*, Web.).

Важным моментом для реконструкции биографического мифа о рок-поэте является также понимание основных событий его биографии как этапов становления его личности в качестве культурного героя эпохи. Интерпретация этих событий (чудесное рождение, удивительные способности, раннее взросление, инициации, чудесная женитьба, смерть) в контексте героического мифа должна иметь метафорический характер. Биографический метод дает возможность анализировать творчество поэта с позиции основных мифологических мотивов.

2.2. Лирический герой Бориса Гребенщикова (семь Искатель, Гуру, Бог)

Биографический миф о Гребенщикове начинает формироваться одновременно с началом его творческой деятельности (начало 70-х гг.) и активно творится по сегодняшний день. Он зарождается в рамках ленинградской субкультуры, а позже с помощью СМИ превращается в одно из самых неоднозначных и интересных явлений современного культурного пространства. Темнота стиля поэта, ореол загадочности, создаваемый его поведением, манерой себя держать, привычка говорить тихо и как бы что-то недоговаривая, противоречивость высказываний, эпатаж весьма способствуют развитию биографического мифа о Гребенщикове. Команда *Аквариум* и ее лидер более 50-ти лет продолжают активно и плодотворно работать: сочинять и записывать новые песни, выпускать альбомы, синглы, саундтреки и диски-антологии, давать концерты и интервью, писать книги, участвовать в культурных проектах, трибьютах, давая публике новый материал для осмысления и дальнейшего развития мифа. Рыбин пишет об этой уникальной работоспособности коллектива, не имеющего равных среди других российских групп, и ставит творчество рок-поэта в один ряд с мэтрами мировой музыки:

Кто-то из писателей сказал, что талант – это всегда много... Но не будем о писателях, вспомним невероятные по объему дискографии великих артистов: Элвис Пресли, Фрэнк Синатра, *The Beatles*, *The Rolling Stones*, Заппа, Боб Дилан... *Аквариум* грандиозен в объеме записанной музыки – равно как и в ее качестве. *Аквариум* – по всем параметрам супергруппа. *Аквариум* имеет прекрасного композитора и певца, в группе играют (играли и, судя по всему, будут) – лучшие музыканты России и не только... *Аквариум* выпустил столько альбомов, сколько в нашей стране не выпустил никто. И все эти альбомы востребованы, любимы, их покупают и, что важнее, слушают (Rybin 2013a: 10-11).

Симптоматичен сценический аббревиатурный псевдоним Гребенщикова – БГ, ставший эквивалентом имени поэта в среде поклонников, являющийся также частью мифа. С одной стороны, это инициалы музыканта, с другой, как пишет Скворцов, они «вызывают определенные и вполне устойчивые ассоциации, связанные не только с архаичным написанием имени Бога в древнерусских памятниках, но и со всем корпусом «загадочных» представлений о жреце некоей верховной духовной власти или попыткой ее имитации» (Skvorcov 1999: 164-165). По словам самого поэта, «существует более ста расшифровок этой загадочной аббревиатуры («Беспредел гарантирован» – самая мягкая)» (цит. за: Nikitina 283). В среде друзей, коллег, поклонников и прессы бытуют и другие варианты имени поэта: Боб, Большой Гуру, Боря (Борис), Борис Борисович, Гребень, Гробоценков (последние два прозвища с негативной коннотацией характерны для сообщества панков). Обожествление поэта в массовом сознании происходит не только в русле христианской

традиции: часто его называют Бодхисатвой (в буддийской мифологии название человека, который принял решение стать Буддой, то есть достичь наивысшего предела духовного развития и тем самым спасти все живые существа от страданий). К попыткам поклонников приписать ему святость и божественные качества, прижизненно «канонизировать» поэт относится скептически: «Я очень хорошо знаю, что я человек... А что до песен, то хорошие песни могут помочь людям увидеть божественное в себе, и это неплохо» (цит. за: Nikitina 253). И даже противники и оппоненты признают его значительный вклад в становление и развитие современной рок-музыки, пресса называет его «патриарх русского рока», «мэтр отечественного рока», «гуру, музыкант, правозащитник и писатель» (Nikitina 238).

«На условной вершине рок-пантеона находится Борис Гребенщиков, ключевой семей биографического мифа о котором является сема Бог» (Nikitina 215), – пишет Никитина. Положение лидера *Аквариума* на музыкальном Олимпе уникально, однако трактовка семы Бог – общее для множества религий определение Бога как могущественного верховного существа, управляющего миром, непознаваемого, всесильного – скорее, затрудняет, чем поясняет специфику воплощения образа лирического героя. Сема Бог сложилась как результат массового восприятия личности и творчества Гребенщикова в течение долгого периода (конец 1970-х гг. – по сегодняшний день) во многом благодаря харизме и успешной карьере музыканта. Предположение, что эта сема могла быть сознательно выбрана поэтом для реализации, звучит маловероятно: мотив «выйти в боги» со значением «сделать успешную карьеру, добиться богатства и славы», часто встречающийся в текстах *Аквариума*, имеет ярко выраженную саркастическую окраску и противоположен жизненным установкам героя. Можно говорить о некоем заявленном сходстве образа героя с Божьим Сыном – Иисусом Христом, и это сопоставление свидетельствует о немалой дерзости поэта. Но даже в этом случае тождество героя со Христом не подразумевается: он идет своим путем, его история еще не завершена и поэтому особенно привлекательна. Загадочность образа героя создает интригу, причем создается впечатление, что автор намеренно скрывает разгадку от слушателя. Житинский пишет:

Он... всегда соблюдает дистанцию между собою и слушателем. По его артистическому «я» трудно догадаться, что он за человек. Он не рассказывает о себе, он показывает – себя и других. При том, что в его песнях часто встречается слово «я», – это «я» принадлежит его амплу (Žitinskij 2007: 146).

Очевидно, что образ героя не мог оставаться статичным на протяжении долгих лет творчества поэта: он претерпевал изменения, эволюционировал вместе с автором. Несколько упрощая, можно говорить об образе героя в раннем творчестве поэта и образе

героя зрелого периода творчества. Ведущую сему раннего периода мы обозначим как Искатель – именно так называет себя музыкант в одном из интервью Елене Райман:

Если приходишь в мечеть и выходит страшный дядька, и смотрит на тебя, как зверь, и говорит: «Ты что тут делаешь?», – можно сказать только одно: «Я – искатель». Он тогда смягчается на глазах и говорит: «А... Ну, проходи...» (Интерв'у В. Grebenšikova, Web.).

С другой стороны, стремление героя быть самим собой, заявленное во многих текстах, самодостаточность, ярко выраженная индивидуальность, многогранный талант, осязаемый багаж знаний, желание быть услышанным другими людьми – все эти черты характерны для семы Учитель в значении Духовный наставник, или Гуру (широко известен факт увлечения музыканта восточной культурой). Но чтобы стать Гуру, лирический герой должен был пройти подготовку, инициацию, претерпеть лишения, заслужить право говорить о своем опыте, приобрести авторитет в кругах публики (сема Искатель). Таким образом, выстраивается следующая последовательность в развитии образа героя: Искатель – Гуру – Бог. Установить четкую границу между этими семами невозможно, все они свидетельствуют о главном векторе развития образа героя – стремлении к самосовершенствованию, его девиз – «двигаться дальше». На наш взгляд, именно сема Гуру наиболее полно отражает сущность лирического героя, так как сема Искатель знаменует подготовительный, ранний этап творчества, а сема Бог является во многом проекцией восприятия личности и творчества поэта широкой публикой.

Сема Искатель

Отличительной чертой лирического героя раннего периода является постоянное движение, поиск себя и своего пути, желание экспериментировать, открытость новым знаниям в самых разных областях. Часто встречаются образы пути, странствия (им противопоставлен статичный образ дома), один из самых повторяющихся глаголов – «двигаться»:

Двигаться дальше,
Как страшно двигаться дальше.
Выстроил дом, в доме становится тесно,
На улице мокрый снег.
Ветер и луна, цветы абрикоса –
Какая терпкая сладость;
Ветер и луна, все время одно и то же;
Хочется сделать шаг.

Двигаться дальше (День серебра, 1984, с. 168).

Герой ранней поэзии БГ автобиографичен – это продвинутый интеллект, начитанный интеллигент, «инженер за сотню рублей» (лидер *Аквариума* окончил специальную школу с математическим уклоном, затем факультет прикладной математики Ленинградского государственного университета имени Андрея Жданова, работал младшим научным сотрудником в научно-исследовательском институте социологии). В некотором смысле это был новый, неожиданный тип героя. Житинский пишет о стереотипе рокера в сознании обывателей:

Рокером принято было считать молодого человека экстравагантного вида, с неумеренными и беспочвенными претензиями на самовыражение, не слишком воспитанного и достаточно циничного. Обыватель приписывал среднему рокеру низкопоклонство перед массовой буржуазной культурой, забвение национальных традиций и тотальный нигилизм. Не говоря о вызывающем поведении в быту, алкоголизме и наркомании. Именно такой образ отечественного рок-музыканта культивировался в средствах массовой информации. Естественно, он не вызывал большой симпатии (Žitinskij 2007: 115).

Но в данном случае «перекос» был явно в другом направлении: в таком пролетарском городе, как Ленинград, наличие университетского образования, начитанность, интерес к мировым религиям, изучение философии Востока (Индии, Древнего Китая), чтение священных книг (Священное Писание, Веды), увлечение западной музыкой и культурой, хорошее владение английским языком ставили интеллигента в оппозицию к большинству. В пространстве субкультуры такой человек общался с единомышленниками, однако в социуме его аномальное поведение, интересы, стремления не могли не вызвать удивление и вопросы со стороны окружающих.

С другой стороны, сам герой не стремится остаться в тени: множество текстов раннего *Аквариума* содержат намек на избранность, исключительность, высокое происхождение героя, часто в игровой форме. Артистичность, изящество, изысканный стиль музыканта часто вызвали упреки в нарциссизме, завышенной самооценке. Характерны названия ранних альбомов группы, внешне выдержанные в высоком стиле: *Искушение святого Аквариума* (1974), *Притчи графа Диффузора* (1975). В названии первого альбома очевидна игровая параллель с традициями русской агиографии. Прием персонификации использован в названии второго альбома: диффузор (элемент динамика гитары) превращен в таинственного графа Диффузора, объясняющегося притчами. Свободное владение материалом – литературным и музыкальным, приверженность к традиции литературы абсурда (английская народная поэзия, творчество ОБЭРИУтов) помогают поэту создавать произведения, рассчитанные на целостное ассоциативное восприятие, создающие неповторимую атмосферу, не поддающиеся однозначному анализу.

Сущность лирического героя БГ хорошо прослеживается в короткометражном фильме *Иванов* (1981): рок-поэт снялся в учебной работе студента ВГИКа (Всероссийского государственного института кинематографии имени Сергея Герасимова) Александра Ильховского. В ней он играет самого себя – молодого музыканта, который живет своей жизнью, ищет себя и не может вписаться в социум обычных, нормальных людей. Хозяин комнаты, которую снимают музыканты, недоволен их ночной жизнью, жалобами соседей и нерегулярной платой за жилье. Моряк, случайный знакомый, который ночует у героя, предлагает ему бросить свое неблагодарное занятие сочинителя, поехать с ним, чтобы зарабатывать хорошие деньги на флоте: «Слушай, а бросай ты шарагу свою сторублевую... От тебя здесь не пластинок, ни изобретений. Давай к нам!» (цит. за: P'hovskij). Бывший одноклассник, ныне лейтенант, неприятно удивлен отсутствием карьерного роста друга, с которым когда-то вместе начинал. Простой инженер – профессия, о которой когда-то мечтала молодежь рабфака, теперь не котируется, она перестала обозначать достаток и уважение: «Я инженер на сотню рублей, и больше я не получу», – поет о себе герой. Интересно, что в фильме под названием *Иванов* не звучит песня БГ *Иванов*, повествующая о своеобразном люмпене-интеллигенте. Вместо нее музыкант, уступая навязчивой просьбе гостя, исполняет песню от первого лица – *Двадцать пять к десяти*. Однако в заглавие ленты все же вынесена фамилия Иванов, не Гребенщиков и не БГ. Режиссеру было важно подчеркнуть обыденность героя и одновременно его инаковость, неповторимость: он пока не признанный, но уже пророк от музыки, от нового искусства. Герой Гребенщикова произносит в фильме всего несколько ничего не значащих фраз, однако слова ему не нужны: тексты песен позволяют зрителю и слушателю составить мнение о нем. К тому же дело происходит утром и в первой половине дня, а из контекста становится ясно, что именно ночь – время для творческих людей. Очевидно, сам герой и его гость познакомились на ночной улице, вместе гуляли, пили и пели до утра. В финале ленты появляются другие музыканты группы *Аквариум*, они смеются, беседуют и, очевидно, счастливы своим выбором – занятием музыкой, даже невостребованной и непонятной широкой публике. В финале показаны старинные часы, которые давно стояли и вдруг снова пошли, – это время творчества, время новой жизни музыкантов.

Песня *Двадцать пять к десяти* является лирическим автопортретом героя:

Я инженер на сотню рублей,
И больше я не получу.
Мне двадцать пять, и я до сих пор
Не знаю, чего хочу.

И мне кажется, нет никаких оснований
Гордиться своей судьбой,
Но если б я мог выбирать себя,
Я снова бы стал собой.

Мне двадцать пять, и десять из них
Я пою, не зная, о чем.
И мне так сложно бояться той,
Что стоит за левым плечом;
И пускай мои слова не ясны,
В этом мало моей вины;
Но что до той, что стоит за плечом,
Перед нею мы все равны.

Двадцать пять к десяти (Акустика, История Аквариума, том 1, 1981-1982, с. 96).

Двадцать пять лет – некий порог, этап в жизни человека, когда он может подвести первые итоги, у героя этот этап – десять лет творчества. И хотя он утверждает, что не знает, чего хочет, очевидно, что он выбрал свою дорогу и хочет оставаться самим собой. Далее следует своеобразная авторская характеристика своего творчества: отсутствие четких установок и рамок («Я пою не зная, о чем»), темнота стиля («И пускай мои слова не ясны, в этом мало моей вины»). Подобная позиция, однако, не означает, что герою нечего сказать окружающим, скорее, его слова необычны, иносказательны, непонятны, иногда даже самому автору. Он как медиум «транслирует» эти послания высших миров людям. Мотив «странных речей» в разных вариантах является постоянным в творчестве Гребенщикова.

Может статься, что завтра стрелки часов
Начнут вращаться назад,
И тот, кого с плачем снимали с креста,
Окажется вновь распят.
И нежные губы станут опять
Искать своего Христа;
Но я пел, что пел, и хотя бы в том
Совесть моя чиста.

Я счастлив тем, как сложилось все,
Даже тем, что было не так.
Даже тем, что ветер в моей голове,
И в храме моем бардак.
Я просто пытался растить свой сад
И не портить прекрасный вид;
И начальник заставы поймет меня,
И беспечный рыбак простит. (с. 96-97)

В тексте затронут довольно объемный корпус образов и тем, которые непосредственно связаны с христианством: появляется образ смерти («та, что стоит за левым плечом»), тема времени («Может статься, что завтра стрелки часов начнут вращаться назад»), образы Христа («тот, кого с плачем снимали с креста», «беспечный рыбак»), жен-мироносиц («нежные губы станут опять искать своего Христа»), апостола Петра («начальник

заставы»), владеющего ключами от райских врат. В таком контексте становятся понятны слова поэта о том, что он не боится смерти: бессмертие души – постулат христианства. Снова распинают Христа человеческие грехи, так как Сын Божий умер на кресте для искупления и исправления греховной человеческой природы, возвращения ей божественного достоинства. Благодарность за радости и скорби – основа христианского миропонимания, образ сада, который растит герой, может быть соотнесен с Райским садом, куда будет допущен поэт, несмотря на свои заблуждения и ошибки («ветер в моей голове и в храме моем бардак»).

Своеобразным двойником этой композиции выступает песня *Блюз НТР*. Герой существует сразу в двух мирах: обыденном, реальном и фантастическом. Профессия инженера предполагает владение точными науками, рациональное мышление, необходимое для разработки технических изобретений. Занятие и образование героя таким образом представляют разительный контраст с его снами, воображением, подсознанием, которое рождает образы белого дракона и графа Диффузора:

Я инженер со стрессом в груди,
Вершу НТР с девяти до пяти.
Но белый дракон сказал мне,
В дверь подсознания войдя,
Что граф Диффузор забил в стену гвоздь,
А я – лишь отзвук гвоздя...

Блюз НТР (С той стороны зеркального стекла, 1975-1976, с. 30)

«Дверь подсознания» – это канал, через который идет связь сознания с внутренним миром, «подпольем» человеческой души, подсознание также является немаловажным источником творчества. Ночные гости являются не только порождением фантазии, они вполне реальны: дракон является вестником, граф совершает эксцентричные поступки («съел мой кухонный нож»), вступает в диалог с лирическим героем:

Сказал я: «Послушай, мне завтра на службу,
А ты мне мешаешь спать»;
А он мне ответил: «Ты слышишь, как ветер
Танцует с Роулдр Паа?».

Такого мой стресс вынести не мог.
И дверь подсознания решил я
Закрывать на замок.
Но дверь закрываться не хочет,
Я бьюсь и, в конце концов,
Ломаю об угол добытое в муках
Пластмассовое лицо...

Куда инженеру в век НТР
Идти с натуральным лицом? (с. 30-31)

Попытки героя «закрыть на замок дверь подсознания», остаться нормальным здравомыслящим человеком ни к чему не ведут: он разбивает свое с трудом добытое «пластмассовое лицо» – привычную социальную маску, скрывающую истинные чувства, желания, стремления. Искусственное лицо-маска символизирует внешние искусственные отношения человека в социуме, оно противопоставлено натуральному лицу, отражающему проявления человеческой души. Без маски невозможно продолжать играть роль инженера, риторический вопрос в финале не текста оставляет у слушателя сомнений, что истинное лицо человека в век НТРа никому не нужно, нежелательно и даже опасно. Музыкальное оформление текста сопровождается разного рода спецэффектами (эхо, вторжение в мелодию посторонних странных звуков), которые подчеркивают атмосферу ирреальности, аномальность происходящего.

Мотив сна в поэзии Гребенщикова играет важную роль: сон не просто фантазия, работа воображения, это канал, через который герой постигает другие миры, получает откровение свыше. Часто мотив сна напрямую связан с темой творчества: в песне *Сны о чем-то большем* поэт обращается к Создателю: «Благодарю тебя за этот дар – умение спать и видеть сны; сны о чем-то большем» (*Дети декабря*, 1985-1986, с. 182). Название композиции *Сны о чем-то большем* подчеркивает мистическую, чудесную сущность сновидений, умение видеть такие сны – редкий и желанный дар, который получает лишь достойный. Мотив сна переключается с мотивом видения, «сна наяву»:

Моя работа проста – я смотрю на свет.
Ко мне приходит мотив, я отбираю слова.
Но каждую ночь, когда восходит звезда,
Я слышу плеск волн, которых здесь нет.

Мой путь длинней, чем эта тропа за спиной.
И я помню то, что было показано мне, –
Белый город на далеком холме,
Свет высоких звезд по дороге домой.

Электричество (День серебра, 1984, с. 173)

Романтический пейзаж традиционно использует вертикальное построение пространства: белый город, построенный на вершине холма, высокие звезды, указывающие путь. Мотив путешествия завершается возвращением героя домой.

Мотив сна реализуется в композиции *Сидя на красивом холме*, которая стала визитной карточкой *Аквариума*, текст песни содержит «перечень» мнимых и истинных ценностей в жизни поэта:

Сидя на красивом холме,
Я часто вижу сны, и вот что кажется мне:
Что дело не в деньгах, и не в количестве женщин,
И не в старом фольклоре, и не в Новой Волне...
Но мы идем вслепую в странных местах,
И все, что есть у нас, – это радость и страх.
Страх, что мы хуже, чем можем,
И радость того, что все в надежных руках;
И в каждом сне я никак не могу отказаться,
И куда-то бегу, но когда я проснусь,
Я надеюсь, ты будешь со мной...

Сидя на красивом холме (День серебра, 1984, с. 164)

Мнимыми ценностями являются богатство, престиж, успех у женщин, увлечение модными тенденциями в искусстве (*Новая волна* – музыкальное направление в США и Великобритании конца 1970-х – начала 1980-х гг.). Подлинными – верность своему призванию («Но мы идем вслепую в странных местах»), полная отдача («Страх, что мы хуже, чем можем»), вера («радость того, что все в надежных руках»), любовь («Но когда я проснусь, я надеюсь, ты будешь со мной»).

«Та сторона» стекла, дня, реки – один из частотных образов поэзии Гребенщикова (название третьего альбома группы – *С той стороны зеркального стекла*, 1976). Наравне со снами «та сторона» означает иной мир, с которым герой держит связь, и где, как справедливо замечает Никитина, может свободно путешествовать: «Путь лирического героя, проходящий сквозь миры, не является однонаправленным, он обратим» (Nikitina 263). Образ стекла или зеркала связан с названием коллектива – *Аквариум*, символом субкультуры. Романтический мотив двоемирия в творчестве поэта получает развитие: это не только мир реальный и мир сна, фантазии, видения. Множество разных миров сосуществуют на равных правах, отсюда богатый ассоциативный ряд, возможность множества интерпретаций, постмодернистская игра в узнавание источников цитатного текста. Никитина пишет:

Гребенщикову... удалось соединить множество миров в едином и многомерном художественном мире своих песен. Мир Гребенщикова – это мир-алеф, где сосуществуют элементы различных религий и культур и множество проницаемых, не имеющих четких границ, виртуальных миров (Nikitina 262).

Разбудить воображение другого человека – задача поэта. По словам Гребенщикова, «Всегда будут люди, которых ты перевел из потенциала в реальность, разбуженные тобой, которые эту реальность будут ощущать гораздо острее, чем ты, и они будут жить в этой созданной тобой реальности» (цит. за: Nikitina 279).

Петербургский текст – одно из воплощений русской культуры – претерпевает трансформацию в творчестве рок-поэтов. Логачева отмечает, что в текстах Гребенщикова прослеживается попытка собственного прочтения петербургского мифа (Logacheva 1998: 197). Например, в композиции *Молодые львы* возникает образ императрицы Екатерины Великой и ее фаворитов – «молодых львов» Петербурга:

Когда в городе станет темно,
Когда ветер дует с Невы,
Екатерина смотрит в окно,
За окном идут молодые львы.

Они не знают, что значит «зима»,
Они танцуют, они свободны от наших потерь!
И им нечего делать с собой сейчас,
Они войдут, когда Екатерина откроет им дверь!

А что нужно молодым львам,
Что нужно молодым львам,
Когда весь мир готовится лечь к их ногам,
И им нечего делать сейчас?

Молодые львы (Radio Silence, 1989, с. 260)

Лев – символ могущества, военной доблести, принадлежности к царской семье. Основатель северной столицы Петр I хотел сделать ее преемницей мировых центров культуры, в том числе Рима. Количество львиных статуй в городе не поддается счету и продолжает увеличиваться в наше время. С одной стороны, в тексте реализовано традиционное значение мифологического образа льва: петербургские львы охраняют город, одновременно свидетельствуя о его красоте и мощи. С другой стороны, происходит модификация образа льва – он танцует, а танец в культуре многих народов считался одной из форм магии, концентрацией силы. Защитная магия танцующих львов способна развеять ночь и непогоду («Они не знают, что значит «зима»), приносит свободу («они свободны от наших потерь»). Метафорически молодые львы означают дворянство, которое при правлении Екатерины получило множество привилегий. Фаворитами императрицы становились люди, которые проявляли себя в разных сферах деятельности – во внутренней и внешней политике, военных кампаниях, реформах. В римской мифологии лев также является символом любви. Скандальная любвеобильность русской императрицы была причиной многих ее опрометчивых решений, в том числе на государственном уровне. Историческая эпоха, реальные ее деятели мифологизируются поэтом: любовь побеждает рассудок и одновременно вдохновляет на великие дела, как перводвигатель мира любовь отменяет физические законы, причинно-следственные связи жизни: танцующие львы

вечны, радостны, «свободны от наших потерь». Любовь завоевывает мир без боя: «весь мир готовится лечь к их ногам», наступает время любви – «им нечего делать сейчас», то есть не с кем воевать.

Мистический образ Петербурга, связанный с темой любви и судьбы, реализован в композиции *Пески Петербурга*:

Ты – животное лучше любых других,
Я лишь дождь на твоём пути.
Золотые драконы в лесах твоих,
От которых мне не уйти.
И отмеченный знаком твоих зрачков
Не сумеет замкнуть свой круг,
Но пески Петербурга заносят нас
И следы наших древних рук.

Пески Петербурга (Все братья – сестры, 1978, с. 47)

Пыльные бури – примета петербургской весны, когда оживает не только природа, но и чувства героев. Мифологические образы драконов, дождя, животных, мотив охоты, связанный с темой любви, – отголоски мировой культуры (Петербург – культурная столица России, город-музей, в котором причудливым образом сочетаются восточная и западная культуры). Пески Петербурга и угрожают героям (реализуется мотив некой опасности, непрочности бытия – «пески заносят нас»), и помогают им, соединяют их пути.

Образ города в поэзии Гребенщикова амбивалентный: с одной стороны, герой заявляет о своей привязанности к этому месту, возникает сакральный образ Дома:

На двадцать первом шоссе есть многое, чего здесь нет;
На двадцать первом шоссе есть многое, чего здесь нет;
Я был бы рад жить там, но сердце мое
Пахнет, как Невский проспект.

Дорога 21 (Все братья – сестры, 1978, с. 44)

С другой стороны, этот Дом пустой, погибающий – образ Петербурга соотнесен с библейской историей падения Вавилона:

В этом городе должен быть кто-то еще.
В этом городе должен быть кто-то живой.
Я знаю, что, когда я увижу его, я не узнаю его в лицо.
Но я рад: в этом городе есть еще кто-то живой.
Две тысячи лет, две тысячи лет;
Мы жили так странно две тысячи лет.
Но Вавилон – это состояние ума; понял ты, или нет,
Отчего мы жили так странно две тысячи лет?
И этот город – это Вавилон,
И мы живем – это Вавилон,

Я слышу голоса, они поют для меня,
Хотя вокруг нас – Вавилон.

Вавилон (Электричество, 1981-1982, с. 109)

По предсказанию библейских пророков, Вавилон, важнейший культурный и экономический центр Ближнего Востока, пал по причине развращенности его жителей и гордости вавилонских царей, которые стали мнить себя богами. Эсхатологический образ города в песне расширяется: он символизирует собой целый мир, всю историю человечества («мы жили так странно две тысячи лет»). С образом города Вавилона также связаны образы Вавилонской башни, смешения языков и вавилонского рассеяния (Бог наказывает гордых строителей башни). По мысли поэта, «Вавилон – это состояние ума», то есть смешение понятий, утрата нравственных ориентиров. Современный человек потерян и фатально одинок в мире («В этом городе должен быть кто-то живой»), он не может найти собеседника, хотя поэт наделен способностью слышать звуки ирреального мира («Я слышу голоса, они поют для меня»).

Молодой коллектив *Аквариума* быстро приобрел почитателей, которые собирались на импровизированные концерты под открытым небом и посещали квартирники. Первая популярность в широких кругах появилась у группы в 1980-1981 годах после скандального выступления в Тбилиси. Известность и слава сочеталась с жесткими карательными мерами: Гребенщиков был исключен из комсомола, уволен с работы из университета, концерты группы были запрещены. Однако с испытаниями первой «инициации» он справился достойно: на компромисс с властью не пошел, концерты давать не перестал, устроился работать сторожем в трамвайное депо. Наградой стало приобретение нового статуса как в своей среде, так и во враждебной (власть увидела в нем внутреннего врага, способного оказывать вредное влияние на молодежь и пыталась то приручить, то запугать музыканта). Между тем это был серьезный шаг, выбор, с одной стороны, в пользу музыки, с другой – полной неизвестности, необеспеченности, реальной опасности быть изгоем в своей стране, риск потерять свободу и независимость. Эту атмосферу хорошо отражает документальный фильм режиссера Алексея Учителя *Рок* (1987), в котором снялись помимо Гребенщикова Антон Адасинский (группа *Авиа*), Цой (*Кино*), Олег Гаркуша (*АукцЫон*), Шевчук (*ДДТ*). В фильм вошли кадры из частной жизни музыкантов, Гребенщиков был снят вместе с маленьким сыном. Режиссеру удалось передать ощущение потерянности, неуверенности в завтрашнем дне, которое еще усиливается тревогой за будущее сына, ведь давлению со стороны подвергались не только музыканты, но и их близкие.

Название одной из композиций Гребенщикова – *Поколение дворников и сторожей* – очень скоро превратилось с термин. В 1961 году в СССР был принят указ об усилении борьбы с тунеядством: уголовной ответственности подлежали люди, официально не имеющие места работы в течение четырех месяцев в году. В дворники, в сторожа, в кочегары шли те, кто не мог и не желал трудиться на благо родины, но одновременно не хотел иметь проблемы с органами. Выходом из ситуации стала так называемая «притырочная», неквалифицированная, часто тяжелая физическая работа, которая давала запись в трудовой книжке, обеспечивала минимальный доход и оставляла много времени на досуг и творчество. Это новое «хождение в народ» интеллигенции насчитывает десятки примеров: будущий Нобелевский лауреат Бродский работал фрезеровщиком на заводе, писатель Вен. Ерофеев – укладчиком кабеля, Мамонов – лифтером, Гребенщиков и Науменко – ночными сторожами, Шевчук – уборщиком в кафе, Евгений Маргулис (гитарист *Машины времени*) – санитаром, в ленинградской котельной *Камчатка* трудились Цой, Башлачев, Андрей Машнин (*МашинБэнд*) и другие музыканты.

Примером горизонтального контекста может служить повесть Сергея Довлатова *Компромисс* (создавалась в советской Эстонии 1973-1980 гг.), в которой объектом иронии является концентрация интеллектуальной элиты в дворницких и котельных. Герои книги хотят «окунуться в гущу народной жизни», «прильнуть к истокам» и отправляются устраиваться на работу кочегарами:

Цуриков подвел нас к ребятам и сказал: – Надеюсь, вы поладите. Хотя публика у нас тут довольно своеобразная. Олежка, например, буддист. Последователь школы «дзен». Ищет успокоения в монастыре собственного духа... Худ – живописец, левое крыло мирового авангарда. Работает в традициях метафизического синтетизма. Рисует преимущественно тару – ящики, банки, чехлы... Ну, а я – человек простой. Занимаюсь в свободные дни теорией музыки. Кстати, что вы думаете о политональных наложениях у Бриттена? (Dovlatov 2007: 323)

Разочарование героев не поддается описанию: дзен-буддисты с метафизиками, как оказалось, плотно оккупировали все значные места.

Затвор от мира в рамках субкультуры не мог продолжаться вечно, он был во многом вынужденной мерой. Общество по-прежнему воспевало героев труда, оптимистически шло к построению коммунизма, клеймя отступников, тех, кто «мешает нам жить». Давление со стороны властей, изоляция и осуждение общества, невозможность реализовать себя, отсутствие перспектив плохо сказывалось на творческом потенциале людей искусства, жизнь в подполье, пристрастие к алкоголю и психотропным средствам коверкали психику.

Атмосфера опасности, риска, чувство непрочности бытия, обреченности, жизни «на грани» заставляет героя постоянно бежать:

Я едва ли вернусь сегодня домой.
Не надо звонить, мы поймаем машину внизу;
Я надеюсь, что ты разбудишь меня
Не раньше, чем нас доведут.

Еще один вечер; еще один камень, смотри на круги.
Нас забудут не раньше, чем в среду к утру,
Я опять не замечу, когда нам скажут: «Беги» <...>

Из города в город; из дома в дом,
По квартирам чужих друзей –
Наверно, когда я вернусь домой,
Это будет музей.

Сегодня ночью (Табу, 1982, с. 116)

Одиночество, потеря любимых преследуют беглеца:

И, кажется, вот он, рядом,
Тот, ради кого бежишь.
Но снова погаснут взгляды,
Словно погаснет жизнь.

Нет на тебя управы,
Твое печальное право –
Оставить любимых сзади...

Бег (Притчи графа Диффузора, 1974, с. 26)

По словам борца за права человека в СССР Петра Григоренко, в подполье можно встретить только крыс. Замкнутый мир субкультуры с ее четко очерченными границами начинает душить героя. Время останавливается, будущее не наступает, как пишет Никитина, «Жизнь представителей субкультуры протекает в циклическом времени, исключая какие-либо перемены» (Nikitina 297):

В моем дворе стоит вторник,
И мы плачем и пьем, и верим, что будет среда.

Голубой дворник (Библиотека Вавилона, 1981, с. 237)

Песни *Электрический пес*, *Поколение дворников и сторожей* и *Рок-н-ролл мертв* – символы эпохи, «трагический автопортрет субкультуры, страдающей клаустрофобией и дефицитом новых идей» (*Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolúciâ*. Web.). В композиции *Электрический пес* в сатирических красках описаны сцены кухонных дебатов, которые много лет были отрадой и отдушиной представителей андеграунда:

И мы несем свою вахту в прокуренной кухне,
В шляпах из перьев и трусах из свинца.
И если кто-то издох от удушья,

То отряд не заметил потери бойца.
И сплоченность рядов есть свидетельство дружбы –
Или страха сделать свой собственный шаг.
И над кухней-замком возвышенно реет
Похожий на плавки и пахнущий плесенью флаг.

Электрический пес (Синий альбом, 1981, с. 54)

Последняя строка о заплесневелом флаге над кухней-замком пародирует название песни Макаревича *Флаг над замком*, где флаг символизирует мечту (пример горизонтального контекста, гипертекстуальности, согласно классификации взаимодействия текстов Жерара Жаннета (*Gérard Genette*). Шляпы с перьями являются атрибутами романтической героики, с ними контрастируют «трусы из свинца» – символ приземленности, быта. «Отряд не заметил потери бойца» – цитата из известного стихотворения Михаила Светлова *Гренада*, которое являлось символом революционной романтики (Svetlov 103). Высокий пафос профанируется строчкой «кто-то издох от удущья» – от скуки и глупости, от переливания из пустого в порожнее, бесконечных и безрезультатных разговоров о переустройстве мира.

Сема Гуру

Поколение дворников и сторожей обрело своего глашатая и духовного наставника, круг почитателей творчества *Аквариума* все расширялся. Особое отношение молодежи к своему кумиру хорошо иллюстрирует диалог из фильма *Асса* между Крымовым и Банананом. Крымов – подпольный предприниматель, бандитский авторитет, который производит впечатление образованного и начитанного человека старшего поколения. Мальчик Бананан – молодой авангардный музыкант, исполняющий песни БГ. Бананан ведет себя дерзко и пренебрежительно, демонстрируя свое превосходство над отсталыми взглядами Крымова:

Крымов: – А ты что – сам, действительно, эти песни сочиняешь?

Бананан: – Да нет, что вы, только такой необразованный мурзик, как вы, может не знать песни Гребенщикова.

Крымов: – Кто это?

Бананан: – Бог, от него сияние исходит (цит. за: Solov'ëv).

Словечко «мурзик» на молодежном сленге означает обеспеченного мужчину средних лет, покровительствующего молодым девицам. Бананан намекает таким образом на приземленные интересы соперника, унижая его культурный статус. То, что Крымов не знаком с творчеством андеграундной группы, совсем не удивительно, ведь услышать *Аквариум* долгое время можно было только в Ленинграде в узких кругах посвященных. Житинский справедливо назвал рок в СССР «музыкой непослушных детей», отвергающих

репутацию и авторитет взрослых (Žitinskij 2007: 177). Наименование «Бог» в устах скептически настроенного подростка вряд ли носит религиозный характер, оно употребляется в значении «непререкаемый авторитет» и соотносится с семьей Учитель или Гуру.

Визитной карточкой БГ стала часто исполняемая на концертах песня *Город* (музыка Владимира Вавилова, слова Анри Волхонского). Оригинальное название стихотворения – *Рай*, его источниками стали библейские образы животных из Ветхого Завета (книга пророка Иезекииля) и образ Небесного Иерусалима (Откровение Иоанна Богослова). Исполнение песен других авторов в целом Гребенщикову не свойственно, за исключением проектов, связанных с творчеством созвучных ему поэтов и музыкантов. Однако эта песня, по видимому, несет важную смысловую нагрузку для рок-поэта и выражает его позицию. В исполнении БГ оригинальный текст претерпел некоторые изменения, возможно, это связано с тем, что песня «ушла в народ» и стала существовать в инвариантах. Однако одна «поправка» имеет принципиальное значение – начальная строка «Над небом голубым есть город золотой» была изменена:

Под небом голубым есть город золотой
С прозрачными воротами и яркою звездой.
А в городе том сад, все травы да цветы;
Гуляют там животные невиданной красоты.

Одно – как желтый огнегривый лев,
Другое – вол, исполненный очей;
С ними золотой орел небесный,
Чей так светел взор незабываемый.

Город (Десять стрел, 1986, с. 205)

Райский «город золотой» Волхонского имеет очевидное сходство с «белым городом на далеком холме» Гребенщикова. Райские обитатели не привлекают взгляд поэта, он смотрит на землю, где знающий может отыскать свою дорогу в «город золотой». Дивный сад – прообраз райской гармонии, возможной на земле:

А в небе голубом горит одна звезда;
Она твоя, о ангел мой, она твоя всегда.
Кто любит, тот любим, кто светел, тот и свят;
Пускай ведет звезда тебя дорогой в дивный сад.

Тебя там встретит огнегривый лев,
И синий вол, исполненный очей;
С ними золотой орел небесный,
Чей так светел взор незабываемый. (с. 205)

Важные аксиомы духовной жизни содержит строка «Кто любит, тот любим, кто светел, тот и свят»: свет и святость становятся синонимами, движение к свету – это движение в сторону любви и добра. Традиционно звезда является символом света, надежды, высоких устремлений людей.

Мотив серебра имеет важное значение для характеристики семьи Гуру. Название *День серебра* носит пятый студийный альбом *Аквариума*. Поговорка «Слово – серебро, молчание – золото» встречается в культуре разных народов. В христианстве серебро символизирует целомудрие, чистоту, красноречие. Дело поэта – говорить о вневременном, о вечном. *День Серебра* может трактоваться как наступление конца мира: «И когда наступит День Серебра, и кристалл хрусталя будет чист, и тот, кто бежал, найдет наконец покой...» (*Каменный уголь, Десять стрел*, 1986, с. 195). Мотив благодарности за свою судьбу, избранность, несмотря на тернии на пути поэта, реализован в композиции *Серебро Господа*:

Я ранен светлой стрелой – меня не излечат.
Я ранен в сердце – чего мне желать еще?
Как будто бы ночь нежна, как будто бы есть еще путь –
Старый прямой путь нашей любви.

А мы все молчим, а мы все считаем и ждем,
А мы все поем о себе – о чем же нам петь еще?
Но словно бы что-то не так,
Словно бы блеклы цвета,
Словно бы нам опять не хватает тебя...

Серебро Господа моего... Серебро Господа...
Разве я знаю слова, чтобы сказать о тебе?
Серебро Господа моего... Серебро Господа...
Выше слов, выше звезд, вровень с нашей тоской...

Серебро Господа (Библиотека Вавилона, 1981, с. 251)

Серебро является атрибутом Высших сил, небесное противопоставлено земному, где «блеклы цвета», а люди погружены в суету, быт, личные проблемы («А мы все молчим, а мы все считаем и ждем, а мы все поем о себе»), но подсознательно они чувствуют тоску по высокому, по Творцу («словно бы нам опять не хватает Тебя...»). Дорога к небесам – «Старый прямой путь нашей любви». Поэт осознает, что земные слова – лишь бледные тени образов высшего мира: «Разве я знаю слова, чтобы сказать о тебе?». Серебро Господа – это образ будущего царства всеобщей любви и гармонии, которое нельзя описать словами («Выше слов, выше звезд, вровень с нашей тоской»). Реализован мотив богоискательства:

И как деревенский кузнец, я выйду засветло.
Туда, куда я – за мной не уйдет никто.
И может быть, я был слеп,

И может быть, это не так,
Но я знаю, что ждет перед самым концом пути. (с. 251)

Образ героя, с одной стороны, связан с фольклорными традициями: кузнец – культурный герой славянской мифологии, сын и посредник верховного божества, который владеет тайнами, связанными с посвящением. С другой стороны, в тексте есть аллюзия на слова Христа на Тайной вечери («Туда, куда я – за мной не уйдет никто»). В Евангелии Господь говорит апостолам, что уходит туда, где люди не смогут его найти, то есть к Богу-Отцу (Ин. 13, 36). Таким образом, происходит двойная сакрализация образа героя, обладающего высшим знанием («Но я знаю, что ждет перед самым концом пути»).

Мессианское служение поэта (говорить людям правду, обличать пороки, призывать к добродетелям) сближает его образ с образом пророка – человека, который удостоен от Бога особых даров. Лирический герой Гребенщикова обращается напрямую к Богу-творцу с известной долей вызова и уверенности в себе: «Я знаю – во всем, что было со мной, Бог на моей стороне» (*Лети, мой ангел, лети, Ихтиология*, 1984, с. 161), «Но, Хозяин, прости за дерзость, я не лишний в доме твоём» (*Хозяин, Десять стрел*, 1986, с. 196). Образ тернового венца – «Я играл с терновым венцом» (*Ключи от ее дверей, Ихтиология*, 1984, с. 143) – символизирует страдания героя на выбранном пути. В полной мере мотив мессианства получает свое развитие в творчестве Гребенщикова начала 1990-х годов. Никитина пишет о том, как меняется предназначение героя:

Если в текстах 80-х годов это предназначение заключается в том, чтобы быть «послом рок-н-ролла» (*Герои рок-н-ролла, Синий альбом*, 1981) и «солдатом любви» (*Капитан Африка, Радио Африка*, 1983), то начиная с 90-х смысл этого предназначения расширяется до миссии спасения: «Но для тех, кто в ночи, я – звезды непонятно круженье, и последний маяк тем, кто знал, что навеки пропал» (*Навигатор, Навигатор*, 1995) (Nikitina 259).

После завершения миссии героя ожидает возвращение домой, но этот дом не земной и тесный, а метафизический, небесная обитель Бога-Отца.

Высокая позиция лирического героя позволяет ему говорить от имени своего поколения в композиции *Поколение дворников и сторожей (Равноденствие*, 1987). Термин «потерянное поколение» определенно прочитывается в тексте песни:

Поколение дворников и сторожей
Потеряло друг друга
В просторах бесконечной земли.
Все разошлись по домам.
В наше время,
Когда каждый третий – герой,
Они не пишут статей,
Они не шлют телеграмм...

Поколение дворников и сторожей (Равноденствие, 1987, с. 218)

Здесь также реализуется тема противостояния «отцов» и «детей», бездействие, опустошенность молодых – параллель со стихотворением Лермонтова *Дума* (1838). Это пример вертикального контекста. Лермонтов выносит приговор своему поколению:

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее – иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно (Lermontov 168).

Гребенщиков:

Мы молчали, как цуцики,
Пока шла торговля всем,
Что только можно продать,
Включая наших детей,
И отравленный дождь
Падает в гниющий залив.
И мы еще смотрим в экран,
А мы еще ждем новостей. (с. 218)

Сближает тексты критическое отношение к поколению «отцов», ибо «дети» выступают их наследниками. Молодые не хотят повторять ошибки старших, но страх и привычка быть послушными лишают их возможности бороться. Лермонтов:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом... (Lermontov 168)

Гребенщиков:

И наши отцы никогда не солгут нам.
Они не умеют лгать,
Как волк не умеет есть мясо,
Как птица не умеет летать. (с. 218)

Лирический герой Гребенщикова чувствует свою связь с предками: «это, видимо, что-то в крови», – однако он пытается найти ответы на вопросы, принимает на себя ответственность за происходящее:

Но я сам разжег огонь,
Который выжжет меня изнутри.
Я ушел от закона,
Но так не дошел до любви. (с. 218)

Последние строки содержат библейскую аллюзию: речь идет о разделении Священного Писания на Ветхий и Новый завет. Христос пришел, чтобы дать людям новые заповеди, основанные не на букве Закона (Ветхий завет), а на любви (Новый завет) (Мф. 5, 17). Поэт и пророк всегда идет впереди людей, указывает им путь, и поэтому на нем лежит ответственность за судьбу поколения. О том, что этот путь опасный и, возможно,

гибельный, свидетельствуют мотивы катастрофы («горящая нефть хлещет с этажа на этаж»), смерти («и откуда-то им слышится пение») и молитвы, которая нужна тем, у кого не осталось надежды:

Они стоят как ступени,
Когда горящая нефть
Хлещет с этажа на этаж,
И откуда-то им слышится пение.
И кто я такой, чтобы говорить им,
Что это мираж?..

Но молись за нас,
Молись за нас, если ты можешь.
У нас нет надежды, но этот путь наш,
И голоса звучат все ближе и строже,
И будь я проклят, если это мираж. (с. 219)

Меняется позиция героя: если в начале он отделяет себя от поколения («они стоят как ступени»), он сторонний наблюдатель, который, тем не менее, не имеет прав разрушать «миражи» этих людей: «И кто я такой, чтобы говорить им, что это мираж?». В финале появляется слово «мы»: «у нас нет надежды», «этот путь наш», «молись за нас», герой принимает сторону своего поколения и готов разделить его судьбу: «И будь я проклят, если это мираж».

Еще один источник песни БГ – это романс Вертинского *То, что я должен сказать*, написанный в 1917 году и посвященный погибшим мальчикам-юнкерам, оборонявшим Москву во время Октябрьского вооруженного восстания (пример вертикального контекста). Гребенщиков часто исполняет эту песню на своих концертах, ее актуальность не теряется до сих пор:

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть недрожавшей рукой?
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в вечный покой.

Осторожные зрители молча кутались в шубы,
И какая-то женщина с искаженным лицом
Целовала покойника в посиневшие губы
И швырнула в священника обручальным кольцом.

Закидали их елками, замесили их грязью
И пошли по домам под шумок толковать,
Что пора положить бы конец безобразию,
Что и так уже скоро мы начнем голодать.

Но никто не додумался просто стать на колени
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
Даже светлые подвиги – это только ступени

В бесконечные пропасти к недоступной весне! (Vertinskij 39)

Уже в самом названии композиции заявлена гражданская позиция автора: он не может молчать, когда свершилась трагедия. Реализованы мотивы жертвенной смерти мальчиков-юнкеров во имя высоких идеалов, жестокости и беспощадности власть имущих, пославших их на бойню, равнодушия и эгоизма обывателей, горького упрека отечеству. Неоднозначно отношение автора к религиозному обряду отпевания погибших: поэт разделяет чувства горечи и отчаяния женщины-вдовы, потерявшей веру. На панихиду помимо убитых горем близких собрались «осторожные зрители», пришедшие воочию увидеть результаты «безобразий» в стране, которые нарушают их покой. Эпитеты «беспощадно, зло и ненужно» контрастируют с «вечным покоем». Гибель воинов за отечество делает их мучениками, достойными райских обителей. Однако поэт говорит о напрасной, безвременной смерти мальчиков, о том, что их подвиг совершен ради недостойных людей. «И никто не додумался просто встать на колени», – выразить благодарность, скорбь, помолиться за усопших. Последняя строка – обилие оксюморонов: «светлые подвиги – это только ступени в бесконечные пропасти к недоступной весне». Образ весны символизирует воскресение, вечную жизнь, но к ней не ведут ступени, она недоступна, ступени ведут в бесконечные пропасти – нарушена система, вечный баланс света и тьмы. Образы «бездарной страны», которая не признает и не жалеет своих героев, ступеней, мотивы жертвенного подвига, невидимого людям, молитвы объединяет тексты Вертинского и Гребенщикова. Люди, бескорыстно идущие на смерть ради спасения других, стоят как ступени, неподвижно, до конца, до смерти. Искренняя, нелицемерная молитва о них – гражданский долг, то, что может спасти их, когда уже не осталось надежды.

С мессианской позиции Гуру звучит композиция *Рок-н-ролл мертв*. Эта песня поначалу вызывала возмущение и протест представителей субкультуры: они отказывались верить в смерть своей религии, множество претензий было предъявлено автору. Разрушался миф об их Учителе, возглавляющем, символизирующем их вечное и прекрасное братство. Однако спустя время Троицкий назовет эту песню гимном советского рока: «Если бы провести сейчас опрос на тему «Какая из советских рок-песен подошла бы вам в качестве гимна?» – большинство, я думаю, назвало бы «Рок-н-ролл мертв» *Аквариума* (Троїцкіј 2009: 101-102).

Само название композиции заявляет о преемственности: фраза «Rock is dead» встречается в одноименной песне Моррисона (*Rock is dead, The Doors, 1969*). В ней герой оплакивает свое потерянное детство, молодость, любовь, причем объект его любви – это

сама музыка. Он надеялся на то, что музыка даст ему счастье, но внезапно понял, что рок уже мертв. В песне Гребенщикова акцент смещен с личных переживаний героя на состояние социума, речь идет не только о смерти истинного рок-н-рола как музыкального направления, но и о культурной смерти общества:

Какие нервные лица – быть беде;
Я помню, было небо, я не помню где;
Мы встретимся снова, мы скажем «Привет», –
В этом есть что-то не то.

Рок-н-ролл мертв, а я еще нет,
Рок-н-ролл мертв, а я;
Те, что нас любят, смотрят нам вслед.
Рок-н-ролл мертв, а я еще нет.

Рок-н-ролл мертв (Радио Африка, 1983, с. 133)

Вместе с тем Гребенщиков продолжает мысль Моррисона: да, то, во что мы свято верили, ушло, закончилось, но жизнь продолжается, и мы должны идти дальше, вперед. Ключевая фраза текста «Рок-н-ролл мертв, а я еще нет» подразумевает обращение героя к тем, кто его окружает: если вы любите меня, вы примете мое новое обличье, пойдете за мной. Текст строится на антитезе «мы» и «они». Цикличность времени, повторяемость действий, убожество жизни («ворох газет», «грязный асфальт»), отсутствие выхода и цели движения («Я помню было небо, я не помню, где»), одномерное пространство текста наводит на мысль о жизни в клетке, по расписанию:

Отныне время будет течь по прямой;
Шаг вверх, шаг вбок – их мир за спиной.
Я сжег их жизнь, как ворох газет –
Остался только грязный асфальт;

Локоть к локтю, кирпич в стене;
Мы стояли слишком гордо – мы платим втройне:
За тех, кто шел с нами, за тех, кто нас ждал,
За тех, кто никогда не простит нам то, что... (с. 133)

Тема предательства заявлена остро: людям легче видеть своего кумира мертвым, чем расстаться с прекрасным мифом о рок-н-рольном братстве.

Вразрез с общепринятым мнением о судьбе вождей рок-н-ролла идет позиция героя, заявленная в композиции *Герои рок-н-рола*:

Мне пора на покой –
Я устал быть послем рок-н-ролла
В неритмичной стране.
Я уже не боюсь тех, кто уверен во мне.

Мы танцуем на столах в субботнюю ночь,
Мы старики, и мы не можем помочь,

Но мы никому не хотим мешать,
Дайте счет в сберкассе – мы умчимся прочь.

Герои рок-н-рола (Синий альбом, 1981, с. 51)

Лирический герой «примеряет» на себя образ жизни западных рок-звезд, которые прошли тернистый путь к славе, оставили в прошлом беспутную жизнь и репутацию бунтарей и мечтают о тихой обеспеченной жизни:

Я куплю себе Агр и drum-machine,
И буду писаться совсем один,
С двумя-тремя друзьями, мирно, до самых седин...

Если бы вы знали, как мне надоел скандал;
Я готов уйти; эй, кто здесь
Претендует на мой пьедестал?

Где та молодая шпана,
Что сотрет нас с лица земли?
Ее нет, нет, нет... (с. 51)

Однако в рамках рок-культуры существует негласный закон, мифологическая традиция, согласно которой настоящий рок-музыкант не может уйти на покой, он должен идти до конца, в апогее своей карьеры умереть молодым, стать легендой:

Мое место под солнцем жарко, как печь.
Мне хочется спать, но некуда лечь.
У меня не осталось уже ничего,
Чего я мог или хотел бы сберечь;

И мы на полном лету в этом странном пути,
И нет дверей, куда мы могли бы войти.
Забавно думать, что есть еще люди,
У которых все впереди.

«Жить быстро, умереть молодым» –
Это старый клич; но я хочу быть живым...

Но другого пути, вероятно, нет.
Вперед – это там, где красный свет... (с. 52)

Признавая невозможность выйти из игры – бросить заниматься рок-н-роллом, герой своим заявлением «я хочу быть живым» разрушает сложившуюся традицию и обманывает ожидания публики, которая привыкла к ранним трагическим развязкам. Сема Саморазрушение как неременная, доминантная для образа рок-героя отвергается. Действительно, на фоне настроения пессимизма, даже депрессивности, свойственной многим русским рок-поэтам, песни Гребенщикова составляют чуть ли не единственную альтернативу – большинство композиций *Аквариума* звучат в позитивном, мажорном ключе. Творчество, по мнению поэта, это неиссякаемый источник радости:

Наш рокер обязательно суров, неотесан и ведет себя так, как будто жизнь – это тяжелое бремя, которое мы несем скрепя сердце... Рок-н-ролл – это когда в тебе так много радости и счастья, что они из тебя льются. «Нет в жизни счастья» – вот лозунг нашего рокера. Мне кажется, счастья в жизни много, хоть лаптем ешь. Только уберите шоры с глаз (цит. за: Polupanov).

Отношение к себе Герой прослеживается в композиции *Юрьев день*. Для лирического героя характерно нежелание играть чужую роль, оправдывать ожидания, брать на себя бремя «героя»:

Я стоял и смотрел, как ветер рвет
Венки с твоей головы.
А один из нас сделал рыцарский жест –
Пой песню, пой...
Теперь он стал золотом в списке святых,
Он твой новый последний герой.
Говорили, что следующим должен быть я –
Прости меня, это будет кто-то другой.

Юрьев день (Пески Петербурга, 1993, с. 335)

Кризис субкультуры – явление закономерное, она может либо зачахнуть, либо перерасти в новую культурную модель: переход от субкультуры к контркультуре в русской рок-поэзии происходит в конце 1980-х гг. Первое время *Аквариум* был единственной рок-группой, принятой «в верхах»: о ней наперебой писали и говорили журналисты, как будто других представителей андеграунда не существовало. Такое положение вещей также создавало группе невыгодную репутацию среди других членов рок-сообщества. Житинский объясняет причину лояльности власти к музыкантам:

С текстами песен *Аквариума* системе было чуть легче, чем с другими: БГ, как правило, не писал прямых социальных песен; проще было смириться с его «заумью» и даже с богоискательством, чем допустить к широкой публике социальную горечь Науменко, политические песни-памфлеты Борзыкина или взрывоопасную экспрессию Кинчева. Даже для неоромантической музыки Цоя поначалу не находилось места... Гребенщиков на первый взгляд вписывался в официальную культуру охотнее, и это не грозило серьезными последствиями, вот почему система его «схавала» (Žitinskij 2007: 263).

Действительно, творчеству Гребенщикова в целом не присущ революционный пафос, активные формы борьбы с официальной культурой и политическим режимом – они противоречат эстетике субкультуры. Хотя, безусловно, существуют песни *Аквариума*, в которых нашло отражение трагическое ощущение эпохи – *Поезд в огне*, *Трамвай*, *Козлы*. Песня *Поезд в огне (Хрестоматия, 1980-1987)* повествует о полковнике Васине, который приехал на фронт в одной цели – распустить свой полк, остановить войну, которую люди «уже семьдесят лет» ведут «сами с собой» (с. 487). Садовски пишет, что это разоблачающий текст «освободительного» характера, который вскрывает ложную действительность общества:

Основная метафора песни, заглавный «поезд в огне», является, конечно, диагнозом драматического состояния государства, состояния общественной морали, является суждением о положении человека (*Železná doroga v ruskoj rok-poëzii Perestrojki i poslesovetskogo vremeni (glazami polâka)*, Web.).

Житинский считает, что идеологическая опасность именно БГ для умирающей системы была особенно велика, так как проявлялась постепенно, исподволь. Лидер *Аквариума* не делал политических заявлений, не пытался вести людей за собой, возглавить борьбу с властью, однако воздействие творчества Гребенщикова на публику было, несомненно, огромное:

В своих песнях он зывал к частному, а не общественному человеку, пробуждая в нем глубоко личностное отношение ко всему – к Богу, природе, стране, городу. С человеком, воспитанным в подобном духе, не может уже справиться никакая идеологическая система – ни отживающая, «реакционная», ни нарождающаяся, «революционная» (*Žitinskij 2007: 263*).

Памятная серия концертов *Аквариума* состоялась в 1986 году во ленинградском дворце спорта *Юбилейном*. Житинский вспоминает:

Ленинградская милиция и дружинники, не имеющие опыта проведения столь больших рок-концертов, поначалу попытались установить жесткий порядок. Едва кто-нибудь в партере вскакивал на ноги, не в силах усидеть под зажигательное «рэггей», как к нему спешили на помощь, вытаскивали и буквально уносили за кулисы, в участок. Заметив это, Борис перестал играть, сказал несколько слов в микрофон, чтобы людям позволили вести себя так, как им хочется, если они не мешают концерту... На последних песнях весь партер вскочил, ринулся к сцене, милиция замешкалась... Дальше перевес был на стороне фанов: все дальнейшие концерты прошли при стоячем партере во время прощальных песен и бисирования (*Žitinskij 2007: 262*).

Небывалых успех, в том числе коммерческий, бывшего опального коллектива вызвал волну недовольства почитателей группы, все чаще раздавались упреки в продажности. Интересно, что этот сценарий развития отношений музыкантов и зрителей был точно предсказан Гребенщиковым несколькими годами раньше – признание и успех как явные признаки поражения заявлены в композиции *Игра наверняка*:

Мы стали уважаемы, мы стали большими,
Мы приняты в приличных домах.
Я больше не пишу сомнительных текстов,
Чтобы вызвать смятение в умах.
Мы взяты в телевизор,
Мы – пристойная вещь,
Нас можно ставить там, нас можно ставить здесь, но
В игре наверняка – что-то не так;

Сидя на красивом холме,
Видишь ли ты, что видно мне:
В игре наверняка что-то не так.

Игра наверняка (Табу, 1982, с. 122)

Автоцитата к собственной песне *Сидя на красивом холме*, согласно классификации взаимодействия текстов Жаннета, является примером метатекстуальности. Она подчеркивает контраст между тем, кем был герой – свободным художником, умеющим

видеть «сны о чем-то большем», и тем, кем он стал – «пристойной вещью», которая станет украшать дорогие апартаменты и которую покажут по телевизору. «Игра наверняка» – это музыка на заказ, стопроцентный успех.

Аквариум первым прошел по дороге испытаний большими площадками и большими деньгами. Вслед за ним на стадионы вышли Кинчев, Цой, Шевчук, начались широкие гастроли, появились фильмы, плакаты, статьи. Новой инициацией БГ стала поездка в 1998 году в Америку, запись альбомов на английском языке в сотрудничестве с ведущими мировыми звукозаписывающими компаниями – *Radio Silence* (1989), *Radio London* (1990). В жертву музыке были принесены сложившиеся отношения с семьей, поклонниками, членами группы. Последовали новые обвинения со стороны критики и фанатов в провале на западе, в предательстве, распаде группы. Новый виток – возрождение группы *Аквариум*, третий брак Гребенщикова, новый статус независимой, гармоничной, самодостаточной личности. Наконец пришло и запоздалое официальное признание: в 1998 году музыкант получил премию *Триумф* за «высшие достижения в области отечественного искусства», а в 2003 году – орден IV степени за «заслуги перед отечеством».

Сема Бог

Музыка имела огромное значение для «поколения дворников и сторожей», так как стала его религией, обращалась к душе, духу людей. По словам поэта,

Говоря о рок-н-ролле, нельзя не говорить о религии... Религия – это жизнь духа, и рок-н-ролл – жизнь духа. Религии мы с детства были лишены. Рок-н-ролл являлся для нас единственной формой жизни духа... Рок-н-ролл приводит к религии, потому что она эту жизнь духа объясняет, дает понимание, в отличие от рок-н-ролла, который ничего не объясняет. Религия – это объяснение, а рок-н-ролл – это сила. Многие люди этой силы не понимали и ловились на пьянки, на наркоту, на девок, на все что угодно. Они принимали обстановку этого дела за суть, а суть не в этом, она – в духе, который все это наполняет, делает живым (цит. за: Žitinskij 2007: 274).

Пресечение христианской традиции, отсутствие связи с корнями, невозможность получить религиозное воспитание вызвало духовный голод людей, спровоцировало их поиски Бога и смысла:

Они (люди) пошли назад и начали расти снова, используя все подсобные средства. Для того чтобы обрести сплоченность, обрести понимание и чувство друг друга, обрести ритуалы, которые все это помогают постигать, обрести чувство природы. Но рок-н-ролл, в отличие от истинно народной культуры, вещь очень быстрая. Ритуалы и традиции меняются каждые две недели. Хотя основа остается одной и той же – поиск единения с Богом, с миром, со Вселенной (цит. за: Žitinskij 2007: 275).

В таком контексте образ рок-поэта получил еще одно дополнительное значение – не только духовное, но и религиозное лидерство (семь Гуру, Бог).

Небо как место обитания Высших сил занимает важное место в космографии поэта, оно символизирует справедливость, красоту, вечность: «Я понял – небо становится ближе с каждым днем...» (*Небо становится ближе, День серебра*, 1984, с. 170). Направление движения героя происходит не только вперед, но и вверх: «Я хочу видеть небо, настоящее небо, от которого это только малая часть» (*Джунгли, Библиотека Вавилона*, 1981, с. 240). Вертикальное положение пространства подчеркивают многочисленные образы стены, вершины, холма, горы, башни, дерева. Часто встречается образ «окна вверх» в значении необычного входа в другое измерение: «У каждого дома есть окна вверх» (*Электричество, День серебра*, 1984, с. 173).

Мотив чуда в текстах Гребенщикова чаще всего связан с христианской культурой и опирается на евангельский сюжет: например, строка «Пора обращать воду в вино» (*Чай, Синий альбом*, 1981, с. 16) восходит к первому чуду Христа в Кане Галилейской (Ин. 2, 1-12). Чудесные способности, которыми наделен герой («Я могу сказать тебе, что ты знала в сне» – *Наступление яблочных дней, Десять стрел*, с. 162) также являются разновидностью воплощения мотива чуда.

Образы ангелов в текстах Гребенщикова часто подаются в необычной трактовке, однако сохранена их функция – они хранители, вестники:

И рвется враг подсыпать в водку яд,
Разрушить нам застолье и постелье.
Но кто-то вьется над страной, благословляя всех подряд, –
Хранит нас ангел всенародного похмелья.

Ангел всенародного похмелья (Библиотека Вавилона, 1981, с. 242)

Мотив двойничества реализован в композиции *Сельские леди и джентльмены*, двойником героя является Пограничный Господь:

Пограничный Господь стучится мне в дверь,
Звеня бороды своей льдом.
Он пьет мой портвейн и смеется,
Так делал бы я;
А потом, словно дьявол с серебряным ртом,
Он диктует строку за строкой,
И когда мне становится страшно писать,
Говорит, что строка моя;

Он похож на меня, как две капли воды,
Нас путают, глядя в лицо.
Разве только на мне есть кольцо,

А он без колец.
И обо мне часто пишут в газетах теперь,
Но порой я кажусь святым;
А он выглядит бесом, хотя он Господь,
Но нас ждет один конец.

Сельские леди и джентльмены (Пески Петербурга, 1994, с. 329)

Пограничный Господь – альтер-эго героя, мистическая сторона его личности. Несмотря на внешнее сходство и поведение («Он пьет мой портвейн и смеется, так делал бы я»), разница между героем и его двойником принципиальна:

Да, я знаю, что было бы, будь он как я,
Но я человек, у меня есть семья,
А он – Господь, он глядит сквозь нее,
И он глядит сквозь меня. (с. 329)

Одновременно в тексте присутствует мотив кажущегося сходства: по земным меркам герой похож на святого, хотя для него очевидно, что это не так; Пограничный Господь «выглядит бесом», возможно, благодаря своим неограниченным возможностям. Образ дьявола с серебряным ртом, диктующего строки поэту, не должен быть понят буквально: здесь герой вторгается в сферу потустороннего, пытается описать творческий процесс, его пугает легкость, с которой из-под его пера выходят строки. Песня сама выбирает свой путь, об этом свидетельствует ее автор:

Если быть жестко реальным и честным, то я не властен над теми песнями, которые пишу. Песня пишется сама по себе и часто не такой, какой я хочу ее видеть. Если пытаюсь привнести в нее какие-то свои мысли и идеи, я ее испорчу. Мне приходится выбирать: либо мои идеи, либо хорошая песня (цит. за: Pisarenko 29).

Земная жизнь, привязанности и обязанности в определенном смысле мешают герою, так как отвлекают его от главного – возможности творить, однако в мире «за зеркальным стеклом» мистические двойники зорко следят за тем, чтобы люди исполняли свое главное предназначение:

Та, кого я считаю своей женой –
Дай ей, Господи, лучших дней,
Для нее он страшнее чумы,
Таков уж наш брак.
Но ее сестра за зеркальным стеклом
С него не спускает глаз,
И я знаю, что если бы я был не здесь,
Дело было б совсем не так. (с. 330)

Наряду с сакральными атрибутами в творчестве поэта реализуется мотив «выйти в боги» со значением «стать богатыми, известными, влиятельными людьми». Этот мотив получает негативную трактовку: стремление рок-поэтов к внутренней свободе означало

также презрение к материальным ценностям, достатку, бытовому благополучию. Пренебрежение к земным благам не могло не эпатировать простых обывателей:

И я прошу об одном: если в доме твоём
Будет шелк и парча, и слоновая кость,
Чтоб тогда ты забыл дом, в котором я жил;
Ну какой из меня к черту гость?

Ведь я напьюсь как свинья, я усну под столом;
В этом обществе я нелюдим.
Я никогда не умел быть первым из всех,
Но я не терплю быть вторым.

Контраданс (Акустика, 1981-1982, с. 89)

Одновременно герой берет «реванш» за счет духовного превосходства: последнее предложение содержит отсылку к известной фразе императора Юлия Цезаря: «Лучше быть первым в деревне, чем вторым в Риме».

Мотив «выйти в боги» – приобрести богатство и славу и тем самым убить себя как творческую личность – звучит во многих текстах БГ. По словам музыканта, музыка обладает магической силой:

Музыка как магия: концентрированная энергия. Очень опасная. Пока ведешь себя с ней правильно, она проходит через тебя и все прекрасно. Но чуть повернешься к ней не тем боком: начнешь себя эксплуатировать или так гнаться за деньгами, – все, ты конченный человек (Сernov 31).

Наименование «боги» в текстах песен Гребенщикова носит явно саркастическую окраску:

Так пускай не даст мне совесть
Ни молчать, ни богом стать.
Стать бы честным пред собою,
Вот и вся моя мечта.

Но уходят люди в боги,
И в себя погружены –
Принимают за реальность
Ложь и сны.

Боги (Притчи графа Диффузора, 1974, с. 23)

И когда я стою в Сайгоне,
Проходят люди на своих двоих.
Большие люди – в больших машинах,
Но я не хотел бы быть одним из них.

Герои (Электричество, 1981-1982, с. 100)

Образ звезды рок-н-ролла сближает творчество Гребенщикова и Науменко. Оппозиция поп-звезда – рок-звезда подчеркивает не только разность приверженцев музыкальных жанров, направлений развития музыки, но и мировоззренческих установок. Композиция *Стань поп-звездой* содержит иронический перечень слагаемых успеха для тех, кто мечтает о карьере музыкального кумира:

Что может быть в жизни проще:
Купи себе фуз и квак,
Купи усилитель мощный,
Подай музыкантам знак,
И стань поп-звездой...

Вокруг завизжат мочалки,
Поп-фаны забьют косяк.
И это всего лишь начало;
Чего ж ты хотел, чудаки?
Ты стал поп-звездой.

Стань поп-звездой (Притчи графа Диффузора, 1974, с. 22)

Неожиданно серьезно звучит финал: оказывается, герой близко к сердцу принимает судьбу тех, кто добился славы и потерял себя:

Но смех перемешан с болью,
И я от нее устал.
Кто есть здесь, кто хочет больше,
Чем просто и страшно стать –
Стать поп-звездой? (с. 22)

В текстах *Аквариума* заложены нравственные установки, пробуждающие самосознание человека, призывающие не следовать за толпой, идти своим путем.

Подводя итоги, можно сказать, что в творчестве БГ преломляются основные черты эталонного образа рок-поэта. В ранней лирике выступает необычный образ лирического героя-интеллектуала, «инженера за сотню рублей», который является носителем сакрального знания, представителем нового искусства, послем рок-н-ролла. Сема Искатель реализуется в текстах *День серебра, Двадцать пять к десяти, Блюз НТР, Электричество, Сидя на красивом холме..., Молодые львы, Сегодня ночью*. Сема Искатель раскрывается через мотивы странствий, постоянного движения вперед, духовного развития. Искренность, служение высоким идеалам искусства является доминантной чертой. Признание лирического героя в неудачах, осознание своих недостатков, легкомысленности, в отсутствии четких ориентиров в творчестве (не знаю, куда иду, о чем пою) свидетельствует о его честности перед аудиторией. Лирический герой открыт для всего нового. Образ танцующего молодого льва символизирует молодость, здоровье, мощь, любовь. Важную роль играют мотивы сна, мира-алефа, мифологизированный образ города. Сема Гуру наиболее полно отражает специфику воплощения образа лирического героя, характерными являются мотивы серебра, мессианства, возвращения домой. Сема Гуру реализована в текстах *Под небом голубым, Поколение дворников и сторожей, Рок-н-ролл-мертв, Серебро Господа*. Герой говорит от лица «поколения дворников и сторожей», свидетельствует о кризисе эстетики субкультуры и преодолевает его в своем творчестве. Лирический герой

одинок, но его одиночество является неременным условием развития, движения вперед, он противостоит обществу потребления, несовершенству мира в целом. Герой самодостаточен, радость жизни, умение пользоваться магической силой музыки помогает ему преодолеть одиночество. Сема Бог реализуется в таких текстах, как *Сельские леди и джентльмены*, *Чай*, *Герои*, *Боги*, *Стань поп-звездой*, и раскрывается через образы неба, ангелов, мотивы чуда, двойничества. Многочисленные аллюзии к Священному Писанию наполняют тексты песен символическим смыслом. Иронический мотив «выйти в боги» характеризует отношение поэта к массовой культуре. В целом для творчества рок-поэта не характерны активные формы борьбы с официальной культурой и политическим режимом. Нонконформизм рок-поэта проявляется в аскетичном образе жизни, неприятии денег как высшей ценности, отсутствие желания занять высшую ступень в иерархии. Саморазрушение в большей степени не характерно: оно противоречит установкам внутреннего роста и постоянного развития. Образ лирического героя в данном случае лишен трагизма, традиционно присущего мифологизированному образу рок-поэта.

2.3. Лирический герой Майка Науменко (семь Рок-звезда, Свой Парень, Отшельник)

Главной семьей, образующей образ автора как в творчестве Науменко, так в восприятии его публикой, является новая для русской литературы семья Рок-звезды. Доманский пишет:

Биографический миф Майка Науменко может быть обозначен как миф русской рок-звезды. Миф такого рода просто не может иметь аналогов в предшествующей культурной традиции. Вероятно, поэтому, в силу необычности и неординарности для русской культуры, «текст смерти» Науменко так и не получил сколько-нибудь широкого распространения... Культивированию мифа не смогли помочь ни активное жителворчество Науменко, ни его имидж, разрабатываемый в последние годы жизни, ни кинематограф, ни публикация после смерти Майка отдельным изданием воспоминаний о нем, ни поэтическое наследие („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

Множество коллег «по цеху» признавали неоспоримое лидерство Майка, его огромный потенциал, новаторство, глубину и оригинальность музыки и особенно поэзии, которые оказали сильнейшее влияние на многие поколения рок-музыкантов. Его песни «ушли в народ», они до сих пор звучат в исполнении самых разных команд. Согласно исследованиям, по числу кавер-версий «Майк уверенно занимает первое место в современной России» (Burlaka 2005: 124). Однако факт остается фактом – современная широкая аудитория практически не знакома с его творчеством, смерть Науменко в 1991 году помешала его музыке выйти из подполья и занять достойное место на музыкальном Олимпе. «Звезда рок-н-ролла должна умереть – аксиома», – спел Александр Васильев (группа *Сплин*) о Майке и всех тех, кто ушел раньше назначенного срока и не увидел славы и признания (Vasil'ev 2008: 64). По словам Гребенщикова, «Жизнь Майка – трагедия, трагедия общая наша... проиграли в результате все-таки мы, поскольку лишили себя удовольствия общения с Майком» (цит. за: Rybin 1996: 5).

Необычен сам факт «рождения» русской рок-звезды в советском обществе. Одаренный мальчик из интеллигентной семьи среднего достатка, петербуржец в четвертом поколении, послушный советский ребенок, увлекающийся чтением, авиацией и космонавтикой, затем примерный выпускник английской спецшколы, до 18 лет не совершавший никаких странных с точки зрения родителей и педагогов поступков. И вдруг, по словам матери, резкая перемена характера, интересов, увлечений, взглядов, занятий. Бесследно исчез Миша Науменко, а появился Майк: «Я часто в шутку говорила, что *The Beatles* отняли у меня сына, и что рок-музыка – это наш рок. Увы, это слова оказались

пророческими. Действительно, рок – это не только рок-музыка, но и образ жизни» (Naumenko Galina 12).

Рок значительно повлиял на судьбу целого поколения молодых людей, чья юность пришлось на 1970-е гг. Известный общественный деятель и богослов Александр Дворкин в автобиографической книге *Моя Америка* рассказывает о своем глубоком юношеском увлечении образом жизни и философией хиппи, «религией» которых была рок-музыка:

Мы были самыми последовательными западниками Советского Союза. Америку мы воспринимали нашей Землей Обетованной, символом подлинной и безграничной свободы... Но главной пружиной нашей жизни, конечно, был рок. Английский и американский... Эта музыка не просто оправдывала наше существование. В ней мы видели смысл жизни, придавая року высшее религиозное значение... Английский все знали плохо или не знали вовсе, поэтому о содержании песен представление у нас было, в лучшем случае, самое приблизительное. Но это не мешало воспринимать, за редкими исключениями, весьма примитивные рифмовки как наилучшую поэзию и глубочайшие по смыслу философские тексты. Западные рок-музыканты... виделись пророками, героями, почти что небожителями, и, конечно, учителями жизни и высшими образцами для подражания. Апокрифические истории о них благоговейно передавались из уст в уста (Dvorkin 87-88).

Увлечение рок-музыкой в то время не было просто безобидным хобби, оно требовало определенных усилий: во-первых, русскоязычной литературы о роке почти не было, поэтому Майк прочитал, перевел и законспектировал огромное количество английской и американской литературы по теории и истории рок-музыки, в виде импровизированных лекций распространял эту информацию среди друзей-музыкантов. Увлекался он и научной фантастикой, философией, в том числе переводил романы Ричарда Баха, Эрика Рассела (после его смерти переводы были изданы), что, без сомнения, повлияло на его становление как поэта. Во-вторых, коллекционирование пластинок с хитами зарубежных рок-музыкантов было делом чрезвычайно трудоемким – оно отнимало массу времени, требовало чрезвычайных денежных затрат, а также могло привести к разным непредсказуемым последствиям.

Фирменные виниловые пластинки, а также аппаратуру, джинсы и т.д., можно было купить только на черном рынке, на «толчке», который периодически разгоняла милиция и добровольная народная дружина. По словам Рыбина, история «толчка» – это история целой эпохи:

Представьте себе картину: грязный, дикий пустырь на самой окраине города... <...> Толпа прилично одетых людей с пластинками *Beatles*, *Genesis*, *King Crimson*, *Rolling Stones* – сотни наименований – обмениваются дисками, продают-покупают, оценивают состояние, изучают коды... «Толчки» были едва ли не единственным каналом поступления в нашу страну хотя бы крох мировой культуры, завсегда эти «черные рынки» могли ухватить мировой культурный процесс за хвост... «Толчок» был чем-то вроде клуба обладающих тайным знанием, имеющих почти криминальные пристрастия, субботы – а только по субботам собирались меломаны-спекулянты у *Юного техника* – субботы ждали всю неделю и ехали туда, как на праздник. Милиция гоняла меломанов, пойманным могли впать все что угодно – от статьи за «нетрудовые доходы», проще говоря за спекуляцию, до антисоветской пропаганды... Любая западная пластинка прекрасно

подпадала под понятие «антисоветская пропаганда», вернее, «пропаганда чуждого нам западного образа жизни», что, по сути, одно и то же (Rybin 2013b: 152).

Рок-молодежь делала непростой выбор в жизни. В конечном итоге, выбирать приходилось между любимым увлечением – рок-музыкой (а для кого-то и делом всей жизни, правом на индивидуальность и свободу) и школой, комсомолом, университетом, престижной работой, более того – легальным способом существования. И Майк прошел этот путь до конца: подростком взяв в руки гитару, он самостоятельно научился на ней играть, под влиянием любимых артистов (*The Beatles, Chuck Berry, Lou Reed, Bob Dylan, Marc Bolan*) стал писать песни, поставив крест на карьере: не доучившись, бросил институт, был исключен из комсомола, работал звукорежиссером в ленинградском Большом театре кукол. Однако основным его занятием стала работа сторожем. Но если, по словам Рыбина, работа сторожами и кочегарами была для БГ и Цоя явлением временным, вынужденным, «Майк почти всю свою сознательную жизнь рок-звезды просидел в сторожке на набережной Невки, почти напротив «Авроры» (Rybin 2010: 220). Всю жизнь он прожил в бедности в жуткой коммуналке, имел самую простую одежду, гитару, доставшуюся «по случаю». Майк был одним из самых гонимых властью музыкантов: концерты отменялись, срывались поездки, подвергались преследованиям члены группы *Зоопарк*. Уже в конце его жизни в трудовой книжке наконец появилась запись «музыкант», и он страшно этим гордился. Если это и была пушкинская «любовь и тайная свобода», он заплатил за нее высокую цену.

Сема Рок-звезда

Уникальность воплощения семы Рок-звезды в русском культурном пространстве делает ее непростой для анализа: в творчестве Майка невозможно проследить ее последовательное развитие. Доманский указывает, что сема Рок-звезда включает в себя дополнительные семы: Классик рока, Законодатель традиции, Учитель молодых, Пьяница, Добрый человек. Целесообразным видится выбрать для анализа наиболее значимые семы и объединить их в структуру: мы предполагаем рассмотреть контрастные семы Рок-звезда и Свой парень (или Добрый человек), которые отражают внешнее восприятие музыканта публикой, и сему Отшельник – эта сема более всего отражает непосредственное самовосприятие лирического героя.

Семы Классик рока, Законодатель традиции и Учитель молодых воспроизводятся в критических работах исследователей: «Многие из них (музыкантов) справедливо считают

Майка своим учителем, другие так не считают, но в своих песнях в той или иной форме используют найденные Майком рецепты. Продолжателей и эпигонов у *Зоопарка* хватает, и его влияние на весь русский рок не ослабевает», – пишет Василий Гаврилов (Gavrilov 202). Его влияние распространялось не только на ленинградскую, но и на московскую школу рока: «Что касается Майка, то его песни оказали большое, если не решающее влияние на довольно широкий спектр московских музыкантов... Мне трудно судить, в какой степени песни Майка повлияли на творчество Кузьмина, Шумова или Мамонова, но то, что повлияли, это точно», – считает Троицкий (Troickij 1996: 232).

Особенный интерес представляет анализ взаимоисключающих сем Рок-звезда и Добрый человек в творчестве Майка, противоречие человека и звезды становится одной из доминант в воспоминаниях современников. Понимание этого противоречия значимо при определении лирического героя поэзии Науменко. Михаил Гнедовский пишет:

Мягкий, интеллигентный, застенчивый и, в отличие от своих друзей-музыкантов, начисто лишенный честолюбия, Майк на сцене становится раскованным, даже развязным, убедительно отыгрывая пред публикой роль «звезды рок-н-ролла», бросающей вызов приличиям, вкусу и ожиданиям публики (Gnedovskij 185).

По словам Николая Харитонов, Майк «не просто легенда, он символ русской рок-музыки, культовый музыкант, личность знаковая», вместе с тем «ему до конца дней своих удавалось оставаться просто хорошим, незакомплексованным, доброжелательным человеком» (Haritonov 115).

С одной стороны, внешняя простота жизни Майка: отсутствие успешной музыкальной карьеры, официального признания, бедность, советский неприглядный быт – противоречат содержанию семы Рок-звезда. С другой стороны, решительный разрыв с семьей, бунтарство, следование выбранному образу жизни, пристрастие к алкоголю, безвременная смерть поэта поддерживает традиционный вариант мифа о жизни рок-звезды. По словам Гребенщикова, «Он жил жизнью звезды рок-н-ролла, он был ею с самого начала» (Grebensikov 1996: 144). БГ свидетельствует, что у Науменко отсутствует период ученичества, в какой-то момент он просто взял гитару и запел свои песни, причем уровень его текстов и музыки с самого начала был очень высокий, это был путь рок-звезды, который он выбрал для себя. И эта неслыханная дерзость, самодостаточность без оглядки на других, на авторитеты, была единственной правильной дорогой в рок-н-ролл. О том же пишет Рыбин:

А у нас в крови и в головах гремело «No Future!», продекларированное Джонни Роттеном. Очень правильные слова. Нет никакого будущего... Есть настоящее – и в настоящем надо жить. Взял в руки гитару – и играй... СССР в понимании «No Future» нам очень помогал. Поскольку в СССР будущего у нас не было никакого по определению... Наше будущее было прошлым наших родителей и ребят постарше – мы видели это будущее, и нам было жутко скучно и невыносимо представлять, что нас ждет ровно все то же самое: институт, диплом, скучная, никому не нужная, низкооплачиваемая работа... Будущее – это значит никогда не поехать за границу и не увидеть живьем ни *Rolling Stones*, ни уж тем более – *Sex Pistols*, никогда не играть рок-музыку на настоящей, большой сцене, никогда не выступать на стадионе, никогда не увидеть своей пластинки. Все это было настолько ясно и определено, что о будущем таком думать вообще не хотелось. Поэтому мы все сразу же стали рок-звездами. Ведь если не сейчас – то когда? (Rybin 2013b: 161-164).

Первый сольный альбом Науменко *Сладкая N. и другие* (1980) был записан в студии Большого театра кукол благодаря содействию главного режиссера, который предоставил музыкантам студию и давал бесконечные письменные разрешения на экспериментальную запись. Майк ухватился за возможность записать «настоящий альбом» и решил зафиксировать на пленке все имеющиеся в наличии песни. На тот момент у него не было группы, поэтому в записи участвовали друзья, на губной гармошке подыгрывал БГ. Репетиции практически отсутствовали, играли и писали по вдохновению. Результат превзошел все ожидания: двойная пластинка содержала в общей сложности 29 композиций (в том числе несколько чужих песен), многие из которых стали хитами и были продублированы на последующих альбомах *Зоопарка*. Андрей Архангельский пишет об альбоме *Сладкая N и другие*:

Не альбом, а бесшабашная щедрость. Ближайший соратник Майка – Борис Гребенщиков – уже тогда очень строго относился к своему творчеству, песни на берегу Невы под гитару и гармошку для него уже пройденный этап. Каждый его альбом того времени – уже жесткий отбор, выверенный шаг... У Майка же – нате, пожалуйста, берите все, что есть. Не жалко? Мог ведь хотя бы разбить материал на два альбома... С точки зрения нынешнего шоу-бизнеса, эта небрежность, нерасчетливость – чудовищное преступление. Но и альбом такой теперь поди поищи (*Majk Naumenko – istoriã al'boma «Sladkaã N i drugie»*, Web.).

Критики нашли множество недостатков в первом альбоме: автора упрекали в неудачном подборе песен, повторах, небрежности текстов и записи. Однако именно эти песни обессмертили имя Майка.

Важной составляющей семы Рок-звезда является сема Классик рока, Законодатель традиции. Многие исследователи отмечают вклад Науменко в становление языка рок-поэзии: он много сделал для адаптации русского языка к рок-музыке, сформировал языковые нормы этого явления и значительно повлиял на последующие поколения рок-поэтов. Науменко «был первым, кто писал рок-н-роллы и блюзы на русском языке в точном соответствии с требованиями жанра, безо всяких скидок на «совок», – отмечает Гаврилов (Gavrilov 184). Кушнир пишет: «Во времена, когда русский язык в рок-н-ролле ломал людей до головной боли, Майк максимально естественным образом адаптировал его под глубокое

и искреннее выражение рок-н-рольных чувств» (Kušniř 13). В интервью Науменко говорит, что «минус отечественного рока – в отсутствии тинибоба для тинейджеров» (Interv'û s Majkom 90). Тинибоп – популярная музыка для подростков, молодежной аудитории. Далее Майк говорит о необходимости рок-шоу, упоминает о жанре глэм-рока, с его характерными яркими образами, театральными эффектами, экзотическими костюмами и необычным гримом. К жанру тинибоба можно отнести композиции *Буги-вуги Каждый День* и *Д.К. Данс (Мажорный Рок-н-Ролл)*. В них очевидно сильное влияние западной классики рок-н-ролла и можно найти прямые заимствования, вместе с тем композиции не являются только переводом или музыкальным переложением, Науменко создал первые образцы русского рок-н-ролла.

Быстрая, динамичная, ритмичная музыка рок-н-ролла (так называемый акробатический рок-н-ролл исполняется под музыку частотой 46-52 удара в минуту) задает довольно жесткие рамки для текста. Поэтому тексты часто были упрощенными, с условными образами героев, множеством повторов, рефренов, а также использованием чисел, которые задают ритм. Композиция *Rock Around the Clock (Max C. Freedman, James E. Myers)* приобрела массовый успех в 1955 году в записи Билла Хейли (*Bill Haley*) и его группы *The Comet* сначала в Америке, а потом и во всем мире, и сыграла решающую роль в популяризации жанра. Ведущие мотивы: зажигательная музыка и непрекращающийся танец, мотив циклического времени, образы героев – молодого человека и его подруги, которые будут танцевать сутки напролет несмотря на усталость, – получают интересное развитие в композиции Майка *Буги-вуги Каждый День*:

Субботний вечер, и вот опять
Я собираюсь пойти потанцевать.
Я надеваю штиблеты и галстук-шнурок,
Я запираю свою дверь на висячий замок.
На улице стоит ужасная жара,
Но я буду танцевать буги-вуги до утра.
Ведь я люблю буги-вуги, я люблю буги-вуги,
Я люблю буги-вуги, я танцую буги-вуги каждый день!

Но тут что-то не так, сегодня я одинок,
И вот я совершаю телефонный звонок.
Я звоню тебе, я говорю тебе: «Привет!
Я не видел тебя сорок тысяч лет!
И если ты не знаешь, чем вечер занять,
То почему бы нам с тобой не пойти потанцевать?». <...>

На дискотеке темно, мерцают огни,
Танцуем мы, и танцуют они.
И если ты устала, то присядь, но ненадолго,

В сиденьи на скамейке, право, нету толка.
Новую пластинку ставит диск-жокей.
Я приглашаю тебя потанцевать, - эй-эй!

Буги-вуги Каждый День (Белая Полоса, 1984, с. 82-83)

Текст Науменко содержит множество выразительных деталей: субботним летним вечером герой принаряжается, звонит подружке и приглашает ее на дискотеку в модное место, где диск-жокей ставит новые, очевидно, заграничные пластинки. Указано также название танца, от которого герои без ума (сначала «я», потом «ты» и в итоге «мы и они») – это буги-вуги. Общее настроение молодости, здоровья, радости, влюбленности, энергии и оптимизма льется на слушателей. Под эту музыку невозможно сидеть со скучающим видом, под нее нужно танцевать. Майк подчеркивал, что для рок-н-ролла самое важное – это драйв, энергия, радость, которые музыканты выплескивают на публику, и именно в этом послыше видел свою главную задачу.

Молодежная дискотека – характерное явление в СССР в начале 1980-х гг. Организовать подобное мероприятие было непросто: обычно дискотеки проходили в домах культуры под эгидой ВЛКСМ (Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодежи), программа утверждалась специальными оргкомитетами. Власть не могла остановить или запретить распространение новой зарубежной музыки и танцев, но она старалась контролировать этот процесс. Профессия диджея требовала соответствующего образования: окончание курсов при Московском доме самодеятельного творчества давало возможность получить диплом Руководителя дискотек. Для того чтобы придать дискотеке характер культурно-познавательного мероприятия, в перерывах между композициями звучали комментарии, показывались слайды, проводились конкурсы. Танцы нон-стоп, получившие в народе название «бани», устраивались редко, как правило, перед самым закрытием. Хитами дискотек были *Moskau* западногерманской группы *Dschinghis Khan*, *Hafanana* Африка Симона (Afric Simone), песни группы *Modern Talking*, *Boney M* и др. Музыка для танцев проигрывалась с бобин катушечных магнитофонов, так как крутить пластинки было непрактично – достать оригинальный винил можно было на черном рынке, стоимость одного диска доходила до 150 рублей.

Орудием диджея были два катушечных магнитофона... Пока один работал в зал, на другом разыскивался нужный трек. Поскольку ни специального оборудования, ни компьютеров не было, а звучать хотелось оригинально, для создания спецэффектов пленку терли, перекручивали, жевали и т.д... Зарубежные и отечественные хиты разных жанров (не обязательно танцевальных) компилировались с пластинок на магнитофонные катушки (575 м). Сразу после ритмичной композиции в стиле диско могла идти песня Пугачевой или Леонтьева, а потом «медляк» от группы *Наутилус Помпилиус*. Плюс «белый танец», символизирующий зачатки равноправия полов в Советском Союзе: на «белый танец» дамы приглашали понравившихся кавалеров, а не наоборот (*Diskoteka 80-h, Web.*).

Несмотря на все минусы (некачественная аппаратура, присутствие милиции, утвержденная программа танцев, дикое сочетание жанров) участие в дискотеке давало молодежи важное сознание причастности к европейской и американской культуре, к свободе самовыражения.

Вариацией на тему *Rock Around the Clock* может служить песня *Д.К. Данс* (*Мажорный Рок-н-Ролл*), в которой также очевидны заимствования из композиции Берри *Reelin' And Rockin'*. Образ часов, отбивающих или показывающих время, является характерной чертой всех трех композиций. Зачин каждого куплета – взгляд лирического героя на часы, но независимо от того, сколько времени, он продолжает танцевать. Этот прием помогает передать стремительный характер рок-н-ролла: танцы продолжаются больше трех часов (с 8 до 11 вечера), однако для героя время идет медленно. Он поминутно смотрит на часы, чувствует усталость («У меня начала кружиться голова», «Я устал так, как будто целый день жал гири»), сказывается его возраст («Тебе уже восемнадцать, мне всего тридцать семь»), его подруга хочет присесть («твой бусы порвались», «ты сказала: «Я устала»), утомлены и музыканты («Оркестр устал, но мы снова просим: Рок-н-ролл!»), но все продолжают участвовать в празднике танца:

Я посмотрел на часы – было 8.01,
Мы танцевали, вместе с нами танцевала луна.
Рок-н-ролл танцуют все кругом.
Мы прыгали, вертелись и кружились так, что пол ходил ходуном! <...>

Я посмотрел на часы – было 9.36.
Ты сказала: «Я устала, я хочу присесть».
Я сказал: «Нет, нет, смотри – танцуют все кругом!».
Мы прыгали, вертелись и кружились так, что пол ходил ходуном! <...>

Я посмотрел на часы – было 10.07.
Тебе уже 18, мне всего 37!
Рок-н-ролл танцуют все кругом.
Мы прыгали, вертелись и кружились так, что пол ходил ходуном!

Д.К. Данс (*Мажорный Рок-н-Ролл*) (*Вездный город N*, 1983, с. 72-73)

Динамику танца передают многочисленные глаголы, в том числе повторяющиеся глаголы движения: танцевали, прыгали, вертелись, кружились. Двигутся не только герои, но и пространство: танцует луна, идут часы, ходит ходуном пол.

У рок-н-ролла были не только поклонники, но и противники, гонители. Совсем иное, полярное восприятие новой молодежной музыки представлено Вознесенским в стихотворении *Отступление в ритме рок-н-ролла*:

...Негр рыж, как затмение солнца.
Он жуток, сумасшедший шут.
Над миром, точно рыба с зонтиком,
Пляшет с бомбой парашют.

Рок-н-ролл. Факелы бород.
Шарики за ролики. Все – наоборот.
Рок-н-ролл – в юбочках юнцы,
А у женщин пробкой выжжены усы.

(Время, остановись! Ты – отвратительно...)
Рок-н-ролл. Об стену часы! <...>

Над страной хрустальной и красивой
Подхихикивая, как каннибал,
Миссисипский мессия
Мистер Рок правит карнавал!

Шерсть скрипит в манжете целлулоидовой.
Мистер Рок бледен, как юродивый.
Мистер Рок – с рожей эскалопа.
Мистер Рок – министр, пророк, маньяк;

По прохожим пляшут небоскребы –
Башмаками по муравьям! (Voznesenskij 97).

В тексте превалируют образы карнавальной каннибальской пляски, вакханалии, мотивы опьянения, огня, убийства (кровь, бомба, столкновение машин, растаптывание людей), разврата, глумления над святыней – любовью, настоящим искусством («две мадонны а la подонок в мясорубочную трубу»). Поэт говорит о «доисторической душе» людей, которую рок-н-ролл вызвал, как демона, из глубин прошлого, детства человечества. «Мистер Рок» назван одновременно «пророком», «юродивым» и «маньяком», «скандальная» роковая музыка – «роковой». Завершается текст криком о помощи: «SOS! SOS!».

Сема Рок-звезда подразумевает причастность лирического героя к миру искусства, мотив игры приобретает важное значение творчестве Науменко. Игра позволяет герою вырваться из скучных рамок реальности и получает воплощение в самых разных значениях: игра в театре или кино («Намыль подбородок, встань в красивую позу. / Смотри, ты чем-то сродни Деду Морозу. / Аплодисмент заслужен, но от кого его ждать?») (*21-й Дубль, LV*, 1982, с. 61), «Мы все в одном кинофильме, каждый из нас актер. / Каждый из нас сценарист, каждый из нас режиссер. / Каждый сам себе кинотеатр, и каждый сам себе экран. / Захочешь, и будет все, как ты хочешь, и это не обман... <...> Мне нравится думать, / Что жизнь – это фильм со счастливым концом» (*Иллюзии, Иллюзии*, 1984-1987, с. 125-126), игра как метафора жизни вообще («Но все сроки исполнились в срок, и каждый сыграл свою роль» (*Горький Ангел, Blues de Moscou*, 1981, с. 46) и в частности как атрибут жизни Рок-

звезды («Но новый день принесет покой, / И вечером будет игра. / Новый день – все те же старые лица. / Как вся эта игра стара» (*Звезда Рок-н-ролла, Все Братья – Сестры*, 1978, стр. 16), азартные игры – в дурака или в кости (*Пригородный Блюз №2, Blues de Moscou*, 1981, с. 46). Доманский отмечает, что мотив ролевой игры является ключевым для песни *Уездный Город N*: «Все лица знакомы, но каждый играет чужую роль» (*Уездный Город N*, 1983, с. 74) („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

Композиция *Уездный Город N* из одноименного альбома стоит особняком в творчестве Науменко. Это чрезвычайно насыщенный и объемный текст (песня длится 14 минут и включает 15 куплетов), который производит сильное и неоднозначное впечатление. С одной стороны, образ уездного города N имеет глубокую литературную традицию и восходит к сатирическому изображению провинциального захолустья в текстах русской классики XIX века (Грибоедов, Владимир Одоевский, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Михаил Салтыков-Щедрин) и XX века (Чехов, Илья Ильф и Евгений Петров). Наталия Белова отмечает, что образ уездного города N отличается «отсутствием движения времени, которое будто остановилось, дикостью нравов и анекдотичностью событий, сознанием ущербности, уязвимости уездной жизни перед столицей... Концепт «уездный город» у Гоголя выполняет важную функцию, концентрируя в себе не только миражность русской жизни, но и мир земной, забывший о своем предназначении – быть отражением Града Небесного» (Belova 90-91). С другой стороны, образ современного уездного города N. Науменко имеет свои истоки и тесно связан с образом зоопарка. Кушнер пишет:

В основу сюжетной канвы этой композиции был положен прием, который... Дилан использовал в альбоме *Highway 61 Revisited*. В финальной композиции *Desolation Row* Дилан в течение одиннадцати минут собирает в единое полотно десятки литературных персонажей и реальных людей – Робин Гуд и Ной, Квазимодо и Жанна д'Арк, Т.С. Элиот и Эйнштейн, Казанова и Наполеон... Свой вариант вселенского Вавилона Майк населил несколькими героями из *Desolation Row*, дополнив их множеством других известных персонажей: Фрейд, Гоголь, Леди Макбет, Пол Маккартни, Эдита Пьеха, Иван-дурак. Все это гетто, из которого никуда не уходили поезда, Майк поместил в некое ирреальное пространство – с настоящими и вымышленными героями и сюрреалистической связью времен (*100 magnitoal'botov sovetskogo roka*, Web.).

Метафора город – сумасшедший дом реализуется в тексте буквально:

Этот город странен, этот город непрост, жизнь бьет здесь ключом.
Здесь все непривычно, здесь все вверх ногами, этот город – сумасшедший дом.
Все лица знакомы, но каждый играет чужую роль.
Для того, чтоб хоть что-то в этом понять, нужно знать тайный пароль.

Уездный Город N (Уездный Город N, 1983, с. 74)

Дайс считает, что «тайный пароль» – ключ к пониманию текста – спрятан в строке: «Таксист Харон, выключая счетчик, говорит: а вот и вокзал». Таким образом, описание города N. Науменко восходит к описанию Ада Данте Алигьери, это сошествие души поэта

в ад в поисках умершей или покинувший его возлюбленной, как в *Божественной комедии* (*Geopoëtika goroda N. (ob odnoj pesne Majka Naumenko)*, Web.). Все действующие лица этой песни (их общее число – 55, 1955 – год рождения Майка – закодирован в названии альбома *LV*) ведут себя подчеркнута неправильно, комично, играют чужие роли, однако общее впечатление от композиции создается трагическое: красота заменена уродством, любовь – развратом, дружба – предательством:

Смотрите – вот Леди Макбет с кинжалом в руках шатаясь ввалилась в кабак,
Прирезав педиатра Фрейда в очередной из пьяных драк.

Король Артур с друзьями за круглым столом прилежно стучат в домино,
А папаша Бетховен лабает свой блюз на старом разбитом фоно.

Он сед и беден, как церковная мышь – он не смог избежать перемен.

А когда-то он был королем рок-н-ролла уездного города N. (с. 74) <...>

А вот и Золушка. Милая девочка, как, как она-то оказалась здесь?

Она так устала, она запыхалась, ей некогда даже присесть.

Она когда-то мечтала стать балериной, но ей пришлось взамен

Каждый вечер подметать тротуары улиц уездного города N. (с. 77)

Парад персонажей неслучайно открывает леди Макбет и завершает Золушка. Эти полярные образы (жесткости, мстительности, коварности и безропотности, послушания, кротости) символизируют две стороны женского начала, которые воплощены в образе Сладкой N., Музе поэта. Фигура Бетховена, непризнанного мастера, который вынужден ради куска хлеба «лабать блюз на старом разбитом фано» может быть соотнесена с образом самого автора. Остальные герои принадлежат к разным культурам и эпохам: это и реальные исторические лица (политические деятели, ученые, актеры, писатели) и литературные персонажи. Обращают на себя внимание три здравствующих (на тот момент времени) современника автора, которые принадлежат к музыкальной культуре – это Пьеха, Маккартни и Макаревич. Дайс высказывает остроумное предположение, что Майк, «будучи нон-конформистом, поместил их в свой ад как людей, исполняющих коммерческую музыку. Данте в свое время поступал так со своими политическими оппонентами» (*Geopoëtika goroda N. (ob odnoj pesne Majka Naumenko)*, Web.).

Жанр произведения тяготеет к дистопии: описано вымышленное идеально плохое место, откуда нельзя уйти или уехать: Анна Каренина просит всех покинуть перрон, так как «все равно поезда никогда не уходят из уездного города N.» (с. 77). В финале появляется образ корабля, который может дать крен, что также способствует созданию атмосферы кошмарного сна. Пространство города закрыто (возникает образ лабиринта улиц), его основные локусы сугубо утилитарны: кабак, бар, кинотеатр, публичный дом, биржа, игорный дом, дискотека, вокзал, кладбище. Власть в городе у «заправил преступного мира»: фальшивомонетчика Ивана-дурака и Софи Лорен, его помощницы, финансового

гения Маккартни. Шеф полиции нравов – Оскар Уальд, известный своей скандальной репутацией и склонностью к парадоксам. Темы преступной власти, грязных денег, продажной религии, насилия, разврата, пьянства доминируют: на углу Родион Раскольников «точит топоры, правит бритву и охоч до престарелых дам» (с. 76), Ромео отправляется в бордель, Папа Римский содержит игорный дом и т.д. Русская литература представлена Гоголем, который «одет как Пушкин» и «спешит в казино» (черта, присущая Достоевскому), Толстым, который «поносит всех такими словами, что неловко их повторять» (с. 77) (вместо того, чтобы быть духовным вождем) и Маяковским, который везет «пятнадцать мешков моркови на рынок города N» (с. 77) (аллюзия на поэму *Хорошо*). В целом черты, какими автор изображает русских классиков, восходят к русской традиции абсурда, в частности к анекдотам Хармса.

Следует подчеркнуть сложность текста, насыщенного многочисленными аллюзиями к литературным и культурным событиям и памятникам разных эпох, игрой с культурными стереотипами. Гротескное собирательное изображение мирового города N. в карнавальном ключе требовало от автора глубоких познаний в самых разных областях, в том числе в Древней истории, русской и европейской культурной традиции. Майк создал собственную альтернативную модель современного ему мира в духе постмодернизма. Актуализируется созерцательное отношение поэта по отношению к безумному миру. По мнению Дайс, главной целью поэта было стремление «заполнить пустоту в душе, образующуюся от отсутствия первичного объекта любви» (*Geopoëtika goroda N. (ob odnoj pesne Majka Naumenko)*, Web.).

Игровое обращение к классическим текстам русской и мировой литературы, прием цитации, причем чаще всего неявной, скрытой, характерен и для других текстов Майка. Шидер отмечает, что название песни *Белая ночь* отсылает к повести *Белые ночи* Достоевского, *10 лет назад* – к роману Александра Дюма *Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя*, *Дрянь* – к стихотворению Маяковского *О дряни*, *Пудель* – к рассказу Александра Куприна *Белый пудель* и т.д. (Šider 202-206).

Специфика воплощения семы Рок-звезда в поэзии Науменко заключается в том, что этот образ появляется часто в ироническом и даже трагическом освещении, что противоречит общепринятому восприятию публикой образа звезды, которую любят и носят на руках миллионы поклонников. В ироническом контексте образ рок-звезды дан в

шуточной песне Майка Ром *И Пепси-кола* с ее знаменитым припевом: «Ром и «пепси-кола» – это все, что нужно звезде рок-н-ролла» (*Иллюзии*, 1984-1987, с. 123),

Композиция *Звезда Рок-н-ролла* рассказывает о буднях рок-звезды. Сам автор говорил о том, что стихи навеяны беседой о жизни с одним известным ленинградским рок-музыкантом. Важно, что уже в самом начале музыкальной карьеры лирический герой не питает иллюзий насчет безоблачной и полной удовольствий жизни рок-звезды. Текст построен на контрасте: день и ночь артиста. Слава, деньги, друзья, поклонники, женщины – только внешняя мишура, ночью рок-звезда становится человеком, который не может спать, во всем разуверился:

Днем у тебя есть все –
Все, ради чего стоит жить:
Дело, друзья, иногда даже деньги.
И вино, и с кем его пить.

Ведь ты – звезда рок-н-ролла,
По крайней мере, так говорят!
И мальчики в грязном и душном кафе
Счастливы встретить твой взгляд
И пожать твою руку. <...>

Но ночью, ночью ты опять один.
Эй, звезда рок-н-ролла!
Что сможешь ты отдать за то, чтоб заснуть?
Что сможешь ты отдать, чтоб себя обмануть?
Эй, звезда рок-н-ролла!

Звезда Рок-н-ролла (Все Братья – Сестры, 1978, с. 16)

И даже самое главное дело – творчество («И ты снова поешь все тот же старый блюз, ты играешь, ты счастлив, ты рад») не может заполнить всю жизнь, не спасает от одиночества:

Но ночью, ночью ты опять один.
Эй, звезда рок-н-ролла!
И ты не помнишь, как звать ту, что спит рядом.
Не помнишь и ладно, и помнить не надо.
Ты – звезда рок-н-ролла! (с. 16)

Поправкой на «русскую версию» бытия рок-звезды могут служить строки о популярности в узких кругах, общим мотивом – черствость и неумение слушать и сопереживать людям, для которых играет артист:

Но кто тебя слышит – десяток людей.
Кто тебя знает – никто.
Им плевать на то, что ты им отдаешь,
Им важней успеть забрать пальто,
Когда ты кончишь петь. <...>

И если завтра проснешься, попробуй влюбиться,
Как звезда рок-н-ролла! (с. 16-17)

Последние строки содержат намек на глубокий душевный кризис героя, возможно, его скорую смерть. Он хотел бы влюбиться, но вряд ли сможет. Самоиронией пронизано обращение героя к самому себе – «Эй, звезда рок-н-ролла!».

В творчестве Науменко есть элементы автобиографического мифа, который творит сам художник, предлагая публике идеализированный вариант своей жизни. Традиционный вариант образа рок-звезды реализуется в малоизвестном *Рассказе без названия* (опубликован в 1996 г.). В нем Науменко моделирует ситуацию из жизни рок-звезды в западном понимании, однако с применением отечественных реалий. Его герой сделал надлежащую карьеру: его ждут гастроли в Австралию и тур по СССР, участие в ТВ-шоу; у него контракт с звукозаписывающей фирмой *Мелодия* (который *Аквариум* заключил после возвращения БГ из Америки); центральная радиостанция *Маяк* транслирует его хиты. В частной жизни символом успеха рок-звезды становится собственный *Роллс-Ройс*, толпа поклонников, хорошая студия и звездная тусовка:

Я проснулся в два часа дня с мрачной мыслью о том, что к четырем мне надо быть в студии. Контракт с *Мелодией* обязывал меня выпустить последний в этом году сингл не позже, чем к 12 ноября. Откладывать дальше некуда. А вообще я ужасно устал. Год выдался чертовски напряженным: сначала гастроли по Австралии вместе с *Керосиновым Контакт*, долгая, вымотавшая все нервы работа над очередной долгоиграющей, затем ряд не очень удачных концертов здесь, в Ленинграде, с новой, ни к черту негодной группой, опять гастроли, но уже по Украине и Белоруссии; дрянные гостиницы, душные залы, премерзкие автобусы, потом опять работа в студии и опять гастроли. О репетициях я уже не говорю. А сегодня нужно писать еще один сингл – к Новому году. А ночью придется сниматься в ТВ-шоу. Что за жизнь! Бросить бы все к черту и махнуть куда-нибудь в тепло, к морю... <...> Я раскланялся со всеми и, проскочив с помощью швейцара сквозь как всегда дежурившую у входа толпу, плюхнулся в *Роллс-Ройс*. По *Маяку* передавали мой *Блюз одинокого утра*. Это было приятно (Науменко 1996: 6, 11).

Несмотря на то, что герой жалуется на жизнь, пребывание на гребне волны успеха тешит его самолюбие и приносит чувство глубокой удовлетворенности.

Доманский пишет: «Автор, по сути, прибегает к приему постмодернистской эстетики, который можно назвать «реальность невероятного» („*Teksty smerti*” *rusского рока*, Web.). В реальности Майк не стал героем телепрограммы, его песни не звучат на радио. Выступления группы *Зоопарк* можно увидеть в Интернете на немногочисленных плохого качества любительских записях концертов и «квартирников». Группа сняла несколько самодельных клипов. Также Майк и члены его группы снялись в единственном документальном фильме *Буги-вуги каждый день* (режиссер Александр Киселев, 1990), где

песни группы перемежаются с картинами питерских улиц и сюрреалистическими зарисовками.

Композиция *Право На Рок* – манифест приверженцев рок-музыки, в ней заявлена тема поколения. Альбом с аналогичным названием был записан членами группы уж после смерти Майка и может быть прочитан как завещание поэта. Образ рок-звезды отсутствует в тексте как таковой, однако очевидно, что лирический герой прошел тернистый путь к настоящей музыке, боролся за свое «право на рок», заслужил признание и поэтому может говорить от лица поколения. Текст строится на противопоставлении «мы» и «они», причем под словом «они» могут скрываться как представители старшего поколения «отцов» (которые «начинают глотать валидол» – лекарство от боли в сердце), так и представители власти («они хотели бы надеть на нас ошейник») и прессы (те, кто «льют на нас помоев поток»):

Есть люди, которые при слове «рок» начинают глотать валидол.
Они ненавидят нас и всех тех, кто играет рок-н-ролл.
Они хотели бы надеть на нас ошейник и держать в руках поводок,
Но этот номер не пройдет – у нас есть право на рок, право на рок!

Рок ругала пресса, пресса полагала, что рок – это «что-то нет то».
Пресса делала свое дело, а мы продолжали делать свое.
Но кто они такие, чтобы нас учить и лить на нас помоев поток?
Что бы они ни говорили о нас, у нас есть право на рок, право на рок!

Право На Рок (Музыка Для Фильма, 1990, с. 114)

Лирический герой отвергает чуждые авторитеты («Кто они такие, чтобы нас учить?») и рассказывает о том, что помогло его поколению сформировать взгляды и характер, – это, в первую очередь, рок-музыка и образ жизни их кумиров:

Я помню, каждая пластинка БИТЛЗ давала нам больше, чем школа за год.
Мы покупали первые гитары, хотя тогда еще не знали нот.
Наши герои уже постарели, иных уже нет в живых,
Но они не подвели нас, они проложили путь для всех остальных.

Когда мы начинали, мы дали слово не сдаваться, не отступить.
Ведь иначе не имело бы смысла вообще начинать играть.
Все это не напрасно, ведь не зря же нам был дан электрический ток.
Годы прошли, и мы взяли наше право на рок, право на рок! (с. 114)

Последние два куплета – это обращение к слушателям с благодарностью за солидарность и поддержку, а также своеобразный «завет» новому поколению молодых:

Спасибо вам, вы приходили на рок-концерты, надеюсь, вы придете опять.
Пусть слушает тот, кому нравится слушать, пусть танцует, кто привык танцевать.
Мы будем играть для вас, пока мы вам нужны, пока еще не вышел наш срок.

Спасибо всем вам. Вы заслужили ваше право на рок, право на рок!
Ваше право на рок, право на рок! (с. 115)

К началу 1980-х гг. рок-концерты проходят на стадионах, пресса и телевидение с энтузиазмом освещают «новое» направление в музыке, лидеры музыкальных рок-коллективов наконец имеют возможность на своем опыте узнать, что такое быть рок-звездой. Многие рок-группы продолжают существование до сих пор, успешно гастролируя по России и миру, выпуская новые альбомы (*Аквариум, ДДТ, Алиса, Звуки Му* и др.). Жизнь Науменко трагически оборвалась 27 августа 1991 года. Лихие девяностые – непростое время: распад СССР, экономический кризис, смена власти. В последние годы Майк пережил много несчастий: сказалось на здоровье злоупотребление спиртным, ухудшилась моторика левой руки, стало трудно играть на гитаре; от него ушла жена и забрала сына; попал в тюрьму один из членов группы *Зоопарк*, нужно было вводить замену; он тяжело переживал смерть друзей, в особенности Цоя и Сергея Васильева, лидера группы *Почта*. Наблюдался и творческий кризис: примерно с 1986 года Майк не писал новых песен, группа ездила на бесконечные гастроли и была жива «золотым запасом» старых хитов. Позади остались призы на рок-фестивалях, квартирные концерты, подошел к концу ленинградский миф о Вудстоке. По официальной версии, причиной смерти Майка стало кровоизлияние в мозг в результате несчастного случая. Барабанщик *Зоопарка* Валерий Кириллов свидетельствует, что на Майка было совершено нападение во дворе его дома с целью ограбления. Поэт был жестоко избит и умер от кровоизлияния в мозг в результате перелома черепа на руках у матери и сестры, которые были вызваны соседями Майка. Он не дожил два месяца до запланированных концертов, посвященных десятилетию группы.

Многие современника Майка говорят о том, что склад его характера, черты его личности (доброжелательность, высокие душевные качества, нежелание идти на компромисс) прямо препятствовали коммерческому успеху группы. Этим объясняется его не востребованность в последние годы жизни: «Майк остался едва ли не единственным королем эпохи андеграунда, так и не попавшим в сети нового русского шоу-бизнеса. Как и Башлачев, Майк всем своим строем был человеком социализма. Приставка «бизнес» к его песням и его голосу ну никак не подходит» (Lipnickij 1996: 245); «Невозможно представить себе Майка, преуспевающего в мире шоу-бизнеса. Карьера как таковая в любой области, включая музыкальную, – это уже на Майк» (Solov'ev 1996: 249). Действительно, удача необъяснимым образом обходила Майка: в то время как Стингрей буквально завалила ленинградских рокеров «гуманитарной помощью» (колготки, жвачка, гитары, струны и

т.д.) и много сделала для продвижения популярности русских рок-групп на западе, Майк – знаток английского языка и западной музыки – не попал в сферу ее влияния. По словам Липницкого, «Звезды» в миру – это везунчики. А Майк – неудачник» (Lipnickij 1996: 244). Он не стал новой мировой звездой рок-н-ролла, но он и не стремился ей стать. Гребенщиков вспоминает: «Один музыкант сказал: «Рок-н-ролл – это отношение. Совсем не обязательно быть лучшим в мире гитаристом». У Майка как раз именно это и было – какое имеет значение, кто как играет на гитаре, главное – отношение. И отношение из воображаемой звезды сделало его настоящей звездой» (Grebensikov 1996: 84).

Сема Свой парень

Вторая важная для анализа сема биографического мифа Науменко, составляющая антитезу семе Рок-звезды, это сема Свой парень или Хороший человек. В восприятии публики Майк не был подвержен звездной болезни, он до конца оставался доступным, близким и понятным слушателям, говорящим с ними об их проблемах на их языке. Скворцов справедливо замечает, что сам псевдоним Майк – англизированный вариант имени Михаил, т.е. Майкл, уже приближает лирического героя к слушателю (Skvorcov 1999: 165). Исследователи отмечают такую важную черту рок-музыки, как диалогизм, проявляющийся в контакте между исполнителем и аудиторией. Для рок-поэта необыкновенно важно общение с аудиторией, именно поэтому рок-поэзия всегда лично адресована. Следует отметить, что самую большую популярность песни *Зоопарка* снискали в провинции: Науменко объехал с концертами вдоль и поперек всю страну. И группу всегда принимали тепло, подпевали из зала, а когда Майк находился в Ленинграде, в его коммуналку тянулся бесконечный поток людей, приехавших из городов и весей увидеть воочию «звезду», пообщаться и выпить со своим кумиром. Гребенщиков утверждает, что именно Майк «... сформировал сознание миллионов людей... если не для Петербурга, то, по крайней мере, для всех провинций, начиная с Москвы» (Grebensikov 1996: 79).

Народной любви весьма способствовали песни, написанные от лица «простого человека». В *Песне Простого Человека* присутствует важная установка лирического героя не выделяться, быть как все:

Я обычный парень, не лишен простоты.
Я такой же, как он, я такой же, как ты.
Я не вижу смысла говорить со мной –
Это точно то же самое, что говорить с тобой,
Я такой, как все.

Песня Простого Человека (Белая Полоса, 1984, с. 86).

Отношения с женой и с друзьями – две главные составляющие частной жизни человека, которые находятся в вечном противоборстве: жена «символизирует» разумный подход к жизни, досугу, трате денег, друзья – начало анархическое, к которому тяготеет и сам герой:

У меня есть жена, и она мила.
Она знает все гораздо лучше, чем я.
Она прячет деньги в такие места,
Где я не могу найти их никогда.
Она ненавидит моих друзей
За то, что они приносят портвейн.
Когда я делаю что-то не то,
Она тотчас надевает пальто
И говорит: «Я еду к маме!». (с. 86)

Летом простой парень ходит на стадион и болеет за *Зенит*, по субботам – в рок-клуб, где ему «поют песни на родном языке»:

Я люблю АКВАРИУМ!
Я люблю ЗООПАРК!
Я люблю СЕКРЕТ!
Я люблю СТРАННЫЕ ИГРЫ!
Я люблю КИНО!
Я не люблю ЗЕМЛЯН!
Я люблю только любительские группы! (с. 87)

Автор использует остроумный прием, перечисляя любимые группы «простого человека». Таким образом он оказывает воздействие на формирование хорошего (с точки зрения человека рок-культуры) музыкального вкуса массового слушателя (популярный ВИА *Земляне* представлял собой оппозицию рок-музыке). В финале иронически обыграно неперенное стремление деятелей советской культуры найти и обосновать «нравственную ценность» и «моральную составляющую» искусства:

И если вы меня спросите: «Где здесь мораль?»,
Я направлю свой взгляд в туманную даль.
И скажу вам, что, как мне ни жаль,
Ей-Богу я не знаю, где здесь мораль.
Вот так мы жили, так и живем,
Так и будем жить, пока не умрем.
И если мы живем вот так –
Значит так надо! (с. 87)

Антимещанским пафосом проникнута композиция *Отель Под Названием Брак*. Уже в самом названии соединены нейтральные и холодные слова «отель» и «брак». Слово «отель» заменяет слово «дом», так как проживание в отеле всегда ограничено временем, средствами, необходимостью делить пространство с другими насельниками:

Здесь бегают дети и мешают спать.
Здесь некогда подумать, здесь нечего читать.
Здесь, в этом отеле под названием «Брак».

Здесь каждый день необходимо платить тем, что пить
Крайне вредно и нельзя курить.
Здесь, в этом отеле под названием «Брак».

И из окна зачастую совсем не тот вид,
И в ресторан не пускают, буфет закрыт.
И каждый несет груз душевных обид. О, да!

Отель Под Названием Брак (Белая Полоса, 1984, с. 91).

Пространственная характеристика выходит на первый план – все события происходят «Здесь, в отеле под названием «Брак», многократно использована анафора и эпифора. Время, как и пространство, ограничено, ситуация не развивается, она статична. Текст перенасыщен глаголами с негативным значением: «мешают», «некогда подумать», «нечего читать», «пить вредно», «нельзя курить», «не пускают», «закрыт» и т.д. Понятие «брак» вытесняет понятие «семья», поэтому отношения между супругами построены на взаимном компромиссе, который, однако, не подразумевает любовь и жертвенность, а только расчет и желание не упустить свою выгоду:

Здесь не бывает любовниц, не бывает друзей,
Но, как ни странно, здесь всегда слишком много людей.
Здесь, в этом отеле под названием «Брак». <...>

Здесь каждое слово – это компромисс.
Один из нас – Братец Кролик, другой – Братец Лис.
Здесь, в этом отеле под названием «Брак».

Проблемы бесспорны, но споры – без проблем.
Здесь всегда молчат, для разговоров нету тем.
Здесь, в этом самом отеле под названием «Брак». (с. 91)

Показательно, что сожители в отеле не разговаривают между собой, это последняя стадия распада отношений, по сути, они чужие люди, живущие вместе по привычке или не имеющие возможности и смелости переломить ситуацию и начать другую жизнь. Позиция героя – не осуждение, но и не приятие подобной ситуации:

Но порой здесь все не так уж плохо, о, нет,
Когда постираны рубашки и готов обед.
И так можно жить много-много лет. О, нет! (с. 91)

Песни от лица «простого человека» получились настолько убедительными, что жена Науменко возмутилась:

Когда я услышала впервые *Отель под названием Брак и Песню простого человека*, сильно обиделась: вранье и гнусная клевета на всю страну! За что? – Это же не про нас! – оправдывался Майк. – Лирический герой рассказывает. – Я-то знаю, но все, кто услышит тебя, будут жалеть не лирического героя, я бедного Майка и ругать истеричную супругу, устраивающую ему разнообразные пакости? – Ладно, я перед каждым концертом буду объявлять, что у меня лучшая в мире жена, – пообещал Майк, улыбаясь (Naumenko Natalia 274).

Однако герой Науменко не сразу и не вдруг был принят и востребован аудиторией, неслучайно он был назван «героем нашего времени» в статье самиздатовского журнала *УрЛайт*. Аллюзия к Лермонтову подчеркивает непохожесть, серьезность на первый взгляд «несерьезного» героя Майка, а также трудность признания его публикой:

Я иногда задавался вопросом: почему Майка в свое время с такой силой гоняли?.. А при этом никакой «социальности» в его песнях нет. Он, наверное, единственный, кто вообще не реагирует на общество и все, что с ним связано. В жизни майковских персонажей как будто не существует ни Советской власти, ни КПСС, ни ВЛКСМ, ни всего остального из этой области... И даже Гребенщиков, несмотря на то, что он явно «не наш человек», все-таки ищет что-то, стремится к чему-то, то есть что-то «святое» в нем все-таки есть. А у Майка нечего этого нет. Это просто ублюдок, распеваящий гнусным голосом про свою ублюдочность... И вообще непонятно, чем он живет, где он родился, где воспитывался и почему при этом такой наглый и самоуверенный? (Smirnov 1991: 56).

Действительно, герой Майка на странен на фоне литературных образов строителей коммунизма. Соцреализм выводил новую породу человека – это должны были быть люди без страха и упрека, *Люди с чистой совестью* (название романа фронтовика Петра Вершигоры, получившего Государственную премию СССР). Герой Майка, напротив, подчеркнута асоциален, имеет кучу недостатков: пьет, не работает, вращается в странных компаниях таких же разгильдяев, увлекается чуждым буржуазным искусством. Он часто показан в самом неприглядном свете в заурядных, бытовых ситуациях, как например в композиции *Пригородный Блюз*:

Я сижу в сортире и читаю *Rolling Stone*,
Венечка на кухне разливает самогон,
Вера спит на чердаке, хотя орет магнитофон,
Ее пора будить, но это будет моветон. <...>

Какая-то мадам звонит мне третий час,
От нее меня тошнит, тошнит уже не в первый раз.
Я говорю ей: «Ненавижу, не люблю и не хочу!».
Я говорю: «Меня здесь нет, я давно ушел к врачу».

Разбиваю телефон, иду пить самогон.
Хочется курить, но не осталось папирос.
Я боюсь думать, наверно, я трус.
Денег нет, зато есть пригородный блюз!

Пригородный Блюз (Сладкая N и другие, 1980, с. 27)

«Я боюсь спать», «я боюсь думать», наконец, «я боюсь жить», – заявляет лирический герой. В этих строках обыгрывается название популярной песни *Трус не играет в хоккей* (музыка

Александры Пахмутовой, слова Николая Добронравова) в исполнении Эдуарда Хилья. «В хоккее играют настоящие мужчины, трус не играет в хоккей», – поет Хиль (Dušenko 814). В СССР спорт был важной частью культа великой страны, он символизировал активную позицию в жизни, коллективизм, стремление к подвигам. Но герой отказывается воспринимать жизнь как спортивные достижения (популярный спортивный лозунг «Быстрее, выше, сильнее»), в его восприятии жизнь – это рок-н-ролл, танец, драйв, переживание прекрасного, никак не зависящего от внешних условий («Денег нет, зато есть пригородный блюз», «Я люблю буги-вуги, я танцую буги-вуги каждый день» *Буги-вуги Каждый День* (Белая Полоса, 1984, с. 82).

И в личной жизни героя полный бардак: подруга – Дрянь, брак – не единение любящих, а чудовищный отель, да и сам герой, красиво говорящий о любви к Сладкой N, недолго думая, заводит интрижку с девушкой своего друга за его спиной:

Она спросила меня как бы невзначай:
«А как же Венечка? Он будет сердит».
Я сказал ей: «Ах, какая ерунда! Пойдем заварим чай.
Знать ему зачем? Ведь он еще спит».

(*Пригородный Блюз №2, Blues De Moscou*, 1981, с. 48)

Табуированные темы: секса, употребления алкоголя и наркотиков, ненормативная лексика, профанация высоких чувств и отношений между людьми – все это можно найти в песнях Майка. Песня *Я Не Знаю Зачем* (Бу-Бу, Песня для Свина) посвященная Панову, призвана эпатировать слушателя:

Я просыпаюсь каждое утро,
Ко мне приходят мои друзья.
Они приносят мне портвейн и пиво,
Но я знаю: они ненавидят меня.

А я не знаю, зачем я живу, ну и бу-бу-бу-бу-бу с ним.
А я не знаю, зачем я живу, ну и бу-бу-бу-бу-бу с ним.

У меня есть жаба – редкостная дура.
И я бу-бу ее каждый день.
И нам давно плевать друг на друга.
Я бы бросил ее, но бросать лень.

А я не знаю, зачем я живу, ну и бу-бу-бу-бу-бу с ним.
А я не знаю, зачем я живу, ну и бу-бу-бу-бу-бу с ним.

Я Не Знаю Зачем (LV, 1982, с. 60)

Рок-культура имеет протестный характер, а протест Науменко заключается в неприятии чужой (не только советской) системы ценностей и замещении этих ценностей

своими. Протестное мировосприятие передано через изображение безобразного непосредственно (мотив безобразного) и с помощью иронии – высмеивания человеческих пороков, пошлости, конформизма. Характерно также, что лирический герой предпочитает наблюдать и делать выводы, а не участвовать в активной борьбе. Поэтому далеко не все темы, обычно сопутствующие мотиву безобразного, свойственны Науменко – он не пишет о войне, глобальных проблемах, насилии. Исключением стали две композиции: *Хиросима Все Еще Пылает* и *Спи, Бэби, Спи (Блюз Вооруженных Сил Варшавского Договора)*, не вошедшие в альбомы. Первая песня была написана ради возможности участвовать в первом ленинградском Фестивале самодеятельных песен. Майку было так стыдно за этот опус, что перед началом концерта он попросил исполнить «обязательную программу» Александра Донских, члена группы *Зоопарк*. Вторая песня – сатира на напряженную международную политическую обстановку, стилизованная под колыбельную:

Пусть дураки кричат о водородной бомбе,
Спи, бэби, спи, не надо слушать этот вздор.
Ведь наши бомбы круче и числом поболее,
В обиду нас не даст Варшавский договор.

Спи, Бэби, Спи (Блюз Вооруженных Сил Варшавского Договора), без альбома, 1976, с. 18)

Мотив безобразного реализован в композиции *Гопники*, автор дает собирательный сатирический портрет этой социальной группы общества. Из воспоминаний Тропилло:

Что такое «гопники»? В Ленинграде после революции, в 1920-х годах, на Лиговке, недалеко от Московского вокзала (кстати, совсем рядом с тем местом, где всю жизнь прожил Майк) находилось заведение, которое официально называлось Государственное общежитие пролетариата. Сокращенно: ГОП. В нем селили самое отребье, мимо которого трудно было пройти, потому что это была вечная зона драки, всяких разборок. Нормальные люди старались обходить это место. А людей, проживавших в общежитии, так и называли «гопники». Незадолго до создания этой песни Михаил Науменко шел со своей бас-гитарой... и к нему пристали гопники. Отняли гитару, слегка побили. Майк был очень недоволен и написал песню *Гопники*, в которой была строчка: «Они мешают мне жить» (цит. за: Ćernin 198).

Композиция построена в вопросно-ответной форме:

Кто слушает хэви-металл, АРАБЕСОК и ОТТАВАН,
Кто бьет друг другу морду, когда бывает пьян?
У кого крутые подруги, за которых не дашь и рубля?
Кто не может связать двух слов, не ввязав между ними «ля»?

Это – гопники, это – гопники,
Это – гопники, они мешают мне жить!

Кто хлещет в жару портвейн? Кто не греет пива зимой?
Кто плюется, как верблюд? Кто смеется, как козодой?
Кто гадит в наших парадных? Кто тошнит в вагонах метро?
Кто всегда готов подбить нам глаз и всадить вам в бок «перо»?

Это – гопники, это – гопники,
Это – гопнички, они мешают мне жить!

Гопники (Белая Полоса, 1984, с. 93)

Саркастически отзывается поэт о диких музыкальных вкусах гопников (смесь тяжелого металла, поп-музыки и диско), их нетребовательных подругах, асоциальном поведении и образе жизни. В песне остроумно подмечена особенность малограмотной речи гопников, в которой матерные выражения стали выполнять роль связок между словами: «Кто не может связать двух слов, не ввязав между ними ноту «ля»?». По сути, гопники – прямые потомки пролетариата, в частности Полиграфа Полиграфовича Шарикова, человека с собачьим сердцем, героя повести Михаила Булгакова. Смирнов указывает на полемичное расхождение во взглядах на проблему «гопников» Науменко и Высоцкого:

Рок, при всей его «асоциальности» и постоянных конфликтах с законом, приведших ряд его представителей за решетку, оказался чужд какой бы то ни было романтизации уголовной субкультуры. Напротив – песня Майка Гопники, по существу, представляет собой прямую полемику с Высоцким. Герои блатных песен – «Я в деле, и со мною нож...» – предстают в своем реальном, а не романтическом облике (*Pervyy v Rossii roker*, Web.).

Действительно, лирический герой Высоцкого мог бы описать свою встречу с «интеллектом» со своей стороны:

Я в деле, и со мною нож –
И в этот миг меня не трожь,
А после я всегда иду в кабак.
И кто бы что ни говорил,
Я сам добыл – и сам пропил.
И дальше буду делать точно так.

Ко мне подходит человек
И говорит: «В наш трудный век
Таких, как ты, хочу уничтожать!»
А я парнишку наколол –
Не толковал и запорол.
И дальше буду так же поступать (Vysockij 2014: 9).

Ирония – излюбленный прием поэта, причем она реализуется в разных вариантах. Это может быть ирония над «зоопарком жизни», как в песне *Трезвость – Норма Жизни*: «С тех пор, как был опубликован указ, / Мы стали пить меньше ровно в восемь раз» (без альбома, 1987, с. 111). Это может быть самоирония, как в композиции *Я Продолжаю Забывать*. Группу *Зоопарк* часто упрекали в том, что на концертах уровень музыкального сопровождения оставляет желать лучшего, сам Майк забывает на сцене слова, допускает «лажи». Поэт написал текст, в котором открыто признался в своих недостатках. Забывчивость лирического героя делает его свободным от суеты, обязанностей, неприятностей – всего того, что мешает ему жить своей жизнью:

Спасибо вам за то, что вы пришли на нас посмотреть,
Но к сожаленью я забыл, о чем я собирался петь. <...>

Я забываю тексты песен, чужие и свои.
Я забыл свои права, причем, наверное, в ГАИ. <...>

Я забываю о встречах, забываю о делах,
Недавно я забыл о том, что я по уши в долгах,
Я забываю, я продолжаю забывать.
И когда я забуду все, тогда я начну вспоминать!

Я Продолжаю Забывать (без альбома, 1987, с. 104-105).

Друзья и близкие Науменко вспоминают, насколько неустроенным и бедным был его семейный быт. Жена Майка пишет:

Узкая, продуваемая квартира, длинный коридор, упирающийся в большую кухню нелепой конфигурации, семь дверей в «пеналы». Ни телефона, ни горячей воды, разбитые стекла... Нормальная «воронья слободка». Я так и не смогла полюбить этот район: Лиговку, Разъезжую, Обводный. А Майку, наоборот, нравились места «имени тов. Достоевского». Трудней ему было привыкать к коммунальной кухне: первое время стеснялся даже чайник на плиту поставить. Тем не менее, всегда говорил, что только здесь чувствует себя дома (Naumenko Natalia 261).

Драгоценностью для хозяина квартиры были редкие пластинки, иностранные музыкальные журналы, постеры Болана и Джона Леннона (*John Lennon*). По воспоминаниям матери Майка, родители хотели помочь сыну обзавестись хозяйством после женитьбы, тот долго отнекивался, а потом все же решился взять из родительского дома одну вещь – пепельницу. Она пишет: «Удобство, комфорт его не волновали никогда. Миша был удивительно непрактичным и легкомысленным человеком. Он не умел и не хотел экономить деньги и приобретать какие-то вещи; он жил сегодняшним днем и не заботился о будущем» (Naumenko Galina 261). Он, наверное, единственный в мире человек, который, отвечая на вопросы анкеты, в графе «любимая еда» написал «не знаю» (Naumenko 1996: 122).

Иронично Науменко пишет даже о серьезных темах: о смерти, о любви. Ирония помогает герою сохранить сознание в безумном мире, относиться слегка отстраненно к самому себе. Майк воспринимает большинство неприятных явлений жизни через призму иронии – она позволяет ему абстрагироваться, смягчить удар. По словам Скворцова, для него характерна

...легкая ироничность и созерцательность, в итоге позволяющая герою совпасть с самим собой и дать почувствовать другому близость к герою. Майк предпочитает не предъявлять требований кому бы то ни было. Он может констатировать свою разность с другим, но не проклинает мироздание за несправедливость. <...> Майк – частный, независимый человек, индивидуальность, не нуждающаяся в экстравагантных жестах ради самоутверждения, что делает его фигуру нетипичной в отечественной рок-поэзии... (Skvorcov 1999: 165).

Сема Отшельник

Лирический герой Науменко имеет автобиографические черты и далеко не однозначен для восприятия. Он только на первый взгляд кажется простым: литературные маски, которые использует автор (рок-звезды, простого человека), помогают ему укрыться от любопытных взглядов толпы. Друзья и коллеги Майка, наряду с его безусловным талантом, привлекательными душевными качествами отмечали также его отстраненность, инаковость, изолированность от мира. Скворцов пишет, что «Майк – демократ, но до известного предела: лезть к нему в душу не позволено никому» (Skvorcov 1999: 163). Добровольная «закрытость», позиция невмешательства, отстранения позволяют выделить еще одну сему, важную для понимания творчества Науменко, – Отшельник. Эта сема также реализуется в воспоминаниях современников. Гребенщиков: «Себя, юношу – рок-н-рольщика, он загнал в такое измерение, в котором всю жизнь и прожил, и мир видел только внешнюю его сторону. А внутренней стороны он, по-моему, просто не понял. Майк – как бы солидный, звезда, очки и все такое, а ведь он был прямой противоположностью всему этому, ему как было лет пятнадцать или шестнадцать, так и осталось. Тогда он создал свой особый мир и стал в нем жить... <...> Он остался абсолютным романтиком» (Grebensikov 1996: 77); жена Науменко: «Главное для него было оставаться художником внутри себя. <...> Он старался не зависеть от внешней среды, весь мир был в нем, как у йогов» (цит. за: „*Teksty smerti*” *ruskogo roka*, Web.)

В одном из интервью Майк разграничивает понятия «звезда» и собственно «я» художника. Доманский приводит слова рок-поэта: «И, конечно, как звезда, я принадлежу своей публике, людям, для которых играю, но все остальное – это уж, извините, мое; как художник, как личность я – это я. И я не строю иллюзий. Все, что мы делаем – шоу-бизнес, индустрия развлечений. Моя работа – развлекать людей. И не вижу в этом ничего плохого» („*Teksty smerti*” *ruskogo roka*, Web.). Быть самим собой – главное кредо лирического героя Майка:

Зовите меня как вам угодно – я все равно останусь собой...

(*Завтра Меня Здесь Не Будет*, LV, 1982, с. 64)

О, Боже, как хочется быть кем-то –
Миллионером, рок-звездой,
Святым, пророком, сумасшедшим или, хотя бы, самим собой.
Самим собой. Это сложно...

Ода Ванной Комнате (Все Братья – Сестры, 1978, с. 15)

Троицкий пишет, что, находясь в рамках западной роковой поэтической ортодоксии, Майк вместе с тем радикальнее любого другого порывает с существующими песенными словесными традициями. По сути, он единственный, кто осмеливается быть самим собой, не прикрываясь глубокомыслием и возвышенным слогом:

Бедный мальчик Майк! Какую толщу добротных стереотипов приходится ему пробивать своим аденоидным голосом! Единственная явная параллель – ранний «блатной» Высоцкий... Легко быть умным, легко быть серьезным. Легко и надежно. Трудно быть искренним, трудно быть самим собой... Только Майк стоит среди них. Голый, как в своей ванной комнате, куда неожиданно набежало столько сотен народу. Он демонстративно незащищен. Он позволяет себе выглядеть в песнях жалким и нелепым. Он нарочито антипатичен, даже в самых драматических ситуациях. И, в результате, он пожинает урожай глупых смешков и свиста нормальных ребят и девушек, у которых свои представления об искусстве. Они не хотят видеть себя, это зеркало плочет им в глаза... Майк, первая пьяная ласточка (Troickij 1996: 117).

Важную роль играет образ зоопарка. Музыкант сам охарактеризовал свое творчество как «зоопарковую музыку», и это определение напрямую предшествует появлению группы *Зоопарк* в 1981 г. На вопросы журналистов о причинах выбора названия коллектива его создатель отвечал уклончиво. В ленинградском рок-клубе «скучное» название группы даже критиковалось. Однако образ зоопарка, безусловно, несет на себе важную смысловую нагрузку и появляется во многих текстах:

Мы будем говорить о прекрасных вещах, играть словами, как в бильярд,
И ты построишь мне сотню воздушных замков и один небольшой зоопарк...

(*Седьмая глава, Все Братья – Сестры*, 1978, с. 11)

Нарисуй мне картинку и раскрась ее ярко.
Нарисуй мне, что я убежал, убежал,
Убежал из Зоопарка...

Посвящение Татьяне (без альбома, с. 21)

О, город – это забавное место!
Он похож на цирк, он похож на зоопарк.
Здесь свои шуты и свои герои,
Свои Оскары Уайльды, свои Жанны д'Арк.

6 утра (LV, 1982, с. 69)

А сейчас пора поторапливаться: я спешу на открытие Зоопарка. Меня пригласили туда как почетного члена Общества Охраны Муравьевов. Наверное, меня попросят перерезать ножницами ленту. Это весьма тяжелое и очень ответственное дело, но зато мне потом вручат цветы, а цветы я люблю... Слово «Зоопарк» мне нравится гораздо больше, чем слово «Зверинец», а гостинец – это, вообще говоря, почти подарок, а подарков мне очень давно никто не дарил, а это довольно грустно, что там ни говори (рассказ *Заварное молоко*) (Naumenko 1996: 52-53).

Образ зоопарка амбивалентный: с одной стороны, он символизирует несвободу, отсюда мотив воображаемого бегства лирического героя из зоопарка («Нарисуй мне, что я убежал из зоопарка»); с другой стороны, он тесно связан с образом города, в котором живет герой («город похож на зоопарк», герой приглашен на торжественное открытие городского

зоопарка). «Городскую» сущность рока подчеркивают многие исследователи, таким образом, становится понятно, почему герой мирится с данным порядком вещей: если целый мир – зоопарк, из него невозможно убежать. Из воспоминаний матери поэта:

...В это время он чрезвычайно остро и как-то болезненно ощущал себя несвободным; чувствовал себя как бы загнанным в клетку, из которой ему страстно хотелось вырваться. А клеткой для него были и запреты на книги, и гонения на музыку, и учеба в институте, и рутинная работа, и даже устои родного дома. Отсюда возник образ зоопарка, отсюда и название группы (Naumenko Galina 39).

Первая песня, написанная Майком на русском языке, называлась *Жизнь В Зоопарке*:

Минула еще одна бессонная ночь,
Дым ест глаза, и кофе кипит в кофеварке.
Сегодня я понял, что вся моя прошлая жизнь
Была вовсе не жизнь, а жизнь в зоопарке.

Решетки кварталов, смотри: кругом клетки квартир,
Серо-красный служитель так грозно глядит из-под арки.
А я не в обиде, ведь он не знает о том, что мы,
Он не знает о том, что мы живем в зоопарке.

Жизнь В Зоопарке (без альбома, с. 19)

«Зоопарковая музыка» – это саморефлексия лирического героя, который осознал, что его прошлая жизнь – «не жизнь, а жизнь в зоопарке». Образы клетки, решетки, угрюмого служителя характеризуют не только зоосад, но и коммунальные квартиры («кругом клетки квартир») и – еще шире – устройство общества, в котором каждый его член находится под бдительным надзором власти. Показательно, что герой не имеет претензий к своему надзирателю, который не знает, что в зоопарке все одинаково несвободны.

Мы все здесь – мы любим, воюем и спим,
Жизнь бьет нас, а иногда дарит нам подарки.
И кто-то страдает, а кто-то порою грустит,
Напрасно, ведь мы живем в зоопарке.

И кто-то пьет водку, другие курят траву,
А кое-кто даже коллекционирует марки,
Пытаясь тем самым уйти от себя и забыть,
Тот факт, что все они живут в зоопарке.

Мне кажется, что я скоро возьму и сойду с ума,
Солнце печет и становится очень жарко.
И кем бы ты ни был, я очень прошу тебя: постой, не уходи,
Давай убежим из этого зоопарка. (с. 19)

Осознание того, что суета и попытки разобраться в жизни ни к чему не ведут, позволяют герою занять позицию стороннего наблюдателя, однако в финале текста становится очевидно, что герой также подвержен тлетворному, разлагающему процессу смиренного и

сытого житъя в клетке («я скоро возьму и сойду с ума»). Ему нужен спутник, единомышленник, чтобы совершить побег.

Капрусова задает закономерный вопрос: если лирический герой Науменко стремится убежать из зоопарка, почему тогда свою попытку «выхода» он называет «зоопарковой музыкой» (Капрусова 2001: 130)? Чтобы ответить на этот вопрос, исследователь обращается к стихотворению Сологуба *Мы – пленные звери*:

Мы – пленные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Если сердце преданиям верно,
Утешаясь лаем, мы лаем.
Что в зверинце зловонно и скверно,
Мы забыли давно, мы не знаем.

К повторениям сердце привычно,
Однозвучно и скучно кукуем.
Все в зверинце безлично, обычно,
Мы о воле давно не тоскуем (Sologub 35-36).

Образ мир/жизнь-зоопарк сближает тексты. Науменко мог знать приведенное стихотворение, так как интересовался полузапрещенным творчеством поэтов Серебряного века. Лирический герой Сологуба, как и другие «пленные звери», не смеет открыть дверь клетки, ко многому привык. Лирический герой Майка осознает, что жизнь в «зловонном и скверном зверинце» не могла не отразиться на его мировосприятии, не могла не покалечить его сознание. В каком-то смысле полный побег из «зоопарка жизни» невозможен, определение «зоопарковая музыка» во многом самоиронично и является свидетельством трезвого взгляда на жизнь поэта.

Созерцательное отношение к жизни является постоянным мотивом поэзии Майка: герой пассивен, ему чуждо стремление сделать карьеру, добиться жизненных благ, престижа. Он предпочитает остаться вне суеты, строит иерархию своих жизненных ценностей и поэтому свободен. Эта позиция декларируется в известном рок-н-ролле *Сидя На Белой Полосе*, который дал название второму альбому *Зоопарка Белая Полоса* (1984). Белая полоса – часть дорожной разметки, разделяющая встречные потоки транспорта. Именно на ней сидит Майк на обложке альбома.

Машина обгоняет машину, и каждый спешит по делам.
Все что-то продают, все что-то покупают, постоянно споря по пустякам.
А я встречаю восход и провожаю закат, я вижу мир во всей его красе.
Мне нравится жить посредине дороги, сидя на белой полосе. <...>

А я доволен любой погодой, я счастлив солнцу, и я рад грозе.
И я живу так, как мне живется, сидя на белой полосе.

Мне недоступна вся ваша спешка, мне непонятен ваш ажиотаж.
Я не вижу причин суетиться, я не знаю, зачем входить в раж.
И я надеюсь жить здесь вечно, а нет – так почить в бозе.
Прямо здесь? Прямо здесь, – на этом самом месте, сидя на белой полосе,
Сидя на белой полосе, сидя на белой полосе.

Сидя на Белой Полосе (Белая Полоса, 1984, с. 85-86).

Песня построена на противопоставлении «я» – «они» («вы»): герой сразу заявляет, что «живет не как все». Традиционно образ дороги предполагает движение, развитие, однако герой принципиально никуда не идет, не движется, он именно сидит посередине дороги, и это состояние не временное, напротив, ему нравится «жить на белой полосе». «Сидеть на белой полосе» так же может быть метафорой состояния, когда герой не принимает ни одной из двух спорящих сторон, ничего не решает и никого не осуждает.

В тексте также реализуется противопоставление образов города и природы. Герой Майка любит наблюдать за сменой картин природы, «мог бы пробежаться по росе», но он «городской ребенок», дышащий парами бензина. Появляется образ сада и садовника, который переключается с образом «угрюмого служителя»:

Я хотел бы стать садом, прекрасным садом,
И расти так, как я хочу.
Возможно, это прозвучит забавно,
Но поверьте – я не шучу.

Но при каждом саде есть свой садовник, его работа – полоть и стричь.
Работа прекрасна и даже безопасна, но желаемого трудно достичь. (с. 86)

Следует отметить, что мотив несвободы реализуется даже при описании природы: проводится мысль о том, что объекты природы, такие как сад или река, несвободны, подчинены воле человека. Белая нейтральная полоса таким образом является практически единственным местом, где герой может почувствовать себя свободным. Образ нейтральной полосы между пограничными государствами появляется в творчестве Высоцкого:

А на нейтральной полосе цветы
Необычайной красоты (Vysockij 2014: 85).

Итак, «зоопарковая музыка» Майка – это его способ жить не как все, его стремление убежать из клетки реальности, оставаясь при этом членом общества.

Ода Ванной Комнате – одна из концептуальных композиций Науменко, характеризующаяся совмещением высоких, сакральных и низких, бытовых материй:

Ванная – место, где можно остаться совсем одному,
Сбросить груз забот, растворить их в воде.
Дверь заперта и сюда не войти уже никому,
Ты, наконец, один в этой белой пустоте...

Ванная – место, где можно раздеться совсем донага,
Вместе с одеждой сбросить улыбку, страх и лесть.
И зеркало – твой лучший друг – плюнет тебе в глаза,
Но вода все простит и примет тебя таким, как ты есть.

О, Боже, как хочется быть кем-то –
Миллионером, рок-звездой,
Святым, пророком, сумасшедшим или, хотя бы, самим собой.
Самим собой. Это сложно. Это возможно только здесь...

О-о, ванная комната! Пою тебе хвалу
За простоту, за чистоту,
За мыло и за душ,
За всепрощение, за воскрешение,
За очищение наших душ!

Ода Ванной Комнате (Все Братья – Сестры, 1978, с. 14-15)

Религиозные мотивы практически не свойственны лирике Майка, однако показательны то, что герой остро нуждается в прощении, очищении души. Общение с людьми не может дать ему желаемого, наоборот, герой устал от людей и стремится остаться наедине с собой («ты наконец один»), пусть даже на короткое время. Он сам судит себя за фальшивые движения души («улыбки, страх и лесть»), измену себе («как хочется быть кем-то... хотя бы самим собой»). Только в одиночестве можно «проникнуть в суть вещей», познать себя, получить возможность воскрешения. Образы зеркала и воды противопоставлены: зеркало «плюнет тебе в глаза» (то есть покажет все пороки), но вода «примет тебя таким, как ты есть». Слияние со стихией воды дает герою отдохновение даже в таком скудном варианте – душ в коммунальной ванной. Ванная комната символизирует право человека на индивидуальность, свободу совести (стремление к чему-то высокому) или даже свободу выбора смерти («никто не видит, чем ты занят здесь – то ли режешь вены, то ли блюешь»).

Доманский пишет о том, что именно в этом тексте наиболее полно воплотились ключевые семы «текста смерти» Науменко, и высокие, и низкие: одиночество, смерть (мотив самоубийства), уход от мира, игра (образ рок-звезды), пьянство. Они вступают здесь в системные отношения друг с другом, поэтому *Ода ванной комнате* «может считаться своеобразной квинтэссенцией «текста смерти» Науменко, более чем за десять лет до его ухода определившая развитие всего биографического мифа, последовательно

воплощаемого Майком в течение всей его жизни как биографией, поведенческой моделью, так и песнями...» („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

Множество песен Науменко отражает трагическое восприятие жизни, ранимость, уязвимость, слабость героя (*Все В Порядке, Выстрелы, 21-й Дубль, Седьмая Глава, Блюз Субботнего Вечера* и др.). Его мучают неустроенность человека в мире, отсутствие идеалов, крушение надежд, разочарование в отношениях с людьми, непреодолимый разрыв между мечтой и действительностью. Постоянными темами Майка стали темы одиночества, непонимания и предательства близких, смерти, духовного кризиса. Но главное в этих текстах – предельная откровенность, честность, исповедальность героя. В приведенной выше цитате Гребенщикова упомянут образ подростка-романтика, который наряду с образом ребенка он часто фигурирует в рецензиях критиков. Образ ребенка, подростка подразумевает чистоту, неиспорченность, простой взгляд на мир, но зачастую также нежелание идти на компромисс, юношеский максимализм, который приносит много разочарований, инфантильность. Соловьев сравнивает героя Майка с героем романа Джерома Селинджера (*Jerome David Salinger*) *Над пропастью во ржи*:

Лирический герой песен Майка – сам Майк, его прямая речь, его жалобы, нытье, претензии, победы, поражения, поза... Да, вместо имиджа была поза, неловко прикрывающая какую-то рану, насквозь просматриваемая поза неудачника и позднего аристократа (от портвейна, можно добавить), разочарованного, усталого, разбитого настолько, насколько может быть разочарован тинейджер Холден Колфилд в тридцать лет – не изменивший своим дурацким мечтам и за решением вопроса «Почему же мир хуже меня?» так и не повзрослевший. Майк – большой обиженный городской ребенок, которому не купили игрушку, машинку, грубо взяв за руку и отведя от сверкающей витрины. Но воспоминание об этой «витрине», запрятанное глубоко-глубоко, в лучших его вещах оживало: отстранением, что ли, от окружающего, или какой-то спрятанной в себе улыбкой, я не знаю (Solov'ev 252).

Действительно, большинство песен Майка написано от первого лица, однако отождествлять героя с автором неправомечно. Житинский высказывает надежду, что лирический герой Науменко найдет в себе силы повзрослеть, совершить переоценку низверженных идеалов, снова начать надеяться:

Похоже, что лирического героя Михаила Науменко обидела какая-то нехорошая женщина и теперь он вымещает обиду посредством музыки. Он напоминает мальчика, которому не повезло в первой любви, а потому он заключил, что любви вовсе не существует. Вообще после этого у него все пошло наперекосяк: он разуверился, жизнь потеряла цену, остается только с утра до ночи плясать рок-н-ролл, мотаться по городу в такси, пить портвейн, временами с ужасом озираясь: да разве это жизнь?... Нет, это, конечно, не жизнь. Михаил Науменко поет об этом талантливо, он создает атмосферу замкнутости и агонии души, но от всего этого скоро устаешь. Катарсиса не происходит. Я не случайно употребил слово «инфантилизм»: наиболее мрачные мысли о мире, как известно, возникают в подростковом возрасте. Именно здесь рушатся идеалы, сталкиваясь с жестокой действительностью... Я совершенно искренне желаю лирическому герою Науменко проблеска надежды, иначе он пойдет в полный тупик (Žitinskij 2007: 140-141).

Однако развитие образа героя не происходит, более того, самые трагические песни были написаны совсем молодым автором, а с течением времени они оказались пророческими.

Романтический мотив «вызываю весь мир на войну» заявлен в композиции *Все В Порядке (Просто У Меня Открылись Старые Раны)*:

Я привык к тому, что всю жизнь мне везло,
Но я поставил на двойку, а вышел зеро,
И вот самоубийца берется за перо и пишет...
И скрип пера по бумаге – как предсмертный хрип,
Мой евнух был героем, но он тоже погиб.
Я кричу, но ты не слышишь мой крик, и никто не слышит.

Я встаю и подхожу к открытому окну,
Вызывая тем самым весь мир на войну,
Я взрываю мосты, но я никак не пойму, кто их строил?
И последний автобус ушел уже давно,
И денег на такси мне не хватит все равно,
Я видел все это когда-то в кино, и все равно я расстроен.

Но не пугайся, если вдруг
Ты услышишь ночью странный звук.
Все в порядке.
Просто у меня открылись старые раны.

Все в порядке (Сладкая Н И Другие, 1980, с. 36-37)

Герой бунтует против судьбы, обреченности, одиночества. Но если герой Цоя, например, в подобном состоянии идет шататься по городу, бросает камни в окна, то бунт героя Майка остается никем не замеченным («Я кричу, но ты не слышишь мой крик, и никто не слышит»). Герой не делает попыток уйти из дома, чтобы обратиться за помощью к друзьям, хотя мотив пути в тексте намечен (ушел последний автобус, нет денег на такси). Он «взрывает мосты» взаимоотношений с миром. Вместо этого он «берется за перо» – использует иной способ общения. Однако наличие в тексте слов с негативной коннотацией («самоубийца», «предсмертный хрип», «гибель») свидетельствует о том, что его стремление защитить себя, прибегнув к творчеству, бесплодно. Текст припева («Но не пугайся, если вдруг...») контрастирует с общим настроением песни: он смягчает ситуацию, повторяющаяся фраза «все в порядке», казалось бы, сводит конфликт на нет. Но герой совсем «не в порядке», на грани отчаяния, гибели. Причина душевного кризиса героя – «старые раны» – никак не поясняется в тексте, хотя ясно, что проблемы героя носят хронический характер и вряд ли поддаются однозначному решению.

И я пишу стихи всю ночь напролет,
Зная наперед, что их никто не прочтет.
Зачем я жду рассвета? Рассвет не придет. Кому он нужен?
Слава Богу, осталась бутылка вина,

Но как странно ползет на стену стена,
И я посредине, но я сам виноват, и к тому же простужен. <...>

И даже тишина звенит в моих ушах,
И стрелки почему-то застыли в часах,
И дым в глазах, и цепь на руках, и нечего есть.
Но все будет не так, как оно быть должно.
Все будет именно так, другого не дано,
И все же как бы я хотел, чтобы ты была здесь,
Как бы я хотел, чтобы ты была здесь.
Как бы я хотел, чтобы ты была здесь. <...>

Но на завтра ожидается мрачный прогноз,
К тому же я остался без папирос,
И в каждой клетке нервов горит свой вопрос, но ответ не найти.
Но так ли я уверен, что мне нужно знать ответ?
Просто я – часть мира, которого нет,
Мой последний шедевр – бессмысленный бред.
Мой последний куплет давно уже спет.
Так было, так есть и так будет много-много лет. И нет другого пути. (с. 37)

Тема судьбы все сильнее звучит в финале текста, и герой вынужден подчиниться ей. Вечная ночь («Рассвет не придет – кому он нужен?», «стрелки застыли на часах»), мотив обрушения дома («странно ползет на стену стена»), творческое бессилие («цепь на руках»), наконец, признание героя в том, что он «часть мира, которого нет» переводят конфликт в сюрреалистический план. Любовь – единственное средство победить отчаяние, однако использование сослагательного наклонения в обращении к любимой («Как бы я хотел, чтобы ты была здесь») свидетельствует о том, что наяву чудо не произойдет, она не придет спасти героя.

Тема одиночества характерна для текстов Науменко и может варьироваться многократно: это одиночество творца, которого не принимает мир («Я кричу, но ты не слышишь мой крик, / И никто не слышит» (*Все В Порядке, Сладкая N И Другие*, 1980, с. 36), одиночество среди друзей («И все мои друзья живут рядом со мной, / Но меня удивляет, как они могут так жить» (*Золотые львы, LV*, 1982, с. 56), и в шумной компании («А я сидел в углу и тупо думал, / С кем и где ты провела эту ночь, моя Сладкая N?» (*Сладкая N, Сладкая N И Другие*, 1980, с. 33), одиночество покинутого человека, от которого ушла любимая («С тех пор, как ты ушла, / Мой каждый день как предрассветный час. <...> На дворе скулит бездомный пес, / Он замолчал бы, если б смог. / Мне также плохо, как ему, / Я также одинок» (*Позвони Мне Рано Утром, Сладкая N И Другие*, 1980, с. 39), одиночество рок-звезды («Но ночью, ночью ты опять один» (*Звезда Рок-н-ролла, Все Братья – Сестры*, 1978, с. 16).

С другой стороны, одиночество – это плата за умение оставаться собой, отличаться от других. Опоэтизированное одиночество становится темой стихотворения, лирический монолог героя превращается в диалог, образ двойника появляется в композиции *Блюз Субботнего Вечера*:

Субботний вечер, а я совсем один.
Еще один субботний вечер, а я совсем, совсем один.
И никого нет рядом, я сам себе господин.

Мой телевизор сломался, в эфире только треск и шум.
Мой телевизор сломался, в эфире только треск и шум.
Есть время подумать, но я боюсь своих дум.

В моей квартире темно, как на обратной стороне Луны,
В моей квартире темно, как на обратной стороне Луны,
И так же тихо и странно, как после мировой войны.

Я слышу стук в дверь, это входит мой брат.
Я слышу стук в свою дверь, это входит мой брат.
Его зовут Одиночество, и все же я ему рад.

Я говорю ему: «Брат, ты что-то зачастил ко мне».
Я говорю ему: «Брат, не слишком ли часто ты приходишь ко мне?»
Подари мне свой портрет, и я повешу его на стене».

Он отвечает мне: «Брат, с тобой стряслась беда».
Он отвечает мне: «Брат, я знаю, с тобою стряслась беда.
Но я не брошу тебя, я останусь с тобой навсегда. Да!».

Блюз Субботнего Вечера (Белая Полоса, 1984, с. 92-93)

Этот блюз составляет своеобразную пару с рок-н-роллом *Буги-вуги Каждый День*, его первая строка: «Субботний вечер, и вот опять я собираюсь пойти потанцевать» (*Белая Полоса*, 1984, с. 82). Герой рок-н-ролла также находится дома субботним вечером, но он «совершает телефонный звонок» подружке и отправляется танцевать, то есть успешно преодолевает свое одиночество. Герой блюза, напротив, не делает никаких попыток изменить ситуацию, только констатирует факты: он одинок в своем темном и пустом доме, очевидно, что в его жизни наступила темная полоса («Брат, с тобой стряслась беда»), и его единственный гость – его одиночество, с которым он настолько сроднился, что называет братом.

Тему двойничества продолжает композиция *Ночной Гость*, в которой слышны явные отголоски поэмы Есенина *Черный человек*:

Сегодня ночью, где-то около трех часов, я поймал на себе чей-то взгляд.
Я оглянулся и в зеркале увидел его, я знал его много лет назад.
Мы уставились с ним друг на друга, я не знал, кто он, он не знал, кто я.
Я улыбнулся ему, он улыбнулся в ответ, и я решил, что мы с ним друзья. <...>

И я заглянул ему в глаза, но ничего не увидел в них.
Мне стало страшно: я никогда не видел глаз настолько чужих.

Он смотрел на меня с упреком, он смотрел на меня, как судья.
Я не мог оторвать свой взгляд, я не знал, где он, я не знал, где я.
И я подумал: если он пришел сегодня, то завтра он вернется опять.
И я разбил это зеркало ко всем чертям и с чистой душой лег спать.

Ночной Гость (Белая Полоса, 1984, с. 96)

Капрусова отмечает пространственные и временные совпадения двух текстов: гость в обоих случаях приходит в комнату героя после двенадцати; его появление связано с зеркалом; «ночной гость» является «с упреком», «как судья»; в финале герои, чтобы избавиться от гостя, разбивают зеркало (Капрусова 2001: 134-135). Однако присутствуют и принципиальные расхождения: Черный человек Есенина может трактоваться как тень, черт или смерть; герой Науменко видит в зеркале самого себя в молодости («Я знал его много лет назад»), его зеркальный двойник – совесть, внутренний голос («Он смотрел на меня с упреком, он смотрел на меня, как судья»). Есенинский герой разбивает зеркало в состоянии аффекта, потрясения, герой Науменко разбивает зеркало сознательно, чтобы «гость» завтра не вернулся назад, и со спокойной душой ложится спать. Разбитое зеркало знаменует проигрыш героя: ему удастся избавиться от навязчивых мыслей о своих ошибках, но ясно, что его спокойствие продлится очень недолго.

Тема смерти реализуется в поэзии Науменко в различных ипостасях: это может быть самоубийство («И вот самоубийца берет за перо и пишет», *Все В Порядке, Сладкая И Другие*, 1980, с. 36), покушение на убийство («Ты встанешь и улыбнешься, как ангел, / И вонзишь мне в спину свой нож», *Седьмая Глава, Все Братья – Сестры*, 1978, с. 11), предчувствие смерти («Каждый день ты просыпаешься с мыслью: / «А не последний ли это день?»», *Выстрелы, Музыка Для Фильма*, 1990, с. 117), видение собственных похорон («В зеркале процессия: идут не спеша. / Спроси: «Кого хоронят?» – ответят: «Тебя!»», *21 Дубль, LV*, 1982, с. 62), ироническое отношение к смерти («Недавно я услышал где-то, (ша-ла-ла-ла) / Что скоро прилетит комета, (ша-ла-ла-ла) / И что тогда мы все умрем, умрем» (*Лето, LV*, 1982, с. 54), принятие смерти как выхода («Я уже не боюсь умереть в эти странные дни» (*Странные Дни, Уездный город N*, 1983, с. 71) и даже надежда на воскрешенье («Ведь герои на экране, погибнув, всегда встают опять. <...> Каждый финал – это просто / Начало одного из начал» (*Иллюзии, Иллюзии*, 1984-1987, с. 126). Очевидно, что тема смерти серьезно занимала внимание поэта, и он предусмотрел практически все варианты ее решения.

Особенно пронзительно тема смерти, умирания раскрыта в композиции *Выстрелы*.

Лирический герой одинок, растерян и чувствует угрозу, исходящую из окружающего мира:

Каждый день ты просыпаешься с мыслью: «А не последний ли это день?»
Ты чувствуешь себя, как будто у тебя на спине татуировка – мишень.
Ты задаешь себе старый вопрос: «Ну и как будем дальше жить?».
И ты сам себе отвечаешь: «Все это глупости, их нужно забыть».

Каждый день это – меткий выстрел, это выстрел в спину, это выстрел в упор.
За все эти годы можно было привыкнуть, но ты не привык до сих пор.
Каждый день это – меткий выстрел, и выверен прицел и створ.

Выстрелы (Музыка Для Фильма, 1990, с. 117).

В тексте реализована метафора жизнь – тир, ее мишень – живой человек, который каждый день «принимает огонь на себя», но не может привыкнуть к этой боли. Тема насилия, боли, смерти вторгается в повседневную жизнь лирического героя: его потенциальными убийцами становятся не заклятые враги и не опасные преступники, а его ближние – друзья, поклонники, любимая девушка, которые вновь и вновь «убивают» героя своим равнодушием, обманом, лицемерием:

Вы ушли, когда вечер подходил к концу, и ты помнишь как сейчас:
Ты сказал ей: «Отдай мне свою любовь», она ответила: «Тебе Бог подаст».

И это был самый меткий выстрел, выстрел в лицо, выстрел в упор.
Это было давно, прошло столько лет, но боль не прошла до сих пор.
Каждый день – это меткий выстрел, и выверен прицела створ. (с. 117)

Жестокость мира, с которой не может смириться герой, становится причиной его душевного недуга – антропофобии, социофобии. Вместе с тем болезненное состояние вызывает у героя повышенную саморефлексию, чувство вины, отверженности, проигранной жизни:

Ты боишься выходить из дома, ты начал бояться людей.
Ты боишься знакомых и незнакомых, учреждений и очередей. <...>

В тебя стреляют – значит, не просто так, в тебя стреляют – значит, ты заслужил.
Наверное, ты слишком опасен, мой друг, не слишком ли долго ты жил?

Они стреляют стоя, лежа, с колена, из-за угла, но всегда в упор.
Сколько раз ты уже умирал, так почему же ты жив до сих пор?
Каждый день – это меткий выстрел, и выверен прицела створ. (с. 117)

С одной стороны, герою мучительно жить, умирая каждый день, с другой стороны, он боится смерти и вновь и вновь задается вопросом: «Ну а будет ли завтра новый день опять?».

Доманский отмечает, что с темой смерти соотносится и другая традиционная для «текстов смерти» тема – Уход (*Прощай, Детка, Я Возвращаюсь Домой, 7-е Небо, Завтра Меня Здесь Не Будет*). В этих песнях описываются, на первый взгляд, бытовые явления (уход от девушки, из гостей, отъезд из города на поезде), но «в свете традиционных «текстов смерти» эти тривиальные ситуации обретают семантику аллегории ухода из жизни» („*Teksty smerti*” *rusского roka*, Web.). Символический смысл приобретает образ дома в песне *Я Возвращаюсь Домой*. Дано реалистическое описание неприглядного быта коммунальной квартиры («грязный пол», «немытая посуда», «пустые бутылки»), есть намеки на ссоры с жильцами («меня там не ждут»), одиночество, отсутствие женщины в доме («холодные простыни»), кризис творчества («разбитые пластинки»), но все равно герой называет слово *домой* «сладким». Это его место, это его судьба, именно из этих трущоб растет его поэтический дар:

Я слишком долго был здесь.
Наверно, мне пора прощаться,
И все же я хотел остаться, но, увы, мне пора.
Я возвращаюсь домой,
Я не был там так давно.
Меня не ждут там, и все равно –
Я возвращаюсь домой,
Сладкое слово «домой». <...>

Я возвращаюсь домой,
К грязным полам и немытой посуде,
К холодным простыням и увядшим цветам.
Я возвращаюсь домой –
К холодным сарделькам и яйцам вкрутую,
К пустым бутылкам и разбитым пластинкам – домой.
Сладкое слово «домой»!

Я Возвращаюсь Домой (*Сладкая И Другие*, 1980, с. 31).

Герой не может остаться там, где он есть, – со своими друзьями, слушателями, хотя там ему хорошо («я хотел бы остаться»), он должен вернуться домой («но, увы, мне пора»). Мотив возвращения домой, «побег из зоопарка» также подразумевает возвращение на метафизическую родину души поэта, путь к самому себе, возможно, смерть лирического героя, которую он предчувствует:

И когда я уйду, кто-то скажет: «Что-то случилось с Майком».
И кто-то засмеется и откроет бутылку вина.
И вам про меня расскажут самую последнюю сплетню.
В мире нет ничего интересней, чем сплетни про меня! (с. 31)

Строка «что-то случилось с Майком», – это не вопрос, а утверждение. Но несмотря на то, что окружающие люди чувствуют перемену, их это не тревожит: они смеются, пьют и

рассказывают сплетни о поэте, который ушел. И все же последнее возвращение домой – это завершение долгого пути, возможно, многих лет странствования души, поэтому в финале песни трагические ноты смягчены.

Основные черты эталонного образа рок-поэта присутствуют в творчестве Майка. Биографический миф о рок-звезде Науменко в сознании публики подкрепляется его поведением на сцене, образом жизни, пристрастие к алкоголю, трагическим уходом, а также текстами рассказов и песен (*Рассказ без названия, Звезда рок-н-ролла* и др.), отзывами современников и критиков. Лирический герой делает выбор и претендует на роль «русской рок-звезды», сознательно принимая негативные тенденции, связанные с подобным образом жизни. Сема Рок-звезда реализована в текстах *Буги-вуги каждый день, Мажорный рок-н-ролл, Уездный город N., Звезда рок-н-ролла, Право на рок*. Воплощение образа рок-звезды тесно связано с мотивом игры: рок-поэт убедительно играет роль всеобщего кумира, это одна из масок героя. Сема Рок-звезды характеризуется сочетанием трагических и комических, высоких и низких тем. Семы Классик рока, Законодатель традиции реализуются в текстах первых танцевальных русских рок-н-роллов. Характерной чертой является укорененность рок-поэзии Науменко в контексте русской литературы. Образ лирического героя многогранен, тем не менее искренность является его главной установкой: он убедителен в роли рок-звезды, говорящей от лица поколения, являющейся идиолом поклонников, одновременно любим и востребован публикой как свой человек, понимающий и разделяющий ее интересы. Сема Свой парень (*Песня простого человека, Отель под названием брак, Гонники*) – воплощение диалогизма, проявляющегося в контакте между исполнителем и аудиторией. Герой Майка приближен к обычной жизни, узнаваем, существует в реальных ситуациях. Характерные черты семы Отшельник, такие как непризнанность, предвиденье смерти, оторванность от реального мира, попытки поэта уйти от проблем в творчество, также вписаны в рамки литературной традиции. Сема Отшельник реализована в текстах *Жизнь в зоопарке, Сидя на белой полосе, Ода ванной комнате, Все в порядке, Выстрелы, Я возвращаюсь домой*. Нонконформизм проявляется в аскетичном образе жизни лирического героя, его аполитичности, протестной созерцательности, ироническом подходе к жизни. Творческие доминанты поэзии Науменко возникли в результате столкновения мировоззренческих ценностей автора и окружающей среды: образ мира-зоопарка характеризует его отношение к эпохе. Одиночество тяжело переживается лирическим героем, оно является разрушительным, подавляющим. Саморазрушение проявляется в непомерном увлечении алкоголем, суицидальных мыслях, разочаровании в

жизни. Центральные темы творчества актуализируемы чаще в трагическом ключе. Забвение творческого наследия *Зоопарка* после смерти ее создателя является в каком-то смысле закономерным: Майк до самого конца не изменил себе, не променял свои идеалы на славу и деньги. Такая позиция вызывает уважение.

2.4. Лирический герой Виктора Цоя (семы Бездельник, Романтик, Герой)

Лирический герой Цоя дан в процессе становления, он проходит несколько стадий развития, причем за очень короткое время, неполные 10 лет (1981-1990 гг.). Центральная сема Герой была подготовлена семами Бездельник и Романтик. Следует отметить проницаемые границы обозначенных сем: хотя сема Бездельник характерна для ранней лирики, а сема Герой – для поздней, все три семы взаимосвязаны и могут находиться в положении замещения на разных этапах творчества поэта.

Первоначальное название коллектива – *Гарин и гиперболоиды* – аллюзия на фантастический роман Алексея Толстого *Гиперболоид инженера Гарина*, широко известный благодаря двум экранизациям советских режиссеров – Александра Гинцбурга (*Гиперболоид инженера Гарина*, 1965) и Леонида Квинихидзе (*Крах инженера Гарина*, 1973). Члены группы выбрали название оригинальное и звучащее несколько по-западному, благодаря присутствию технического термина. Интересно отметить переключку идеи мирового господства, которую герой романа собирается воплотить, применяя свое изобретение – супермощный лазер, и будущего феноменального успеха группы, покорившей мировую аудиторию. Молодой коллектив в составе трех человек (Цой, Рыбин, Олег Валинский) в таком пышном названии заявлял свои амбиции. Однако после вступления группы в рок-клуб стало ясно, что название нужно сменить. По словам Рыбина, название *Кино* было выбрано от безысходности. По сравнению с концептуальными названиями *Аквариум* (символ субкультуры) и *Зоопарк* (метафора образа жизни) название *Кино* не имеет глубокого подтекста, может быть прочитано как символ развлечения для масс. Упрощение, сужение спектра значений характерно для явления контркультуры.

Цой младше своих коллег по цеху всего на несколько лет (БГ 1953 года рождения, Майк – 1955, Цой – 1962), однако разница в мировосприятии существенная: его лирический герой принадлежит уже к новому поколению рока, имеющего иные социальные корни. В начале 1980-х гг. количество стихийно возникающих групп исчислялось тысячами, подпольная индустрия звукозаписи, художественного оформления, режиссуры самодеятельных групп развивалась гигантскими темпами. Это была насущная потребность молодых выразить свои чувства на особенном, только им свойственном языке. Молодежь заявила о своем праве и желании решать свои проблемы, отвергая мораль поколения «отцов», переходя на «духовное самообслуживание». Житинский пишет:

Эта музыка не располагает к душевному комфорту, она остра и проблемна. Истинный рок... дитя коммунальных коридоров и кухонь, родительских склок, последних дней до полочки, соседей-алкоголиков, ранних аборт, одиночества, отчаяния. Он кричит об этом со всей прямоотой и корявостью стилия, на языке тех же коммунальных коридоров. «Когда б вы знали, из какого сора...» (Žitinskij 2007: 188).

Сема Бездельник

Лирический герой ранних песен Цоя – городской подросток, «подросший ребенок, воспитанный жизнью за шкафом» (*Я объявляю свой дом...*, *Это не любовь*, 1985). В нем еще много детского, он вступает во взрослую жизнь, которая пугает его. Защищаясь от непонятного, чужого мира, где все непрочно и перемены внезапны, он пытается утвердить свои правила:

Я знаю, что, если ночь, должно быть темно...
А если утро, должен быть свет.
Так было всегда и будет много лет,
И это закон...
И дети проходных дворов знают, что это так...

Дети проходных дворов (Это не любовь, 1985, с. 62)

Уже в ранних текстах герой Цоя говорит от лица поколения: «мы – дети проходных дворов». В этом наименовании отразилась определенная социальная иерархия: чуть выше, чем дети улицы – беспризорники, но ниже обеспеченных детей богатых родителей. Это дети рабочего класса, часто из неполных или неблагополучных семей, предоставленные сами себе, выросшая на улице, на окраине города, в рабочих кварталах дворовая шпана:

Треск мотоциклов,
Драка с цепями в руках,
Тени в парадных –
Все это я видел в снах.

Твой номер (Ночь, 1986, с. 68)

Неслучайна фраза «воспитаны жизнью», а не родителями: эти дети либо не получили в меру родительской опеки и ласки («Ну, а телу недодали любви. Странное дело...», *Странная сказка, Звезда по имени Солнце*, 1989, с. 89), либо быстро поняли, что жизнь корректирует представления о мире, которые они вынесли из отчего дома.

«Дети проходных дворов» не принадлежат к классу интеллигенции, им непонятны высокие материи, они говорят на языке улицы. Таким простым языком с минимальным использованием изобразительно-выразительных средств, простыми синтаксическими конструкциями, с употреблением сленга, оценочной лексики, неточных рифм, с обилием

выразительных деталей написаны ранние песни Цоя. Текст нередко строится на описании состояния героя в узнаваемых бытовых ситуациях:

Белая гадость лежит под окном,
Я ношу шапку и шерстяные носки.
Мне везде неуютно и пиво пить влом.
Как мне избавиться от этой тоски
По вам, солнечные дни?

Солнечные дни (45, 1982, с. 17)

Подросток чувствует какую-то фальшь, недоговоренность во взрослой жизни, в позиции старших по отношению к себе, его пугает будущее, и он стремится сам узнать, в чем же смысл и радость жизни:

В этом мотиве есть какая-то фальшь,
Но где найти тех, что услышат ее?
Подросший ребенок, воспитанный жизнью за шкафом,
Теперь ты видишь Солнце, возьми – это твое!

Я объявляю свой дом безъядерной зоной!
Я объявляю свой двор безъядерной зоной!
Я объявляю свой город безъядерной зоной!
Я объявляю свой...

Я объявляю свой дом... (без альбома, с. 60)

Эта композиция была написана для участия в фестивале, правила которого предусматривали социальную тематику песен. Однако это не значит, что песня написана только на заказ и не несет в себе черт, присущих герою на данном этапе развития. Безъядерная зона – район, на территории которого запрещено размещение ядерного оружия. В метафорическом значении это может быть запрет на насилие, ссоры, скандалы, от которых устал герой. В более широком смысле – попытка оградиться от потока информации о гонке вооружения в мире, причины страха, уныния, пессимизма людей.

Тот же протест против власти взрослых, желание быть оставленными в покое заявлен в композиции *Мы хотим танцевать*:

Наше сердце работает, как новый мотор,
Мы в четырнадцать лет знаем все, что нам надо знать,
И мы будем делать все, что мы захотим,
Пока вы не угробили весь этот Мир.
В нас еще до рождения наделали дыр,
И где тот портной, что сможет их залатать?
Что с того, что мы немного того,
Что с того, что мы хотим танцевать?
Наше сердце работает, как новый мотор,
Почему и чего мы еще должны ждать?
И мы будем делать все, что мы захотим,

А сейчас, сейчас мы хотим танцевать.
Мы хотим танцевать.

Мы хотим танцевать (Ночь, 1986, с. 75):

Лозунгом, символом свободы, непослушания детей становится танец, именно в нем выражается нежелание следовать скучным правилам, ограничивать себя («мы будем делать все, что мы захотим»), учиться («мы знаем все, что нам надо знать»), ждать совершеннолетия, которое принесет новые права («почему и чего мы еще должны ждать?»). Следует отметить, что многие виды танцев, такие как танго, фокстрот, твист, буги-вуги, были в разное время и в разной мере запрещены в России XX века. В косвенной форме выражены в тексте и претензии молодых к старшим: «пока вы не угробили весь этот Мир», «В нас еще до рожденья наделали дыр, и где тот портной, что может их залатать?», «Что с того, что мы немного того?» (то есть сумасшедшие). Ганцаж пишет: «Потерянное поколение еще до рождения было заклеено. Прошлое оставило хорошо видимые следы» (перевод мой – J.M.P.) (Gancarz 89).

Опасность, угрожающая миру, это новая война, использующая новейшее оружие, а значит, времени у молодых пожить в свое удовольствие, порадоваться совсем мало. В памяти людей свежи огромные потери Второй мировой войны, когда мальчики и девочки, только окончившие школу, сняв банты и галстуки, ушли на фронт. Об этом известная военная песня Окуджавы *До свидания, мальчики*:

Ах, война, что ж ты сделала, подлая:
Стали тихими наши дворы,
Наши мальчики головы подняли –
Повзрослели они до поры.
На пороге едва помаячили
И ушли, за солдатом – солдат...
До свидания, мальчики!
Мальчики, постарайтесь вернуться назад! (Okudžava 1984: 39)

Противопоставление искусства (музыки, танца) и войны, мысль о том, что молодые должны танцевать, а не воевать, звучит во многих песнях Окуджавы, который сам ушел на фронт в восемнадцать лет. Например в композиции *Джазисты*:

Джазисты уходили в ополчение,
Цивильного не скинув облаченья.
Тромбонов и чечеток короли
В солдаты необученные шли. <...>

Но что поделывать, что поделывать, если

Атаки были в моде, а не песни?
Кто мог тогда их мужество учсть,
Когда им гибнуть выпадала честь? (Okudžava 1984: 55)

Тема конфликта поколений развита в композиции Цоя *Когда-то ты был битником*.
Лирический герой с юношеским максимализмом упрекает вчерашнего битника,
дезертировавшего с поля боя, отказавшегося от рок-н-рольного братства ради спокойной,
сытой и благополучной жизни:

Эй, где твои туфли на манной каше,
И куда ты засунул свой двубортный пиджак?
Спрячь подальше домашние тапки, папаша,
Ты ведь раньше не дал бы за них и пятак.

А когда-то ты был битником, у-у-у.
Когда-то ты, ты был когда-то битником.

Ты готов был отдать душу за рок-н-ролл,
Извлеченный из снимка чужой диафрагмы.
А теперь – телевизор, газета, футбол,
И довольна тобой твоя старая мама.

Рок-н-рольное время ушло безвозвратно,
Охладили седины твоей юности пыл.
Но я верю и верить мне в это приятно,
Что в душе ты остался таким же, как был.

Когда-то ты был битником (45, 1982, с. 26)

Множество выразительных деталей подчеркивает контраст состояний «тогда» и «сейчас». «Домашние тапки», «телевизор», «газета», «футбол» – символы мещанства. Туфли на манной каше, любимые стилистами, стоили баснословных денег, вызывали у окружающих зависть и осуждение. Цветные двубортные пиджаки, рок-н-рольные записи – также неременный атрибут битника. Лирический герой относится к «папаше» с пониманием, возможно, с сочувствием, хотя и снисходительным: он верит, что в душе старшее поколение разделяет и одобряет протест молодых.

Бездельник, шатающийся по улицам, готовый от нечего делать зайти в любой дом, сесть на любой трамвай, мелкий хулиган, нахал и циник. Герой открыто выставляет на показ свои плохие черты – вредные привычки, отсутствие идеалов, переменчивость характера:

Я на запотевшем стекле трамвая
Пальцем рисую плохие слова.
Кругом водосточные трубы играют.
И мокра от дождя, как на клумбе трава, голова.

И город вдруг сразу стал серым и мокрым.
Я шагаю, не прячась под сенью зонтов.

И блестят от дождя, словно зеркальца, стекла.
Я готов зайти в гости в любой из ближайших домов.

Мое настроение зависит
От количества выпитого пива.
Я никому не нужен, и никто не нужен мне. <...>

Поколение Икс, поколение Ноль.
Мы странны, нас узнать можно с первого взгляда.
Мы забыли про боль – перекатная голь.
Я не знаю, кому из нас здесь еще что-нибудь надо.

Мое настроение (без альбома, с. 29)

Ганцаж отмечает интересный факт: примерно в это же время над книгой *Поколение X* работал канадский писатель Дуглас Купланд (*Douglas Coupland*). Цой однозначно не мог ее прочесть, так как умер за год до ее издания в Канаде. Ганцаж пишет: «Оба автора показали образ поколения своих ровесников, где символ X обозначает выход за границы общества, причем добавленная Цоем цифра ноль автоматически классифицирует его поколение как потерянное» (перевод мой – J.M.P.) (Gancarz 88).

Темы взросления, нравственного становления личности подростка всегда были актуальны в русской литературе. «Молодежная проза» стала активно развиваться в эпоху «оттепели», термином «розовские мальчики» критики обозначили юных героев пьес Виктора Розова (*В добрый час!*, *В поисках радости* и др.) – мечтателей, максималистов, активно выбирающих свой путь в жизни. Образ трудного подростка по-новому зазвучал в предперестроечную эпоху: кризис идеологии, расслоение в обществе, расшатавшаяся система ценностей взрослых заставила молодежь усомниться во всех правилах, насаждаемых старшим поколением. Широкой резонанс в обществе вызвал фильм *Курьер* (1986) режиссера Шахназарова. Его герой – только что окончивший школу Иван Мирошников – юноша неглупый, добрый, с оригинальным чувством юмора, отличается странным равнодушием к жизни: ни к чему не стремится, плывет по течению. Его не трогает развод родителей (отец ушел из семьи к молодой девушке), слезы матери, не интересует ни учеба в институте, ни карьера, ни романтические отношения с понравившейся девушкой Катей. Эксцентричные шутки Ивана ставят людей в глупое положение, становятся причиной скандала в семье университетского профессора, отца Кати. Вместе с тем отказ героя участвовать во всеобщей показухе: произносить «правильные» слова, ответственно относиться к скучной работе, поддерживать иллюзию авторитета старших – выделяет его из среды сверстников. В фильме показано три поколения: «дедов», «родителей» и «детей». Профессорская мама находится в счастливом

неведении относительно стремлений внучки, она заявляет: «Я каждый день смотрю телевизор и уверяю вас, что очень хорошо знаю нашу молодежь!». «Отцы» в отчаянии задают «детям» риторические вопросы: «Я, мы, наше поколение хочет знать, ради кого мы жили и боролись. В чьи руки попадет воздвигнутое нами здание?!» (цит. за: Šahnazarov, 1986). А дети «хотят танцевать» и бездельничать: увлекаются брейк-дансом и рок-музыкой, дискотеками и выпивкой, просмотром видеокассет с боевиками, чтением западных модных журналов, мечтают о загранице. Ивана ожидает армия и, возможно, Афганистан: в последних кадрах фильма появляется демобилизованный танкист со шрамами на лице. Близость лирического героя Цоя Ивану Мирошникову свидетельствует о том, что оба автора уловили черты героя времени, отрицающего авторитеты, не имеющего четких устоев, потерявшего в жизни подростка.

Знаковыми композициями в раннем творчестве Цоя являются *Бездельник* и *Бездельник-2*. Интересно, что определение «бездельники» появляется в воспоминаниях друзей юного Цоя: Панова («Сколько-то времени мы прожили одной семьей, потому что все были бездельники» (цит. за: Žitinskij 2007: 73), Рыбина («Все мы были бездельниками – или, по крайней мере, стремились ими стать» (Rybin 2013b: 193). Слово «бездельник» не означало для молодых музыкантов «лентяй», «пассивный человек, ничем не интересующийся вокруг себя». В воспоминаниях Рыбина наряду с «бездельником» появляется и слово «битник»:

Нет, дома у всех... были родители и холодильники с кастрюлями борща и котлет – но какой же настоящий бездельник (или – битник, как мы стали себя называть тогда) – какой же настоящий битник будет проводить свое свободное время дома с родителями? Это и не битник тогда никакой (Rybin 2013b: 195).

Бездельники ставили себя в оппозицию тем, кто готов тратить жизнь на ненужные и неинтересные вещи – учебу, работу, строго регламентированный досуг. Они чувствовали себя бунтарями, слушая западную музыку, выпивая и говоря о настоящем роке.

Гуляю. Я один гуляю.
Что дальше делать, я не знаю.
Нет дома. Никого нет дома.
Я лишний, словно куча лома, у-у.

Я бездельник, о-о, мама, мама,
Я бездельник, у-у...
Я бездельник, о-о, мама, мама.

В толпе я, как иголка в сене.
Я снова человек без цели.
Болтаюсь, целый день гуляю.
Не знаю, я ничего не знаю, у-у.

Бездельник (45, 1982, с. 18)

Нет меня дома целыми днями:
Занят бездельем, играю словами.
Каждое утро снова жизнь свою начинаю
И ни черта ни в чем не понимаю.

Я, лишь начнется новый день,
Хожу, отбрасываю тень с лицом нахала.
Наступит вечер, я опять
Отправлюсь спать, чтоб завтра встать и все сначала.

Ноги уносят мои руки и туловище,
И голова отправляется следом.
Словно с похмелья, шагаю по улице я,
Мозг переполнен сумбуром и бредом.

Все говорят, что надо кем-то мне становиться,
А я хотел бы остаться собой.
Мне стало трудно теперь просто разозлиться.
И я иду, поглощенный толпой.

Бездельник-2 (45, 1982, с. 19)

В обоих текстах акцент сделан на мотиве бессмысленного блуждания героя («гуляю», «болтаюсь», «хожу», «шагаю», «иду»), с которым связаны потеря цели, ориентации, ясности сознания («Что дальше делать, я не знаю», «Я снова человек без цели», «ни черта ни в чем не понимаю», «словно с похмелья», «Мозг переполнен сумбуром и бредом»). Цикличность блужданий подчеркнута особенно во второй песне: «целыми днями», «каждое утро», «и все сначала». Несмотря на то, что герой находится среди людей, в толпе, он чувствует себя одиноким («в толпе я, как иголка в сене», «я иду, поглощенный толпой»). Образы взрослых представлены матерью героя («о, мама, мама») и неким собирательным образом старших – «все говорят». У героя отсутствуют четкие жизненные планы, но он все равно настаивает на своем праве быть самим собой: «Все говорят, что надо кем-то мне становиться, а я бы хотел остаться собой». Парадный фасад идеологии, за которым ничего не осталось, тема композиции *God Save the Queen* (1977) группы *Sex Pistols*. Припев «There's no future» («У тебя нет будущего») отменяет авторитет старших, музыканты обращаются к аудитории с призывом: ты не успеешь повзрослеть, живи настоящим, никто не должен тебе говорить, что делать и что ты хочешь.

Мотив неприкаянности, одиночества звучит в песне *Время есть, а денег нет*. По сравнению с предыдущими текстами чувствуется зависимость героя от людей, он не может сам справиться со своими проблемами и настроением. Бытовая ситуация – герой остался один под дождем, без денег и друзей – перерастает во что-то большее: появляется образ

замкнутого круга, тупика, из которого трудно выбраться. В записи песня завершается междометием «Ау!», которым перекликаются люди, потерявшиеся в лесу:

Дождь идет с утра, будет, был и есть.
И карман мой пуст, на часах – шесть.
Папирос нет, и огня нет,
И в окне знакомом не горит свет.

Время есть, а денег нет,
И в гости некуда пойти.

И куда-то все подевались вдруг.
Я попал в какой-то не такой круг.
Я хочу пить, я хочу есть,
Я хочу просто где-нибудь сесть.

Время есть, а денег нет (45, 1982, с. 14)

Передвижения героя по городу хаотичны и совершаются как будто против его воли:

Я сажусь в какой-то транспорт
И смотрю, куда он привезет меня.
Со мною рядом кто-то едет из гостей домой.
Зачем я еду, я ведь так хотел остаться с тобой.
Я тот, кто сел в какой-то транспорт
Посмотреть, куда он привезет меня.

Около семи утра (без альбома, с. 13)

Эта композиция имеет много переключек с песней *Passenger (Lust for life, 1977)* Игги Попа (Iggy Pop), герой которого едет по ночному городу куда глаза глядят, смотрит в окно на бедные кварталы городских окраин, ночной город, звезды в чистом небе.

В композиции *Электричка* тот же мотив движения против воли продиктован внешней необходимостью, но это еще более мучительно для героя. Он подчиняется необходимости, однако под спудом зреет взрыв, протест: («Почему я молчу, почему не кричу?»):

Я вчера слишком поздно лег, сегодня рано встал,
Я вчера слишком поздно лег, я почти не спал.
Мне, наверно, с утра нужно было пойти к врачу,
А теперь электричка везет меня туда, куда я не хочу.
В тамбуре холодно, и в то же время как-то тепло,
В тамбуре накурено, и в то же время как-то свежо.
Почему я молчу, почему не кричу? Молчу.
Электричка везет меня туда, куда я не хочу.

Электричка (45, 1982, с. 20)

Мотив агрессии звучит в композициях *Прохожий*, *Мама-анархия*. Несмотря на то, что герой заявляет, что ему никто не нужен, своим поведением и внешним видом он провоцирует окружающих:

Я гуляю по проспекту,
Мне не надо ничего.
Я надел свои очки
И не вижу никого.
Эй, прохожий, проходи,
Эх, пока не получил!..

Прохожий (Группа крови, 1988, с. 65)

Припев песни звучит вызывающе: фраза «проходи, пока не получил» – демонстрация силы, намек на физическое решение конфликта (драка, побои). Намерения перерастают в деструктивные действия – среди ночи герой врубает магнитофон, не заботясь о соседях:

Прихожу домой я ночью,
Завожу магнитофон.
И сосед за стенкой стонет:
Он увидел страшный сон. (с. 65)

Образ дома в поэзии Цоя амбивалентный. С одной стороны, лирический герой уходит из дома: «Я из тех, кто каждый день уходит прочь из дома около 7 утра» (*Около семи утра*, без альбома, с. 13), «Нет меня дома целыми днями» (*Бездельник-2*, 45, 1982, с. 19), так как в доме чувствует себя изолированным от жизни: «Просто ты хочешь знать, где и что происходит» (*Просто ты хочешь знать*, 45, 1982, с. 15), он презирает домашний уют: «Спрячь подальше домашние тапки, папаша» (*Когда-то ты был битником*, 45, 1982, с. 26). С другой стороны, он страдает от отсутствия своего места: «Мерзнут руки и ноги и негде сесть» (*Солнечные дни*, 45, 1982, с. 17), «Время есть, а денег нет, и гости некуда пойти», «И в окне знакомом не горит свет» (*Время есть, а денег нет*, 45, 1982, с. 14). В собственном доме он часто чувствует себя лишним, одиноким: «Мой дом, я в нем сижу пень-пнем» (*На кухне*, 45, 1982, с. 27), «За стенкой телевизор орет, как быстро пролетел этот год» (*Сюжет для новой песни, Начальник Камчатки*, 1984, с. 48), «Эй! Кто будет моим гостем?» (*Гость, Начальник Камчатки*, 1984, с. 49). Часто герой находится на кухне – это ничейное, нейтральное пространство, где можно сидеть до утра за разговорами и вином (*На кухне, Ночь, Игра, Место для шага вперед*). Кухня – место встречи единомышленников:

Электрический свет продолжает наш день,
И коробка от спичек пуста,
Но на кухне синим цветком горит газ.
Сигареты в руках, чай на столе – эта схема проста,
И больше нет ничего, все находится в нас.

Перемен! (без альбома, с. 112)

Я люблю кухни за то, что они хранят тайны.

Ночь (*Ночь*, 1985, с. 70)

Яркова отмечает, что горящий на кухне газ выполняет функцию древнего жертвенника, он противопоставлен электрическому свету города (*Ārkova 64*) Частотен мотив жажды, который символизирует духовный поиск героя:

Мы хотели пить, не было воды.
Мы хотели света, не было звезды.
Мы выходили под дождь
И пили воду из луж.

В наших глазах (*Группа крови*, 1988, с. 82)

Ночью так часто хочется пить.

Последний герой (*Начальник Камчатки*, 1984, с. 46)

У меня на кухне из крана вода.

Место для шага вперед (*Звезда по имени Солнце*, 1989, с. 90)

Образ дома противопоставлен образу города. Городские песни – жанр, к которому приближены ранние песни Цоя. Действие в них происходит на улице, в парадном, во дворе, в кафе, в транспорте (троллейбусе, электричке, метро). Несмотря на то, что герой признается в любви своему городу, в нем царит хаос: это вечная ночь, зима, идет снег или дождь, обитают призраки:

Темные улицы тянут меня к себе,
Я люблю этот город, как женщину «X».
На улицах люди, и каждый идет один,
Я закрываю дверь, я иду вниз.
Я знаю, что здесь пройдет моя жизнь,
Жизнь в стеклах витрин,
Я растворяюсь в стеклах витрин,
Жизнь в стеклах витрин.

Жизнь в стеклах (*Ночь*, 1985, с. 71)

Я люблю этот город,
Но зима здесь слишком длинна.
Я люблю этот город,
Но зима здесь слишком темна.
Я люблю этот город,
Но так страшно здесь быть одному,
И за красивыми узорами льда
Мертва чистота окна.

Город (*Это не любовь*, с. 57)

В городе даже явления природы, несмотря на их красоту, могут нести семантику смерти: «за красивыми узорами льда мертва чистота окна», «А над городом ночь, а над ночью луна, но сегодня луна каплей крови красна» (*Печаль, Звезда по имени Солнце*, 1989, с. 93). Символом города является асфальт, губительный для всего живого:

Я знаю – мое дерево не проживет и недели.
Я знаю – мое дерево в этом городе обречено.
Но я все свое время провожу рядом с ним.
Мне все другие дела надоели.
Мне кажется, что это мой дом.
Мне кажется, что это мой друг.
Я посадил дерево. Я посадил дерево.

(*Дерево*, 45, 1982, с. 25)

Контраст дерево – асфальт, образ дерева как символа молодой жизни сближает поэзию Цоя с позицией Достоевского: в дневнике писатель рассуждает о том, что город губителен для детей и молодежи, он их развращает и губит и в физическом, и в нравственном планах. Дети должны обязательно расти на земле, а взрослые могут жить и на городском тротуаре. Живая почва противопоставлена мертвой мостовой города:

Если хотите всю мою мысль, то, по-моему, дети, настоящие то есть дети, то есть дети людей, должны родиться на земле, а не на мостовой. Можно жить потом на мостовой, но родиться и всходить нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут (Dostoevskij 1994: 266).

Несколько песен строится на противопоставлении города и моря. Море символизирует свободу, радость, гармонию с собой, творчество. Глядя в окно на холодный дождь («третий день с неба течет вода»), герой мечтает о путешествии: «Знаешь, каждую ночь я вижу во сне море... я слышу во сне песню» (*Каждую ночь*, 46, 1983, с. 47). Герой «устал от чужих городов», от каждодневной рутины, нехватки времени, холода, он нуждается в передышке:

Я устал от чужих городов, я устал колоть этот лед.
Я хотел бы уснуть, но нет времени спать...
И я знаю, что мне недолго осталось ждать,
Чтобы снова увидеть сосны на морском берегу.

Переулки молчат, под ногами – усталый асфальт,
Но под крышами город продолжает жить,
И пускай фонари светят ярче далеких звезд –
Фонари все погаснут, а звезды будут светить.

Сосны на морском берегу (*Черный альбом*, 1990, с. 107)

Город воспринимается поэтом как нечто преходящее, он стареет и устает, как и сами люди. Природа же вечна, одухотворена, герой слышит ее голос, ее музыку:

Я вижу, как волны смывают следы на песке.
Я слышу, как ветер поет свою странную песню.
Я слышу, как струны деревьев играют ее,
Музыку волн, музыку ветра.

Здесь трудно сказать, что такое асфальт.
Здесь трудно сказать, что такое машина.
Здесь нужно руками кидать воду вверх.
Музыка волн, музыка ветра.

(Музыка волн, 46, 1983, с. 38)

Социальные темы затрагивают композиции *Алюминиевые огурцы* и *Без десяти*. Первая песня, по словам Рыбина, родилась под впечатлением трудового семестра в колхозе, куда студенты художественного училища под дождем на раскисшем поле собирали огурцы, имевшие вид серых, скользких холодных неорганических предметов (Rybin 2013a: 204). Лирический герой переворачивает ситуацию наизнанку: он не собирает, а сажает огурцы на брезентовом поле:

Здравствуйте, девочки,
Здравствуйте, мальчики!
Смотрите на меня в окно
И мне кидайте свои пальчики, да-а!
Ведь я сажаю алюминиевые огурцы, а-а,
На брезентовом поле.

Три чукотских мудреца
Твердят, твердят мне без конца:
«Металл не принесет плода,
Игра не стоит свеч, а результат – труда». <...>

Кнопки, скрепки, клепки,
Дырки, булки, вилки,
Здесь тракторы пройдут мои
И упадут в копилку, упадут туда,
Где я сажаю алюминиевые огурцы, а-а
На брезентовом поле.

Алюминиевые огурцы (45, 1982, с. 16)

Абсурд как игровой прием (использование случайного набора слов, подобранных в соответствии с рифмой) констатирует невозможность обнаружить организующее начало в окружающем героя мире. Сочетание слов «алюминий» и «брезент», «металл», «тракторы» наводит на мысль о чем-то неживом, искусственном. Строка «Я сажаю алюминиевые огурцы на брезентовом поле» может быть интерпретирована как метафора войны (огурцы – это бомбы, сброшенные на замаскированные позиции врага). Основной посыл песни – бессмысленность работы, бесполезность усилий («Игра не стоит свеч, а результат труда»). Мажорное музыкальное оформление в сочетании с абсурдным текстом также профанирует идею коллективного труда на благо общества.

Ироническое отношение, пренебрежение к работе, соблюдению общественных норм демонстрируются в песне *Без десяти*:

Я должен прийти к девяти на работу свою.
Но сейчас уже без десяти, а я только встаю.
На столе моем завтрак стоит,
От него не уйти. И, наверное, я к девяти
Не смогу подойти.

Еще только без десяти девять часов.

В объяснительной я напишу, что был у врача.
А еще напишу, что часов на пути не встречал.
И пускай все ругают меня на работе моей.
И пускай все позорят меня на работе моей.

Без десяти (46, 1983, с. 37)

Герой подчиняется необходимости приходить на работу или соблюдать субординацию, писать объяснительные записки по поводу опозданий, но для него это игра и заведомая ложь, так как он занимает асоциальную позицию и мнение окружающих или карательные меры не могут повлиять на его привычки и взгляды. Сема Бездельник определяется Ганцажем как аутсайдер:

Цой создал очень яркий образ героя, лишённого шансов аутайдера, который мокнет на улице или смотрит на мир через ничего не скрывающее окно, он открывает реципиентам описание своей грустной жизни. Герой закрыт, говорит мало, но тут и не требуется много слов... Интересно, что в творчестве трагически погибшего поэта нет прямых упреков в сторону советской власти. Не было нужды их формулировать, так как герой Цоя обвиняет систему уже своим поведением. Отсутствие возможностей нормальной жизни вынуждает героя выйти за рамки. Только такое поведение позволяет ему жить в согласии со своей совестью (перевод мой – J.M.P.) (Gancarz 93).

Несмотря на то, что герой поэзии Цоя является во многом автобиографическим, факты жизни поэта не дают право исследователям заявить о его трудном детстве. Семья Цоя, хотя и не принадлежала к числу хорошо обеспеченных, была вполне интеллигентная. Родители имели высшее образование, отец работал инженером, мать преподавала в школе физкультуру. Необычность этой семьи была в соединении двух культур – корейской и русской. Отец Виктора, «русский кореец» родился в городе Кзыл-Орда, приехал в Ленинград получить высшее образование. От отца Виктор унаследовал неразговорчивость, замкнутость, углубленность в себя. Молодая семья жила трудно, помимо основной работы родители вынуждены были подрабатывать, на воспитание ребенка оставалось мало времени. В школьные годы Цой отличался спокойным нравом, рассудительностью, самостоятельностью, учился хорошо. Возможно, родители не понимали музыкальных пристрастий сына, но обеспечивали тыл. Отец даже учил сына играть на гитаре. Рано проявились художественные способности Цоя: советское детство музыканта хорошо

иллюстрирует его рисунок, занявший второе место в конкурсе художественных школ. На нем был изображен перрон и уходящий поезд с надписью «Все на БАМ!» (все на строительство Байкало-Амурской магистрали!). По свидетельству друзей, Виктор увлекался чтением: прочитал всего Достоевского, классику, любил книги из цикла *Жизнь замечательных людей*.

После восьмилетки средней школы Цой поступает в художественное училище имени Владимира Серова на оформительский факультет, но через год обучения отчислен за неуспеваемость. Подчиняясь воле матери, он идет работать на завод, поступает в вечернюю школу, но работа и учеба ему не нравятся. В 1979 г. Цой поступает в училище СПТУ-61 по специальности «резчик по дереву», но не оканчивает обучения и отчислен со справкой о том, что прослушал курс. Тем не менее интерес к живописи сохранился на всю жизнь, умение рисовать приносило ощутимый доход: он рисовал на ватмане гуашью портреты роковых музыкантов Роберта Планта, Питера Габриела, Элиса Купера (*Robert Plant, Peter Gabriel, Alice Cooper*), которые с успехом можно было продать на «толчке». За один плакат давали целых пять рублей. Цой также хорошо резал по дереву, свои работы – нэцкэ, пепельницы, поделки – дарил друзьям. В зените славы в Америке выступление группы *Кино* сопровождалось выставкой работ Цоя.

И все же по сравнению с другими музыкантами он был полукровкой – родители не могли обеспечить ему учебу в престижной школе или институте, он не имел музыкального образования (впрочем, ни Майк, ни БГ его так же не имели), музыкального или художественного окружения, которое бы стимулировало его талант. Но рок-н-ролл в то время носился в воздухе, и Цой сделал свой первый правильный выбор – он выбрал людей, у которых следовало учиться. Виктор начал играть на басу в группе Максима Пашкова *Палата №6*. Пашков был совсем из другого слоя общества – учился в английской спецшколе, его отец был меломаном, любил джаз, собрал большую коллекцию редких пластинок, огромную библиотеку. По характеру он был лидером и звездой: играл на гитаре, фортепиано, запоем слушал джазовые записи, сам писал песни на английском языке и мечтал о настоящей рок-группе. Из интервью с Пашковым:

...Потихонечку мы начали играть вместе. Лет в тринадцать. Вернее, играть-то сначала не получалось, потому что он совсем еще не умел, и мне приходилось все показывать. У меня тогда было несколько гитар, но все какие-то разбитые, старые. У Витьки тоже, по-моему, была гитара... Потом с большим трудом мы купили в комиссионном магазине бас-гитару за сорок рублей. Ее мы вручили Вите, поскольку учиться играть на ней легче – всего четыре струны... Тогда группа еще никак не называлась. Название *Палата №6* возникло позже, когда мы стали постарше и как-то определили свой стиль. К тому времени мы уже хорошо знали хард-

рок и кумиром нашим была группа BLACK SABBATH. Мы пытались работать под них, точнее, у них учиться (цит. за: Žitinskij 2013: 51).

Через Пашкова Цой знакомится с Пановым и начинает возвращаться в его компании (1977-1980 гг.). Андрей вырос в артистической среде, его родители были артистами балета, в доме собиралась ленинградская артистическая богема. Его отец эмигрировал на запад, но присылал семье немалые деньги, который сын тратил на пластинки с «толчка» и музыкальную технику. Андрей увлекся движением панков, назвался «Свином» и создал свою группу *Автоматические удовлетворители (АУ)* – вольный перевод названия британского коллектива *Sex Pistols*. У группы был текучий состав – в ней играли те, кто находился в данный момент в доме Пановых, – однако она просуществовала около 20 лет и вошла в историю ленинградской рок-музыки. Веселая анархия этих сборищ была той почвой, из которой вышла группа *Кино*. Эпатирующее поведение панков помогло Цою почувствовать себя увереннее, раскрепоститься. Виктор начал играть на басу в АУ, в 1980 году состоялся его музыкальный дебют в Москве в серии квартирников, устроенных Троицким. Цой также исполнил свою песню *Вася любит диско*, однако без особого успеха. Из воспоминаний Панова:

Собирались у меня, значит. Пили, гуляли, дурака валяли... Цой был басистом, ничего не писал тогда. Поскольку Максим относился к нему несколько иронически, что ли, Цой был всегда очень зажатый. Комплексанутый, даже так скажу. Когда же мы остались с ним два бездельника, я чуть ли не каждый день стал приезжать к нему по утрам. У него любимое занятие было – снимать с пленки. Или читать. С ушами все в порядке, снимает, как рентген. *Jennifer Rush* снял, что удивительно! Там маразматические аккорды, очень сложно. (цит. за: Žitinskij 2013: 51).

Начиная с 1980 года, Цой и Рыбин практически поселились в доме Науменко, варились в культурном котле майковской тусовки. «Звезда рок-н-ролла» щедро делилась своим опытом и давала советы и оценки. С подачи Майка «гиперболоиды» в 1982 году прошли прослушивание на совете ленинградского рок-клуба и были приняты с испытательным сроком. Цой серьезно работал над текстами своих песен – это ясно из черновиков, о том же свидетельствуют его друзья:

Витька продолжал проверять свои песни, показывая их Майку и не только ему – у Майка постоянно были гости, и они принимали живейшее участие в обсуждении новых произведений... Он просто боялся выглядеть безграмотным, выглядеть как большинство длинноволосых певцов рок-клуба с их высокопоэтическими откровениями о любви и мире (Rybin 2013b: 136).

От Майка о новой группе узнал и БГ, который был для Цоя верховным жрецом на музыкальном Олимпе. Виктор спел пару своих песен в электричке по дороге из Петергофа, где *Аквариум* отыграл концерт, в Питер. Как когда-то Гавриил Державин Пушкина, мэтр благословил юного Цоя:

...Витька спел пару песен. А когда слышишь правильную и нужную песню, всегда есть такая дрожь первооткрывателя, который нашел драгоценный камень или там амфору бог знает какого века, вот у меня тогда было то же самое. Он спел две песни... вторая была *Мои друзья идут по жизни маршем*. И она меня абсолютно сбивала с нарезки. Это была уже песня, это было настоящее. Когда через молоденького парня, его голосом проступает столь грандиозная штука – это всегда чудо. Такое со мной случалось очень редко, и эти радостные моменты в жизни я помню и ценю... Когда я слышу классическую песню, я ее узнаю. И когда люди, практически никому не известные, садятся и поют подряд набор классических песен – это вводит в полное ошеломление. Я оттуда уехал с мыслью о том, что нужно немедленно поднимать Тропилло и, пока вот это чудо функционирует, – его записывать. И нужно это делать прямо сейчас. С этого, собственно, все и началось (цит. за: Žitinskij 2013: 156-158).

Первый альбом *Кино 45* был записан в студии Тропилло, где писался сам БГ, и при непосредственном участии музыкантов *Аквариума*. Название альбома – это его первоначальная длительность – 45 минут, позже одна песня была изъята и в результате остался материал на 42 минуты. Альбом сразу «ушел в народ» и был принят с интересом. По словам Житинского, «Это портрет молодого человека, подростка, как выяснилось – практически на все времена» (Žitinskij 2013: 169). Действительно, спустя почти 30 лет после гибели музыканта его песни входят в репертуар практически каждого российского подростка.

И еще один человек, много сделавший для того, чтобы возшла звезда Цоя, это его жена Марианна Цой. Ее любовь и поддержка дали Виктору уверенность в себе и, главное, возможность сосредоточиться на музыке. Из книги Рыбина:

Марианна была невероятно сильной и умной женщиной, и она явилась для Цоя если не спасением, то важнейшим катализатором, она определила вектор его движения, всю его дальнейшую судьбу. Это заметили все – как изменился Цой, четко разделились периоды: Цой «до Марианны» и «Цой с Марианной». Это были два разных человека. Витя обрел уверенность в себе, он выпрямился, совершенно перестал комплексовать, песни пошли одна за другой – и одна лучше другой, и все песни теперь были о любви (Rybin 2013a: 215-216).

Связав свою жизнь с Цоем, Марьяна отказалась от собственной карьеры и полностью отдалась работе продюсера, администратора, визажиста, костюмера и стилиста группы *Кино*. Она договаривалась о концертах, обсуждала вопросы оплаты, отвечала за костюмы, грим, дизайн альбомов и т.д., в общем, стала за рулем коллектива. Успех *Кино* неотделим от ее успеха – в биографическом мифе о рок-поэте актуализируется мотив женщины, способствующей прохождению им новых испытаний, – чудесная женитьба.

Режиссер Кирилл Серебряников в 2018 году снял музыкальный фильм-биографию *Лето* об истории знакомства и дружбы Цоя с Науменко, о становлении группы *Кино*, ленинградской андеграундной рок-культуре начала 1980-х гг. В роли Цоя выступил немецкий актер корейского происхождения Тео Ю (озвучивал Денис Клявер). Роль Науменко сыграл музыкант и вокалист Роман Билык (псевдоним Рома Зверь, лидер популярной группы *Звери*). В фильме фигурируют герои, прототипами которых стали Свин,

Тропилло, Троицкий, БГ, Марьяна Цой, Наталья Науменко. Показана деятельность ленинградского рок-клуба, литовка текстов песен, концерты под присмотром нарядов милиции. Много сцен рассказывают о частной жизни Науменко и Цоя: показана коммуналка Майка, сцены на городских улицах, в троллейбусе, в электричке, где едут советские граждане, отдых рок-тусовки на Финском заливе. Современное рок-сообщество в оценке ленты разделилось: одни поддержали замысел режиссера (в эпизодических ролях в фильме снялись известные музыканты, режиссеры, актеры, журналисты – Лия Ахеджакова, Елена Коренева, Александр Баширов, Адасинский, Сева Новгородцев), другие (например Гребенщиков, Рыбин, Тропилло) были возмущены тем, что недостоверно показана эпоха, не передан дух рок-культуры, действительность идеализирована и романтизирована (в основе сюжета лежит любовный треугольник Майк – его жена Наташа – Цой). Гребенщиков запретил использовать свое имя в фильме, в результате чего в ленте почти не сказано об *Аквариуме*, только в конце на экране появляется некто Боб, разительно похожий на героя фильма *Иванов*, и по просьбе Майка помогает группе *Кино* записать первый альбом. В ленте огромное количество музыки: это песни *Зоопарка*, записанные группой *Звери*, песни Цоя, исполненные Петром Погодаевым, иностранные хиты, отражающие музыкальные веяния эпохи: *Psycho Killer (Talking Heads)*, *Passenger (Iggy Pop)*, *Perfect Day (Lou Reed)*, *All the Young Dudes (Mott the Hoople)*. Фильм Серебрянникова получил приз Каннского кинофестиваля за лучший саундтрек. Так или иначе, создатели фильма провели огромную работу по сбору информации об эпохе, взяли множество интервью с участниками реальных событий, проштудировали критические и биографические источники материалов. Фильм вызвал в целом положительную оценку аудитории, причем в большей степени за границей, стал предметом острой полемики, сыграл положительную роль в популяризации истории русского рока в России и за рубежом. История группы *Зоопарк*, образ Науменко получили впервые выход на массовую аудиторию и вызвали, без сомнения, новый интерес публики.

Сема Романтик

Лирический герой взрослеет, сема Бездельник постепенно замещается семьей Романтик. Закономерно, что сема Романтик также вытеснила другую сему, которая может быть условно названа «Пэтэушник». Кормильцев и Сурова отмечают: герой Цоя «не то молодой рабочий, не то студент техникума или пэтэушник <...> мы наблюдаем

примитивизацию и даже «идиотизацию» образа героя» (*Rok-poèziâ v russoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolúciâ*, Web.). Однако именно такое «пролетарское» происхождение лирического героя обеспечило ему популярность: благодаря семе «Пэтэушник», пишет Тропилло, «герой Цоя был близок и дорог народу» (цит. за: Соj Marianna, Žitinskij 117). По словам Доманского, героический и романтический «текст смерти» не мог допустить включения такой бытовой семы, поэтому определение «пэтэушник», несущее в себе явно негативную оценку, было заменено на «романтически настроенный подросток» („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

Исследователи отмечают, что сема Романтик в творчестве Цоя реализуется в двух значениях: романтик как сторонник романтики и романтик как последователь романтизма (в текстах достаточно полно реализуется и романтическое мироощущение, и романтическая модель творчества) („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.). Конфликт героя с окружением, неприятие идеалов общества, темы одиночества и свободы, образ ночи – все эти черты романтизма присутствуют в текстах Цоя.

Несмотря на то, что ведущим направлением русской литературы XX века считался реализм (Александр Фадеев написал статью *Долой Шиллера!*, в которой отрицал романтический метод как идеалистический), романтизм играет значительную роль: в поэзии Серебряного века он присущ поэзии Гумилева, Блока; революционная романтика характерна для произведений 1920-х гг. (темы революции, войны, героизации труда, строительства нового социалистического государства, образ народа); позже военная романтика зазвучала в произведениях о Второй мировой войне. Расцвет жанра исторического романа (беллетризованные биографии выдающихся государственных деятелей, полководцев, писателей, идеи патриотизма, национального прогресса), развивающего конфликт героя и общества, также дань романтизму. Романтический герой характерен для поэзии 1960-х гг. (Вознесенский, Юрий Кузнецов), бардовской песни (Окуджава, Высоцкий), произведений Константина Паустовского, Виктора Астафьева, Валентина Распутина и других авторов. Паустовский пишет:

Романтическая настроенность не противоречит интересу к «грубой» жизни и любви к ней. Во всех областях действительности, за редкими исключениями, заложены зерна романтики. Их можно не заметить и растоптать или, наоборот, дать им возможность разрастись, украсить и облагородить своим цветением внутренний мир человека (Paustovskij 13).

В альбом Цоя *Начальник Камчатки* входит композиция *Ария мистера Икс* – кавер-версия отрывка популярной арии из оперетты Имре Кальмана *Принцесса цирка* (музыка Кальмана, слова Юрия Айхенвальда). На основе оперетты в 1958 году был снят советский

черно-белый фильм *Мистер Икс* (режиссер Юлий Хмельницкий), в котором арию Мистера X исполнил Георг Отс. В исполнении Цоя звучит фрагмент арии об одиночестве и неприятии артиста высшей знатью, которая приходит увидеть выступление, но не считает его равным себе и никогда не позволит ему войти в свой круг:

Да, я шут, я циркач, так что же?
Пусть меня так зовут вельможи.
Как они от меня далеки, далеки,
Никогда не дадут руки.
Цветы роняют лепестки на песок,
Никто не знает, как мой путь одинок.
Сквозь ночь и ветер мне пройти суждено,
Нигде не светит мне родное окно.
Устал я греться у чужого огня,
Ну где же сердце, что полюбит меня?
Живу без ласки, боль свою затая,
Всегда быть в маске – судьба моя (цит. за: Hmel'nickij 1958).

Одиночество, непонимание, испытания, скитания, вынужденное инкогнито – все работает на образ романтического героя. Необычный эффект кавер-версии Цоя заключается в контрасте текста, написанного высоким поэтическим слогом, и современной музыкальной обработки (использованы электронные инструменты – синтезатор, драм-машина).

Говоря о романтизме у Цоя, необходимо также учесть культурный контекст эпохи. *Новая романтика* (*The New Romantics*) – музыкальное направление, возникшее в Великобритании в начале 1980-х годов как альтернатива аскетичной панк-культуре и оказавшее заметное влияние на развитие английской поп- и рок-сцены. Эта музыка не несла в себе социального протеста и была во многом ориентирована на глэм-рок и его современные модные тенденции. В клипах новые романтики использовали яркую косметику, создавали себе невероятные прически (*A Flock of Seagulls*) и вычурные одеяния (*Spandau Ballet*). Вот как описывает Рыбин первый концерт группы *Кино* в рамках рок-клуба в Доме народного творчества:

Все праздно шатающиеся за кулисами юноши и девушки, музыканты, их поклонники и поклонницы сбежались к нашей гримерке и, заглядывая в дверь, подсматривали, как и во что мы наряжаемся для нашего первого шоу. Они с удивлением взирали на Цоя, на его кружева, кольца с поддельными бриллиантами, на вышитую псевдозолотом жилетку, на его аккуратный и изысканный грим, совершенно не похожий на грубо размалеванные рожи хард-роkers и на Франкенштейна, в которого Марьяна превратила меня с помощью грима, лака для волос и объединенных гардеробов ТЮЗа и Госцирка (Žitinskij 2013: 172).

Внушительный и строгий образ героев еще впереди. В поисках своего стиля члены группы пережили увлечение модными веяниями западной культуры. Судя по клипам и концертным записям, особенно заметно влияние на имидж музыкантов *Кино* готического периода творчества группы *The Cure*, сценического имиджа ее лидера Роберта Смита (*Robert Smith*)

(белый грим, подведенные глаза, высокие прически, приверженность к черному цвету, кожаной одежде с металлическими заклепками). Также просматривается влияние Дейвида Боуи (*David Bowie*) периода конца 1970-х гг. в характере музыкального оформления (электронные инструменты), пластике, движении солиста на сцене.

Романтиком и неоромантиком герой называет себя сам:

Гроза за окном, гроза с той стороны окна,
Горят фонари и причудливы тени.
Я смотрю в ночь, я вижу, что ночь темна,
Но это не станет помехой прогулке романтика.

Подворотни страшны, я слышу, как хлопают двери.
Черные кошки перебегают дорогу.
Пусть бегут, я в эти сказки не верю.
И это не станет помехой прогулке романтика.

Трудно идти, я вышел уже давно,
И вечер в гостях был так приятен и весел.
Я пил вино, я так люблю вино,
Но это не станет помехой прогулке романтика.

Я проснулся в метро, когда там тушили свет,
Меня разбудил человек в красной шапке.
Это кольцо, и обратного поезда нет,
Но это не станет помехой прогулке романтика.

Прогулка романтика (Начальник Камчатки, 1984, с. 51)

Текст песни насыщен романтическими атрибутами: ночной город, гроза, свет фонарей, черные кошки. Однако романтический колорит в начале текста («ночь темна», «подворотни страшны», «хлопают двери», «причудливые тени», «черные кошки перебегают дорогу») далее снижается до обыденной ситуации: подвыпивший гость, возвращающийся домой, просыпается в полуночном метро. В финале композиции наряду с повторением слова «романтика» возникает слово «неоромантика», таким образом поэт обозначает специфику своего художественного метода. Лексина-Цыдендамбаева пишет:

Подчеркивая свою связь с романтической традицией, Цой в то же время и отталкивается от нее, иронизируя над тем романтическим пафосом, без которого не обходится ни одна его песня. В основе художественного мира Цоя лежит стройная концепция, сочетающая в себе одновременно романтический пафос и авторскую иронию по поводу этого пафоса. Именно благодаря этому противоречивому сочетанию Цой называет себя не «романтиком», а «неоромантиком», выделяя таким образом свою художественную систему из обширного массива романтической традиции (Leksina-Cydenambaeva 97).

Образ ночи занимает важное место в творчестве Цоя. Ночь – время, когда человек уходит от суеты дня, остается наедине с собой и с Богом. Ночь в космическом плане – это начало: согласно греческой космогонии, ночь и тьма стоят у истоков мира. Ночь, как и вода, связана с изобилием, потенциальными силами и идеей роста, а также с ожиданием,

обещанием света и дня. Название *Ночь* (1986) носит пятый альбом *Кино*: большинство композиций носит меланхолический оттенок, герой как будто ожидает чего-то, пытается осознать свои чувства и желания. Действие песен часто происходит на ночных улицах (*Видели ночь, Мама-анархия, Жизнь в стеклах*) или герой бодрствует ночью в доме (*Последний герой, Игра, Твой номер, Ночь*). Мысль о том, что ночь – это время героя, повторяется во многократно. День становится как бы репетицией важных, настоящих событий ночи:

За окнами солнце, за окнами свет – это день.
Ну, а я всегда любил ночь.
И это мое дело – любить ночь,
И это мое право – уйти в тень.

Я люблю ночь за то, что в ней меньше машин...

И эта ночь и ее электрический свет бьет мне в глаза,
И эта ночь и ее электрический свет бьет мне в окно,
И эта ночь и ее электрический голос манит меня к себе,
И я не знаю, как мне прожить следующий день.

Ночь (Ночь, 1986, с. 70)

Ночь – особое время, которое надо уметь видеть, это время свободы и радости:

Видели ночь,
Гуляли всю ночь до утра.

Видели ночь (Ночь, 1986, с. 66)

Игрой названы дневные события («Завтра в восемь утра начнется игра»), по контрасту события ночи должны означать настоящую жизнь. Герою жаль тратить время на сон, он боится пропустить что-то важное, «убить» ночь зря:

Но сейчас деревья стучат ветвями в стекла,
Ты можешь лечь и уснуть, и убить эту ночь.
Деревья, как звери, царапают темные стекла,
Пока еще не поздно лечь и уснуть в эту ночь.

Игра (Ночь, 1986, с. 74)

С другой стороны, сон также может явиться неким откровением для героя, нести творческий потенциал, интуитивные знания о мире, о сущности вещей:

Знаешь, каждую ночь я вижу во сне море.
Знаешь, каждую ночь я слышу во сне песню.
Знаешь, каждую ночь я вижу во сне берег.
Знаешь, каждую ночь...

Каждую ночь (46, 1983, с. 47)

В песне *Спокойная ночь* ночь – это колыбель хаоса, она враждебна городу, «ее власть велика». Город тщетно пытается защититься от ночи, установить свой порядок, который символизируют огонь, свет:

Крыши домов дрожат под тяжестью дней,
Небесный пастух пасет облака.
Город стреляет в ночь дробью огней,
Но ночь сильнее, ее власть велика.

Тем, кто ложится спать – спокойного сна.
Спокойная ночь.

Соседи приходят, им слышится стук копыт,
Мешают уснуть, тревожат их сон.
Те, кому нечего ждать, отправляются в путь.
Те, кто спасен, те, кто спасен. (

Спокойная ночь (Группа крови, 1988, с. 79)

Несмотря на пожелание «спокойного сна», очевидно, что покой этот мнимый, сон неглубокий: обывателям мешает спать стук копыт, они боятся тех, для кого ночь – это время свершений, кто начинает свой путь.

Альбом *Ночь* был записан на студии Тропилло и стал первым альбомом группы, изданным официально. В 1988 году он также был выпущен на грампластинках фирмой *Мелодия*. Причиной того, что такая солидная фирма заинтересовалась творчеством *Кино*, был указ «сверху»: на западе вышла пластинка *Red Wave*, и в целях укрепления репутации страны необходимо было показать всему миру, что в СССР подпольного рока не существует, напротив, он легально одобрен. Несмотря на то, что автор не получил денег за свою работу, второе издание альбома дало результаты: песни *Кино* прогремели на всю страну. Из воспоминаний Тропилло:

Примерно через год после выхода пластинки мне жена рассказала, что у них в музыкальной школе на праздничном концерте в честь 7 ноября вышел мальчик и спел: «Мама – анархия, папа – стакан портвейна», и никто ему ничего не мог возразить, потому что Министерство культуры песню утвердило. Вот так... Но я думаю, что именно пластинка *Ночь* и песня *Анархия* сделали группе *Кино* то самое паблицити, благодаря которому о них узнали широкие народные массы. Пластинка выпущена тиражом уже больше двух миллионов экземпляров. Это очень много (цит. за: Žitinskij 2013: 266).

Романтический протест героя появляется в композиции *Подросток*:

Ты смотришь назад, но что ты можешь вернуть назад?
Друзья один за одним превратились в машины.
И ты уже знаешь, что это – судьба поколений.
И если ты можешь бежать, то это твой плюс.

Ты мог быть героем, но не было повода быть.
Ты мог бы предать, но некого было предать.
Подросток, прочитавший вагон романтических книг,

Ты б мог умереть, если б знал за что умирать.

Попробуй спастись от дождя, если он внутри.

Попробуй сдерживать желание выйти вон.

Ты педагогическая неудача, и ты просто

Вовремя не остановлен.

Теперь ты хочешь проснуться, но это не сон.

Подросток (без альбома, с. 110)

Очевиден внутренний разлад героя с самим собой: он сожалеет о том, что мир так быстро меняется («Ты смотришь назад, но что ты можешь вернуть назад?»), его вчерашние друзья уже начали жить по законам нового мира, взрослой жизни («Друзья один за одним превратились в машины»), старшие махнули на него рукой («ты педагогическая неудача»). В тексте заявлен мотив бегства от скучной реальности, от предрешенной судьбы («если ты можешь бежать, то это твой плюс», «теперь ты хочешь проснуться, но это не сон»). Начитанный подросток («прочитавший вагон романтических книг») ищет себя и место для подвига во имя высокой цели («ты мог быть героем», «ты мог бы предать», «ты б мог умереть»). Чтение книг или просмотр кино – позиция пассивная, а истинное лицо человека открывается в момент испытаний, борьбы, и герой ищет возможность испытать себя, его одолевают парадоксальные мысли и желания («Попробуй спастись от дождя, если он внутри»).

Далее эта же тема развита в композиции *Пора*:

Чтение книг – полезная вещь,
Но опасная, как динамит,
Я не помню, сколько мне было лет,
Когда я принял это на вид.
Мне скучно смотреть сегодня кино,
Кино уже было вчера.
И как каждый день ждет свою ночь –
Я жду свое слово – «Пора»!

Пора открывать двери,
Пора зажигать свет,
Пора уходить прочь,
Пора!

Осень – это только красивая клетка,
Но в ней я уже, кажется, был.
И я прожил там свои сорок дней,
И сегодня уже не вчера.
Я ухожу, оставляя листок
С единственным словом – «Пора»!

Пора (46, 1983, с. 36)

Статичный образ дома и даже времени года вызывают у героя ассоциации с клеткой, 40 дней ожидания символизируют подготовку героя к грядущим испытаниям, подвигам (40

дней Христос постился в пустыне перед тем, как начал свое общественное служение). «Время пришло», – главный вывод героя, и он покидает свой дом и семью и идет навстречу судьбе.

Достаточно много песен этого периода отражают процесс инициации героя, его переход на новую ступень развития. Он решительно отказывается от сытой и спокойной домашней жизни («Меня ждет на улице дождь, их ждет дома обед»), покидает свой дом («Закрой за мной дверь, я ухожу»), следует своему пути, в котором приобретает опыт и знания о жизни, расставляет приоритеты, по-другому начинает осознавать то, что имеет – дом, куда может вернуться, близких, которые ему дороги:

Мы не видели солнца уже несколько дней,
Наши ноги утратили крепость на этом пути.
Мне хотелось войти в дом, но здесь нет дверей,
Руки ищут опору и не могут найти.
Я хочу войти в дом...

Я родился на стыке созвездий, но жить не могу.
Ветер двадцать метров в секунду ночью и днем.
Раньше я читал книги, а теперь я их жгу,
Я хотел идти дальше, но я сбит с ног дождем.
Я хочу быть с тобой...

Хочу быть с тобой (46, 1983, с. 41)

Они говорят: им нельзя рисковать,
Потому что у них есть дом, в доме горит свет.
И я не знаю точно, кто из нас прав,
Меня ждет на улице дождь, их ждет дома обед.

Закрой за мной дверь. Я ухожу.

И если тебе вдруг наскучит твой ласковый свет,
Тебе найдется место у нас, дождя хватит на всех.
Посмотри на часы, посмотри на портрет на стене,
Прислушайся – там, за окном, ты услышишь наш смех.

Закрой за мной дверь, я ухожу (Группа крови, 1988, с. 77)

Я собираю чемодан, мне нельзя отступить.
Я заметил свой срок, я заметил свой срок...
Я сминаю папиросу, смотрю в потолок.
Я заметил свой срок, я заметил свой срок...
Мама, я узнал свое утро.

Растопите снег (Начальник Камчатки, 1984, с. 50)

Герой ищет единомышленников, обращается к другим с призывом следовать за ним («Если тебе вдруг наскучит твой ласковый свет, тебе найдется время у нас»). «Обыденность страшна тем, что отвлекает человека от своего предназначения – своего пути. Порог, как и дверь, средство перехода из одного мира в другой, символизирует рубеж в жизни героя,

который уже осознал необходимость ухода и разрыва с родом», – пишет Лексина-Цыдендамбаева (Leksina-Cydenambaeva 101).

Испытания героя символически обозначены враждебными силами стихии: «Мы не видели солнца уже несколько дней», «Ветер двадцать метров в секунду ночью и днем», «Я сбит с ног дождем». С другой стороны, дождь символизирует свободное, открытое пространство города и противопоставлен «ласковому свету» дома.

Прохождение через символическую смерть – один из центральных образов обряда инициации – описано в композиции *Троллейбус*. Лексина-Цыдендамбаева отмечает: «В урбанистической поэзии Цоя Троллейбус замещает чудовище, проглатывавшее неофитов в древнем ритуале. Движение на восток напоминает восточный миф о путешествии солнца от заката к восходу через подземный мир мертвых» (Leksina-Cydenambaeva 99). Вместе с тем образ троллейбуса, идущего на восток, чьи пассажиры незнакомы друг с другом, может быть понят как символ разобщенности социума, стремительного хода времени, человеческой жизни:

Мое место слева, и я должен там сесть,
Не пойму, почему мне так холодно здесь.
Я не знаком с соседом, хоть мы вместе уж год.
И мы тонем, хотя каждый знает, где брод.
И каждый с надеждой глядит в потолок
Троллейбуса, который идет на восток.
Троллейбуса, который идет на восток.
Троллейбуса, который...

Все люди – братья, мы – седьмая вода,
И мы едем, не знаю, зачем и куда.
Мой сосед не может, он хочет уйти,
Но он не может уйти, он не знает пути,
И вот мы гадаем, какой может быть прок
В троллейбусе, который идет на восток...

В кабине нет шофера, но троллейбус идет,
И мотор заржавел, но мы едем вперед.
Мы сидим не дыша, смотрим туда,
Где на долю секунды показалась звезда.
Мы молчим, но мы знаем, нам в этом помог,
Троллейбус, который идет на восток...

Троллейбус (46, 1983, с. 30)

В тексте много выразительных деталей, подчеркивающих опасность путешествия, общую атмосферу растерянности, потери ориентиров («Мы тонем, хотя каждый знает, где брод», «Он не может уйти, он не знает пути», «В кабине нет шофера, но троллейбус идет», «мотор заржавел», «Мы едем, не зная зачем и куда», «Мы гадаем, какой может быть прок»). Тем не менее у пассажиров остается надежда, ее символизирует звезда («Мы сидим не дыша, мы

смотрим туда, где на долю секунды показалась звезда»). *Троллейбус* Цоя может быть интерпретирован как метафора жизни вообще: это путешествие людей-современников во времени, которые со страхом и надеждой всматриваются в будущее.

Эта композиция Цоя имеет интересные переключки с песней Гребенщикова *Трамвай*:

Близились ночь;
Рельсы несли свой груз.
Трамвай не был полон,
Фактически он был пуст.
Кроме двух-трех плотников,
Которых не знал никто,
Судьи, который ушел с работы,
И джентльмена в пальто.

Трамвай (*Десять стрел*, 1986, с. 198)

В обоих текстах герои едут в ночном транспорте, пассажиров объединяет дорога, но они разобщены, путешествие приобретает символический смысл – это время подведения итогов, ожидание перемен в своей судьбе, реализуется мотив опасности, возможно, скорой смерти:

Когда вошел контролер,
Скорость перевалила за сто.
Он даже не стал проверять билеты,
Он лишь попросил снять пальто.
В вагоне было тепло,
И ночь подходила к концу,
И трамвай уже шел там, где не было рельсов,
Выходя напрямую к кольцу. (с. 199)

В тексте Гребенщикова судья и плотник выступают антагонистами: первый хочет оправдать себя, снять с себя вину, второй, напротив, готов «ответить за все», он не может молчать. Образы судьи и плотника могут быть поняты в контексте евангельской истории (суд Пилата над Христом) и одновременно могут быть спроецированы на события современной автору действительности, кризис идеологии, вечный поиск ответа на вопрос «Кто виноват?». Образ молчаливого «джентльмена в пальто» может быть соотнесен с образом автора, который наравне с героями является пассажиром трамвая: от его лица ведется повествование, он передает реплики других персонажей, описывает финал. Таким образом, текст Гребенщикова многозначен, дает больше возможностей для интерпретации.

Мотив потери пути, нравственных ориентиров, предчувствие катастрофы, связанный с урбанистическим средством передвижения (трамвай, троллейбус, автобус, поезд, электричка), часто встречается в русской литературе XX века (*Заблудившийся*

трамвай Гумилева, Вагон Наума Коржавина, Вечный трамвай Кузнецова, электричка Москва – Петушки Вен. Ерофеева, Трамвай-убийца Юны Мориц, Желтая стрела Виктора Пелевина, Вагонные споры Макаревича, Автобус Андрея Шулико, Сергея Чигракова и т.д.). Текст Цоя вписал в эту традицию новую ноту. Интересный анализ образа железной дороги в русской рок-поэзии Перестройки и постсоветского времени (Гребенщиков, Шевчук, Макаревич, Бутусов, Кормильцев) представил профессор Садовски (*Źelaznaá doroga v russoj rok-poèzii Perestrojki i poslesovetskogo vremeni (glazami poláka)*, Web.).

Характерной чертой романтизма является интерес писателей-романтиков к культурам других стран. Мотив культуртрегерства вообще характерен для русских рок-поэтов: западная культура – колыбель рок-н-рола, крестного отца русского рока. Бадди Холли, один из первопроходцев рок-н-рола, появляется в песне Цоя *Я иду по улице*: стремясь подражать кумиру, герой носит зеленый пиджак, яркий галстук, два часа гладит брюки, провел утро в парикмахерской. Еще одна черта, приближающая подростка к образу жизни западной молодежи, – возможность прокатиться в папином роскошном авто: «Папа скоро даст свою машину покататься мне» (*Я иду по улице*, 46, 1983, с. 34).

Особенность творчества Цоя в том, что он опирается не только на западную культуру, но и на восточную: его троллейбус идет на восток, из древнеиндийской мифологии в песню *Транквилизатор* попали «молнии Индры» – бога грома и молнии, в песне *Камчатка* герой находит третий глаз, символ иррационального знания. Увлечение восточной культурой возникло сначала среди «небожителей» (например *The Beatles*) и таким образом сообщилось их поклонникам:

Beatles в это время ищут новые ценности, которые бы заполнили вакуум, который возник от небывалого успеха группы. Члены группы курят марихуану, принимают галлюциногенные средства, интересуются культурой хиппи в Сан-Франциско, увлекаются музыкой и культурой Индии. Они начинают учиться у Махариши Мареш Йоги. Харрисон дружит с виртуозом индийского инструмента ситар Рави Шанкар, поддерживает и популяризирует его творчество, одновременно учится у него (Werenstein-Żuławski 85).

Ироническая композиция Цоя *Ситар играл* повествует о Харрисоне, который «очень любит деньги» и одновременно стремится к духовному просветлению:

Джордж Харрисон, который очень любит деньги,
Послушал мантры и заторчал.
Купил билет на пароход и уехал в Дели,
И в ушах его все время ситар играл.

Кто на нем играл? Чей это ситар?
На ситаре играл сам Рави Шанкар.
Он сидел в позе «Лотос» на спине у слона с ситаром в руках.

Ситар играл...

Джордж Харрисон купил пар двенадцать бус,
Джордж Харрисон сказал: «Я буду жить любя»,
А потом он сказал: «Гуд бай» и ушел в себя.
Ситар играл...

Ситар играл (45, 1982, с. 24)

Смешение культур не вызывало в сознании советского человека противоречий: «железный занавес», пресекающий контакты с заграничным миром, делил пространство на две неравные части: Советский союз и остальные государства, с их необычными культурными традициями, которые все же воспринимались как нечто единое, целое, «другое». Показательна и эпоха тесной дружбы СССР и Индии в 1950-80-х гг., лозунг «Хинди руси бхай-бхай!», провозглашенный Хрущевым. Несколько текстов Цоя написаны на основе расхожих заграничных штампов: герой песни *Сельва* стоит башню из слоновой кости, сажает сансимилью (растение, известное наркотическими свойствами), в песне *Румба* американец женится на креолке в пампасах, ходит в сомбреро, рубит мачете бамбук.

Необычно реализуется сема Романтик в социальном плане. Работа музыканта в ленинградской котельной (улица Блохина, дом 15), носившей народное название *Камчатка*, отразилась в нескольких композициях и дала название альбому *Начальник Камчатки*. Неквалифицированная, физически тяжелая работа ради заработка, на которую вынуждены были соглашаться диссиденты, в подаче Цоя предстает чем-то возвышенным, благородным. Герой-романтик противопоставляет себя обществу, а образ кочегара (кузнеца), согласно славянской мифологии, обладающего тайным знанием, связанным с огнем, обретает романтический ореол. В фильме *Рок* режиссера Сергея Учителя (1987) Цой запечатлен на рабочем месте: музыкант говорит о том, что ему нравится эта работа. Он чувствует себя свободным, ему приятно видеть зримый эффект своих усилий: он кидает уголь в топку – людям становится тепло в их домах. Котельная была излюбленным местом сборищ неформальных музыкантов и их друзей, импровизированных концертов. После смерти музыканта *Камчатка* стала местом паломничества его поклонников, сейчас это клуб-музей Цоя, площадка, на которой постоянно выступают различные рок-группы.

Своеобразным гимном диссидентов стал коротенький текст Цоя *Я хочу быть кочегаром*, наложенный на музыкальную вариацию композиции *Tutti Frutti* пионера рок-н-ролла Лу Ричарда:

Надело ходить на работу,
Каждый день к девяти на работу.

Я нашел выход:
Я хочу быть кочегаром,
Работать сутки через трое.

Эта песня – кочегара-рок!

Я хочу быть кочегаром (46, 1983, с. 45)

Необычное название *Камчатка* стало символом фантастического, абсурдного мира, не пересекающегося с реальностью, внутренней свободы. В названии подчеркнуты способности поэта как демиурга, творца нового мира. Из интервью Цоя:

Что означает для меня слово «Камчатка»? Ничего конкретного, я там никогда не был, оно лишь подчеркивает некую абсурдность текста, его фантастичность. *Камчатка* и *Алюминиевые огурцы* – это чистая фонетика и, может быть, какие-то ключевые моменты, не связанные между собой и имеющие задачу вызвать ассоциативные связи. Можно назвать это второй фантастикой. Можно в какой-то мере сравнить этот подход с театром абсурда Ионеско. Только у нас не мрачное разрешение действительности, а более веселое (Zander 5).

Тем не менее некоторые образы текста вызывают интересные параллели:

О-о, это странное место Камчатка,
О-о, это сладкое слово «Камчатка».
Но на этой земле я не вижу тебя,
Я не вижу твоих кораблей,
Я не вижу реки, я не вижу моста,
Ну и пусть...

Я нашел здесь руду, я нашел здесь любовь,
Я пытаюсь забыть, забываю и вновь
Вспоминаю собаку, она, как звезда,
Ну и пусть...

Я не вижу здесь их, я не вижу здесь нас,
Я искал здесь вино, а нашел третий глаз.
Мои руки из дуба, голова из свинца,
Ну и пусть...

Камчатка (46, 1983, с. 31)

«Сладкое место Камчатка» – своеобразный вариант «земли обетованной»: ее нельзя увидеть простым зрением («Но на этой земле я не вижу тебя»), вход туда известен только посвященным, вода, мост и корабль – символы жизни и спасения. На Камчатке герой находит руду (полезные ископаемые, возможно, золото – в метафорическом плане это может означать вдохновение), любовь и третий глаз (тайное знание), хотя с физическим его телом произошли необычные трансформации («Мои руки из дуба, голова из свинца»). Для абсурдного мира характерно смешение низких и высоких понятий – собака сравнивается со звездой, хотя возможно и другое толкование: собака – символ дружбы, рок-н-рольного братства.

Атмосфера абсурда воссоздана в композиции *Транквилизатор*: для уклонения от службы в армии музыкант имитировал попытку суицида и провел 6 недель в ленинградской психиатрической лечебнице № 62. Тяжелые впечатления от пребывания в психушке легли в основу песни. Лирический герой находится под воздействием медицинских препаратов, скорее всего, успокоительных, поэтому совершает ряд бессмысленных действий (выходит с зонтом под дождь и закрывает его, разбирает приемник, идет к остановке трамвая, но никуда не едет):

Я выхожу из парадной, раскрываю свой зонт.
Я выхожу под поток атмосферных осадков.
Я понимаю, что это капризы природы.
Мне даже нравится чем-то эта погода.
У-у, транквилизатор... <...>

Я начинаю свой путь к остановке трамвая.
Я закрываю свой зонт, я – экспериментатор.
Вот проезжает трамвай, вот гремит, удаляясь.
Я направляюсь домой, я улыбаюсь.
У-у, транквилизатор...

Камни врезаются в окна, как молнии Индры.
Я нахожу это дело довольно забавным.
Ты понимаешь, что мне было нужно развлечься.
Мне надо чем-то лечить душевные травмы.
У-у, транквилизатор...

Транквилизатор (46, 1983, с. 33)

Комический эффект также вызван тем, что поэт говорит о самых обычных вещах напыщенным высоким слогом: дождь назван «потоком атмосферных осадков», герой не просто идет, а «начинает свой путь» или «направляется домой» и т.д. Подавляемые чувства протеста приводят к ослаблению чувства самосохранения героя и оборачиваются деструктивными действиями: он кидает камни в окна домов («Ты понимаешь, что мне нужно было развлечься. Мне надо чем-то лечить душевные травмы»). Впечатляющим является музыкальное сопровождение и манера исполнения песни: замедленная музыка и тяжелый гитарный риф, растягивание слов создают впечатление заторможенности и неадекватности героя.

Знаковыми для раскрытия темы Романтик являются две композиции *Последний герой* и *Перемен!*. Последний герой, несмотря на то, что назван героем, еще не определился в выборе пути, его «цель далека»:

Ночь коротка, цель далека,
Ночью так часто хочется пить.
Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька,

Ты не можешь здесь спать, ты не хочешь здесь жить.

Доброе утро, последний герой!
Доброе утро тебе и таким, как ты!
Доброе утро, последний герой.
Здравствуй, последний герой!

Ты хотел быть один, это быстро прошло,
Ты хотел быть один, но не смог быть один.
Твоя ноша легка, но немеет рука,
И ты встречаешь рассвет за игрой в дурака.

Утром ты стремишься скорее уйти,
Телефонный звонок, как команда «Вперед!».
Ты уходишь туда, куда не хочешь идти,
Ты уходишь туда, но тебя там никто не ждет!

Последний герой (Начальник Камчатки, 1984, с. 46)

Домашняя жизнь вызывает у лирического героя отторжение («Ты не можешь здесь спать, ты не хочешь здесь жить»), однако и к испытаниям он еще не готов, нерешителен («Ты хотел быть один, но не смог быть один», «Твоя ноша легка, но немеет рука»), старые привычки, праздность затягивает его в свои сети («И ты встречаешь рассвет за игрой в дурака»). Он начинает свой путь к цели, прилагает усилия, которые пока не окупаются («Ты уходишь туда, куда не хочешь идти, ты уходишь туда, но тебя там никто не ждет»). Возможно, первые шаги, не приносящие видимых результатов, это именно тот Рубикон, который нужно перейти, чтобы найти свой путь. В словосочетании «последний герой» слово «последний» может быть истолковано не только в значении «только один», но и в контексте времени: в «последние времена» (конец 1980-х гг.) страна оказалась на распутье, в преддверии перемен, настоящие герои прошлого ушли и погибли. Последний герой не похож на них: он слаб, одинок и подвержен сомнениям, но он не отрекается от высокого знамени романтизма. Строка припева «Доброе утро тебе и таким, как ты!» указывает на то, что «семена» героизма зреют в людях пока под спудом, сокрыто. Сама заявка темы последнего героя симптоматична: по словам Житинского, «романтический герой в наш век – это либо глупо, либо смешно. И нужно большое мужество, чтобы назвать себя романтическим героем, а потом и стать им» (Žitinskij 2013: 224).

Композиция *Перемен!* стала гимном эпохи Перестройки. Эта песня попала «в десятку» и отразила чаяния и надежды миллионов людей на будущее, на лучшую жизнь, несмотря на то, что, по словам автора, была написана задолго до начала Перестройки и не содержала политического подтекста:

Как только началась гласность, все как с цепи сорвались говорить правду. Это было очень популярно. А в наших песнях нет никаких сенсационных разоблачений, но люди по привычке пытались и здесь найти

что-то этакое. И в результате *Перемен!* стала восприниматься как газетная статья о Перестройке. Хотя я ее написал давно, когда еще и речи не было ни о какой Перестройке, и совершенно не имел в виду никаких перестроек. Конечно, это не очень хорошо, но я думаю и надеюсь, что в конце концов все станет на свои места (Žitinskij 2013: 433).

Вместо тепла – зелень стекла, вместо огня – дым,
Из сетки календаря выхвачен день.
Красное солнце сгорает дотла, день догорает с ним,
На пылающий город падает тень.
Перемен! – требуют наши сердца.
Перемен! – требуют наши глаза.
В нашем смехе и в наших слезах,
И в пульсации вен: «Перемен! Мы ждем перемен!». <...>

Мы не можем похвастаться мудростью глаз и умелыми жестами рук,
Нам не нужно все это, чтобы друг друга понять.
Сигареты в руках, чай на столе – так замыкается круг,
И вдруг нам становится страшно что-то менять.

Перемен! (без альбома, с. 112)

Ситуация, описанная в песне, – друзья и единомышленники собрались за столом на ночной кухне – уже не раз фигурировала у Цоя. Однако по сравнению с предыдущими текстами здесь есть ряд существенных отличий: песня написана от лица группы людей, сплоченных одной целью, понимающих друг друга с полуслова («Нам не нужно все это, чтобы друг друга понять»), а это уже значительный шаг вперед. Герои осознают то, что должны выйти из замкнутого круга бесполезных споров («Сигареты в руках, чай на столе – так замыкается круг») и начать действовать, причем сами, без чьей-либо помощи («все находится в нас»). Им нельзя медлить – промедление будет подобно крушению надежды («И вдруг нам становится страшно что-то менять»). Смех и слезы, дыхание, биение сердца – все естественные проявления жизни людей подчинены теперь одной цели. Перемены, о которых грезят герои, не касаются политического строя, в первую очередь, они должны быть направлены на изменения себя, своей личности и образа жизни, и таким образом могут повлиять на жизнь общества в целом. Романтики выбрали свой путь – они хотят быть героями. Герой – это определенная ступень развития личности, это человек, который победил свои собственные страсти – страх, себялюбие, эгоизм – и обратился к людям, которые нуждаются в его помощи.

Сема Герой

Сема Герой является центральной в творчестве Цоя и является визитной карточкой группы *Кино* – она не характерна для творчества других роковых музыкантов того времени. Вообще образ положительного героя в русской литературе во второй половине XX века переживал упадок. Разочарование в идеалах партии привело к «девальвации» образа

положительного героя в советской литературе: молодого рабочего или крестьянина, партийца, ударника труда, хорошего товарища, строителя коммунизма. Поиск нового героя, героя времени был как нельзя более актуален. Сема Герой включает в себя также разновидности (Последний герой, Культурный герой, Киногерой, Кумир, Святой, Поэт) и реализуется в основном в композициях последних альбомов группы: *Группа крови* (1988), *Звезда по имени Солнце* (1989), *Черный альбом* (1990). Вообще слово «герой» встречается в текстах Цоя редко (*Пой свои песни, пей свои вина, герой...*, *Подросток, Саша, Последний герой*), мало того, лирический субъект не называет героем себя, это слово часто относится к адресату (объекту) и часто несет ироническую оценку. Доманский отмечает, что «многие стихи Цоя строятся как обращение к некоему «ты» и часто характеристики этого «ты» (а не только лирического «я») переносятся на личность самого автора. Таким образом, в песнях Цоя субъект и объект могут принципиально не различаться, что способствует отождествлению в биографическом мифе и субъекта, и объекта, и автора» („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.). Сема Герой, данная в ироническом контексте, противопоставлена семе «быть самим собой», заявленной в ранних песнях: «Все говорят, что надо кем-то становиться. А я хотел бы остаться собой» (*Бездельник-2*, 45, 1982, с. 19).

Сема Герой подготовлена семами Бездельник и Романтик: лирический герой Цоя эволюционировал от мелкого хулигана и мечтателя до зрелой разносторонней личности, которая четко расставляет приоритеты и готова бороться за идеалы. Романтизированный образ последнего героя Цоя описывает Троицкий:

Перед нами редкий тип прирожденного героя. Это человек, идущий по жизни не то чтобы победительно, но с полным ощущением себя персонажем приключенческого романа или кинобоевика. Он одинок, независим, благоден, причем это не поза, а норма жизни! Соответственно, все жизненные блага, соблазны, конъюнктуру и т.п. он воспринимает спокойно и с легким презрением, как и подобает настоящему ковбою (Coj Marianna, Rybin 249).

Увлечение Цоя восточными единоборствами, китайской философией, творчеством Брюса Ли нашло свое воплощение в семе Герой. Возникновению загадочного ореола вокруг личности музыканта способствовала восточная внешность поэта, его немногословие, закрытость, нелюбовь давать интервью, пристрастие к черному цвету. Меняется подход к слову: если раньше поэт использовал плакатную технику, простой разговорный язык, то в поздних текстах, наравне с романтическими штампами и символами (звезда, небо, ночь, война) появляются аллюзии к Священному Писанию, прием умолчания, афористическая манера стиха. Бугаев вспоминает:

Цой тогда... углубился в *Дао дэ Цзин* и какие-то восточные темы. Собственно, благодаря этому ему удалось сформулировать в песнях то, что он сформулировал. Потому что такую четкости ясность и прозрачность высказываний, как у него, вообще сложно найти. То есть это что-то нечеловеческое, это можно сравнить со святыми Востока, которые создавали мантры, которые потом сотни тысяч пели (Žitinskij 2007: 219).

Общей чертой песен этого периода можно назвать наступление особого переломного времени – времени решительных действий, которого так давно ждал герой. Тропилло приводит интересную версию о том, что загадочное слово «асса» ввел в обиход не БГ, а именно Цой, который говорил, что «главный тезис советской культуры вообще и различных молодежных деяний в частности должен выражаться словом «асса!», то есть любое действие» (Žitinskij 2007: 221). В текстах песен часто встречаются глаголы в форме повелительного наклонения: «разрежь мою грудь», «посмотри мне внутрь», «вышиби двери плечом», «попробуй спеть», «вставай рядом со мной» – это побуждение к действию, приказ, просьба:

Зерна упали в землю, зерна просят дождя.
Им нужен дождь.
Разрежь мою грудь, посмотри мне внутрь,
Ты увидишь, там все горит огнем.
Через день будет поздно, через час будет поздно,
Через миг будет уже не встать.
Если к дверям не подходят ключи, вышиби двери плечом.

Мама, мы все тяжело больны (Группа крови, 1988, с. 80)

Мотив жажды усиливается, подчеркивается образом огня: грудь лирического героя «горит огнем», но это не болезнь, это горячка перед боем, желание вступить в схватку, проявить себя. Герой больше ничего не ждет и не может молчать – он обрел знание и полон решительности реализовать свой замысел:

Я ждал это время, и вот это время пришло,
Те, кто молчал, перестали молчать.
Те, кому нечего ждать, садятся в седло,
Их не догнать, уже не догнать.

Спокойная ночь (Группа крови, 1988, с. 79)

Это наш день, мы узнали его по расположению звезд,
Знаки огня и воды, взгляды богов.
И вот мы делаем шаг на недостроенный мост,
Мы поверили звездам,
И каждый кричит: «Я готов!»

Попробуй спеть вместе со мной (Группа крови, 1988, с. 83)

Символами прихода времени действия становятся звезды, огонь, вода, «взгляды богов» – явственная отсылка к древнегреческой мифологии, героическому веку, в котором герои сражались с чудовищами, хтоническими божествами. «Опасный мост символизирует

переход от мирского к священному, от одного способа бытия к другому. Он часто встречается в ритуалах и мифах, связанных с посвящением и погребением. Он также символизирует трудность пути к метафизическому познанию», – пишет Яркова (Ârkova 104). Герой обрел единомышленников, если раньше он говорил от лица поколения «детей проходных дворов», то сейчас он говорит от лица настоящих мужчин, борцов, сильных и смелых людей, сумевших преодолеть свои страхи и слабости, не делающих скидку на сложное время:

Те, кто слаб, живут из запоя в запой,
Кричат: «Нам не дали петь!»,
Кричат: «Попробуй тут спой!».
Мы идем, мы сильны и бодры...
Замерзшие пальцы ломают спички,
От которых зажгутся костры.

Попробуй спеть вместе со мной,
Вставай рядом со мной... (с. 83)

По словам Ярковой, герой и его «братья» стремятся к созидательной деятельности культурных героев, они готовы зажечь прометеев огонь (неслучаен образ костра, зажженного от спички) (Ârkova 104).

Романтический образ отважного воина, путешественника, героя с нестигаемой волей характерен для поэзии Гумилева. В стихотворении *Мои читатели* поэт берет на себя роль их лидера и вдохновителя, перед лицом опасности и смерти учит быть смелыми и идти до конца:

Много их, сильных, злых и веселых,
Убивавших слонов и людей,
Умиравших от жажды в пустыне,
Замерзавших на кромке вечного льда,
Верных нашей планете,
Сильной, веселой и злой,
Возят мои книги в седельной сумке,
Читают их в пальмовой роще,
Забывают на тонущем корабле...
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо (Gumilev 1989: 277).

Старый мир подвергся разрушительному действию хаоса, тьмы, смерти, в нем искажены все ценности, и он нуждается в переустройстве:

Мы хотели пить, не было воды.
Мы хотели света, не было звезды.
Мы выходили под дождь
И пили воду из луж.
Мы хотели песен, не было слов.

Мы хотели спать, не было снов.
Мы носили траур, оркестр играл туш.

В наших глазах (Группа крови, 1988, с. 82)

Здесь не понятно, где лицо, а где рыло,
И не понятно, где пряник, где плеть.
Здесь в сено не втыкаются вилы,
А рыба проходит сквозь сеть.
И не ясно, где море, где суша,
Где золото, а где медь,
Что построить, и что разрушить,
И кому и зачем здесь петь?

Нам с тобой (Черный альбом, 1990, с. 100)

Герой решительно порывает с миром, в котором правят бал насилие, невежество, глупость («Здесь не понятно, где лицо, а где рыло»), грязные деньги («И не ясно, где золото, а где медь»), безверие, ложь («Мы носили траур, оркестр играл туш»). Для себя и близких он выстраивает свой идеал, переданный через образы природы:

Нам с тобой: голубых небес навес.
Нам с тобой: станет лес глухой стеной.
Нам с тобой: из заплеванных колодцев не пить.
План такой. (с. 100)

Композиция *Дальше действовать будем мы* построена от лица коллективного лирического субъекта. Герои смело берут на себя ответственность за переустройство мира, очевидно, что у них много единомышленников и они уверены в своих силах. Тема поколения также присутствует: дети, ставшие взрослыми, заявляют о своих правах, протестуют против сложившегося порядка ограничений и невмешательства:

Мы хотим видеть дальше, чем окна дома напротив,
Мы хотим жить, мы живучи, как кошки.
И вот мы пришли заявить о своих правах: «Да!»
Слышишь шелест плащей – это мы...

Мы родились в тесных квартирах новых районов,
Мы потеряли невинность в боях за любовь.
Нам уже стали тесны одежды,
Сшитые вами для нас одежды,
И вот мы пришли сказать вам о том, что дальше...
Дальше действовать будем мы!

Дальше действовать будем мы (Группа крови, 1988, с. 84)

С одной стороны, песня далека от политики: в ней нет критики существующего режима. С другой стороны, речь практически идет о смене власти в социуме – дети стали самостоятельными и хотят решать свою судьбу. В предперестроечную эпоху заявление

«Дальше действовать будем мы!» звучало довольно вызывающе. Динамичная музыка подчеркивает серьезный настрой, решительность героев, неотвратимость перемен.

Кормильцев и Сурова отмечают, что важнейшим источником эстетики контркультуры является советская песня (*Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolûciâ*, Web.). С одной стороны, она становится объектом пародии, осмеяния. Штампы советской песни высмеиваются, переворачиваются, перетолковываются, распрямляются, доводятся до абсурда, гротеска:

Все говорят, что мы вместе...
Все говорят, но немногие знают, в каком.
А из наших труб идет необычный дым.
Стой! Опасная зона! Работа мозга!..

Бошетунмай (Группа крови, 1988, с. 81)

Здесь поэт играет с грамматическими омонимами: «мы вместе» – расхожий штамп советской прессы, выражение «мы в ... месте» (опущено ругательство) подразумевает значение «мы в невыигрышной, неприятной ситуации», «у нас проблемы». Плакатный слоган «Стой! Опасная зона!» обесмысливает его продолжение «Работа мозга!». С другой стороны, очевидно типологическое сходство рок-музыки с революционными и гимническими песнями, особенно в тех композициях, которые не критикуют, а утверждают какие-то идеи. В таких произведениях (*Дальше действовать будем мы, Перемен!*) слышны интонации революционных песен 1920-х годов, для которых характерны образы пути, подвига, темы войны, разлуки, прощания с близкими, страданий от ран, смерти. Например, песня *Прощание* (слова Михаила Исаковского, музыка Дмитрия Покрасса):

Дан приказ: ему на запад,
Ей в другую сторону.
Уходили комсомольцы
На гражданскую войну.

Уходили, расставались,
Покидая тихий край,
Ты мне что-нибудь, родная,
На прощанье пожелай.

И родная отвечала:
Я желаю всей душой
Если смерти – то мгновенной,
Если раны – небольшой.

А всего сильней желаю
Я тебе, товарищ мой,
Чтоб со скорою победой
Возвратился ты домой (Isakovskij 82).

Сема Смерть, традиционная в лирике романтических поэтов, в стихах Цоя особенно частотна. Яркова пишет, что смерть является непременным следствием героики рок-поэта: герои альбома *Группа крови* «знают, что на этом пути их ждет героическая гибель. <...> В альбоме *Звезда по имени солнце* звучит уже уверенность в гибели, которая воспринимается как избранничество» (Аркова 104-105). Эта сема трактуется многообразно: это может быть опасность несчастного случая: «Следи за собой, будь осторожен» (*Следи за собой, Черный альбом*, 1990, с. 106); предчувствие смерти: «Песен еще ненаписанных сколько, скажи кукушка, пропой?» (*Кукушка, Черный альбом*, 1990, с. 102); уход как аллегория смерти: «Закрой за мной дверь. Я уйду» (*Закрой за мной дверь, я уйду, Группа крови*, 1988, с. 77); недолгая жизнь любимых объектов: «Я знаю, мое дерево не проживет и недели. Я знаю, мое дерево в этом городе обречено», *Дерево*, 45, 1982, с. 25); желание смерти: «Ночь – окурок с оплавленным фильтром, брошенный тем, кто хочет умереть молодым» (*Верь мне, Это не любовь*, 1985, с. 61) или, напротив, страх перед ней: «Пожелай мне не остаться в этой траве» (*Группа крови, Группа крови*, 1988, с. 76); взаимосвязь жизни и смерти как двух сторон бытия: «И я вернусь домой. Со щитом, а может быть, на щите» (*Красно-желтые дни, Черный альбом*, 1990, с. 98); героическая смерть солдат на войне: «Нарисуй мне портреты погибших на этом пути. Покажи мне того, кто выжил один из полка» (*Война, Группа крови*, 1988, с. 78). Сема Смерть одновременно может содержать в себе мотив бессмертия, например в композиции *Пой свои песни, пей свои вина, герой...* Смерть является условием бессмертия героя, на его место приходит другой:

Стоя на крыше, ты тянешь руку к звезде.
И вот она бьется в руке, как сердце в груди.
И звезда говорит тебе: «Полетим со мной?».
Ты делаешь шаг, но она летит вверх, а ты вниз.

Но однажды тебе вдруг удастся подняться вверх,
И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд.
И кто-то другой протянет ладонь тебе,
А когда ты умрешь – он примет твой пост.

Пой свои песни, пей свои вина, герой... (без альбома, с. 115)

Тот же мотив преемственности поколений звучит в военной песне Высоцкого *Сыновья уходят в бой*. Отец погибает, «успев улыбнуться», потому что видит, как на его место приходит новый боец:

Я падаю, грудью хватая свинец,
Подумать успев напоследок:

«На этот раз мне не вернуться,
Я уйду, придет другой».

Мы не успели, не успели оглянуться,
А сыновья, а сыновья уходят в бой (Vysockij 2004: 94).

Тема войны выходит на первый план: она реализована в песнях *Группа крови*, *Война*, *Легенда (Группа крови)*, *Песня без слов*, *Звезда по имени Солнце*, *Странная сказка*, *Невеселая песня (Звезда по имени Солнце)*, *Красно-желтые дни*, *Кукушка*, *Завтра война (Черный альбом)*. Появление темы войны в творчестве Цоя, конечно, неслучайно. Несмотря на то, что Виктор родился спустя почти 20 лет после окончания Второй мировой войны, память о ней была жива по всей стране, и особенно в Ленинграде. Празднование годовщины Победы, чествование ветеранов, книги, фильмы и песни о войне были непременной составляющей воспитания и образования каждого советского ребенка. Популярна военная тема была в творчестве бардов: Высоцкого, Окуджавы, Визбора, Клячкина, Александра Розенбаума и др. Холодная война, военные действия в Афганистане (с 1979 по 1989 г.), курс на Перестройку во второй половине 1980-х гг., глобальные смены в идеологической, политической, экономической сферах – все это не могло не отражаться на состоянии общества. Героика поздних альбомов Цоя оказалась востребована именно в это сложное время.

В композиции *Группа крови*, давшей название альбому, лирический герой прощается с близкими и уходит на войну, которая может стоить ему жизни:

Теплое место, но улицы ждут
Отпечатков наших ног.
Звездная пыль – на сапогах.
Мягкое кресло, клетчатый плед,
Не нажатый вовремя курок.
Солнечный день – в ослепительных снах.

Группа крови – на рукаве,
Мой порядковый номер – на рукаве,
Пожелай мне удачи в бою, пожелай мне:
Не остаться в этой траве,
Не остаться в этой траве.
Пожелай мне удачи, пожелай мне удачи!

И есть чем платить, но я не хочу
Победы любой ценой.
Я никому не хочу ставить ногу на грудь.
Я хотел бы остаться с тобой,
Просто остаться с тобой,
Но высокая в небе звезда зовет меня в путь.

Группа крови (Группа крови, 1988, с. 76)

Текст построен на контрасте образов дома, домашнего уюта, комфорта («теплое место», «мягкое кресло», «клетчатый плед»), которые становятся причиной конформизма («не

нажатый вовремя курок»), и пути («улицы ждут отпечатков нагих ног»). Поэт создает возвышенный, романтический образ героев, искренних, равнодушных к чужой беде, многое повидавших в жизни («звездная пыль на сапогах»), но не потерявших веру в добро («солнечный день в ослепительных снах»). Прощание с близкими предельно лаконично («Пожелай мне удачи в бою»), героя влечет чувства долга и справедливости («Я не хочу победы любой ценой»), он будет милосерден («Я никому не хочу ставить ногу на грудь»), а значит, эта война не может быть захватнической, напротив, носит освободительный характер. «Группа крови на рукаве» – не только выразительная деталь (знание группы крови облегчало врачам оказание помощи раненому), но и метафорически выраженная кровная связь воина со своим народом, со своей землей. «Порядковый номер на рукаве» – не только место солдата в строю, но и его причастность к общему делу, его место в чреде поколений, сражающихся и умирающих ради жизни и свободы своих близких. Композиция *Группа крови* прозвучала в фильме *Игла* (1988) режиссера Рашида Нугманова, в котором военная тематика не затрагивается, однако герой фильма, сыгранный Цоем, защищает добро, противостоит преступникам и поэтому находится на своей «войне». По настоянию Стингрей песня *Группа крови* была также записана на английском языке и получила название *Blood Type*.

В припеве повторяющиеся строки «Пожелай мне удачи в бою, пожелай мне не остаться в этой траве» перекликаются со строчками уже упомянутой песни Окуджавы *До свидания, мальчики!*:

Нет, не прячьтесь, вы будьте высокими,
Не жалейте ни пуль, ни гранат.
И себя не щадите, и все-таки
Постарайтесь вернуться назад (Okudžava 1984: 349).

Образ войны получает развитие в композиции *Звезда по имени Солнце*, которая дала название последнему прижизненному альбому Цоя. Эта песня также создавалась во время съемок фильма *Игла*, центральный образ солнца, без сомнения, навеян впечатлениями от пребывания поэта в Алма-Ате и южных казахских степях:

Белый снег, серый лед,
На растрескавшейся земле.
Одеялом лоскутным на ней
Город в дорожной петле.
А над городом плывут облака,
Закрывая небесный свет.
А над городом желтый дым,
Городу две тысячи лет,
Прожитых под светом звезды

По имени Солнце...

И две тысячи лет война,
Война без особых причин.
Война – дело молодых,
Лекарство против морщин.
Красная, красная кровь
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива
И согрета лучами звезды
По имени Солнце...

Звезда по имени Солнце (Звезда по имени Солнце, 1989, с. 87)

Пейзаж, описанный в песне, поражает своей безжизненностью: старый мертвый город как будто задохнулся в петле дороги, земля растрескалась, снег и лед не укрывают ее от холода. Необычен также ракурс: город описан с высоты птичьего полета, над ним желтый дым и облака, которые «закрывают небесный свет». Символика цвета: белый (снег, облака), серый (лед, город, асфальт, облака) и желтый (дым, солнце) в этом контексте наводят на мысль о смерти, усталости, старости, болезни. Здесь как будто нет людей и деревьев, это царство камня, асфальта, отравленного воздуха. Свет солнца не согревает город, не дает жизни и причина этому – война.

Война так же стара, как и само человечество: она длится уже две тысячи лет «без особых причин», а скорее всего, по политическим причинам – она выгодна правящим кругам, которые легко посылают молодых на смерть, не считаясь с размерами жертв («война – дело молодых»). Парадоксальным образом смерть молодых вызывает новую жизнь, дает миру шанс, символами жизни становятся яркие цвета – красный (кровь), зеленый (трава). Смерть и жизнь сменяют друг друга, зеленая трава и цветы – символ бессмертия, необоримости жизни, ее победы над смертью: «Красная, красная кровь через час уже просто земля, через два на ней цветы и трава, через три она снова жива». Солнце снова дает свой свет и тепло, а земля родит.

Образ бессмертной, «живой» земли, символа материнства и человеческой души, которая наравне с людьми страдает от ран, горя и войны, но снова возродится в мирное время, встречается в песне Высоцкого *Песня о Земле*:

Кто сказал: «Все сгорело дотла,
Больше в Землю не бросите семя»?!
Кто сказал, что Земля умерла? –
Нет, она затаилась на время.

Материнства не взять у Земли,
Не отнять, как не вычерпать моря.

Кто поверил, что Землю сожгли? –
Нет, она почернела от горя. <...>

Она вынесет все, переждет.
Не записывай Землю в калеки!
Кто сказал, что Земля не поет,
Что она замолчала навеки?

Нет! Звенит она, стоны глуша,
Изо всех своих ран, из отдушин.
Ведь Земля – это наша душа,
Сапогами не вытоптать душу! (Vysockij 2004: 93)

Окуджава в песне *Бери шинель, пошли домой* называет свое поколение «детьми войны», соединяя в этой метафоре жизнь (ребенок – символ новой жизни) и смерть (война – символ смерти), однако жизнь побеждает, продолжается, приходит новая весна, солдаты возвращаются с войны:

Мы все войны шальные дети,
И генерал, и рядовой.
Опять весна на белом свете,
Бери шинель, пошли домой (Okudžava 1984: 349).

Последний куплет песни *Звезда по имени Солнце* посвящен героической гибели молодых солдат на войне, их бессмертному подвигу. Мотив движения вверх, в небо, соотносится с мифом об Икаре, который погиб из-за того, что поднялся слишком высоко, к самому солнцу:

И мы знаем, что так было всегда,
Что судьбою больше любим
Кто живет по законам другим
И кому умирать молодым.
Он не помнит слово «да» и слово «нет»,
Он не помнит ни чинов, ни имен.
И способен дотянуться до звезд,
Не считая, что это сон,
И упасть, опаленным Звездой
По имени Солнце... (с. 87)

Только тот, кто не боится смерти, не жалеет своей молодой жизни, не совершает подвиг ради «чинов и имен», но ради высокой цели, жизни других, будет тем, кто совершит невозможное, – прикоснется в звезде. По словам Христа, «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15, 13). Доманский пишет: «Смерть героя обретает универсальный смысл и рассматривается как жизнеутверждающий акт – неслучайно эта песня стала одной из важнейших глав «текста смерти» Виктора Цоя, когда мифотворцы утверждали, что гибель Цоя сродни гибели культурного героя, принимающего смерть ради жизни на земле» („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

Тот же посыл заложен в песне Окуджавы *Бери шинель, пошли домой*. Поэт обращается не только к тем, кто выжил на войне, но и ко всем павшим – их подвиг не напрасен, на землю вернулась весна, мир, символом новой жизни являются скворцы:

Война нас гнула и косила,
Пришел конец и ей самой.
Четыре года мать без сына,
Бери шинель, пошли домой.

А ты с закрытыми очами
Спишь под фанерною звездой.
Вставай, вставай, однополчанин,
Бери шинель, пошли домой.

К золе и к пеплу наших улиц,
Опять, опять, товарищ мой.
Скворцы пропавшие вернулись,
Бери шинель, пошли домой (Okudžava 1984: 348-349).

Композиции *Война* и *Песня без слов* развивают тему войны в философском ключе. Война представлена как вечное противостояние добра и зла, света и тьмы в христианском понимании: эта война происходит непрерывно в душе и сердце каждого человека. Об этом писал Достоевский в *Братьях Карамазовых*: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (Dostoevskij 2003: 115). И если участвовать в войне «без особых причин» человек часто должен против воли, то выбирать между добром и злом в своей жизни и поступках волен каждый – это та борьба с собой, с грехом, к которой мы призваны Богом. Задача человека не просто выжить и победить, а остаться человеком даже на грани страшных испытаний и смерти:

Покажи мне людей, уверенных в завтрашнем дне,
Нарисуй мне портреты погибших на этом пути.
Покажи мне того, кто выжил один из полка,
Но кто-то должен стать дверью,
А кто-то замком, а кто-то ключом от замка.

Земля. Небо.
Между Землей и Небом – Война!
И где бы ты не был,
Что б ты не делал,
Между Землей и Небом – Война!

Где-то есть люди, для которых есть день и есть ночь.
Где-то есть люди, у которых есть сын и есть дочь.
Где-то есть люди, для которых теорема верна.
Но кто-то станет стеной, а кто-то плечом,
Под которым дрогнет стена.

Война (Группа крови, 1988, с. 78)

Уверенность в завтрашнем дне – свидетельство духовной слепоты людей, которые не властны над своей судьбой, заняты собой. По словам Христа, «Широки врата и просторен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими» (Мф. 7, 13), – именно поэтому на этом пути много погибших. Смерть неизбежна, но важно то, во имя чего готов умереть человек. Рациональность людей («Где-то есть люди, для которых теорема верна»), их эгоистичная любовь («Где-то есть люди, у которых есть сын и есть дочь») в конечном итоге не позволят им победить. Настоящий герой идет своим предначертанным путем, выполняет свой долг, и именно в этой непреклонности людей, презирающих страх, не боящихся выйти за рамки возможного, таится секрет успеха («Но кто-то станет плечом, под которым дрогнет стена»).

Мотив нестигаемой воли солдат, которые и живыми и мертвыми сапогами, локтями, коленями, даже зубами вращают землю в марше, появляется в песне Высоцкого *Мы вращаем землю*:

... Наконец-то нам дали приказ наступать,
Отбирать наши пяды и крохи,
Но мы помним, как солнце отправилось вспять
И едва не зашло на Востоке.

Мы не меряем Землю шагами,
Понапрасну цветы теребя,
Мы толкаем ее сапогами –
От себя, от себя. <...>

Не пугайтесь, когда не на месте закат.
Судный день – это сказки для старших.
Просто Землю вращают, куда захотят,
Наши сменные роты на марше (Vysockij 2004: 136).

Христианские мотивы прослеживаются в композиции Цоя *Песня без слов*:

Песня без слов, ночь без сна,
Все в свое время – зима и весна,
Каждой звезде – свой неба кусок,
Каждому морю – дождя глоток.
Каждому яблоку – место упасть,
Каждому вору – возможность украсть,
Каждой собаке – палку и кость,
И каждому волку – зубы и злость.

Снова за окнами белый день,
День вызывает меня на бой.
Я чувствую, закрывая глаза,
Весь мир идет на меня войной.

Если есть стадо – есть пастух,
Если есть тело – должен быть дух,
Если есть шаг – должен быть след,
Если есть тьма – должен быть свет.
Хочешь ли ты изменить этот мир,

Сможешь ли ты принять как есть,
Встать и выйти из ряда вон,
Сесть на электрический стул или трон?

Песня без слов (Звезда по имени Солнце, 1989, с. 86)

Мысль о том, что всему свое время, – ссылка на Ветхий Завет: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом: время рождаться, и время умирать...» (Екклесиаст, 3); о равных возможностях, данных каждому, – на эпизод из Евангелия от Матфея, где сказано, что Господь «повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных» (Мф. 5, 45). Образ пастуха и стада традиционно соотносится с образом Христа и его учеников: «Я есмь пастырь добрый <...> и жизнь Мою полагаю за овец» (Ин. 10, 14). Электрический стул – современное средство казни – может быть соотнесен с крестом – орудием позорной казни древних иудеев. Добровольная смерть за людей – залог восхождения на трон в новом царстве Христа, в раю. Каждый новый день испытывает человека на «прочность» – это может быть реальная угроза, война, поединок или обычная ситуация выбора, в которой герой познает себя, кто он – герой или трус, лидер или ведомый.

Смерть в бою, в трудном походе, путешествии не является проигрышем, наоборот, это подвиг. Такой смерти не боится лирический герой. Тот же мотив риска, вызова судьбе звучит у Гумилева в стихотворении *Я и вы*, причем посмертная жизнь души в раю, по мысли поэта, вновь будет наполнена действием:

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый,
Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: «Вставай!» (Gumilev 2016: 82)

Песня *Легенда*, завершающая альбом *Группа крови*, обращена в прошлое: жанр легенды определяет повествование о реальных, не мифических событиях древности, чаще всего военных кампаниях. Поэт описывает поле битвы после сражения:

В сети связок в горле комом теснится крик,
Но настала пора, и тут уж кричи, не кричи.
Лишь потом кто-то долго не сможет забыть,
Как, шатаясь, бойцы о траву вытирали мечи.

И как хлопало крыльями черное племя ворон,
Как смеялось небо, а потом прикусило язык.

И дрожала рука у того, кто остался жив,
И внезапно в вечность вдруг превратился миг.

И горел погребальным костром закат,
И волками смотрели звезды из облаков.
Как, раскинув руки, лежали ушедшие в ночь,
И как спали вповалку живые, не видя снов...

А «жизнь» – только слово, есть лишь любовь и есть смерть...
Эй! А кто будет петь, если все будут спать?
Смерть стоит того, чтобы жить,
А любовь стоит того, чтобы ждать...

Легенда (Группа крови, 1988, с. 85)

Битва закончена (бойцы вытирают мечи о траву), очевидно, что одержана победа (живые спят вповалку), но какой страшной ценой («в горле комом теснится крик», «кто-то долго не сможет забыть»). Жизнь торжествует в природе, в погожий летний день небо «смеется», но сейчас оно «прикусило язык»: страшные картины убийства, ненависти, человеческих страстей заставили природу замолчать, Бога скорбеть о людях. В тексте использован прием градации: тема смерти постоянно нарастает, усиливается через образы ночи, ворон, заката, погребального костра и даже звезд («И волками смотрели звезды из облаков») и вечности («И внезапно в вечность вдруг превратился миг»). Останавливается время: для павших начинается вечность, для выживших – время откровений о тайне жизни и смерти. Поэт выстраивает новую оппозицию: смерти противостоит не жизнь, а любовь («жизнь» – только слово»). Но любовь в самом полном и совершенном ее значении, та, которая, по словам апостола Павла, «никогда не перестает» (Кор. 13, 8), а по словам Соломона, «крепка как смерть» (Песнь Песней 8, 6). Жизнь превосходит смерть («Смерть стоит того, чтобы жить»), но побеждает смерть только любовь («А любовь стоит того, чтобы ждать»). Такой любовью продиктованы подвиги павших и выживших на войне, о ней слагает песню поэт – он летописец истории любви («Эй, а кто будет петь, если все будут спать?»). Грань между живым и мертвым стирается: павшие лежат, обнимая землю, они не названы мертвыми, они «ушедшие в ночь», живые, напротив, лежат вповалку и спят без снов, как мертвые. Гитарное соло, медленный темп, звуковые эффекты (эхо, фон, помехи) создает определенный лирический настрой: песня по манере исполнения приближена к балладному варианту. Строка «Смерть стоит того, чтобы жить» является одной из известнейших цитат Цоя. Эти слова высечены на памятнике музыканту, установленном на месте его гибели в Латвии.

«Уснувшие» в бою войны наводят на мысль о том, что одним из источников песни *Легенда* может служить известная картина Виктора Васнецова *После побоища Игоря*

Святославовича с половцами (1880), созданная по мотивам древнерусской повести *Слово о полку Игореве*. На картине не осталось живых, тела русских воинов и половцев перемешаны, смерть примирила их, мертвые руки сжимают ненужное уже оружие, кровавая луна всходит над полем, в воздухе дерутся два стервятника – они делят добычу. Несмотря на то, что русичи проиграли, картина не внушает уныния, наоборот, пробуждает чувство гордости за отчизну, это памятник героям, защищающим русскую землю. Рок-поэт использует такой художественный прием, как экфрасис – это словесная репрезентация произведения изобразительного искусства в литературном тексте.

Последний альбом группы под названием *Кино* получил в народе название *Черный альбом* (которое прижилось в прессе и критике) благодаря траурной черной обложке. Черновой демо-вариант альбома был записан незадолго до смерти Виктора, позже музыканты самостоятельно доработали пластинку, и она вышла в январе 1991 года. Для выпуска пластинки директор группы Юрий Айзеншпис придумал пиар-ход: распространилась информация о том, что кассета с демозаписью альбома якобы находилась в машине Цоя на момент аварии и чудом сохранилась. Однако в рекламе подобного рода проект не нуждался: *Черный альбом* принес большой доход, был назван лучшим альбомом года и побил рекорды продаж.

Композиция *Кукушка*, связанная с темой войны, полная символических обобщений, является своеобразным завещанием поэта:

Песен еще ненаписанных, сколько?
Скажи, кукушка, пропой.
В городе мне жить или на выселках,
Камнем лежать или гореть звездой?
Звездой.

Солнце мое – взгляни на меня,
Моя ладонь превратилась в кулак,
И если есть порох – дай огня.
Вот так...

Кто пойдет по следу одинокому?
Сильные да смелые
Головы сложили в поле в бою.
Мало кто остался в светлой памяти,
В трезвом уме да с твердой рукой в строю,
В строю.

Где же ты теперь, воля вольная?
С кем же ты сейчас
Ласковый рассвет встречаешь? Ответь.
Хорошо с тобой да плохо без тебя,
Голову да плечи терпеливые под плеть,
Под плеть.

Кукушка (Черный альбом, 1990, с. 102)

Кукушка – одна из самых мифологизированных птиц в русском фольклоре: она является олицетворением невыносимой сердечной печали по умершим (часто в легендах кукушка – это обращенная в птицу вдова, зовущая мужа, сестра, оплакивающая брата). Кукушка также выступает в роли посредника между мирами живых и мертвых: как прорицательница она правдиво говорит о том, сколько человеку осталось жить и оплакивает человека (на Руси верили в то, что, когда кукушка кукует, из ее глаз капают слезы). Кукушка также является вестником смерти: мужчине кукушка могла предсказать войну или набор в рекруты, а значит, безвременную гибель. Иногда кукушка куковала для девушки, которой предстоит расставание с милым, уходящим на войну – этот сюжет развит в русской народной песне *Ты о чем, моя кукушечка, кукуешь?*:

«Ты о чем, горька кукушечка,
О чем ты кукуешь?
Ты о чем, моя горемычная,
О чем горюешь?» –
«Как же мне, горькой кукушечке,
Как мне не куковати?
Уж и как же мне, горемычной,
Как не горевати?
Что один, один-то был зеленый сад,
И тот засыхает!
Один был у меня милый друг,
И тот отъезжает,
Одну меня, младешеньку,
Одну меня оставляет» (Balakirev 190).

Именно в кукушку обращается жена князя Игоря Ярославна в *Повести временных лет*: она узнает о поражении русской дружины, о ранах и пленении мужа и хочет полететь птицей на место битвы со словами утешения и любви.

Фольклорный образ кукушки, вестницы смерти, использует Цой: «Кто пойдет по следу одинокому? Сильные да смелые головы сложили в поле, в бою». Лирический герой в соответствии с традицией задает три вопроса вещице птице: о ненаписанных песнях (перифраз вопроса о времени жизни героя, акцентирована тема подлинной жизни поэта – творчества), о своих последователях (друзьях, ближних, единомышленниках) и о «воле вольной» (судьбе, свободе). Текст построен таким образом, что последнее слово вопроса повторяется и звучит как ответ: герой будет «гореть звездой» (здесь скрыта семантика смерти: стать звездой может герой, погибший за людей), его единомышленники, хоть и малочисленны, живы и будут «в строю», а желанная свобода далека и будет куплена дорогой ценой печали и лишений («Хорошо с тобой да плохо без тебя, голову да плечи

терпеливые под плеть»). Можно трактовать последнюю строку в русле христианской доктрины: подлинная свобода – это свобода человека от страстей, она рождается в умении человека терпеть невзгоды жизни, в будущей жизни именно униженные возвысятся («Кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится» (Мф. 23, 12)). Обращение к солнцу («Солнце мое, взгляни на меня») может быть трактовано различно: «солнцем» мы называем дорогого нам человека, любимую женщину, также возможно обращение поэта к судьбе, удаче перед боем. Открытая ладонь – знак дружбы, согласия, мира, сжатый кулак – жест, говорящий о принятии решения, о вызове на бой («Моя ладонь превратилась в кулак»), та же мысль выражена в строке – «если есть порох, дай огня»: пришло время конца, подведения черты, итогов, поэтому герой гадательно смотрит в будущее.

Лирический герой находит себя в действии, даже временные остановки, передышки на отдых даются ему с трудом, его охватывает чувство тоски и печали, он не находит себе места:

Дом стоит, свет горит, из окна видна даль.
Так откуда взялась печаль?
И, вроде, жив и здоров, и, вроде, жить не тужить.
Так откуда взялась печаль?

Печаль (Звезда по имени Солнце, 1989, с. 93)

Я сижу и смотрю в чужое небо из чужого окна
И не вижу ни одной знакомой звезды.
Я ходил по всем дорогам и туда, и сюда,
Обернулся и не смог разглядеть следы.

Пачка сигарет (Звезда по имени Солнце, 1989, с. 91)

В поздних текстах много говорится о смерти, уходе, лирический герой как бы предчувствует свою гибель:

Застоялся мой поезд в депо.
Снова я уезжаю. Пора...
На пороге ветер заждался меня.
На пороге осень – моя сестра.

Красно-желтые дни (Черный альбом, 1990, с. 98)

На теле ран не счесть, нелегки шаги,
Лишь в груди горит звезда.
И умрет апрель, и родится вновь,
И придет уже навсегда.

Апрель (Звезда по имени Солнце, 1989, с. 94)

И никто не хотел быть виноватым без вина,

И никто не хотел руками жар загребать.
А без музыки на миру смерть не красна,
А без музыки не хочется пропадать.

Пачка сигарет (Звезда по имени Солнце, 1989, с. 91)

Особняком в позднем творчестве Цоя стоит песня *Муравейник*: за внешней простотой скрывается глубокий символический подтекст. Вновь появляется образ большого города, мегаполиса – можно предположить, что поэт говорит не о родном городе, а о Москве (последние годы жизни музыкант провел в столице, жил на окраине города). В тексте реализована метафора большой город – муравейник, в котором от восхода до заката кипит жизнь:

Начинается новый день
И машины туда-сюда...
Раз уж солнцу вставать не лень,
И для нас, значит, ерунда.
Муравейник живет,
Кто-то лапку сломал – не в счет,
А до свадьбы заживет,
А помрет – так помрет...

Я не люблю, когда мне врут,
Но от правды я тоже устал,
Я пытался найти приют,
Говорят, что плохо искал.
И я не знаю, каков процент
Сумасшедших на данный час,
Но, если верить глазам и ушам –
Больше в несколько раз.

Муравейник (Черный альбом, 1990, с. 104)

В мифологии разных народов муравей является помощником Творца при создании мира. Благодаря своим биологическим особенностям – малостью, множественностью, коллективным трудом – муравьи символизируют жизнь людей в социуме, созидательный труд на благо общества. Трудолюбие муравьев вошло в пословицу: мал муравей, да горы копает, трудолюбив как муравей. Однако в тексте Цоя образ муравейника несет отрицательную семантику: поэт говорит об обезличенности людей в современном социуме, незначительности их жизни, вынужденной активности, микроскопических интересах. Реализованы мотивы боли и смерти («кто-то лапку сломал – не в счет», «а помрет – так помрет»), безумия («Я не знаю какой процент сумасшедших на данный час»), войны («мы могли бы вести войну»), отсутствия цели («наше будущее туман»), двойные стандарты (правда и ложь перепутались: «Я не люблю, когда мне врут, но от правды я тоже устал»). Чередуются коллективный и индивидуальный взгляд на ситуацию: в первом и втором

куплете превалирует слово «мы» и «наше», в припеве появляется «я» лирического героя, который не может найти свое место в этом социуме («я пытался найти приют»), где все бегут, как сумасшедшие, машины ездят «туда-сюда», где зарабатывание денег – причина подняться с постели каждое утро («наши деньги не лезут в карман»). Бодрая динамичная музыка создает обманчивое впечатление радости и веселья, текст контрастирует с музыкальным оформлением песни.

Известная *Песенка о московском муравье* Окуджавы была написана много раньше (в 1959 году) и посвящена теме любви: лирический герой – «простой муравей» – в значении «обычный земной человек» создает себе «богиню», чувствует себя избранным благодаря любви. Без веры, без молитвы человеку невозможно дотянуться до Бога:

Мне нужно на кого-нибудь молиться.
Подумайте, простому муравью
Вдруг захотелось в ноженьки валиться,
Поверить в очарованность свою! (Okudžava 1984: 66)

Похожая метафора термитник – большой город, социум людей реализована в романе *Доклад профессора Ммаа* (1953) авангардного польского писателя Стефана Темерсона. Книга писалась в годы Второй мировой войны и представляет собой сатиру на довоенное общество Европы, на культ идеологии, в том числе фашизм. В книге герои-термиты живут по законам коллективизма («мы» превалирует над «я») в идеальном обществе, которое при ближайшем рассмотрении оказывается подвержено различным человеческим порокам: эгоизму, стремлению к наживе, обману, манипуляции власти. Ослабление общества термитов приводит к тому, что с ними начинают воевать другие насекомые. Также термиты изучают человека, строят множество абсурдных теорий по поводу поведения и образа жизни этого «животного» (сатира на науку, проникнутую идеологией). Критикой роман был принят как предостережение против опасного единомыслия людей. В Польше книга писателя-эмигранта была напечатана только в 2003 году.

Сема Киногерой является отличительной чертой образа Цоя. Много способствовали популярности группы *Кино* фильмы с их участием. В советском кино 1980-х годов появился новый образ – это рок-поэты, выступающие как в роли музыканта, так и рок-героя, тесно связанного с образом рок-звезды, то есть некоего обобщенного культурного персонажа. Это альтернативное изображение человека нового поколения в советском кинематографе, человека иной культуры, противопоставленной официальной культуре страны. Доманский

в статье *Рок-кинотекст: русская версия* вводит термин рок-кино/рок-фильмы/рок-кинотекст с оговоркой о том, что это понятие довольно неопределенное (Domanski, Web.).

В 1986 году было снято сразу три документальные картины: это *Йа-хха* (режиссер Нугманов), *Конец каникул* (режиссер Сергей Лысенко), *Солнечные дни* (режиссеры Липницкий и Стингрей). Эти ленты включают в себя вольные зарисовки жизни и быта рокерской тусовки того времени, записи репетиций *Кино*, клипы на песни Цоя с участием его команды. Всего группа *Кино* записала около 15 клипов: 10 клипов было снято советским телевидением, 2 клипа сняла Стингрей, 3 видеоклипа – французские телевизионщики (на песни *Уходи*, *Троллейбус* и *Мама-анархия*). Документальный фильм *Рок* (режиссер Алексей Учитель) появился в 1987 году. Кроме того, Цой снялся в двух художественных лентах: в эпизодической роли в фильме *Асса* (режиссер Соловьев, 1987) и в главной роли фильма *Игла* (режиссер Нугманов, 1988). К моменту съемок *Ассы* Цой был настолько популярен, что обеспечил режиссеру бесплатную массовку:

История о том, как собирали массовку для этих съемок, стала классической. Режиссеру нужна была большая массовка – а это достаточно большая головная боль для ассистентов – как собрать? – да и прореха в бюджете (участнику массовки платили 3 рубля за съемочный день). Узнав это, Цой сказал: «Зачем? Сами придут». – «Как?» – «Ну, надо позвонить двум-трем людям...» На следующий день Зеленый театр был полон (Žitinskij 2007b: 284).

Работа над фильмом *Игла* была предложена Нугманову на студии *Казахфильм*: лента была утверждена на художественном совете, деньги выделены, сроки съемки назначены, но из-за неожиданных проблем с режиссером работа была на грани срыва. Нугманов, студент третьего курса режиссерского факультета ВГИКа, ученик Соловьева, сразу понял, что это его шанс снять полнометражный фильм, и согласился, поставив условием участие в картине своих друзей, а не профессиональных актеров. В результате главные роли исполнили рок-музыканты: Цой и Мамонов, съемки проходили в Аральске, в казахской степи. Задачей и режиссера и актеров было снять кино, как можно больше отражавшее настоящую жизнь. Сюжет ленты такой: герой Цоя по имени Моро старается помочь бывшей подруге Дине бросить наркотики, по ее просьбе он увозит ее к Аральскому морю, а по возвращении в город начинает борьбу с наркодилерами. Однако они подсылают к Моро убийцу, и он погибает. В фильме звучат композиции *Кино*, в том числе *Звезда по имени солнце*. *Игла* стала лидером советского проката, получила несколько наград: приз кино клубов на одесском кинофестивале *Золотой Дюк* (1988), главный приз Международного кинофестиваля в Нюрнберге (1990). По результатам опроса журнала *Советский экран* Цой был признан лучшим актером 1989 года.

Модель поведения героя фильма сильно повлияла на восприятие публики образа самого музыканта. Троицкий пишет:

Его персонаж – Брюс Ли, великий мастер кун-фу, неожиданно вставший в один ряд с легендами мирового кино. Он не был актером, играл в фильмах самого себя, живя там своей жизнью и делая свое дело... Цой тоже не актер. Я не припомню эпизода ни в *Ассе*, ни в *Игле*, который заставил бы меня подумать: «Нет, настоящий Цой в жизни так бы не поступил...» Да, с даром перевоплощения дела у него обстоят неважно... Он «зацепил» публику чем-то другим. Может, именно тем, что в нем нет ни капли суеты или наигрыша, а есть надежность, спокойствие и честность. Неудивительно, что в наши склонные к истерике времена многие видят в нем если не спасителя, то, во всяком случае, настоящего героя (Троickij 1997: 249).

Доманский называет культовые фигуры, ставшие своеобразными источниками биографической легенды Цоя – это Ли, Хендрикс и Моррисон. Так же, как поклонники Брюса считают, что в его фильмах заложен скрытый, закодированный сигнал внимательному зрителю – определенные философские принципы, в результате чего каждый фильм несет моральную нагрузку, фильмы с участием Цоя стали в некотором роде моделью поведения и взглядов на жизнь его поклонников. Смерть обоих кумиров потрясла общественность и быстро обросла легендами о подмене, инсценировке похорон, в то время как живая легенда резко сменила образ жизни и скрылась от людских глаз. Доманский отмечает, что судьба «умереть молодым» сближает Цоя с Хендриксом, «в «тексте смерти» Моррисона ключевыми являются основные семы цоевского мифа – мессия и герой» („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.). Последний альбом обоих музыкантов - *Jim Morrison An American Prayer* (1978) Моррисона, *Черный альбом* (1990) Цоя – вышли уже после смерти авторов. Мотив кино (название группы, сыгранные Виктором роли, увлечение искусством Ли и западными фильмами, мотив соотнесения мира кино с реальным миром в текстах песен) стал «важной частью «текста смерти» Цоя как модель, по которой герой строил свою судьбу и выстроил, по «тексту смерти», в конечном итоге, и свою смерть» („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

Выход альбома *Группа крови* (1987-1988) имел эффект разорвавшейся бомбы. Необычна история альбома: Цой не хотел издавать его в СССР несмотря на то, что он был записан на студии Вишни и за счет студии; альбом должен был быть передан со всеми правами Стингрей в Америку. Однако звукорежиссер сделал несколько копий новой пленки и запустил их в русский прокат. Это самовольное пиратство стало отправной точкой рождения новой звезды. Из воспоминаний Вишни:

Витька сердился, что альбом вновь получил внезапное распространение, но вместе с тем он оценил размах, когда к нему повалили письма с Камчатки, острова Ямал, социалистических и демократических республик и даже с Северного полюса. Важно, что для этого не потребовались годы: хватило одного месяца...

Популярность его была запредельной. *Кино* стали показывать по ОРТ (центральный канал ТВ), стоимость их концертов перевалила за двадцать тысяч, и было их очень много (Žitinskij 2013: 290).

В сентябре 1988 года состоялись первые «стадионные» концерты *Кино* в СКК им. Ленина в Ленинграде. В декабре того же года прошла серия аншлаговых концертов *Кино* сначала во ленинградском Дворце спорта *Юбилейный* (такое удавалось раньше лишь *Аквариуму*), а потом и в других крупных городах по всему СССР (Москва, Алма-Ата, Минск, Волгоград, Мурманск, Краснодар, Сочи, Калининград, Харьков, Красноярск и др.). Дворцы спорта рассчитаны на количество зрителей от 5 до 10 тысяч человек – это была настоящая слава и огромные деньги. *Кино* стало выезжать с концертами за пределы страны: в Копенгагене коллектив участвовал в благотворительном концерте в пользу Армении, пострадавшей от землетрясения (съемка Цоя на датском ТВ, интервью на радио); вместе с группами *АукцЫон* и *Звуки Му* коллектив *Кино* приехал во Францию на фестиваль в Ле Бурже (интервью Цоя французским СМИ, ТВ, выход альбома *Кино Последний герой*); в Риме *Кино* участвовало в фестивале *Back in USSR*. Наконец Цой по приглашению Стингрей побывал в Америке, о которой давно мечтал: в июле 1988 года и в январе 1989 года на фестиваль американского кино Sundance в Парк Сити, где был показан фильм *Игла*, прошел небольшой концерт. Виктор дал несколько интервью в Нью-Йорке и встретился с Дэвидом Бирном. Вскоре творчеством Цоя заинтересовались японские компании *Little Magic Productions* и *Amuse Inc*: они предложили вложить до миллиона долларов в новый проект Нугманова с участием Виктора, для выяснения деталей работы Цой с Стингрей побывали в Японии. Однако этому проекту не суждено было осуществиться.

Многие современники и коллеги Виктора вспоминали о том, как он изменился в последние «звездные» годы своей карьеры.

Кинчев (*Алиса*):

Вообще Цой пафос любил. Он чувствовал себя звездой и старался этому соответствовать. Ездил только на машине с затемненными стеклами. Не удивлюсь, если у него и телохранители были. Не помню, в Красноярске или Новосибирске он заявил: «Я на сцену не выйду – зал неполный». Так в зале такое началось, что их там чуть не убили. Заносило его, это точно. Может, потом и прошло бы... Мне Цой в последнее время с гордостью говорил: «Мы сейчас восемьдесят семь концертов зарядили!» – «Ну, – говорю, – ты что, все деньги заработать хочешь?» – «А что? Пока можно зарабатывать – надо зарабатывать!» (цит. за: Žitinskij 2007: 330-331).

Майк Науменко:

Мне не нравилось то, как он изменился в последние годы. Вероятно, это болезнь, которой переболели многие рок-музыканты. Деньги, девочки, стадионы – и ты начинаешь забывать старых приятелей, держишь нос вверх и мнишь себя суперкрутым. Что же, не он первый и не он последний. Все мы люди (цит. за: Žitinskij 2007: 332).

Тропилло:

Я не знаю, может быть, Цой внутри надеялся, что он все равно сильнее этой ситуации, что он выйдет из нее самым собой... То, что в таком виде – в этой попсании – не может дальше продолжаться его творчество, для меня было абсолютно очевидно, тут никакого боя не должно было быть. Получилось так, что армия пошла что-то завоевывать, и вдруг колотится где-то там за деньги или за идею, никому не доступную. А в этой армии есть воин-единоборец, который на своем квадратном метре всегда борется за справедливость. Это Витя... Я, честно говоря, не уверен, что Цой всего этого не понимал. Потому что он был умный человек... (цит. за: Žitinskij 2007: 332-333).

Житинский:

Скажем прямо, что популярность (а вместе с нею и финансовый успех группы) зависела не только и даже не столько от искусства Цоя, совершенства его песен, а от всего его человеческого облика, того образа, который он создавал. Но и этот образ героя и бойца – бескомпромиссного, справедливого бессребреника – сразу же начинает тускнеть, когда рождается подозрение, что герой воюет за бабло. И что его друзья – уже не те, что «идут по жизни маршем», голые и босые, а те, что разъезжают на иномарках и обедают в дорогих ресторанах. Образ бойцов Моро все дальше уходил от реального быта Цоя – артиста, Цоя – поп-звезды. Я уверен, что Витю мучили эти мысли. Ведь он сам говорил, что честность – это главное качество, за которое люди любят группу *Кино* (Žitinskij 2007: 352).

Юрий Каспарян (гитарист группы *Кино*):

Факт тот, что все эти концерты последнего времени, все эти гастроли никому не нравились. Боролись за одно, а напоролись на другое. Как начались деньги, началась какая-то зависимость. Это превратилось в работу. В такое выбивание денег... Группа резко стала популярной, все появилось, не только деньги. Менеджеры пошли один за другим. Один другого лучше (цит. за: Žitinskij 2007: 353-354).

Цой переезжает в Москву и начинает жить у новой гражданской жены Натальи Разлоговой, кинокритика и журналистки, с которой он познакомился на съемках *Ассы*. Московский круг знакомых музыканта сильно отличался от ленинградского: в столице шоу-бизнес был поставлен на хорошие рельсы, именно здесь был возможен настоящий коммерческий успех, сопровождавшийся роскошной мишурой: гламурные светские вечеринки с участием знаменитостей, внимание поклонников, журналистов. *Кино* меняет директора: начиная с февраля 1990 группа работает с Айзеншписом, который перед тем провел несколько лет в тюрьме за валютные операции и спекуляцию. Позже Айзеншпис стал известным музыкальным продюсером и умело «продвигал» на вершину славы в основном попсовых исполнителей, не скрывая факта сотрудничества с известными бандитскими авторитетами. Он также выпустил книгу *Виктор Цой и другие. Как зажигают звезды*, которая является автобиографией и описанием подробностей его финансовых махинаций. На обложке книге помещена фотография Виктора, хотя в книге воспоминаниям о Цое посвящено не более 30 страниц. Без сомнения, имя Виктора и факт их совместной работы принесли огромные дивиденды и славу менеджеру группы. Борис Барабанов пишет:

Юрий Айзеншпис и вторая, гражданская жена Виктора... очень сильно повлияли на певца в последние два года его жизни. Цой сменил имидж фигуры из андеграунда, богемного обитателя питерской кочегарки *Камчатка* на образ глянцевого героя, загадочного рыцаря из девичьих грез, фактически поп-звезды

западного образца. Выпущенный уже после смерти Цоя *Черный альбом* развеял последние сомнения: под жестким контролем господина Айзеншписа группа *Кино* двигалась к поп-звучанию (цит. за: Žitinskij 2007: 350).

15 августа 1990 года Цой разбился на машине, возвращаясь с рыбалки в Юрмале. Официальная версия причины трагедии – музыкант уснул за рулем, и машина на большой скорости выехала на встречную полосу и столкнулась с автобусом. Виктор погиб мгновенно, больше пострадавших не было. Тело музыканта перевезли из Прибалтики в Ленинград, и 19 августа состоялись похороны на Богословском кладбище. Прощание проходило в рок-клубе на улице Рубинштейна, в котельной *Камчатка* и у могилы. Во избежание инцидентов с фанатами гроб опустили в могилу раньше объявленного времени. После прощания прошло траурное шествие по Невскому проспекту с портретами Цоя, флагами, цветами. На Дворцовой площади люди стали скандировать «Цой жив!».

Его внезапная гибель на пике славы стала началом рождения новой легенды. И хотя трагическая гибель Цоя была следствием несчастного случая, публикой она была воспринята как героическая. «Цой жив», – пишут его поклонники на стенах домов. Версии об убийстве, самоубийстве, бегстве от действительности (Цой якобы инсценировал свою гибель и тайно удалился в монастырь в Тибете) до сих пор время от времени обсуждаются в прессе и в Интернете. Семь Святой (мессия) и Поэт (в самом высоком понимании как проводник высшей божественной правды) после гибели музыканта в восприятии публики стали особенно частотны. Бурлака пишет:

Цой уже самим фактом своей гибели, безвременной, неожиданной, а потому вдвойне драматичной, дал повод для небывалого всплеска общественных эмоций и оказался поспешно канонизирован: как следствие, его образ в сознании огромного числа поклонников приобрел благодные (и, во многом, ненатуральные) черты православного святого (Burlaka 17).

Мессианская роль Цоя – основной тезис работы Зуфара Кадикова *По следам пророка света: расшифровка песен Виктора Цоя*, где автор, опираясь на тексты песен, утверждает, что музыкант является пророком, реинкарнацией Ильи Пророка и Иоанна Крестителя: «Личность автора песен – великое духовное существо со специальной миссией от Иисуса Христа, и очевидно, что миссия эта – последняя перед очень скорыми глобальными переменами на Земле» (Kadikov 12). Несмотря на то, что принимать серьезно этот труд сложно, общая тенденция «канонизации» рок-музыканта в русской культуре присутствует (ср.: сема Бог в творчестве БГ). Доманский отмечает, что святость Цоя является важной семьей его «текста смерти» („*Teksty smerti*” *russkogo roka*, Web.).

В среде поклонников Цоя реализовалась сема Кумир как объект для подражания: возник феномен «киномании», которая и в наше время набирает обороты. После гибели музыканта рядом с его могилой был устроен палаточный городок, свернутый лишь в конце 1990-х, где постоянно жили его поклонники. Могила Цоя собирает толпы молодежи дважды в год: 21 июня (день рождения Виктора), и 15 августа (день его гибели). По сообщению ленинградской программы *600 секунд*, в первые дни после гибели музыканта в Ленинграде на 30% подскочило число самоубийств среди молодежи. Существует убеждение, что Цой принадлежит к членам «Клуба 27» – одаренных артистов, которые скончались в возрасте около 27 лет, таких как Джоплин, Моррисон, Курт Кобейн (Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain), а на русской почве – Башлачев или Игорь Чумычкин. Имя Цоя стало русским брендом: ему установлено несколько памятников, в его честь названы улицы по всей России, помимо Петербурга, в разных городах существуют его мемориалы (например в Москве стена Цоя в Кривоарбатском переулке) – места паломничества его фанатов, выпущены памятные марки и ценные монеты, плакаты и сувениры, книги-биографии, воспоминания современников, фильмы, программы, музыкальные проекты, связанными с его личностью и творчеством. Его песни переиздаются на дисках, звучат по радио и телевидению, выложены в интернете, существует несколько официальных сайтов поклонников *Кино*. Множество музыкальных групп копируют стилистику *Кино* и считают себя его наследниками (*Бекхан, Новый день, Вторая серия, Виктор, Черный квадрат* и др.). Песни *Кино* часто исполняются другими музыкантами (*Земфира, Мумий Троль, Zdob și Zdub, Tequilajazzz* и др.), звучат в современном российском кино. Такие известные группы, как *Пятница, Ленинград, Алиса, Сектор Газа* открыто признаются, что наследие Цоя является для них вдохновением, посвящают ему песни.

Отрицательные стороны посмертной славы музыканта вынуждены были испытать на себе близкие Виктора. Однако дело не в том, что творчество Цоя деструктивно влияет на подростков (эта мысль часто встречается в работах критиков – например в статье Александра Бурьяка *Виктор Цой как подростковый певец и деструктор*), а в том, что молодежь, которая считает себя преданными фанатами Цоя, не хочет взрослеть вместе с его героем, не умеет вчитаться в его тексты, и из всего корпуса песен выбирает только те, которые отражают ее максимализм, агрессию, состояние оппозиции ко всему миру (сема Бездельник). Лексина-Цыдендамбава пишет: «Ирония Цоя никогда не опускается до цинического осмеяния вечных ценностей... Даже развивая свою любимую тему – тему романтического противостояния подростков, «детей» миру «отцов», Цой не разрушает

прежние ценности... Протест лирического героя Цоя не разрушителен, он хочет лишь, чтобы «взрослые» его оставили в покое» (Leksina-Cyendambaeva 100).

Роль Цоя в становлении и развитии рок-музыки в России трудно переоценить. Даже не касаясь политических доктрин, русский рок оказал существенное влияние на мировоззрение миллионов людей в сложные годы перехода страны на новый уровень развития, и Цой стал символом этой «эпохи перемен». Из интервью с Бугаевым:

Это уникальный мировой опыт, который трудно с чем-то сравнить: то, как при помощи рок-музыки совершились огромные социальные, политические, культурные трансформации огромного очень малоподвижного советского общества (цит. за: Râbkova 2012).

Конечно, символом эпохи мог бы стать другой рок-поэт. Но так сложилось, что им стал именно Цой. Причину этого явления частично объясняет Шахрин:

Из всех нас он больше всех подходил на образ собирательный русского рока, потому что он был мультинационален, мультикультурен, он был вроде и немного кочегар, такой пролетарий, и немного художник, немного поэт и немного спортсмен (цит. за: Râbkova 2012).

Образ романтического героя-одиночки после его смерти оказался востребован и мифологизирован не только в роковой среде, сознании его поклонников, но и в массовой культуре. По словам Доманского, смысловой стержень «текста смерти» Цоя может быть определен как смерть романтического героя (здесь играют роль пристрастие музыканта к черному цвету (одежда, грим), общая минорная тональность лирики (обилие символов, образ ночи, темы смерти и войны). Именно поэтому он воспринят в самых разных уровнях культуры: смерть романтических героев всегда становилась национальным достоянием („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

В 2020 году режиссер Учитель снял фильм под названием *Цой* о том, что могло бы произойти после смерти кумира миллионов. Водитель автобуса Павел Шелест, с которым столкнулась машина рок-поэта, никогда не слышавший его песен, подвергается всеобщему осуждению и жесткому контролю со стороны властей. Чтобы оправдаться, он соглашается доставить гроб с телом музыканта из Юрмалы в Ленинград, в его автобусе в путешествие отправляются близкие рок-музыканту люди: продюсер, бывшая жена и сын, ее новый парень, новая возлюбленная рок-поэта (прототипы Айзеншпис, Марианна Цой, Саша Цой, Аксенов «Рикошет», Разлогова). Совместная поездка по-новому заставляет их посмотреть на трагедию, найти в себе способность понять и прощать. Сам Цой, помимо нескольких кадров в начале, в фильме так и не появляется. Фильм вызвал в целом негативную реакцию как рок-сообщества, так и широкой публики. Спекуляция на имени рок-поэта даже вызвала

судебные разбирательства со стороны семьи Цоя, по просьбе его сына имена действующих лиц в фильме были изменены.

Основные черты эталонного образа рок-поэта присутствуют в творчестве Цоя. В текстах рок-поэта реализована сема Искренность: это предельно честный образ подростка из пролетарского района, который предоставлен самому себе, самостоятельно познает мир, расширяет свои границы, бунтует против правил взрослых, настаивает на праве оставаться собой. Сема Бездельник реализована в текстах *Дети проходных дворов*, *Мы хотим танцевать*, *Бездельник*, *Когда-то ты был битником*, *Мое настроение*, *Электричка*, *Мама-анархия*. Лирический герой говорит от имени поколения «детей проходных дворов». Саморазрушение реализуется в злоупотреблении алкоголем, деструктивном поведении, провоцировании конфликтов. Сема Одиночество представлена в разных значениях: герой одинок в семье, среди друзей, в социуме, в городе (он называет другом дерево). Образ дома амбивалентный: герой презирает уют, уходит из дома, чтобы найти себя и единомышленников, и в то же время страдает от отсутствия собственного места. Нейтральное пространство кухни становится местом встречи единомышленников. Городское пространство хаотично, враждебно герою, оно противопоставлено свободному пространству моря, которое символизирует гармонию, вдохновение. Лирический герой взрослеет, актуализируется сема Романтик, она связана с темой свободы, одиночества, образом ночи и его романтическими атрибутами. Сема Романтик реализована в текстах *Прогулка романтика*, *Видели ночь*, *Ночь*, *Подросток*, *Пора*, *Троллейбус*, *Последний герой*, *Перемен!*. Нонконформизм лирического героя проявляется в нежелании следовать сложившимся стереотипам: он отказывается заниматься нелюбимым делом, работать с девяти до шести, быть полезным членом общества. Социальные темы часто решены в ироническом ключе, использован игровой прием абсурда, появляется мотив бегства от скучной реальности, от предрешенной судьбы. Характерен мотив времени X, которое означает начало активной деятельности героя: ему пора покинуть дом, отправиться в путь, он ждет перемен. Сема Герой и ее разновидности (*Последний герой*, *Культурный герой*, *Киногерой*, *Кумир*, *Святой*) явилась уникальной в рок-поэзии и востребованной как никогда в период крушения старой идеологии. Множество стихов рок-поэта содержат призыв к активным действиям, герой обрел единомышленников, которых ведет в бой чувство долга и справедливости, они берут на себя ответственность за переустройство мира. Сема Герой реализована в текстах *Группа крови*, *Звезда по имени Солнце*, *Попробуй спеть вместе со мной*, *Дальше действовать будем мы*, *Война*, *Легенда*, *Кукушка*.

Изменилась стилистика текстов: для поздней лирики Цоя характерна афористичность, обилие символов, прием умолчания, отсылки к священным текстам. Активная позиция лирического героя, его качества лидера, высокие идеалы сделали его глашатаем эпохи (сема Нонконформизм). Актуальны темы смерти, войны, подвига, мотив дороги, вызова судьбе. Сема Искренность оказалась под ударом, когда группа *Кино* стала собирать стадионы, вышла на международный уровень, стала зарабатывать огромные деньги, поменяла стиль жизни. Однако смерть лидера была воспринята публикой как героическая и предотвратила разрушение мифа о герое-одиночке.

ГЛАВА 3. ИСПЫТАНИЕ ЛЮБОВЬЮ ГЕРОЯ РОК ПОЭЗИИ

Несмотря на то, что тема любви является ключевой в русской и мировой литературе, тема Любовь не была выделена как доминантная в эталонном образе рок-поэта, героя эпохи. Безусловно, тема любви частотна в русском роке, существует множество баллад о любви, ставших классикой рока (тексты Гребенщикова, Макаревича, Никольского, Кормильцева, Шевчука, Чигракова, Сукачева, Самойловых и др.) однако есть ряд поэтов, для которых она менее характерна. Например, панк-рок-группа *Автоматические удовлетворители* эпатажирует публику публичным отказом от любовных утех в одноименной песне: «Очень сильно в наше время обнаглело бабье племя, тратим время и деньги на них, удовольствий никаких» (Рапов 178). Тема Любовь вступает в конфронтацию с темами Одиночество, Нонконформизм, Саморазрушение. Лирический герой часто находится в поиске, в пути, он вступает в конфликт с обществом, властью, часто с самим собой, счастливый брак, налаженный быт несовместимы с его стремлениями. Счастливая любовь, взаимопонимание, родство душ пусть на короткое время становятся наградой за труды лирического героя, который не изменяет себе. Несчастливая любовь – источник страданий, рефлексии, деструктивного поведения – становится материалом для творчества, привлекает аудиторию, которая ищет слов для выражения собственных подобных чувств.

Гребенщикова

Тема любви – одна из основополагающих в творчестве Гребенщикова. Образ женщины часто складывается из обобщенных черт, он условен, лишен социальных признаков, даже имени. Образ женщины символичен, универсален, благодаря чему его трактовка может быть самая широкая. В композиции *Сельские леди и джентльмены* есть такие строки:

Так как есть две земли
И у них никогда не бывает общих границ,
И узнавший путь кому-то обязан молчать.
Так что в лучших книгах всегда нет имен,
И в лучших картинах лиц...

Сельские леди и джентльмены (Пески Петербурга, 1994, с. 329)

Здесь реализован романтический мотив двоемирия: две земли могут трактоваться как мир реальный и ирреальный, потусторонний, чудесный. Поэт является проводником между этими мирами, он знает путь, но «обязан молчать», в лучшем случае – прибегать к

иносказанию, притче. Поэтому конкретные черты или имя может сузить, даже исказить понимание послания, которое поэт хочет передать людям. Нугманова пишет:

Чаще всего для обозначения женского образа Б. Гребенщиков использует местоимения «она» и «ты», также употребляются слова «милая», «сестра», «жена», для так называемых «групповых» образов – «девки», «девицы», «девушки», «мочалки», «женщины», «дамы», «девы», «бабы»... Женщина часто просто собеседница или адресат (*Странный вопрос, Сестра, Не трать время, Все, что я хочу, Ты нужна мне* и др.), к которой обращен монолог лирического героя (Nugmanova 97).

Для ранних альбомов *Притчи графа Диффузора* (1974), *С той стороны зеркального стекла* (1976) характерны образы женщин-фей, волшебниц, которые являются вестниками мира чудес, проводниками героя в ирреальный мир (*Сана, Другая, Незнакомка, Ты мой свет, Песня*). Здесь характерны фольклорные, сказочные мотивы: исчезновение героини на границе ночи и утра, поиск героем ее следов, мотивы чуда, света и сна:

Я ищу тебя на улицах снов,
В подземельях зеленых теней;
Я вижу след твой у далеких холмов;
Уходит полночь – ты ушла за ней. <...>
Твой отец – владыка чудес,
Он научил тебя летать и петь;
Твоя мать – пришелец с небес,
Она не знает, что значит смерть.

Сана (Притчи графа Диффузора, 1974, с. 16)

Она придет ко мне по тысяче ветров,
Пройдя по радуге над городом мостов;
Алмазы звезд в ее руках –
Она их бросит в полночь.
Она ведет меня сквозь каменные тени,
Она хранит меня, любовь ее священна,
В чугунном мире вашем, как рассвет,
Ее дыханье...

Другая (Притчи графа Диффузора, 1974, с. 17)

Пугачева отмечает переключки этих текстов со стихотворениями о Прекрасной Даме (Pugačeva 157). Символизм Гребенщикова сложился под влиянием символизма Блока и его женских образов, восходящих к пониманию Вечной Женственности в трудах Владимира Соловьева. Определение «другая» появляется у Блока в тексте *Будет день – и свершится великое*:

Ты – другая, немая, безлика,
Притаилась, колдуешь в тиши (Блок 2007b: 29).

Управляет ветром героиня стихотворения Блока *Мы отошли и стали у кормила...*, у Гребенщикова *Другая* приходит «по тысяче ветров». Образ женщины описывается при

помощи глаголов движения: «ушла», «растворилась», «летать» (*Сана*), «придет», «хранит», «ведет» (*Другая*). Актуализирован мотив выбора женщиной себе спутника:

Чудовища в ночи
Не властны имена твои назвать.
Пришла пора любви.
Кто здесь твоим любимым должен стать?
Время любви пришло.

Время любви пришло (Притчи графа Диффузора, 1974, с. 18)

Возвышение образа женщины, ее величие, святость, непознаваемость, роль лирического героя – певца, слуги прекрасной женщины характерны для блоковского цикла *Стихи о Прекрасной Даме*. В композиции *Песня* мотив служения выражен очень ярко:

Любовь моя, я светел оттого,
Что ничего не знаю –
Только свет твоей любви;

И я пою: О, ангел мой, не плачь,
Смотри, как ночь
Танцует за стеклом твоей любви...

Песня (С той стороны зеркального стекла, 1975-1976, с. 37)

Диалог с блоковской традицией представлен в песне *Незнакомка*, реализованы мотивы встречи, узнавания, восхищения, влюбленности:

Я пропою для вас слова –
Лишь для вас, лишь для вас, лишь для вас.

Коснуться песней ваших глаз,
Ваших губ, ваших плеч, ваших щек;
Я буду рад увидеть вас еще.

Искать вас, различать на дорогах ваш след;
Любить вас каждый день моих солнечных лет.

Незнакомка (С той стороны зеркального стекла, 1975-1976, с. 38)

Большое влияние на творчество Гребенщикова оказал Вертинский. В 1994 году БГ записал сольный альбом *Песни Александра Вертинского*, они часто исполняются на концертах. Мотив встречи артиста и прекрасной женщины, для которой он поет, реализован в песне *Пани Ирина*:

Я безумно боюсь золотистого плена
Ваших медно-змеиных волос,
Я влюблен в Ваше тонкое имя Ирина
И в следы Ваших слез.

Лирический герой сетует на то, как «трудно любить в этом мире приличий»: «и бледнеть, и терпеть, и не сметь увлекаться». Он решительно восстает против правил:

Не могу, не хочу, наконец – не желаю!
И, приветствуя радостный плен,
Я со сцены Вам сердце, как мячик, бросаю.
Ну, ловите, принцесса Ирен! (Vertinskij 55)

Тайные встречи героев – основа сюжета песни Вертинского *Наши встречи*:

Наши встречи минуты, наши встречи случайны,
Но я жду их, люблю их, а ты?
Я другим не скажу нашей маленькой тайны,
Нашей тайны про встречи-мечты.

Разве можно глазам запретить улыбнуться?
Разве стыдно, другую любя,
Подойти и пройти, лишь глазами коснуться,
Лишь глазами коснуться тебя... (Vertinskij 57)

Песня Гребенщикова *Мне хотелось бы видеть тебя* развивает подобный сюжет – герой любит женщину, не стремясь разрушить ее счастье с другим мужчиной:

Мне хотелось бы видеть тебя;
Видеть тебя.
По старинному праву котов при дворе
Мне хотелось бы видеть тебя. <...>

Я бы мог написать тебе новую роль,
Но для этого мне слишком мил твой король.
И потом – я устал быть скотом;
Но мне хотелось бы видеть тебя.

Мне хотелось бы видеть тебя (Пески Петербурга, 1994, с. 333)

Обращение к текстам Блока и Вертинского вписывают творчество Гребенщикова в рамки литературной традиции XX века – Серебряного века и поэзии русской эмиграции.

Примерно в это же время Гребенщиков создает пародийно-сатирические тексты, полемизирующие с общим направлением развития советского искусства. Это песни *Любишь ли ты меня?* и *Моя Евангелина*. Строка «Любишь ли ты меня так же, как я тебя?» предельно упрощенно воспроизводит сюжет большинства популярных песен о любви. Иронично описана встреча героев на балу с поправкой на эпоху – местом встречи становится комсомольский клуб, стрелой Амура – длинные ноги героини:

С тобою мы встретились в клубе
На комсомольском балу.
И ноги твои вонзили мне в грудь
Любви золотую стрелу.

Любишь ли ты меня? (без альбома, с. 506)

Скрытым объектом пародии является песня *Когда весна придет, не знаю...* (стихи Алексея Фатьянова, музыка Бориса Мокроусова) из советского кинофильма *Весна на Заречной улице*

(1956) режиссеров Феликса Миронера и Марлена Хуциева. Герой киноленты работает на заводе сталеваром, является ударником труда, а после встречи с учительницей, в которую он влюбляется, бросает сомнительные компании и берется серьезно за учебу. Песня из кинофильма является символом малой родины, любви к родному дому, профессии:

Мне все здесь близко, все знакомо,
Все в биографии моей:
Дверь комсомольского райкома,
Семья испытанных друзей.

На этой улице подростком
Гонял по крышам голубей,
И здесь, на этом перекрестке,
С любовью встретился своей. <...>

Я не хочу судьбу иную.
Мне ни на что не променять
Ту заводскую проходную,
Что в люди вывела меня (Krúkov, Švedov 383).

«Родная проходная» появляется в тексте Гребенщикова:

Когда я иду с работы
По нашей родной проходной,
Сердце мое трепещет в груди
И сам я от счастья не свой.

Любишь ли ты меня? (без альбома, с. 506)

Также присутствует мотив ударной работы, герой дает сощобязательство перевыполнить план «на двести один процент». Тема любви здесь лишена романтического ореола: герой подвергается проработкам на собраниях, его обвиняют в недостойном поведении:

Напрасно нам шьют аморалку
За нашу большую любовь,
Ведь в прошлом квартале я выполнил план
на двести один процент,
И в этом квартале даю обещанье
его перевыполнить вновь! (с. 506)

Для имитации речи героя-работяги поэт намеренно использует клише («любви золотая стрела», «наша большая любовь»), неточные рифмы или их отсутствие, в строках разное количество стоп. Последний куплет песни содержит матерные выражения. Вместо любовного ложа герои используют сталепрокатный станок, а руководители завода – партком и профком – не могут не завидовать накалу любовных страстей. Блюзовая форма песни контрастирует с ее содержанием, манера исполнения песни – характерное для блюза растягивание слогов также создают комический эффект.

Сатирический эффект композиция *Моя Евангелина* построен на несоответствии образа прекрасной скромницы («мила и стройна», «мила, как газель») по имени Евангелина («благая весть») с ее поведением: она не прочь выпить и развлечься («Мы потушим весь свет и будем веселиться вдвоем»). Но счастье героя недолговечно:

Но сегодня я вернулся – ее дома нет.
Наверное, она изменяет мне. Это
Печалит меня, и я убью ее, если найду.

Моя Евангелина (без альбома, с. 507)

Завершается песня моралью, что также характерно для литературы соцреализма:

Это предупреждение всем молоденьким девушкам:
История прекрасной Евангелины. (с. 507)

Сатира поэта направлена на дидактичность и морализаторство современной ему поэзии. Легкая музыка подчеркивает несерьезность текста.

К сатирическим текстам относятся композиции *Старик Козлодоев* и *Мочалкин блюз*. Обе песни стали саундтреками к фильму *Асса*. В ленте показан любовный треугольник Кымов-Алика-Бананан, издевательскую песню о Козлодоеве мальчик Бананан адресует сопернику – мужчине средних лет, дельцу Крымову, покровителю девушки. В фильме появляется сленговое словечко – «папик», которое означает взрослого мужчину, имеющего юную подругу. Старик Козлодоев – дряхлый ловелас – славен любовными достижениями: «занятие это любил Козлодоев и дюжину враз ублажал». Спародирован мотив геройства ради женщины, когда влюбленный юноша лез в окно к девушке:

Сползает по крыше старик Козлодоев, пронирыливый, как коростель.
Стремится в окошко залезть Козлодоев к какой-нибудь бабе в постель.
Вот раньше, бывало, гулял Козлодоев, глаза его были пусты;
И свистом всех женщин сзывал Козлодоев заняться любовью в кусты... <...>
А ныне, а ныне попрятались, суки, в окошки отдельных квартир.
Ползет Козлодоев, мокры его брюки, он стар; он желает в сортир.

Старик Козлодоев (*Треугольник*, 1981, с. 68)

Строка про «окошки отдельных квартир» наводит на мысль о расселении общежитий. Хотя вход в женское общежитие вечерними и ночными часами мужчинам был запрещен, проникнуть туда было легко, и «общаги» часто становились местами любовных утех. Сергей Курий пишет, что образ Козлодоева вышел таким убедительным, что автору даже пришлось объяснять журналистам, что себя он с героем песни не ассоциирует (*Kto takie Èlektričeskij pes, starik Kozlodoev i močalki, o kotoryh pela grupa Akvarium? Web.*).

Мочалкин блюз благодаря тому, что кадры фильма были снабжены примечаниями, открыл широкой публике значение сленговых словечек: «мочалка» – юная девушка веселого нрава, не отягощенная умственной деятельностью, «застебать» – поставить в неловкое положение, «мен» (англ. *man*) – мужчина, «мен крутой» – решительный мужчина, «фуз» (англ. *fuse*) – электромагнитное устройство для искажения звука гитары, включается ногой, «шуз» (англ. *shoes*) – обувь, «прикид» – одежда, «мать» – панибратское обращение к девушке (без намека на инцест):

Хочу я всех мочалок застебать,
Нажав ногой своей на мощный фуз;
И я пою крутую песнь свою –
Мочалкин блюз.

Мочалкин блюз (Треугольник, 1981, с.70)

Внимание женской половины аудитории – это, безусловно, одна из целей рок-певца. Однако в песне создан явно гротескный образ соблазнителя, который хочет покорить всех мочалок лишь силой своего мужского обаяния, без всяких старомодных форм ухаживания:

Хочу скорей я с них прикид сорвать,
Сорвать парик и на платформе шуз...

Я мэн крутой, я круче всех мужчин,
Мне волю дай – любую соблазню;
А ну-ка, мать, беги ко мне в кровать,
Лишь дай допеть Мочалкин блюз. (с.70)

На молодежном сленге написана песня *Будь для меня как банка*:

Детство прошло в Сайгоне,
Я жил, никого не любя.
Была моя жизнь в обломе,
Пока я не встретил тебя.
Будь для меня как банка,
Замени мне косяк.
Мне будет с тобою сладко,
Мне будет с тобой ништяк.

Будь для меня как банка (Пески Петербурга, 1994, с. 328)

В ироническом контексте подан мотив преобразования героя: влиянием чувств он собирается «продать иглу и колеса», то есть завязать с опасными увлечениями, и купить любимой колечко и «шуз». Текст песни отражает быт завсегдаев Сайгона – неформальных музыкантов, поэтов, художников.

Своеобразной визитной карточкой *Аквариума* стала песня *Пятнадцать голых баб*, написанная Александром Гуницким (Джорджем):

Что толку быть собой, не ведая стыда,
Когда пятнадцать баб резвятся у пруда;
Нагие поезда, пустые города,
Пришедшие, увы, в упадок навсегда.

Пятнадцать голых баб (История Аквариума, Архив, т. 3, 1982-1991, с. 223)

С одной стороны, такое редкое явление, как пятнадцать голых и, очевидно, доступных баб – потаенная мечта многих мужчин. С другой стороны, в тексте прослеживаются явно апокалиптические мотивы: появляется «бесстыжая звезда», «пустые города», «горелая вода» и пятнадцать баб, которые «вернулись навсегда».

Мотив чудесного характерен и для песен начала 1980-х гг. Фантасмагорические образы, абстрактный сюжет, обилие метафор и символов затрудняют прямое истолкование текстов. Любовь воспринимается поэтом как сокровенное, мистическое явление, природа которого непознаваема до конца:

А любовь – как метод вернуться домой;
Любовь – это дело мастера Бо...

Дело мастера Бо (День серебра, 1984, с. 166)

Алек Зандер комментирует эти строки так:

Здесь можно дать сразу несколько толкований: и то, что «Бо» по-китайски – дядюшка, и «дело мастера боится», и то, что «Бо» – это Борис, и, в общем-то, все они будут правильными. Важнейшим же моментом является последняя фраза, обращенная к каждому (*Комментарии к песне «Дело Мастера Бо», Web.*).

Образ дома нетипичен для поэзии Гребенщикова: в светлом доме и теплой постели герой чувствует себя чужим, лишним – «В доме, где чистый паркет, зачем я такой, желающий стать рекой?» (*Мужской блюз, без альбома, с. 501*). Лирический герой лишен дома в привычном понимании слова, он находится в поиске, в пути: «Я желаю счастья каждой двери, захлопнутой за мной» (*Все, что я хочу, Синий альбом, 1981, с. 56*).

Когда я с тобой, ты – мой единственный дом.
Что я могу еще; что я могу еще?

Единственный дом (Синий альбом, 1981, с. 62)

Возвращение домой героя следует понимать как возвращение к себе самому, познание, обретение себя, что необходимо мыслящему и чувствующему человеку.

Мужчина занимает активную позицию, он делает свое дело, ищет свою дорогу, воплощает в жизнь идеалы. Женщина представляет иррациональное начало, она обладает мистическими знаниями, недоступными герою. Ее «дело» – любовь, которая наполняет смыслом жизнь героя, ее удел – «служить звездой», подчас трудный и горький:

Моей звезде не суждено
Тепла, как нам, простым и смертным;
Нам – сытный дом под лампой светлой,
А ей – лишь горькое вино;

А ей – лишь горькая беда,
Сгорать, где все бегут пожара;
Один лишь мальчик скажет: «Жалко,
Смотрите, падает звезда!».

Моей звезде (Все братья – сестры, 1978, с. 87)

Мотив странствий героя ярко выражен в композиции *Ключи от моих дверей*:

Между тем, кем я был,
И тем, кем я стал,
Лежит бесконечный путь;
Но я шел весь день,
И я устал, и мне хотелось уснуть.
И она не спросила, кто я такой,
И с чем я стучался к ней;
Она сказала: «Возьми с собой
Ключи от моих дверей».

Ключи от моих дверей (Ихтиология, 1984, с. 143)

Ключ – символ знания, мудрости, одновременно и инициации героя, и его свободы. Героя ждут взлеты и падения, предательство друзей, непонимание и отчуждение («и когда я решил, что некому петь, я стал молчать и охрип»). Он берет с собой ключи от дверей, к которым рано или поздно должен вернуться, за которыми его ждет женщина – его тайный союзник и хранитель («и когда я решил, что остался один мой джокер среди их козырей, она сказала: «Возьми с собой ключи от моих дверей», с. 144).

Чумакова отмечает, что в концепции любви Гребенщикова есть нечто от платоновской идеи узнавания душ, которая прослеживается также в индийской философии, неслучайно в лирике поэта звучит тема зова. Любовь – это притяжение двух любящих сердец, преодоление пространства и времени (Сумакова 176):

И он встал у реки, чтобы напиться молчанья,
Смыть с себя все и снова остаться живым;
Чтобы голос найти ее, в сумрак войти ее,
Странником стать в долгом пути ее.
В пальцах его вода превращалась в дым.

Почему не падает небо, Все братья – сестры, 1978, с. 81)

В композиции *Пески Петербурга* для лирического героя главное – находиться в состоянии любви, а значит, и жизни:

Но спросили меня: «Ну а жив ли ты?»,
Я сказал: «Если с ней – то да».

Пески Петербурга (Все братья – сестры, 1978, с. 47)

Идеальные взаимоотношения лирический герой рисует в песне *Золото на голубом*. Состояние влюбленности тесно связано с творчеством: показательно, что для описания чувств героя использованы глаголы со значением «творить» («я нарисовал бы тебя», «я бы сделал корабль для тебя»). Достижение идеала в полной мере невозможно, отсюда многочисленные оговорки «если бы»:

Если бы я мог любить, не требуя любви от тебя,
Если бы я не боялся и пел о своем,
Если бы я умел видеть, я бы увидел нас как мы есть,
Как зеленые деревья и золото на голубом.

Золото на голубом (Равноденствие, 1987, с. 215)

Идеальный, гармоничный мир – это мир природы, отсюда герой черпает образы для поэзии. Тема любви может пониматься как проявление творческой энергии поэта:

Но кто-то играет, и я должен петь,
И с каждым днем все сильней.
Мое ощущение, что это просто мой метод любви,
И я ожидаю наступления яблочных дней.

Наступление яблочных дней (Десять стрел, 1986, с. 204)

Часто любовь определяется через танец:

Я мог бы признаться тебе в любви,
Но разве ты этого хочешь?
И разве это что-то меняет?
Это только наши танцы на грани весны.

Танцы на грани весны (Дети декабря, 1985-1986, с. 185)

Настоящая любовь означает духовое родство душ героев, она является источником творчества, света, радости. В несколько иронической форме эта концепция реализуется в песне *Не стой на пути высоких чувств*:

Не стой на пути у высоких чувств,
А если ты встал – отойди.
Это сказано в классике,
Это сказано в календарях.
Об этом знает любая собака:
Не плюй против ветра, не стой на пути.

Не стой на пути высоких чувств (История Аквариума, Архив, т. 3, с. 231)

Одновременно героя нельзя назвать идеалистом, он знает, какую боль и муки может причинять любовь:

Некоторым людям свойственно петь,
Отдельным из них – в ущерб себе.

Я думал, что нужно быть привычным к любви,
Но пришлось привыкнуть к прицельной стрельбе.
Я стану красивой мишенью ради тебя...

Движение в сторону весны (Ихтиология, 1984, с. 162)

Я говорил люблю, пока мне не скажут «нет»;
И когда мне говорили «нет»,
Я не верил и ждал, что скажут «да»...

Все, что я хочу (Синий альбом, 1981, с. 56)

Расставание – тяжелое испытание для любящих. В композиции *Кто ты теперь?* лирический герой еще чувствует связь с женщиной, которую любил, задумывается о ее судьбе. Его чувства светлые и печальные одновременно:

С кем ты сейчас, сестра или мать,
Или кто-то, кто ждет на земле?
Легко ли тебе, светло ли тебе
И не скучно ли в этом тепле?..

Крылат ли он, и кто дал мне право
Помнить тебя и вспомнить еще один раз?
Кто ты теперь, с кем ты сейчас?

Кто ты теперь? (Электричество, 1981-1982, с. 114)

Герой не испытывает ревности к мужчине, который занял его место, он желает героине счастья, что позволяет вспомнить о пушкинской традиции благословения женщины (стихотворение «Я вас любил...»: «Я вас любил так искренно, так нежно, как дай вам Бог любимым быть другим» (Пушкин 259)). В композиции *Мне было бы легче петь* реализован подобный сюжет расставания. Герой признается в том, что любовь не может заставить его изменить призванию поэта:

Так прости за то, что любя тебя
Я остался таким же, как был.
Но я до сих пор не умею прощаться
С теми, кого я любил;
И хотя я благословляю того,
Кто позволил тебе взлететь –
Если бы ты могла меня слышать,
Мне было бы легче петь...

Мне было бы легче петь (Электричество, 1981-1982, с. 112)

Интересно, что мотив благословения здесь адресован сопернику, который смог сделать героиню счастливой. Однако свои песни, свое основное «дело» герой адресует в том числе женщине, с которой расстался, но которая продолжает занимать важное место в его жизни. В финале песни повторяющиеся строки припева подвергаются трансформации:

Если бы ты могла меня слышать,
Мне было бы незачем петь. (с. 112)

Расставание героев становится необходимым условием творчества, материалом для новых песен. У Блока в стихотворении *Превратила все в шутку сначала...* герой тяжело расстается с женщиной, а после ее ухода замечает:

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело свое.
Неужели и жизнь отшумела,
Отшумела, как платье твое? (Влок 2007а: 162)

Мотив власти, силы часто сопровождает появление женских образов. Женщина – королева, госпожа, перед которой падают ниц беззащитные мужчины:

Но она возьмет тебя на поводок, она возьмет тебя на поводок,
И ты пойдешь за нею, как пес.

Диплом (Архив 1982-1991, с. 221)

Ты неизбежна, словно риф в реке,
Ты повергаешь всех во прах;
Вожжа небес в твоей руке,
Власть пустоты – в губах;
И, раз увидевший тебя, уж не поднимется с колен...

Я не хотел бы быть тобой в тот день (Пески Петербурга, 1994, с. 323)

Отношение автора к этим женщинам двойственное: с одной стороны, он любит их ими и признает их власть, с другой – проводится мысль о том, что эта власть не вечна, она падет, за все придется платить:

Но будет день – и дети спросят тебя:
«Что значит слово «дом»?»
Я не хотел бы быть тобой в тот день. (с. 323)

Женщина может играть и разрушительную, уничтожающую роль:

Ты будешь смотреть вслед ее парусам,
Ты будешь дуть вслед ее парусам,
Когда ты пойдешь на дно,
Когда ты пойдешь, наконец, на дно...

Диплом (Архив 1982-1991, с. 222)

Котята на цепочках, мужья на крючках;
Она прекрасный стрелок, за сто шагов в пах;
Но она так умна, она так тонка,
Она читала все, что нужно, это наверняка;
Она выходит на охоту, одетая в цветные шелка.

Береги свой хой (Табу, 1982, с. 119)

А что, в самом деле – увлечься
Одной из тех благородных девиц,
Что воткнул тебе под ребро перо,
Чтобы нагляднее было думать про птиц...

Комната, лишённая зеркал (Ихтиология, 1984, с. 153)

На рубеже 1970-80-х гг. появляется образ «опасной подружки», несущий в себе негативные черты обывательницы, который противопоставлен образу героя, его жизненным принципам образ. Антигероиня на время завладевает героем, но их взаимоотношения вызывают у поэта приступы иронии:

И, как у всех, у меня есть ангел,
Она танцует за моей спиной.
Она берет мне кофе в *Сайгоне*,
И ей все равно, что будет со мной.

Она танцует без сострадания,
Она танцует, чтобы стало темно...

Герои (Электричество, 1981-1982, с. 100)

Она использует меня, чтоб заполнить пустые места.
Использует меня, чтоб заполнить пустые места.
Знаешь, если бы мы были вместе,
То эта задача проста;
Но я дал тебе руку, и рука осталась пуста.

Пустые места (Табу, 1982, с. 117)

Композиция *Марина* – жесткая сатира на женщину, которая рационально подходит к жизни и отношениям:

Марина мне сказала, что меня ей мало,
Что она устала, она устала;
И ей пора начать все сначала...

Марина мне сказала, что ей надоело,
Что она устала, она о*уела;
Сожгла свой мозг и выжгла тело...

Марина мне сказала, что ей стало ясно,
Что она прекрасна, а жизнь напрасна,
И ей пора выйти замуж за финна...

Марина (Электричество, 1981-1982, с. 102)

Песня вызывала негативную реакцию женской аудитории и послужила поводом для скандала на фестивале в Тбилиси. Андрей Домненко пишет:

Во время скандально известного выступления *Аквариума* на фестивале *Весенние ритмы-80*, предусмотрительный Гребенщиков заменил в песне *Марина* строчку «выйти замуж за финна» (в то время многие столичные девушки мечтали о подобном альянсе, чтобы переехать в более комфортную Финляндию) на «выйти замуж за Ино», намекая тем самым на известного авангардного музыканта и продюсера Брайана

Ино. В итоге жюри вообще почувилось нечто ужасающее – «выйти замуж за сына». В результате *Аквариум* был обвинен в пропаганде инцеста (*Marina – Akvarium, interesnye fakty o pesne*, Web.).

Значения имени Марина («морская»), губительной силы стихии также реализованы:

И твои матросы – тяжелее свинца,
На странных кораблях, лишенных лица;
Они будут плыть по тебе до конца,
Пока не сгорят дотла. (с. 102)

Как справедливо замечает Нугманова, знаком «непостоянства, изменчивости, ненадежности, лживости женщины служит сравнение с водой» (Nugmanova 99).

Одновременно через сравнение с водой образ женщины соотносится с образом автора, поэта:

Ты, как вода, принимаешь форму того,
С кем ты сейчас...

Кто ты теперь? (*Электричество*, 1981-1982, с. 113)

И порою твой блеск нестерпим для глаз,
А порою ты – как зола...
Ты сказала: «Я лгу», я сказал: «Пускай,
тем приятнее будет вдвоем»...
Потому что твой блеск – как мои слова:
Не надежнее, чем вода.

(Пески Петербурга, Все братья – сестры, 1978, с. 48)

Часто в поэзии Гребенщикова появляется образ сестры (*Сельские леди и джентльмены, Стерегищий баржу, Небо становится ближе, Возвращение домой*).

Пугачева пишет о том, что наименование «сестра» обычно не указывает на кровное родство.

Контекст песни *Стерегищий баржу* (*Навигатор*, 1995) позволяет сделать предположение о том, что здесь «актуализируется идея спасения души, присущая христианству, и тогда сестра – это сестра во Христе, то есть любая женщина-христианка» (Pugačeva 158):

В каждой душе есть игла востра, режет аж до кости;
В каждом порту меня ждет сестра, хочет меня спасти...

Стерегищий баржу (*Навигатор*, 1995, с. 360)

«Сестры» как особый вид женщин духовных, светлых, родственных душ лирическому герою, противопоставлены женщинам вообще в песне *Электрический пес*:

Но женщины – те, что могли быть, как сестры –
Красят ядом рабочую плоскость ногтей
И во всем, что движется, видят соперниц,
Хотя уверяют, что видят блядей...

Электрический пес (*Синий альбом*, 1981, с. 55)

Наконец, образ сестры может быть метафорой двойника, отражения, другой стороной той же личности, как в песне *Сельские леди и джентльмены (Пески Петербурга, 1994)*: «Ее сестра за зеркальным стеклом с него не спускает глаз...» (с. 330). Местоимение «она» также может означать обращение к образам смерти, судьбы, жизни, России – сакральному женскому началу вселенной.

В 1975 году Гребенщиковым был написан текст *Роман, который никогда не будет кончен*, в котором автор прямо выражает свое понимание концепции любви к женщине:

...Верь до последнего дыхания – нет ничего выше любви, любви, воплощенной в стихах, любви, воплощенной в музыку, и выше всего любви, воплощенной в женщине. Она может быть несчастной, эта любовь, приносящая муку и смерть. Но только в любви человеческое существо становится человеком. Человек, еще не любивший, это только глина, не тронутая рукой бога, еще без любви и без жизни. Полюби и увидишь сущее без масок, без обмана, увидишь слякоть и небо, и в единении их жизнь. И что бы тебе ни говорили, люби женщину. Люби ее, как любишь дорогу и небо, ибо она и есть твое небо и дорога. Если предаст тебя друг, суди его как сумеешь. Но что бы ни сделала с тобой женщина, люби ее. Каждый из нас рожден женщиной, и за этот долг нам не расплатиться самой жизнью. За каждую боль, что принесла нам женщина, отвечаем мы. Ибо мы, мужчины, сделали этот мир таким. И все, что мы делаем, мы делаем для себя и во имя себя. Все, что делает женщина, она делает во имя любви к нам... Чем бы ни стала женщина, запомни: такой ее сделали мы. И не более виновна она, нежели которая кормит и растит все, посаженное нами. И не ее вина, если ядовитые цветы мы сажаем, повинуюсь желаниям своим. И что бы ни сделала, благослови ее. Ибо она есть сама жизнь. И нет добра и зла, а есть боль и счастье, сплетенные воедино нашими руками... Люби ее... (Grebensikov 2002a: 152).

Поэт ставит женщину на пьедестал, поклоняется ей безусловно, обожествляет, берет на себя ответственность за боль и горе, которые, в конечном итоге, явились следствием поступков мужчины. Любовь в высоком понимании является единственным средством достижения счастья и гармонии, но, чтобы обрести их, человек претерпевает страдания и через них познает мир, жизнь, законы мироздания. Реализовано библейское понимание роли женщины: имя праматери Ева означает «дающая жизнь». Темы любви связана с темой судьбы.

Подводя итоги, можно сделать вывод об огромном значении любви в космогонии поэта. Любовь – светлое начало, организующее мироздание, мощная стихия, которой человек не в силах противиться. Женщина в поэзии Гребенщикова соединяет в себе противоположности, более того, ее образ во многом соотносим с образом автора. С одной стороны, поэт в своих песнях выражает особое отношение к женщине, с другой – позволяет себе в ее адрес ряд иронических и комических, а порою и обвинительных выпадов.

Науменко

Одной из центральных тем поэзии Науменко является тема любви. Этой теме посвящен первый альбом *Сладкая N И Другие* (1980). Женские образы доминируют в композициях *Сладкая N, Если Ты Хочешь, 7-е Небо, Фрагмент, Утро Вдвоем* и др. Образ Сладкой N является важным для понимания роли женщины в творчестве рок-поэта. Корпус текстов, в которых упоминается Сладкая N или встречаются мотивы, связанные с ней, обширен. Этот образ выделяется среди женских образов русского рока вообще и Науменко в частности. Исследователи отмечают близость образа Сладкой N концептуальному образу Софии в лирике Блока (Dajš 198). Блоковская трактовка темы Петербурга, определение «страшный мир», образ Незнакомки, темы любви и расставания повлияли на творчество Майка. Сближают образы Незнакомки и Сладкой N мистические мотивы: их загадочность, внезапные появления и исчезновения, трансцендентная связь с героем. Блок наблюдает приход своей Незнакомки на грани реальности и сна, по утверждению Науменко, Сладкая N – «потрясающая женщина, которую я безумно люблю, но при этом я совершенно не уверен, что она существует» (Interv'û s Majkom 98). Эти образы двойственны, объединяют в себе несоединимое: святость и греховность, чистоту и распутство. Незнакомка Блока проводит ночи в грязном кабаке, Сладкая N проводит ночи неизвестно где. Амбивалентны и чувства героев к своим избранницам.

Сладкая N – символ поколения 1980-х гг. По словам Троицкого, муза Майка – «славная центровая давалка, примодненная и, натурально, пьяница» (Troickij 1996: 116). Образ Сладкой N ближе всего к народу, к читателю и зрителю, «а потому сермяжная правда рока – за Майком. Нет, он не лучший поэт, но он более всего «в жанре» (Troickij 1996: 116). «Сладкая N» – энциклопедия советской жизни» (Interv'û s L.Petruševskoj, Web.), – считает писатель Людмила Петрушевская. Прототипом Сладкой N послужила ленинградская художница Татьяна Апраксина, с которой Майк познакомился в 1974 году. Четыре года дружбы и кратковременный роман стали материалом для творчества. Кушнир приводит слова Апраксиной: «Я настоящая уже не значила для него то, что он вкладывал в новое содержание моего образа. Получилось так, что, если бы я его не бросила, он бы не стал звездой. Это точно...» (цит. за: *Zoopark: Sladkaâ N. i drugie. Istoriâ al'boma*, Web.). Позднее Майк счастливо женился, но присутствие Музы прослеживается на протяжении всего творчества. Кушнир передает слова Майка из позднего интервью: «Все мои песни посвящены ей...», – в биографическом мифе о рок-поэте актуализируется мотив женщины, сыгравшей роковую роль в его жизни (цит. за: *100 magnitoal'bomov sovetskogo roka*, Web.).

Чувство любви, переживаемое героем, это тяжелая и мучительная страсть к женщине, которая, хотя и вступает в отношения, но не отвечает взаимностью, заставляет страдать. Рыбин пишет: «Майк – единственный, кто написал о любви очень точно, правдиво, он смог передать мучения реального, взрослого, умного и чувствующего человека, испытывающего непреодолимое влечение к какой-то конкретной женщине» (Rybin 2010: 182).

Заглавная песня альбома начинается строками:

Я проснулся утром, одетым, в кресле
В своей каморке среди знакомых стен.
Я ждал тебя до утра. Интересно, где ты
Провела эту ночь, моя Сладкая N?

Сладкая N (Сладкая N И Другие, 1980, с. 32)

Очевидно, что герой не ложился спать: он ждет до утра, страдает и волнуется. Привязанность заставляет его мириться не только с фактом ночного отсутствия подруги, но и с тем, что она исчезает без объяснений. Вместо проклятий ревнивого мужчины, однако, мы слышим довольно безобидную фразу: «Интересно, где ты провела эту ночь?». Стиль жизни героини знаком лирическому герою, поэтому он не предполагает, что она поехала ночевать к маме или задержалась на работе, а убежден в том, что она провела время весело в шумной компании. Отсутствие героини отрицательно влияет на состояние героя, у него нет сил выполнять даже самые простые ежедневные ритуалы:

И кое-как я умылся и почистил зубы,
И, подумав, я решил, что бриться мне лень,
И я вышел и пошел, куда глядели глаза,
Благо было светло, благо был уже день... (с. 33)

Герой совершает бесцельное путешествие в пространстве: он не столько ищет свою подругу, сколько пытается уйти от себя. Благодаря встрече с незнакомцем на мосту (перекрестке водного и земного путей, месте обитания нечистой силы), он попадает в

... престранные гости:
Там все сидели за одним столом,
Там пили портвейн, там играли в кости
И называли друг друга говном.
Все было так, как это бывает в мансардах –
Из двух колонок доносился Бах...
И каждый думал о своем – кто о шести миллиардах,
А кто всего лишь о шести рублях.
И кто-то как всегда нес чушь о тарелках,
И кто-то как всегда проповедовал дзен
А я сидел в углу и тупо думал,
С кем и где ты провела эту ночь, моя Сладкая N? <...>

И дамы были довольно любезны,
И одна из них пыталась захватить меня в плен/
А я молчал, пень-пнем, и думал,
С кем и где ты провела эту ночь, моя сладкая N? (с. 33)

Типичное описание вечеринки неформальной молодежи: пестрый состав, музыка, много вина, флирт, игра в кости, разговоры о философии и о деньгах и т.д. Именно в такой обстановке, судя по всему, привыкла коротать ночи героиня. Но ее нет в этом доме. Дайс отмечает, что Сладкая N приходит всегда неожиданно из ниоткуда, а «экзистенциально важная ситуация в русском роке связана как раз с отсутствием того, что можно курить или пить (например в *Пригородном блюзе* рефреном повторяется строчка «Хочется курить, но не осталось папирос») (Dajs 103). В доме, где полно вина, мистическая героиня появиться не может. Герой отчужден, он в оппозиции прочим гостям: «забился» в кресло, пьет, равнодушен к женщинам. Бесцельность происходящего раздражает героя («И я был зол на себя, я был зол на вечер»). Он возвращается домой ни с чем, композиция тексты кольцевая:

И когда я вернулся, ты спала в кресле,
И я не стал тебя будить и устраивать сцен...
Я подумал, а так ли это важно, где и с кем ты
Провела эту ночь, моя сладкая N? (с. 33)

Герой наконец обретает героиню, хотя она находится по-прежнему в ином пространстве – в ирреальном пространстве сна. Он счастлив тем, что временно обрел успокоение и склонен простить блудную подругу. Для него важно, что теперь они вместе, хотя и на неопределенный срок. Однако он не решил проблему, не обрел счастье. Новый день принесет ему новые страдания.

Композиция *Сладкая N*. имеет ряд источников – это *Absolutely Sweet Marie* Дилана (*Blonde On Blonde*, 1966), *Sweet Jane* Рида (*Velvet Underground Loaded*, 1970), однако ее нельзя назвать неоригинальной – она описывает быт, реалии молодого поколения ленинградцев начала 1980-х гг. Сладкая N также может быть соотнесена с героиней дворовых песен Высоцкого. В песне *У тебя глаза как нож* героиня также исчезает:

У тебя глаза как нож:
Если прямо ты взглянешь,
Я забываю, кто я есть и где мой дом.
А если косо ты взглянешь –
Как по сердцу полоснешь
Ты холодным острым серым тесаком. <...>

Вспомни, было ль хоть разок,
Чтоб я из дому убег?
Ну когда же надоест тебе гулять?
С гаражу я прихожу,

Язык за спину заложу
И бежу тебя по городу шукать (Vysockij 2014: 7).

Накал чувств передан через метафору «у тебя глаза как нож», губительная любовь в любой момент может «полоснуть по сердцу». Герой не находит в себе сил ни расстаться, ни проучить героиню: «А прибить тебя морально – нету сил!». Однако на больничной койке он замышляет месть:

Ты не радуйся, змея,
Скоро выпишут меня!
Отомщу тебе тогда без всяких схем.
Я те точно говорю:
Остру бритву наострю
И обрею тебя наголо совсем (Vysockij 2014: 7).

Двойственная суть Сладкой N. – и музы, и гулящей женщины – позволяет соотнести ее с безымянной героиней поэмы Вен. Ерофеева *Москва – Петушки*, названной Царицей. Науменко называл Вен. Ерофеева в числе своих любимых писателей, любил цитировать его поэму. Герой Ерофеева стремится в заветные Петушки: там, на перроне ждет его ангельский образ с косой «от попы до затылка» (Ерофеев 52), «с глазами, как облака» (Ерофеев 55), с опущенными ресницами, и одновременно искусительница, «рыжая стервоза», «пышнотелая б..., истомившая сердце поэта» (Ерофеев 57). Тема неверности решена в поэме неоднозначно: истинная любовь, с одной стороны, предполагает сосредоточенность на объекте чувства, с другой – не должна быть ограничением свободы другого человека, источником его страданий. Веничка оправдывает свою Царицу:

А какое мне дело! А вам – тем более! Пусть даже и неверна. Старость и верность накладывают на рожу морщины, а я не хочу, например, чтобы у нее на роже были морщины. Пусть и неверна, не совсем, конечно, «пусть», но все-таки пусть. Зато она вся соткана из неги и ароматов (Ерофеев 58).

Образ Сладкой N перекликается с образом лирической героини Бродского. Одной из заслуг Майка в русском роке принято считать реформирование языка: его песни написаны языком, характерным для молодежи 80-х годов, не принимающей официоза. Капрусова пишет:

Бродский реформировал русский поэтический язык: в 60-е годы стал вносить в поэтические тексты химические формулы, канцеляризм, жаргон (в том числе советский), бранные выражения (вплоть до мата), речевые и грамматические ошибки (типа «ихние») и т.д. <...> Творческая манера И. Бродского – сочетание трагизма и сарказма, грусти и иронии, «высокого» и «низкого», а также трезвость взгляда и его эпатажное выражение – должна была импонировать Майку (Karpusova 2001: 136).

Речь о пролитом молоке – своеобразная декларация раннего Бродского. Зачин стихотворения Бродского и песни Науменко *Сладкая N* подобен: лирический герой Бродского сидит на стуле без денег в пустой квартире и «трясется от злости», герой Науменко «проснулся одетым в кресле в своей каморке». Бродский пишет:

Зная мой статус, моя невеста
пятый год за меня ни с места;
и где она нынче, мне неизвестно:
правды сам черт из нее не выбьет.
Она говорит: «Не горюй напрасно.
Главное – чувства! Единогласно?».
И это с ее стороны прекрасно.
Но сама она, видимо, там, где выпьет (Brodskij 68-69).

Мотивы измены героини, самопожертвования в любви героев присутствуют в обоих текстах. По мнению Капрусовой, герой Майка достаточно трезво оценивает ситуацию: его мучает не только сама измена женщины, но и недостижимость идеала в принципе (Karpusova 2001: 136).

В песне *Сладкая N* самой героини практически нет, ее характеризует ее отсутствие в доме и жизни героя. Однако в других композициях образ женщины рисуется полнее. По мнению Рыбина, песня *Дрянь* – «абсолютный и безусловный шедевр, песня, ставшая классикой уже в момент первой публикации, в момент первого публичного исполнения» (Rybin 2010: 73). По воспоминаниям современников, когда группа впервые исполнила *Дрянь* на концерте в Москве, зал взорвался негодующим свистом и восторженными аплодисментами, а в конце выступления вспыхнула небольшая драка. На концерте в Челябинске группа негодующих женщин с криками: «Сам ты дрянь!», – пыталась прорваться на сцену с намерением разбить аппаратуру и побить музыкантов (*Istoriâ sozdaniâ pesen, Drân'*, Web.). Мотив измены объединяет образы Дряни и Сладкой N, по сути, это два наименования одной и той же женщины. Песня вызвала самые разные отклики не только слушателей, но и критиков. Денис Анипченко пишет:

Науменко решил спеть о женщине с неприкрытой неприязнью, практически назвал ее шлюхой, напомнил об абортах, обличил во лжи, жестоко ударил по увядающей красоте, посмеялся над последним аргументом слабого пола – слезами, а в конце прямо сказал, что «скоро другая дрянь займет твое место» (*Istoriâ sozdaniâ pesen, Drân'*, Web.).

Скворцов указывает музыкальные источники песни Науменко: это *Baby Face* и *Dirt* Рида (*Sally Can't Dance*, 1974 и *Street Hassle*, 1978), прослеживается и определенная связь с песнями *Bitch* группы *The Rolling Stones* (*Sticky Fingers*, 1971) и *Queen Bitch* Боуи (*Hunky Dory*, 1971) (Skvorcov 2014: 112). В композициях *Дрянь* и *Baby Face* сходства наблюдаются на музыкальном и текстовом уровнях: прямым переводом с английского являются строки «И кто-нибудь другой займет твое место», «Ты не такой человек, с которым легко жить в одном доме»; название песни Науменко явно происходит от *Dirt* (грязь), заимствован зачин: «Ты – дрянь. Лишь это слово способно обидеть. Ты – дрянь»; композиционно обе песни представляют собой ряд оскорбительных обращений к неприятному субъекту. Но есть

существенные различия: у Рида объект насмешек – мужчина, от которого уходит оскорбленная подруга, у Науменко – неверная женщина. Скворцов пишет: «Песня Рида – скорее, воспроизведение негативного чувства певца, нежели детальное негативное описание персонажа. Науменко, напротив, дает подробный выразительный портрет героини, и претензии к ней оказываются мотивированы» (Skvorcov 2014: 113). Таким образом, сам образ Дряни, вызывающий такую неоднозначную реакцию современников, находка Науменко.

Ты – дрянь!
Лишь это слово способно обидеть.
Ты – дрянь!
Я не хочу тебя любить, но не могу ненавидеть.
Ты не тот человек, с которым я способен жить.
Когда ты лжешь мне в лицо, я способен тебя убить.

Дрянь (Сладкая И И Другие, 1980, с. 35)

Хотя слово «дрянь» имеет ярко выраженную пейоративную семантику, по силе экспрессии оно не самое оскорбительное. Строка «Лишь это слово способно обидеть», скорее, работает в контекстном значении слова «дрянь». Дряни – особая «порода» красивых и соблазнительных, но неверных и лживых женщин, недолговечных подруг представителей городской элиты (музыканты, художники, писатели, журналисты), стремящихся урвать от жизни все, пока они молоды («Ты хочешь, чтобы все было по первому сорту»), с которыми невозможно построить серьезные отношения, основанные на любви и доверии («Ты не тот человек, с которым я способен жить»). Подобный тип женщины встречается, например, в книгах Довлатова. Из повести *Компромисс*:

К Мите Кленскому приехала гостя из Двинска. Я даже не знаю, что она имела в виду. Есть такие молодые женщины, не то чтобы порочные, развратные, нет, а, как бы это лучше выразиться, – беспечные. Их жизнь – сплошное действие. За нагромождением поступков едва угадывается душа. С чудовищными усилиями, ценою всяких жертв обзаводятся, например, девушки импортными сапогами. Трудно представить, как много времени и сил это отнимает. А потом – демонстрация импортных сапог. Бесчисленные компании, танцы или просто – от универмага до ратуши, мимо сияющих витрин. Иногда сапоги темнеют около вашей кровати: массивные подошвы, надломленные голенища. И не какой-то жуткий разврат. Просто девушки не замужем. Выпили, автобусы не ходят, такси не поймать. И хозяин такой симпатичный. В доме три иконы, автограф Магомаева, эстампы, Коул Портер... По вечерам девушки танцуют, а днем работают. И неплохо работают. А в гости ходят к интересным людям (Dovlatov 2007b: 209-210).

Довлатов не судит своих героев: «В этой повести нет ангелов и нет злодеев... Нет грешников и праведников нет. Да и в жизни их не существует» (Dovlatov 2007b: 208).

Однако герой, без сомнения, страдает от измен своей «дряни». Из повести *Филиал*:

Тут я в который раз задумался – что происходит?! Двадцать восемь лет назад меня познакомили с этой ужасной женщиной. Я полюбил ее. Я был ей абсолютно предан. Она же пренебрегла моими чувствами. По-видимому, изменяла мне. Чуть не вынудила меня к самоубийству. Я был наивен, чист и полон всяческого идеализма. Она – жестока, эгоцентрична и невнимательна. Университет я бросил из-за нее. В армии оказался из-за нее... Все так. Откуда же у меня тогда это чувство вины перед ней? Что плохого я сделал этой женщине –

лживой, безжалостной и неверной?... Сколько же это может продолжаться?! Сколько может продолжаться это безобразия?! И тут я с ужасом подумал, что это навсегда. Раз уж это случилось, то все. Конца не будет. До самой, что называется, могилы. Или, как бы это поэтичнее выразиться, – до роковой черты (Dovlatov 2007a: 696-697).

Строка «Я не хочу тебя любить, но не могу ненавидеть» вписывает текст Науменко в широкий контекст литературной традиции. Мучительное чувство к женщине, основанное на страсти и чувстве соперничества (*Odi et amo*), характерно для произведений Лермонтова, Брюсова, Гумилева, Есенина, Бродского, Довлатова и восходит к знаменитому двустишию древнеримского поэта Катуллы «Ненавидя люблю». И хотя герой уверен, что эти отношения прекратятся («И скоро другая дрянь займет твое место»), пока он не в силах противиться страсти и не может разорвать отношения.

Мотив измены выходит на первое место, текст перенасыщен свидетельствами тщеславной, похотливой натуры героини:

Ты спишь с моим басистом и играешь в бридж с его женой.
Я все прошу ему, но скажи, что мне делать с тобой?
Тебя снимают все подряд – и тебе это лестно,
Но скоро другая займет твое место. <...>

Ты хочешь, чтоб все было по первому сорту,
Но готова ли ты к пятьсот второму аборт? (с. 35)

Интересно отметить значение вариантообразования текста песни. В поздних записях строчка «Но готова ли ты к пятьсот второму аборт?» звучит более мягко: «Прости, дорогая, но ты бьешь все рекорды». Однако в альбоме 1983 года есть радикальная замена: вместо «Ты спишь с моим басистом и играешь в бридж с его женой» – «Ты спишь с моим басистом и играешь в бридж с моей женой». Таким образом, можно говорить о двойной измене – и героя, и героини, соответственно, в моральном плане герой-повествователь ничуть не лучше Дряни.

Скандалы и ложь («ты бьешь мои тарелки», «ты кланчишь деньги на булавки – и тратишь их на своих друзей», «ты продала мою гитару и купила себе пальто») – неперемное явление будничной жизни героев. Особо следует отметить продажу гитары. Бит-квартет *Секрет* исполнял песню *Не трогай гитару* (слова Максима Леонидова, музыка Виктора Резникова) из популярного мюзикла *Как стать звездой* (1986) режиссера Виталия Аксенова:

Дарю-дарю, и не жалею ни о чем,
Себя я сказочным считаю богачом.
Бери, жалеть не стану
Все океаны, мили и мели,
Меридианы и параллели,
Вот мой подарок,
Не трогай только гитару!
Не трогай только гитару!

Не трогай только гитару!

Сколько раз я тебя просил: «Никогда не трогать мою гитару! Что непонятно?!» (цит. за: Aksënov 1986)

Для музыканта гитара – это больше, чем просто инструмент. Хорошую гитару было сложно достать, поэтому часто музыканты сами усовершенствовали инструмент путем прибавления разных средств-«примочек» для улучшения качества звука. Посягнуть на гитару человека, который говорит о себе как о рок-звезде, – чудовищный поступок со стороны его подруги.

Стоит также отметить мотив лжи в песне Майка: «Когда ты лжешь мне в лицо, я способен тебя убить...» (с. 99), «Ты вновь рыдаешь у меня на плече, но я не верю слезам» (с. 100). Неискренность в отношениях, двуличность героини заставляет героя страдать. Однако не всегда ложь – признак злого умысла: склонность к «белой» лжи, приукрашению действительности может быть вызвана кокетством женщины. Об этом пишет Довлатов в повести *Компромисс*:

Девушка подкрасила губы и начала вертеться. Я спросил: – Где вы учитесь? Тут она начала врать. Какая-то драматическая студия, какая-то пантомима, югославский режиссер вызывает ее на съемки... Как благородно эволюционировало вранье за последние двести лет! Раньше ввали, что есть жених, миллионер и коннозаводчик. Теперь врут про югославского режиссера... Я в таких случаях молчу – пусть. Бескорыстное вранье – это не ложь, это поэзия (Dovlatov 2007b: 210).

Лирический герой Майка испытывает злые и мстительные чувства, хотя и пытается казаться равнодушным:

Тебе опять звонят весь день, прости, но я не знаю, кто,
Но мне до этого давно нет дела.
Вперед, детка! Бодро и смело!
Ты – дрянь! (с. 36)

Очевидно, герой находится в полной зависимости от своей «дряни», так как прощает ей ложь, измены, аборты, склочный характер. Строка «я способен тебя убить» показывает, насколько ситуация накалилась. Желание отомстить читается в строках о преходящей красоте женщины, никаких других аргументов у героя нет:

Но скоро, очень скоро, ты постареешь,
Торопись – и тогда, может быть, ты успеешь.
Ты – дрянь! (с. 36)

Интересно, что в рок-сообществе песню *Дрянь* исполняют не только мужчины, но и женщины: кавер-версию композиции включила в свой репертуар фолк-рок певица Ольга Першина, ее исполняет Арефьева. В начале 90-х годов право на исполнение *Дряни* было получено от бывшей жены Майка группой *Крематорий*. Таким образом, композиция востребована и в современной культурной ситуации.

Тема секса в песнях Науменко стала отличительной чертой *Зоопарка*, прямое название вещей своими именами производило шокирующее впечатление на публику, так как в официальной культуре эта тема была под запретом. Название композиции (*С*)*трах в твоих глазах* построено на игре слов «страх» и «трах», русского варианта слова «секс». История появления в разговорном русском языке глагола «трахать(ся)» до сих пор остается неясной. В *Новом словаре модных слов* под редакцией Владимира Новикова можно найти следующие данные:

ТРАХАТЬ

Глагол, временно исполняющий обязанности главного в русском языке словесного обозначения телесной любви. Широкое распространение он начал приобретать в 60-е годы минувшего столетия, когда многие жаргонно-грубые слова делались общеупотребительными. Во времена, когда «в СССР секса не было», для обозначения соответствующего процесса имелся либо нецензурный глагол, либо книжные слова и обороты медико-юридического плана («совокупляться», «совершать половой акт») языку необходимо было слово не высокое и не слишком низкое, а, что называется, «среднего штиля». В качестве такового и оказалось востребованным пресловутое «трахать», тем более что оно в своем исходном значении («трахнул гром», «трахнуть кулаком по столу») звучало вполне приемлемо для слуха. А после отмены государственной цензуры тотальный «трах» воцарился и на книжно-журнальных страницах. Описательные обороты «заниматься любовью» и «заниматься сексом» не могут составить ему конкуренцию, поскольку язык стремится к экономии и всегда отдает предпочтение краткости. И все-таки сей глагол обладает неизлечимым врожденным дефектом. В его основе – злая и циничная метафора. В слове «трахать» неминуемо слышится отзвук первичного значения («ударять, разрушать, наносить ущерб») (*Novyj slovar' modnyh slov*, Web.).

Эрну пишет об известном лозунге, декларирующем отсутствии секса в СССР. По мнению писателя, запрет сексуальности имел интересный побочный эффект – развитие фантазии советского народа. На основе популярных книг и фильмов (сказки *Золотой ключик, или Приключения Буратино* Алексея Толстого, сериала *Семнадцать мгновений весны* Татьяны Лианозовой) в коллективном сознании людей развивались линии интимных отношений главных героев произведений – Буратино и Дюймовочки, Штирлица и его жены. На эту тему появилось множество эротических рисунков и анекдотов (Ernu 178-179).

Композиция (*С*)*трах В Твоих Глазах* описывает стремительный роман героев. Они познакомились в *Сайгоне* и сразу поняли друг друга: «твой глаза сказали «да», поймав мой жаркий взгляд», после чего немедленно отправились «на флэт», причем страсть их так сильна, что они едут «на красный свет». Героиня выступает инициатором сексуальных отношений, она опытна на грани разврата:

...Я был невинен как младенец, скромн как монах,
Пока в ту ночь я не увидел страх-трах-трах в твоих глазах.
С тех пор мы виделись с тобою каждый Божий день.
Мы прятались от солнца в ночь, мы так любили тень.
И я не знаю, кто прислал тебя ко мне, рай или ад.
Я научился думать и, представь, тому был крайне рад. О, да!

(С)трах В Твоих Глазах (Белая Полоса, 1984, с. 97)

Позабыв о работе и друзьях ради своей страсти, герой претерпевает различные неудобства: «Я был уволен с работы, я похудел, я так мало спал, я так редко ел», – однако это не спасает отношения, героиня оставляет героя, который мечтает еще хоть раз «увидеть страх-страх-страх в ее глазах». По общественным меркам эта песня абсолютно аморальна: герои едва знакомы, когда между ними завязывается сексуальная связь, женщина заинтересована в развитии сексуальных навыков, она же выступает инициатором разрыва, и вообще отношения строятся не на близости интересов или общности убеждений, а на низменном половом инстинкте. Рыбин пишет:

Самым антисоветским, антитоталитарным из всего его творчества были, как это ни удивительно, песни о любви. Когда Майк пел о любви, он декларировал такой немыслимый индивидуализм, какой в СССР был совершенно невозможен... Любовная лирика Майка держится на Ремарке, Хемингуэе, Чарльзе Буковски... Подразумевалось, что советский человек, будучи влюбленным, должен снимать пиджак и укутывать им продрогшую любимую, бегать с ней по березовой роще, хватая руками стволы и кружась вокруг них с идиотским смехом, дарить цветы, ходить в театр, совершать трудовые подвиги и в самом идеальном случае – утащить предмет своей страсти куда-нибудь в Сибирь на строительство гигантского химкомбината или электростанции... Любой намек на секс был уместен только от героя отрицательного, вступающего в противоречие с образом мыслей и действий нормального советского человека (Rybin 2010: 79-80).

Однако и поведение героев песен Майка, и их рефлексия и по поводу чувств и отношений совершенно не укладывалось в привычные рамки:

Брошенный или непризнанный любовник (муж) не ходил по парку, нюхая розы и страдая, не отдавался с головой работе на благо общества, а рефлексировал, сука такая, пил, снимал шлюх, опять пил и посылал неверную (не понявшую его) красавицу ко всем чертям. В конце концов, понятно, предполагалось, что герой отправлялся играть рок-н-ролл... А любимая... настоящая сука и тоже с папиросой в мундштуке, она тратит последние деньги воздыхателя не на книги по специальности и не на новый радиоприемник, а на разлагающие дух и тело духи, на смущающие разум юбки и чулки, на пальто... В общем, барышня, в которую влюблены все герои всех песен Майка, – существо совершенно идеологически невыдержанное, взбалмошное, развратное и, зараза, очень умное (Rybin 2010: 79-80).

Тема секса звучит и в других композициях Науменко:

Немного кофе, немного секса,
Совсем чуть-чуть *TIRANOZAURUS REX*а.

Утро Вдвоем (Сладкая Н И Другие, 1980, с. 29)

А-а, забудь все, что я тебе сказал,
Иди сюда, я опять хочу тебя. (с. 107)

7-е Небо (Сладкая Н И Другие, 1980, с. 26)

У меня есть жаба – редкостная дура.
И я бу-бу ее каждый день,
И нам давно плевать друг на друга.
Я бы бросил ее, но бросать лень.

Бу-Бу (LV, 1982, с. 60)

Эвфемизм «бу-бу ее» заменяет всем известный непечатный глагол, матерный вариант глагола «трахаться». Песня носит явно пародийный характер и имитирует музыку и темы панк-рока. Девушка лирического героя названа «жабой» и «редкостной дурой», ее ценность заключается в неутолимом желании секса.

Гипотезу о литературном происхождении героев песни Майка выдвигает Доманский, объединяя в трилогию песни *Пригородный Блюз*, *Пригородный Блюз № 2* и *Горький Ангел*. Веничка, герой поэмы Ерофеева, становится в стихах Науменко одним из персонажей: «В каждом из текстов, где есть Веня, высвечиваются разные грани ерофеевского образа, обусловленные востребованностью ключевых тем *Москвы–Петушкова*» (темы пьянства, любви, Бога) (Domanskij 2001: 124). Имя героини в поэме не названо, подругу Вени в песнях Майка зовут говорящим именем Вера. В обоих *Пригородных Блюзах* реализована тема пьянства, а в *Горьком Ангеле* – тема любви. Лирический герой демонстрирует свое превосходство над Веней, он уводит у него Веру, хотя очевидно, что эти взаимоотношения для него – минутное развлечение, обычное следствие пьяных попок:

Она спросила меня: «А как же сладкая N?»,
Запечатлев на моем плече, ха, финальный укус.
И я ответил пространно: «Я влюблен в вас обеих»,
И меня тотчас достал все тот же пригородный блюз.
Она спросила меня как бы невзначай:
«А как же Венечка? Он будет сердит».
Я сказал ей: «Ах, какая ерунда! Пойдем заварим чай.
Знать ему зачем? Ведь он еще спит».

Пригородный Блюз №2 (Blues De Moscou, 1981, с. 48)

В песне *Горький Ангел* лирический субъект уже не циник, а грустный романтик. Меняется и семантика ерофеевского образа, достраивается финал поэмы Вен. Ерофеева: Веня добрался в Петушки, где обрел свою любовь – Веру. Лирический герой вспоминает Сладкую N и грустно улыбается любви Вени и Веры. Доманский пишет:

Возник любовный четырехугольник: простая и земная любовь Веры и Вени, возвышенная неразделенная любовь лирического субъекта к Сладкой N. и любовь-развлечение лирического субъекта... В результате, даже очутившись у цели, Веня оказался, как и в поэме, обречен на поражение, но он обрел то, к чему ехал из города в пригород (в пригородном поезде), обрел любовь... (Domanskij 2001: 127).

Возвышенная любовь героя к Сладкой N, несмотря на боль потери, бесценный подарок судьбы, эта женщина – Муза поэта, хоть и горький, но ангел:

Я видел горы, я видел моря, я был во многих городах.
Мне кажется, я знаю, что такое любовь, я знаю, что такое страх.
И слишком часто мне делали больно, я до сих пор не знаю, за что.
Наверное, счастлив может быть только тот, кому не нужен никто.

Я одиноко курю, пуская кольцами дым, я уже не жду перемен.
Со мной остался только горький ангел – призрак моей сладкой N!

Горький Ангел (Blues De Moscou, 1981, с. 46)

Более широкое распространение получили песни Майка, в которых доминирует образ Дряни: *Дрянь, Сладкая N, Ты Любишь То, Что Видишь, В Тот День, Прощай, Детка, С(трах) В Твоих Глазах*. Между тем в ряде композиций образ женщины представлен совсем иначе, она «святая колдунья», мифологический, космический персонаж (*Фрагмент, Свет, Если будет дождь, На берегу твоей реки, Мария*):

Ты – святая колдунья, ты танцуешь сквозь запах весны.
Ты научила меня видеть небо и верить в себя.
Где мне взять сил прожить эту жизнь без тебя?

Фрагмент (Сладкая N И Другие, 1980, с. 27)

В этих текстах частотны темы природных стихий: дождя, реки, песков, они могут носить обобщающий, философский характер – это попытка героем объяснения и принятия своей судьбы:

Твоя вода так чиста, твоя вода холодна. И берега, как райский сад.
Твоя река так спокойна, так глубока, но я знаю, где-то есть водопад.
Однажды я заснул под этим странным небом,
Я уже не вернусь назад.

Блюз Твоей Реки (Сладкая N И Другие, 1980, с. 34)

Своеобразной точкой пересечения этих двух групп текстов является песня *Когда Я Знал Тебя Совсем Другой*:

Когда-то ты жила рядом со мной,
И я был вхож в твой дом.
Я часто видел себя в твоих зеркалах,
Я любил играть с твоим котом.
Но время текло слишком быстрой рекой –
Ты не стала женой, я не стал звездой,
Но я часто вспоминаю те времена,
Когда я знал тебя совсем другой.

Когда Я Знал Тебя Совсем Другой (Белая Полоса, 1984, с. 88)

Героиня умела верить в чудеса, «видела свет и писала стихи», и, очевидно, именно такую женщину полюбил лирический герой. Перемены разительны:

Ты помнишь, мы с тобой говорили о снах,
Теперь ты говоришь о деньгах.
Твой рот стал жестче, руки – смелей,
Но свет потух в твоих глазах.
Тебе нужна передышка, нужен покой,
Но на это наплевать тому, кто рядом с тобой.
Он очень мил, но он не знает о том,
Что когда-то ты была совсем другой. (с. 88)

Рок-н-рольная форма смягчает текст песни, ведь герой говорит о серьезных вещах: не только о взрослении и смене приоритетов, но и об измене себе, о том, любовь забыта в отношениях, где важен престиж и комфорт. Тема брака у Науменко часто имеет отрицательный оттенок мещанства. Но хотя героя страшат такие перемены в женщине, которую он любил, он не судит ее, в каком-то смысле остается верен ей и своей мечте:

И когда соседи застучат за стеной,
Я посмотрю на часы, я пойду домой,
И дома я увижу сон о тех временах,
Когда я знал тебя совсем другой. (с. 89)

Следует отметить обстоятельную статью Капрусовой *Альбом Майка Науменко Сладкая N. и другие: путь героя*, в которой проведен подробный анализ всех композиций альбома, аналога лирического цикла. Центральным конфликтом альбома является противостояние в герое человеческого и надчеловеческого, творческого (*Если Ты Хочешь*), основные темы – это трансформация героя, его переделка героиней (*7-е Небо*), тема любовного страдания, расставания, жертвенного положения героя (*Фрагмент, Пригородный Блюз, Если Будет Дождь*). Исследователь приходит к выводу, что женщина побеждает лирического героя:

Женщина, любовь, человеческое победило, недаром и альбом называется *Сладкая N и другие*. Героиня провела героя через испытания любовью, она заставила его по-другому смотреть на мир, она заставила его забыть, что он «звезда рок-н-ролла», «пророк», «вестник», и напомнила, что он прежде всего человек. Пройдя испытания, отдавшись любви, растворившись в другом человеке, герой Майка трансформировался. Он сгорел в своем «снежном костре», подобно герою Блока, чтобы воскреснуть... в новых альбомах (Капрусова 2003: 73).

Таким образом, в творчестве Науменко соседствуют два подхода к теме любви и видения образа женщины: поэт пишет о любви реальной и изображает ее со всеми подробностями отношений, проблемами, бытом, изменами, печальным концом; но в случае ухода из области реального в область мечты поэт обнаруживает очень лирическое, высокое восприятие любви.

Цой

Героическая направленность лирики Цоя вытесняет любовную тему на второстепенное место. Тем не менее, песни с любовной тематикой вошли в разные альбомы группы, эта тема частотна для альбома *Это не любовь* (1985). Необычная обложка альбома в черно-белой стилистике – работа Виктора. На ней изображен силуэт сидящей обнаженной девушки, внизу на фоне клеточек ученической тетради прописью написано название альбома. В советских журналах обнаженную натуру было найти невозможно, фотографию после долгих поисков взяли из чешского журнала. Каспарян вспоминает:

У Виктора был запас таких любимых песен, которые по каким-то причинам не входили в альбомы. Тогда он носился с мыслью создать коллектив из молодых людей, которые исполняли бы эти песни. Мы находились в плену своего героического пафоса, и петь о любви нам казалось как-то не по рангу. А песни были неплохие: *Разреши мне, Братская любовь, Малыш, Когда твоя девушка больна*. Это был целый новый стиль. Грандиозный самостоятельный коллектив мог бы существовать, и даже были наработки. Мы искали какого-нибудь симпатичного парня и мечтали создать бойз-бэнд. Если бы все это получилось, мы могли бы делать концерты из двух отделений – сперва они, а потом мы (Сernin 304-305).

Песни *Кино* с любовной тематикой неоднородны, их можно разделить на три группы. К первой относятся композиции, о которых говорит Каспарян: *Разреши мне, Братская любовь, Малыш, Когда твоя девушка больна*, а кроме того *Восьмиклассница*. В них предстает образ лирического героя, привлекательный позицией по отношению к девушкам: он проявляет уважение, заботу, внимание, его поведение рыцарское. Часто о любви речи не идет, отношения героев дружеские, основа их взаимоотношений – бескорыстное желание быть рядом, глубокая симпатия (сема Романтик).

Любовная тема развивается на фоне повседневной жизни героя. Его внимание привлекает соседка (*Это не любовь, Любовь – это не шутка*), девушка на улице или на вечеринке (*Уходи, Братская любовь, Позволь мне*). Частотны мотивы случайной встречи, телефонного звонка, совместной прогулки:

Пустынной улицей вдвоем
С тобой куда-то мы идем,
И я курю, а ты конфетки ешь.
И светят фонари давно,
Ты говоришь: «Пойдем в кино»,
А я тебя зову в кабак, конечно.

Восьмиклассница (45, 1982, с. 21)

Восьмой класс школы был последним классом базового образования в СССР. Сдав экзамены, школьники могли продолжить учиться еще два года, чтобы позже поступить в институт, или пойти в училище или техникум, где обучение было профориентировано, или сразу пойти работать. Окончив «восьмилетку», подросток приобретал социальную

позицию в обществе, имел право на выбор дальнейшего пути, вступления во взрослую жизнь. Однако в четырнадцать-пятнадцать лет подростку сложно расстаться с детством. Восьмиклассница Цоя младше героя и ее мир – это мир детства: она любит сладкое, берет у домашних тайно или «напрокат» помаду и сапоги, чтобы казаться взрослой и привлекательной, ей еще дороги игрушки и запрещено гулять допоздна:

Мамина помада, сапоги старшей сестры,
Мне легко с тобой, а ты гордишься мной.
Ты любишь своих кукол и воздушные шары,
Но в десять ровно мама ждет тебя домой. (с. 21)

Петрова подчеркивает символическое значение цифры восемь: «Спиралевидное движение в песне представлено процессом смены поколений: «мамина помада, сапоги старшей сестры» у младшей сестры – происходит развитие человечества от поколения к поколению, при этом каждая предыдущая единица передает что-то свое (накопленный опыт, материальные ценности и т. п.) следующему» (Petrova 87). Герои идут по известному кругу, обозначенному сменой поколений, но для них этот виток – новая неизведанная дорога («по темной улице вдвоем с тобой куда-то мы идем»). Разница интересов очевидна: для героини важны школьные происшествия («Ты говоришь, что у тебя по географии трояк»), она предлагает пойти в кино, но герою интересней выпить с друзьями. Однако вместе им комфортно: героя привлекает детская непосредственность, чистота героини, а девушке лестно внимание юноши старше себя. Интересна попытка ввести любовную интригу, намек на соперничество («Ты говоришь, из-за тебя там кто-то получил синяк»). Но это, скорее, игра во взрослую жизнь и любовь с препятствиями и страстями, и спокойствие героя не дает развития этому сценарию («Многозначительно молчу, и дальше мы идем гулять»).

В песне *Когда твоя девушка больна* влюбленный герой чувствует себя одиноким, неприкаянным, потерянным, хандрит и пьет вино в весенний солнечный день:

День как день, только ты почему-то грустишь.
И вокруг все поют, только ты один молчишь.
Потерял аппетит и не хочешь сходить в кино.
Ты идешь в магазин, чтобы купить вино.

Солнце светит, и растет трава,
Но тебе она не нужна.
Все не так и все не то,
Когда твоя девушка больна,
Когда больна...

Когда твоя девушка больна (Черный альбом, 1990, с. 103)

И хотя болезнь героини неопасна (она принимает мед и аспирин), даже недолгая разлука с любимой делают героя несчастным. Музыкальная и лирическая составляющие

песни Цоя имеют переключки с композицией британской группы *The Smiths Girlfriend in a coma* (1987), в которой говорится о серьезном конфликте: герой сожалеет и раскаивается, боится встречи с героиней в больнице, отчаивается и надеется на ее выздоровление. Цой поет о взаимоотношениях не таких ярких, но глубоких и прочных, так как герой связан с героиней душевной близостью, и когда ей плохо, ему тоже становится не по себе.

В песне *Братская любовь* герой встречается на улице необыкновенную девушку, следует за ней в кино, размышляет о чувствах:

И я подумал о том,
Что она может быть для меня сестрой...
Ах, эта братская любовь.
Живет во мне, горит во мне.
Ах, эта братская любовь.
Живет во мне, сожжет меня дотла.

Братская любовь (без альбома, с. 64)

Встречу героев сопровождает мотив кино, актерской игры, возможно, романтических кинолент. Как в кино, случайная встреча свела вместе двух романтически настроенных молодых людей, которые говорят на одном языке.

И мы были в зале, и герои всех фильмов
Смотрели на нас, играли для нас, пели для нас.
И я ее сказал, что она лучше всех и что я очень рад.
А она улыбнулась и сказала, что я ей как брат. (с. 64)

Братская любовь подразумевает рыцарское отношение к девушке, уважение, бескорыстные интересы. Герой восхищен, заинтересован, он говорит о силе своих чувств, хотя, вероятно, не задумывается, к чему они могут его привести в дальнейшем. Возможность дружбы между представителями разных полов, преимущество дружеских отношений перед любовными – очень актуальные темы в среде подростков и молодежи.

Сюжет песни *Малыш* разворачивается на летнем морском берегу. Композиционно текст делится на две части: счастливое время согласия и любви между героями и размолвка, разлука героев в финале («горе случилось с нами»). Несмотря на то, что морской пейзаж вызывает устойчивые ассоциации с курортным романом, герой искренен. В тексте много умолчаний, не ясна причина, по которой герои не могут быть вместе.

Когда я вижу, как ты танцуешь,
Малыш, ты меня волнуешь.
Когда ты смотришь так серьезно,
Малыш, я тебя люблю.
Когда ты робко меня целуешь,
Малыш, ты меня волнуешь.
Но не могу, не могу, не могу.

Мальши (без альбома) (Цой 2010: 116)

Песня *Разреши мне* о мечтах лирического героя построить отношения с понравившейся девушкой. Интересно, что слово «рай» появляется в прозаическом, бытовом контексте: это практически «рай в шалаше», ведь чтобы чувствовать себя счастливым, герою нужно так мало:

Разреши мне проводить тебя домой.
Разреши мне посидеть с тобой на кухне.
Разреши мне заглянуть тебе в глаза.
Возьми меня с собой в этот рай.

Разреши мне (*Это не любовь*, 1985, с. 63)

Песни *Кино*, относящиеся к этой группе, могут быть сопоставлены с популярными советскими шлягерами о любви, которые исполнялись многочисленными ВИА. Сходство наблюдается в изображении целомудренных, романтических отношений влюбленных, положительного образа героя, мотива поиска любви и возлюбленной. Рок-поэзия, отталкиваясь от мейнстрима, имела те же истоки: классическую русскую литературу. Заявлявшая себя как протест, бунт против правил, рок-поэзия вывела на сцену нового героя, который, как оказалось, был старомодно застенчив с девушками и этим привлекателен. Песни Цоя ориентированы во многом на определенного слушателя – подростка, он поет о его проблемах и интересах и на понятном ему простом языке.

Вторая группа – это иронические песни о любви. Такой подход к любовной теме поставил в тупик многих фанатов. Задачей автора не являлось дискредитировать такое высокое чувство, как любовь. Авторская ирония направлена на восприятие жизни подростком, в каком-то смысле, это самоирония человека, который, повзрослев, с улыбкой глядит на свои прошлые беды и проблемы:

Это другой подход к иронии. Когда я пишу песни типа тех, что вошли в *Это не любовь*, мне очень смешно. По идее мы предназначали этот альбом молодым ребятам, лет под 20, а оказалось, что эту иронию улавливают более взрослые люди. Видимо, для молодежи требуется повышенный драматизм ситуации (цит. за: Zander 5).

О непонимании позиции автора подростковой аудиторией пишет Саша Скримами:

Недавно я беседовал с одной юной почитательницей русскоязычного рока. Ей альбом *Кино* не понравился. «Цой же сам говорил, что не умеет петь о любви и цветах, а если он поет, значит, он врет», – заявило это создание с честными глазами. И я понял, что для нового поколения «любовь и цветы» – это поцелуй в щечку, букетик в зубы и последующий поход в кинотеатр, а вовсе не далекий шестьдесят восьмой, связанный с волосатой идеологией хиппи (Skrimami 16).

Речь идет о цитате из песни *Сюжет для новой песни*:

Я не умею петь о любви,
Я не умею петь о цветах,
А если я пою, значит, я вру...

Я не верю сам, что все это так.

Сюжет для новой песни (Начальник камчатки, 1984, с. 48)

Ключевая антиномия альбома: любовь – нелюбовь, и слушателю нужно найти ключ к пониманию авторской позиции, ведь ирония предполагает скрытую насмешку. Частотны ситуации, в которых герой старается преодолеть в себе застенчивость, неуверенность в себе, побороть чувства ревности и боли и даже думает о самоубийстве, чтобы отомстить:

Ты часто проходишь мимо, не видя меня,
С кем-то другим, я стою не дыша...
А вечером я стою под твоим окном,
Ты поливаешь цветы, поливаешь цветы.
А я дотемна стою и сгораю огнем,
И виной тому ты, только ты...
Сделай так, чтобы сбылись все мои мечты,
Мне нельзя больше ждать, я могу умереть...

Это не любовь (Это не любовь, 1985, с. 54)

Засыпая, я вижу твои глаза,
Но они говорят мне «нет».
Удивляюсь, как я еще жив...

Любовь – это не шутка (без альбома, с. 52)

Я стою в темном углу.
Я не знаю, что случилось со мной.
Так много мужчин,
И все хотят потанцевать с тобой.

Разреши мне (Это не любовь, 1985, с. 63)

Ты обвела меня вокруг пальца,
Я знаю, что ты играла со мной.
Я хочу совершить убийство
Так, чтоб ты держала ответ.

Ты играла со мной (без альбома, с. 114)

Это взгляд на девушек романтически настроенного подростка, у которого уже пробудились чувства и желания, но нет опыта общения с девушками. Он обидчив и раним и так сильно переживает, что поминутно вспоминает о смерти на случай неудачи в любовных делах.

Песня *Это не любовь* дала название всему альбому. Поэт вводит отрицательную конструкцию и таким образом спорит с литературной традицией, ведь любовная тематика является одной из главных в русской и мировой литературе. Лирический герой песни увлечен девушкой или женщиной старше себя, которая встречается с другим, а он следит за ней повсюду. Сокровенное желание героя – вступить в соблазнительный мир взрослых интимных отношений с помощью героини, это не любовь, а желания тела:

Научи меня всему тому, что умеешь ты,
Я хочу это знать и уметь.

Это не любовь (*Это не любовь*, 1985, с. 54)

Герою трудно разорвать неудачные, надоевшие отношения. Эвфемизмы призваны смягчить отказ и избежать выяснения отношений. В песне *Уходи* автор иронизирует над скоротечностью отношений:

Уходи, но оставь мне свой номер.
Я, может быть, позвоню.
А, вообще, я не знаю, зачем
Мне нужны эти цифры.
И я уже даже не помню,
Как там тебя зовут.
И теперь для меня
Номера телефонов, как шифры.
Уходи. Оставь телефон и иди.

Уходи (*Это не любовь*, 1985, с. 56)

Героиня, напротив, запоздало старается завоевать уважение и внимание:

А теперь ты не хочешь уйти,
Говоришь, что не можешь уйти,
Уходи – я тебя не люблю! (с. 56)

Телефонный номер становится шифром, заменяющим имя и личность человека. Петрова пишет: «По сути, здесь также актуализирована и проблема губительного влияния прогресса на духовное состояние личности человека, нивелирование его индивидуальных черт» (Petrova 84).

Иронично звучит песня *Ты выглядишь так несовременно*. Герой повзрослел, у него поменялись приоритеты, а его девушка не хочет ничего менять:

Ты звонишь мне каждый день,
Я не знаю, как мне быть,
Я не знаю, как мне дать
Тебе понять, что я уже не тот.
Раньше я тебя любил,
Но сердце больше не поет,
И с момента нашей первой встречи
Скоро будет целый год.

Ты выглядишь так несовременно (*Это не любовь*, 1985, с. 59)

В песне *Фильмы* герои не смогли построить близких отношений, поэтому он скрывается от нее за черными очками. Героиня не может не понимать, что их отношения неглубокие, но ее тщеславию льстит общение с ним. Мотив кино здесь реализован как нечто фальшивое, искусственное:

Ты хочешь, чтобы я остался навсегда с тобой,
Ты хочешь, чтоб ты пела, а я тебя слушал,

Оставь меня в покое, оставь меня в покое,
Оставь меня в покое, не тронь мою душу.

Ты так любишь эти фильмы,
Мне знакомы эти песни.
Ты так любишь кинотеатры,
Мы вряд ли сможем быть вместе.

Фильмы (Ночь, 1986, с. 57)

Песня *Саша* стоит особняком в творчестве Цоя. Во-первых, автор говорит о герое в третьем лице. Во-вторых, Саша – идеальный собирательный образ героя в сознании начитанного подростка. Он «красив как Аполлон», по-латыни говорит, как Цицерон, бьется на дуэли и знает, как вести себя с дамами, то есть одновременно и Дон Жуан, и Дон Кихот и Робин Гуд:

Дамы без ума от Саши,
Саша без ума от дам,
В полночь Саша лезет к дамам,
А уходит по утрам.
Дамы из высоких окон
Бросают лепестки,
Он борец за справедливость
И шаги его легки.

Саша (46, 1983, с. 39)

Музыкально оформление иронических песен также имеет свою специфику: основная смысловая нагрузка лежит на характере исполнения – Цой поет низким тембром, растягивает слоги, причем сильные доли нередко падают на гласные, которые в музыкальных канонах не принято распевать: «Ты-ы-ы так любишь эти фильмы». Эти приемы помогают авторы подчеркнуть свою позицию. Подводя итоги рецензии на альбом, Скримами пишет:

Короче, тем, кто решил выпить уксусной кислоты на почве любовных неудач, я рекомендую немедленно сесть и послушать этот альбом, а всем остальным пользоваться им в моменты душевных кризисов. Очень оттягивает (Skrimami 17).

Третья группа песен – это композиции, в которых любовь представляется как идеал, стихия, чувство вселенского масштаба, герой стремится познать его, но воплощение этой мечты невозможно. Героиня становится центром вселенной, мира в песне *Проснись*. Только любовь способна вывести героя из рамок привычной будничной жизни, преодолеть тьму и разбудить ото сна (сема Романтик):

Каждый день ты приходишь домой, когда темно.
Каждый день долго едешь в метро, когда темно.
А она живет в центре всех городов,
И ты хочешь быть рядом,
Но надо ехать домой, уже темно.
Проснись, это любовь,

Смотри, это любовь,
Проснись, это любовь...

Проснись (Это не любовь, 1985, с. 54)

Однако герой не перестает надеяться на встречу, готов бороться за любовь (сема Герой):

Я родился на стыке созвездий, но жить не могу,
Ветер двадцать метров в секунду ночью и днем,
Раньше я читал книги, а теперь я их жгу,
Я хотел идти дальше, но я сбит с ног дождем.
Я хочу быть с тобой...

Хочу быть с тобой (46, 1983, с. 41)

Верь мне! И я сделаю все, что ты хочешь.
Верь мне! Я знаю, нам надо быть вместе.
Верь мне! И я буду с тобой в этой драке.
Дай мне все, что ты можешь мне дать!

Верь мне (Это не любовь, 1985, с. 61)

Несмотря на разлуку, герой чувствует единение со своей любовью, и это придает ему сил:

В моем доме не видно стен,
В моем небе не видно луны.
Я слеп, но я вижу тебя,
Я глух, но слышу тебя.
Я не сплю, но я вижу сны,
Здесь нет моей вины,
Я нем, но ты слышишь меня,
И этим мы сильны.

Дождь для нас (46, 1983, с. 35)

Смерть стоит того, чтобы жить,
А любовь стоит того, чтобы ждать...

Легенда (Черный альбом, 1990, с. 85)

Итак, мотив любви занимает неглавное место в творчестве Цоя. Герою важно выполнить свое предназначение, а для этого нужно быть одиноким. Сама по себе любовь воспринимается им как преграда, которая, однако, дает силы для главного – борьбы. Говоря словами лирического героя,

Я хотел бы остаться с тобой,
Просто остаться с тобой,
Но высокая в небе звезда зовет меня в путь.

Группа крови (Группа крови, 1988, с. 76)

ГЛАВА 4. АЛКОГОЛЬ КАК «ВОЛШЕБНЫЙ ЭЛЕКСИР» РОК-ПОЭЗИИ

«О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа –
время от рассвета до открытия магазинов!»
Вен. Ерофеев *Москва-Петушки* (Erofeev 8)

Восприятие западной модели рока оказало сильнейшее влияние на формирование русской рок-культуры. Психоделическая и сексуальная революция, хиппи и битники, увлечение экзотическими религиями – составляющие американской культурной модели 1960-х гг. – доходили через «железный занавес» в трансформированном, часто искаженном виде. Стереотипные представления об образе жизни западных рок-звезд, которым стремились подражать, непременно включали в себя алкоголь и наркотики. В СССР в триаде «секс-наркотики-рок-н-ролл» алкоголь заменил наркотики, сохранив их функцию – расширение сознания, изменение привычного мышления, восприятия мира. Рыбин пишет:

Одним из самых важных моментов, одной из причин всеобщей любви к алкоголю, конечно, было познание. Познание другого состояния, познание возможностей своего организма, психики, фантазии. То, что алкоголь помогал творить, сочинять музыку и слова, бесспорно. Сухое вино придавало сил, меняло настроение, добавляло радости в жизнь или просто значительно улучшало настроение. В начале восьмидесятых это еще не было похоже на наркотическую зависимость, это было просто одним из способов снятия стресса, избавления от общественной шелухи, массы ненужных слов и лишней информации, которой забивались наши головы на работах, в ПТУ и институтах (Rybin 2010: 89).

Однако чрезмерное потребление алкоголя может быть рассмотрено и как специфически русская черта, характерная для целого ряда русских писателей (Блок, Есенин, Николай Рубцов, Высоцкий, Довлатов, Вен. Ерофеев и др.). По утверждению Рыбина, «Алкоголь был культом, был религией, про него писали стихи и целые книги, поэмы, песни» (Rybin 2010: 86). Так, в культовой книге второй половины XX века – поэме Вен. Ерофеева *Москва – Петушки* (1969) – находит свое воплощение один из самых распространенных русских национальных мифов о том, что русский человек не может не пить, это потребность страдающей русской души. Неудовлетворенная, ищущая душа русского человека противопоставлена рационализму человека западного, его ощущению стабильности, покоя. Тема пьянства объединяет всех героев книги. Алкоголь в поэме является современным заменителем карнавала, гротескная картина спившейся страны противопоставлена идиллическим мифам советской пропаганды. Цитаты из книги ушли «в народ» и стали новыми пословицами и поговорками: «Нельзя же доверять мнению человека, который еще не успел похмелиться!» (Erofeev 20), «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах» (Erofeev 82), «Все ценные люди России, все нужные ей люди – все пили, как свиньи. А лишние, бестолковые – нет, не пили»

(Erofeev 79). Первая публикация поэмы на родине в сильно искаженном виде состоялась в журнале с говорящим названием *Трезвость и культура*. Возможно, редакция журнала надеялась, что аморальное поведение героя оттолкнет от него читателей, усюветит их и раскроет глаза на пагубность пьянства. Однако в пьяненьком пассажире петушинской электрички читатель увидел «своего», близкого, понятного героя, почти что «героя нашего времени».

Событием стало появление в Ленинграде в первой половине 1980-х гг. творческой группы под названием *Митьки*, куда входили художники и писатели Виктор Тихомиров, Александр Флоренский, Дмитрий Шагин, Владимир Шинкарев и др. Явление *Митьки* возникло благодаря сочинению Шинкарева под названием *Максим и Федор*, которое он написал во время работы в котельной в 1978-1980 гг. В 1984 г. члены группы написали, нарисовали и приняли свой манифест, который юмористически копирует манифесты литературных и художественных групп и с псевдопафосом определяет цели деятельности членов *Митьков*:

Теоретически митек – высокоморальная личность, мировоззрение его тяготеет к формуле: «православие, самодержавие, народность». Однако на практике он настолько легкомыслен, что может показаться лишенным многих моральных устоев. Однако митек никогда не прибегает к насилию, не причиняет людям сознательного зла и абсолютно неагрессивен (Šinkarev 7-8).

Шинкарев создал словарь *Митьков*: туда вошла простая речь ленинградских строителей, вульгаризмы, слова, услышанные в очереди за пивом, авторские неологизмы. Встречи митьков напоминают тайные мистерии для избранных. Приготовление алкоголя к выпивке выглядит как секретная церемония, во время которой бутылка обычного вина получает магические свойства. В манифесте описываются также способы употребления святого вина во время мистерии, пародийно отсылающие к установлению таинства Евхаристии в *Новом завете* (Мф. 26, 26-28):

РАЗДЕЛИТЬ ПОРОВНУ – вино разливается поровну.

РАЗДЕЛИТЬ ПО-БРАТСКИ – митек выпивает большую часть.

РАЗДЕЛИТЬ ПО-ХРИСТИАНСКИ – митек выпивает все сам (Šinkarev 10).

Члены группы публиковали свои работы сначала в самиздате, а потом в периодической *Митьки-Газете*, которая выходила в 1992-1993 гг. в Санкт-Петербурге. Артистическая группа была явлением сатирической и пародийной смеховой культуры. Она

породила движение, в котором на первом месте стоят любовь к людям и пацифизм, что позволяет говорить о митьках как о хиппи советского времени.

Мотив алкоголя может быть воплощен в широком спектре значений, от иронии до трагедии, но лирические герои Гребенщикова, Науменко и Цоя солидарны в одном: постоянное употребление алкоголя – неперенный атрибут быта субкультуры. Доманский отмечает, что сема Пьянство обрела самостоятельное значение в культуре русского рока: «Именно пьянство в ленинградском роке стало знаком причисления к элите, неперенным атрибутом «звездности» или близости к «звездам», и именно Майк наиболее последовательно воплощал эту сему своим биографическим мифом, задавал своего рода планку для своих подражателей» („*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.). Липницкий вспоминает, что о пьянстве *Зоопарка* ходили легенды, в группе даже существовала поговорка: «У всех за кулисами красивые девушки, а у нас одни мужики с бухлом» (цит. за: „*Teksty smerti*” *russskogo roka*, Web.).

В советское время хороший алкоголь достать было сложно и стоил он дорого. Популярными напитками молодежи были дешевое пиво, портвейн, фруктовые вина, водка, самогон. Пиво и вино, часто сильно разбавленные, продавали населению в розлив. Вино (часто без указания на сорт) и пиво доминируют в песенном творчестве Гребенщикова, Науменко и Цоя. Портвейн и пиво, по словам Кормильцева и Суровой, два «волшебных эликсира» русских рок-текстов (*Rok-poèziâ v russskoj kul'ture: vozniknovenie, bytovanie, èvolûciâ*, Web.). Лирический герой Науменко, например, любит портвейн, именно это вино после концертов поклонники приносили Майку за кулисы. Из книги Рыбина *Майк: Время рок-н-ролла*:

Портвейн кажется многим молодым людям, интересующимся историей отечественного рока, священным напитком, причастившись коего молодые музыканты, большей частью уже покойные, и рожали свои великие произведения. Этот божественный напиток являлся прерогативой продвинутой молодежи того времени, и, только пия портвейн, можно было называть себя интеллигентным человеком... Ужасным был тот портвейн, он был отвратительным пойлом, пить которое можно было только от полнейшей безысходности и ощущения, что после нас не потоп, а после нас вообще ничего не будет (Rybin 2010: 23-24).

Гагарская Варвара приводит мнение блогера с подобной характеристикой портвейна советской эпохи:

Портвейн в ту пору был отнюдь не тем благородным португальским вином, которым сегодня можно усладить свой вкус. Наиболее часто употреблялась отечественная продукция, характеризовавшаяся мутным видом, пугающим окисленным ароматом и невыносимым приторно-сладким вкусом. Поскольку даже неизбалованные гастрономическими изысками советские граждане не все могли пить такую дрянь, сладкий крепленый портвейн считался уделом либо закоренелых алкоголиков, либо конченных творческих интеллигентов (сторожей, истопников, дворников), идущих нелегкими путями к расширению сознания (*Vino i drugie alkogol'nye napitki v tekstah Akvariuma i BG*, Web.).

Здесь важно отметить замечание авторов о приверженности к портвейну представителей творческой интеллигенции – несмотря на качество, предпочтение именно вина пиву, водке, самогону можно считать одним из признаков принадлежности рок-поэтов городской и интеллигентской среде. Важен был именно процесс распития алкоголя как стимулятор творческой активности музыкантов. Рыбин пишет: «Когда Майк говорил: «Выпьем вина?», – это звучало настолько аристократично, что сразу же хотелось выпить и почувствовать себя красивым, богатым и, главное, независимым» (Rybin 2010: 87).

Употребление спиртного – основная форма времяпрепровождения лирического героя Науменко и его окружения, неременная составляющая любого общения:

В который раз мы пьем с утра.
Что делать на даче, коль такая жара? <...>
В который раз пьем целый день,
Сидя на веранде, спрятавшись в тень.
Я подливаю «пепси-колу» в ром,
И всем наплевать на то, что будет потом. <...>
Вот уже вечер, а мы все пьем. <...>
В который раз пьем всю ночь.
День и ночь, день и ночь, еще одни сутки – прочь.
Пригородный Блюз №2 (Blues De Moscou, 1981, с. 48-49)

Временные указатели («в который раз», «целый день», «вот уж вечер», «всю ночь», «день и ночь») позволяют говорить о кольцевой композиции текста. В песне указано несколько видов алкоголя: ром с «пепси-колой», водка, самогон. Очевидно, что ценность этих напитков неодинаковая. Сначала выпивалось качественное спиртное, потом – все остальное. Запасы алкоголя быстро истощались, и обязательным явлением пирушки был гонец в гастроном, который вскладчину покупал новую порцию спиртного:

А у меня есть червонец (десять рублей – J.M.P.), и у Веры – трюндель (три рубля – J.M.P.),
И Веничка, одевшись, пошел в гастроном.
Пригородный Блюз №2 (Blues De Moscou, 1981, с. 48-49)

Подобная ситуация наблюдается в песне *Сладкая N*:

Не принимая участия в общем веселье,
Я забился в кресло и потягивал ром.
А люди все приходили, и опять уходили,
И опять посылали гонца в гастроном.
Сладкая N (Сладкая N И Другие, 1980, с. 33)

Псевдояпонский стиль, имитация жанров японской поэзии (хокку и танка) в сочетании с бытовой тематикой характерны для произведения Шинкарева:

Солнце вышло из-за Фудзи,
По реке поплыли гуси.
Молвил Федору Максим:
– Ну-ка, сбегай в магазин! (Šinkarev 32).

В период антиалкогольной кампании магазины, в которых продавалось спиртное, в народе назывались «мавзолеями», так как перед ними всегда выстраивалась огромная очередь, как в Мавзолей (Val'ter 83). Отсутствие, нехватка вина – причина движения вперед в песне Науменко *Вперед, Боддисатва!*. В этой композиции отразился скептический взгляд автора на увлечение современников восточными религиями (дзен-буддизмом, индуизмом), о которых они имели весьма приблизительное представление. Боддисатва – это существо, стремящееся к пробуждению, которое приняло решение стать Буддой для спасения и блага всех существ. Сознание героев текста пробуждается, когда они осознают, что «к концу подошел запас сухих вин», и они выходят из дома, чтобы отправиться в путь:

Мой друг сказал мне: «Мы с тобою Боддисатвы».
Я ответил: «Да! Но нам пора в магазин».
Вперед, вперед, Боддисатва, вперед!
Вперед, Боддисатва! (Белая Полоса, 1984, с. 95).

Сначала герои идут за вином в магазин, который закрывался в 21.00 (в Ленинграде существовали также «дежурные магазины», по одному на каждый район, которые работали до 22.00), потом за коньяком в ресторан, который работал допоздна, и, наконец, на поиски такси за водкой (после закрытия магазинов и ресторанов водку можно было купить у спекулянтов, среди которых преобладали таксисты). Обычно бутылка водки у таксистов стоила 10 рублей – в два-три раза дороже, чем в магазине. Рыбин пишет:

Водка из такси пилась как-то иначе, чем просто водка днем, утром или вечером – ночная водка и вкус имела иной, и не была как бы таким уж алкогольным напитком. Она имела вкус победы, романтический аромат, она волновала душу, тревожила разум, будила сознание. С водкой из такси сочинялись и пелись самые лучшие песни, проводились самые лучшие ночи нашей молодости (Rybin 2010: 103-104).

Таким образом, герои преодолевают различные этапы препятствий, каждая пройденная ступень приносит облегчение, награду:

В ресторане мы купили бутылку коньяка.
Жизнь стала прекрасна, жизнь стала легка... (с. 96).

Однако тяга к спиртному все увеличивается, блаженство недолговечно:

Мы сходили и купили три бутылки вина,
Но очень скоро мы выпили и их до дна.
Однако никто из нас не был пьян,
Но магазин уже закрылся и захлопнулся капкан. (с. 95).

Образ капкана задает новый тон повествованию: теперь игра усложняется, становится рискованной, героям необходимо продержаться до утреннего открытия магазинов. Музыкальное сопровождение – мажорная, динамическая музыка – это призыв к действию, вера в успех. Многократно повторяется припев: «Вперед, Боддисатва!». Поскольку потребности героев все возрастают, можно предположить, что движение вперед не будет иметь конца. Следует также отметить, что алкоголь для лирического героя не только средство расслабиться, но и творить рок-н-ролл. Помимо *Зоопарка* эту песню исполняет *Аквариум*, она вошла в альбом Гребенщикова *Пушкинская, 10* (2009).

Композиция Науменко *Уездный Город N* представляет собой сборную «цитату» из текстов мировой и русской классики. Продолжая литературную традицию, Науменко представляет новую Россию в целом, типичность русского быта, образа жизни:

У стойки бара Ромео курит сигару, допив свой аперитив.
Он поведет Джульетту в кино на новый модный детектив.
В его кармане фляжка. Не с ядом – с коньяком... <...>
Три мушкетера стоят у пивного ларька. К ним подходит д'Артаньян.
Он небрежно одет, плохо выбрит и к тому же заметно пьян.
На вопрос: «Не желаешь ерша с лещом?» – он отвечает: «Мне все равно».
Уездный Город N (*Уездный Город N*, 1983, с. 76-77)

Ерш – «народное» название коктейля (смесь водки с пивом), вяленый лещ – популярная закуска к пиву. Мотив пьянства объединяет осовремененные образы Ромео и д'Артаньяна, они воплощают собой литературные типы героев – влюбленного и задиры, сорвиголовы. Ерш как принадлежность к карнавальной, дьявольской, перевернутой эстетике рок-н-ролла встречается в стихотворении Вознесенского *Отступление в ритме рок-н-ролла: «Мешайте красные коктейли, даешь ерша!»* (Voznesenskij 97).

Лирический герой Майка любил портвейн, а сам Майк предпочитал ром и сухое вино. Свой первый большой концерт в Москве он начал с совета курить ленинградский *Беломор* и пить ром *Гавана-клуб*, экспортировавшийся в Советский Союз из дружественной Кубы. Олег Уппит пишет, что купить в магазине этот элитный ром было невозможно, его «доставали», используя всевозможные знакомства и связи. Бутылка кубинского рома всегда означала праздник (*Dopivaâ rom s koloj: Tri glavnyh alkogol'nyh napitka v tvorčestve Majka Naumenko*, Web.). Ром появляется в песнях *Пригородный Блюз №2*, *Сладкая N* и, конечно, *Ром И Пепси-кола*.

Песня *Ром И Пепси-кола* стала визитной карточкой Майка. Напиток «пепси-кола» появился в СССР в начале 1970-х гг. благодаря улучшению русско-американских

отношений. В 1979 году началась массовая продажа «пепси» в фирменных киосках Москвы по цене 45 коп. за бутылку 0,33 л. В песне алкоголь иронически противопоставлен новому популярному напитку:

Все пьют алкоголь, хотя он крайне вреден,
Но напиток «пепси-кола» чрезвычайно полезен.
Ром и «пепси-кола», ром и «пепси-кола»,
Ром и «пепси-кола» – это все, что нужно звезде рок-н-ролла.

Ром И Пепси-кола (Иллюзии, 1984-1987, с. 123)

Бодрый заряд песни звучит несколько по-рекламному: ром и «пепси-кола» – это отличное средство от похмелья, он подается в барах, а также его легко приготовить дома. Возможно, это отражение нового западного, американского влияния на культуру поколения конца 1980-х гг. (в том числе кинематографического). Коктейль немедленно повышает общественную позицию человека, дает ему «звездный статус». Кавер этой песни сделал Дмитрий Дибров в 2002 г., и она обрела второе дыхание.

Мотив вина появляется на протяжении всего творчества группы *Аквариум*, особенно часто в ранних альбомах: *Синий альбом*, *Акустика*, *Электричество*, *Табу*, *Ихтиология*. Лирический герой говорит о себе: «Ведь я напьюсь, как свинья, я усну под столом, в этом обществе я нелюдим...» (*Контрданс*, *Акустика*, 1982, с. 89). Вино может выступать источником положительных эмоций: «Не правда ли, славно, что кто-то пошел за вином!» (*Музыка серебряных спиц*, *Радио Африка*, 1983, с. 127) или содержать негативные характеристики: «И медитировать на потолке, облитом дешевым вином» (*Держаться корней*, *Акустика*, 1982, с. 90).

Другие напитки в песнях *Аквариума* встречаются гораздо реже, коньяк упомянут в текстах *Мой друг музыкант* (*Электричество*, 1980, с. 107) и *Песне №2*: «И ты глосешь лекарство, как будто твердый коньяк» (*Ихтиология*, 1984, с. 324). Шампанским аристократичный *Мальчик Евграф* «поил всех бездомных собак» (*Радио Африка*, 1983, с. 138). Спирт присутствует в композиции *Боже, храни полярников*: «Удвой им выдачу спирта, и оставь их, как они есть» (*Феодализм*, 1990, с. 228). Самогон упомянут в песне *Странный вопрос*: «... или гонят самогон из того, что нет смысла красть» (*Ихтиология*, 1984, с. 148).

Мотив алкоголя у Гребенщикова может выступать маркером темы абсурда. Игровая природа текстов *Аквариума* выражена довольно ярко в песне *Дядюшка Томпсон*:

У дядюшки Томпсона два крыла,
Но дядюшка Томпсон не птица.

И ежели мы встретим его на пути,
Должно быть, придется напиться.
В руках у него огнедышащий змей,
А рядом пасутся коровы.
И ежели мы не умрем прям вот сейчас,
То выпьем и будем здоровы.

Дядюшка Томпсон (Феодализм, 1990, с. 334)

Подтекстом композиции стали аллюзии к восточным религиям (символ дракона – «огнедышащий змей», священного животного – «пасутся коровы»). При записи альбома музыканты планировали наложить на музыку чтение отрывка из священной тибетской *Книги мертвых*. В отрывке речь шла об испытании героя – его встречи с Реальностью, но герой, под влиянием дурных пристрастий, испугался и не смог продолжить свой путь. Таким образом, мотив алкоголя получает некую философскую подоплеку – спиртное помогает на время изгнать страх перед настоящей жизнью, с ее страданиями и финалом – смертью, перевести восприятие реальности в игровой план, более безопасный.

Вино приносит облегчение, забвение лирическому герою в песне Гребенщикова *В подобную ночь*: «В подобную ночь мое любимое слово – «налей!» (*Синий альбом*, 1981, с. 61). Налицо любовный конфликт, раздумья героя над попыткой примирения: «И две копейки драгоценней, чем десять рублей» (с. 61). Двухкопеечная монета была необходима, чтобы совершить звонок из уличного телефонного аппарата. Возникает тема судьбы, некоего фатального конца любых взаимоотношений. Герой отказывается от звонка:

Я вижу в этом руку судьбы,
А перечить судьбе грешно.
Но если ты спишь, то зачем будить,
А если нет – то и вовсе смешно.

В подобную ночь (Синий альбом, 1981, с. 61).

Реализована антитеза: нормальная жизнь – образ жизни лирического героя и его друзей:

В конце концов,
Пора отвыкнуть жить головой,
Я живу как живу,
И я счастлив, что я живой.
И я пью – мне нравится вкус вина,
Я курю – мне нравится дым. (с. 61).

Скрытый конфликт героя с окружающим миром, возможно, стал причиной недопонимания между героем и героиней. Лирический герой предпочитает жить сегодняшним днем, здесь и сейчас, он заявляет свое право на независимость:

А завтрашний день
Есть завтрашний день,
И пошли они все к чертям. (с. 61).

Финальные строки песни намекают на близкий разрыв:

И знаешь, в тот день, когда я встретил тебя,
Мне стоило быть слепым. (с. 61).

Музыкальное оформление композиции (сочетание блюза и регги, очевидно влияние музыки Дилана) снимает трагичность финала. Мужская солидарность, совместные возлияния помогают герою справиться с ситуацией.

Злоупотребление алкоголем как причина бытовых неурядиц в семье и взаимоотношениях с женщиной, женой – мотив довольно распространенный. Он появляется, например, в песнях Науменко:

Она ненавидит моих друзей
За то, что они приносят портвейн.
Когда я делаю что-то не то,
Она тотчас надевает пальто
И говорит: «Я еду к маме!».

Песня Простого Человека (Белая Полоса, 1984, с. 86).

Вино (портвейн), наряду с встречами с друзьями, пристрастием к футболу и т.д., является символом веселой холостяцкой жизни. Женщина с ее стремлением к порядку, финансовой стабильности и стабильности в отношениях, противопоставлена этому миру свободы, в котором герой чувствует себя комфортно.

Алкоголь как атрибут независимой, вольной жизни присутствует в творчестве Цоя (*Просто ты хочешь знать, Мои друзья, Ночь, Мама анархия* и др.). Но если у Гребенщикова это эстетизация ночного, вольного образа жизни: темы несчастной любви, судьбы, дружбы, мотив странничества, то у Цоя наблюдается обилие бытовых, антиэстетических подробностей, описаны шумные сборища подростков, бездельников и выпивох:

Пришел домой и как всегда опять один.
Мой дом пустой, но зазвонит вдруг телефон,
И будут в дверь стучать и с улицы кричать,
Что хватит спать, и пьяный голос скажет: «Дай пожрать». <...>

Мой дом был пуст, теперь народу там полно,
В который раз мои друзья там пьют вино.
И кто-то занял туалет уже давно, разбив окно,
А мне уже, признаться, все равно.

Мои друзья (45, 1982, с. 22)

Сближает тексты Гребенщикова и Цоя тема противостояния личности и общества:

А я смеюсь, хоть мне и не всегда смешно,
И очень злось, когда мне говорят,
Что жить вот так, как я сейчас, нельзя.
Но почему? Ведь я живу, на это не ответить никому. (с. 22)

Композиции Цоя *Видели ночь* и *Мама Анархия* имеют точки соприкосновения – открытое пространство ночного города, где шатается подвыпившая праздная молодежь:

Мы вышли из дома, когда во всех окнах
Погасли огни, один за одним,
Мы видели, как уезжает последний трамвай.
Ездят такси, но нам нечем платить
И нам незачем ехать, мы гуляем одни.
На нашем кассетнике кончилась пленка, мотай!
Видели ночь, гуляли всю ночь до утра!

Видели ночь (Ночь, 1986, с. 66)

Песня *Мама Анархия* содержит еще более выразительный намек на агрессию со стороны неформальной молодежи по отношению к простым гражданам. Чтобы получить одобрение Министерства культуры, пройти цензуру, автор согласился представить композицию как «пародию на западные панк-группы» и привязать сюжет песни к уличным беспорядкам в Америке:

Солдат шел по улице домой
И увидел этих ребят.
«Кто ваша мама, ребята?» –
Спросил у ребят солдат.

Мама – анархия, папа – стакан портвейна! <...>
Довольно веселую шутку
Сыграли с солдатом ребята:
Раскрасили красным и синим,
Заставляли ругаться матом!

Мама Анархия (Ночь, 1986, с. 72)

Вопрос солдата «Кто ваша мама?» указывает на юный возраст ребят: ко взрослому обращаться с подобным вопросом нелепо. Ответ вызывает шок: анархия означает неповиновение властям, произвол, беспорядок, стремление к ней вызвано желанием противостоять системе, власти, а солдат – символ государства. Анархия также отменяет институт семьи и брака. Для ребят в кожаных куртках, выросших на улице, не родители, а портвейн стал учителем жизни.

Бутылка вина – магическое средство преобразить банальный мир, в котором встретились герой и героиня:

Есть сигареты и спички, бутылка вина, и она
Поможет нам ждать, поможет поверить,
Что все спят и мы здесь вдвоем.

Видели ночь (*Ночь*, 1986, с. 66)

Подобную функцию вино выполняет в композиции *Когда твоя девушка больна* (*Черный альбом*, 1990) – оно помогает лирическому герою справиться с грустью и одиночеством. В песне *Мое настроение* герой заявляет:

Все не так уж плохо, если ты улыбнешься,
И мы вместе посмотрим на мир
Сквозь стакан сушняка.

Мое настроение (без альбома, с. 29)

Ганцаж пишет:

Очередной раз представитель поколения «ноль» приходит к выводу, что алкоголь является неотъемлемым условием поднятия настроения, что только подчеркивает факт, что у его поколения нет других перспектив (перевод мой – J.M.P.) (Gancarz 89).

В рок-поэзии мотив алкоголя может трактоваться как нечто возвышенное, вино является атрибутом сакральных действий. Чаще всего это аллюзия к евангельскому эпизоду о чуде в Кане Галилейской, когда Христос обращает воду в вино (Ин. 2, 1-12). Ср.: «Кто превратил твою воду в вино?» (*Странные Дни* Науменко), «Пора обращать воду в вино» (*Чай* Гребенщикова). Однако посыл в этих текстах неодинаковый. Герой Гребенщикова находится в состоянии умиротворения, гармонии, любви, счастья. Ритуал чаепития – символ домашнего очага, мотив кинематографа связан с мотивом чуда. Счастье преображает героя, он уверен в своей способности преобразить мир вокруг:

Мне кажется, мы – как в старом кино,
Пора обращать воду в вино.
И это не зря, хотя, может быть, невзначай –
Гармония мира не знает границ – сейчас мы будем пить чай. (с. 58)

Чай (*Синий альбом*, 1981, с. 58)

Лирический герой Науменко задается неразрешимыми бытийными вопросами, подводит итог жизни, предчувствует скорую смерть:

Кто был прав, кто был виноват?
Кто запер рай и спустился в ад?
Кто, кто, кто поставил мне детский мат
В эти странные дни? <...>

Кто превратил твою воду в вино?
Кто вышиб дверь и вышел в окно?
Кто, кто, кто? А, не все ли равно?
М-м, странные дни... <...>

Нет сил думать, нет сил, чтобы петь,
Я прожил жизнь, я попался в сеть.
И я уже не боюсь умереть
В эти странные дни...

Странные Дни (Уездный Город N, 1983, с. 70-71)

Вода, превращенная в вино, свидетельствует о том, что привычный порядок вещей нарушен, герой подошел к критической черте, он не стремится понять причины упадка, примирился с мыслью о бессилии, проигрыше. Близкой по тематике является композиция Науменко *Все В Порядке*: в ней прослеживаются темы страха, смерти, одиночества, духовного кризиса. Вино в критической ситуации может быть единственным спасением, пусть даже и мнимым:

Зачем я жду рассвета?
Рассвет не придет – кому он нужен?
Слава Богу, осталась бутылка вина,
Но как странно ползет на стену стена,
И я – посредине, но я сам виноват и к тому же простужен.

Все в порядке (Сладкая N И Другие, 1980, с. 37)

Композиция Гребенщикова *Мой друг музыкант* развивает тему творчества, возникает образ Демиурга – одаренного музыканта, необыкновенного скрипача, который «строит аккорд из того, что он видит вокруг» (*Электричество*, 1980, с. 106). Посредством музыки он создает свой мир, сакральные мотивы подчеркнуты: «божественный звук», «играет, как Бог». В тексте есть аллюзия на евангельский эпизод: Господь проклинает бесплодную смоковницу, и она тотчас засыхает (Мф. 21, 19). Когда музыкант наконец начнет играть, весь мир «засохнет тогда на корню, а если нет, то мир – большая свинья» (с. 106). Тема пьянства, казалось бы, должна быть противопоставлена теме творчества, ведь именно пристрастие к алкоголю отвлекает музыканта от игры, от создания музыки:

Я слышал, что он чертовски неплох,
Что, когда он не пьян, он играет как Бог.
Но вот уже год он пьет и пьет,
И вместо скрипки его инструмент стакан,
Мой друг музыкант.

Мой друг музыкант (Электричество, 1980, с. 106).

Однако такого противопоставления не наблюдается. Хотя и вчера, и сегодня музыкант не начал играть, подспудно проводится мысль о том, что творчество зависит от настроения, от состояния души, и именно алкоголь является проводником души музыканта в мир идей, становится источником вдохновения. Текст заканчивается открытым финалом, но далее в композиции следует несколько минут фортепианной импровизации на основе регги с

участием необычных звуковых шумов. Это оправдание героя, его несыгранная музыка, какофония городской жизни. Без сомнения, можно говорить о сходстве «моего друга музыканта» с самим лирическим героем.

В песне *Мой друг музыкант* имеет важное значение вариантообразование. Доманский пишет: «Изучение вариантов в русском роке позволяет увидеть систему ценностей через трансформацию оценки музыкальных пристрастий» („*Teksty smerti*” *russkogo roka*, Web.). Можно сказать, что изучение вариантов песенного текста позволяет увидеть эволюцию изначальной идеи произведения с течением времени в сознании автора. В тексте, закреплённом в сборнике лирики, финал звучит так: «Во славу музыки сегодня начнем с коньяка... О, е!» (с. 107). Коньяк с утра сегодня предполагает похмелье завтра, а значит, герой находится в замкнутом круге, он так и не начнет играть. Однако в концертном варианте песни изменено одно слово, и эта замена дает принципиально новое звучание всего текста: «Во славу музыки сегодня начнем с сушняка... О, е!» (с. 107). Слово «сушняк» обозначает муки похмелья, которые герой должен перетерпеть без «допинга». То есть музыкант все же делает первый шаг к тому, чтобы осуществить свое намерение начать играть, взять инструмент и отставить стакан. Этот вариант представляется гораздо более оптимистичным.

Прием столкновения противоположных стилей очень частотен в текстах русского рока. Например, в песнях *Аквариума* *Сторож Сергеев* и *Иванов*. Героями песен Гребенщикова становятся обычные люди, находящиеся на нижней ступени социальной лестницы (сторож, истопник, дворник). Максимально обыденны их имена (Иванов, Сергеев), условия жизни и быта (коммуналка). «Внешняя простота помогает герою мимикрировать под окружающую среду», – пишет Кожевникова (Koževnikova 16). Работа ночного сторожа не требует больших усилий и характеризуется наличием досуга:

Зеленая лампа и грязный стол, и правила над столом.
Сторож Сергеев глядит в стакан и думает о былом.

Сторож Сергеев (*Ихтиология*, 1984, с. 159)

Очевидна параллель с лирическим героем *Незнакомки* Блока:

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен.
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен (Влок 2007а: 134).

Сторож Сергеев медитирует над стаканом, когда к нему приходят друзья и «быстро вливают портвейна литр сторожу прямо в рот». Пассивный залог дает возможность предположить, что сторож к тому был уже изрядно пьян.

Друзья пришли к нему неспроста, пройдя не одну версту:
Они желают видеть его на боевом посту.
И сторож Сергеев, презрев свой долг, ловит беседы нить.
И ставит стулья друзьям своим, поскольку им негде пить. (с. 159)

Возвышенный слог («думает о былом», «презрев свой долг», «прошли не одну версту», «ловит беседы нить»), использование штампов советских передовиц («на боевом посту», «скромный герой труда») резко контрастирует с описанием бытовой ситуации – беспробудным пьянством ночного сторожа («упал под стол», «синий с похмелья весь», «трясаясь, выходит за дверь»), вызывает комический эффект:

И он, трясясь, выходит за дверь, не зная еще, куда.
Желает пива и лечь поспать скромный герой труда. (с. 160)

Композиция *Иванов* – рассказ о повседневной жизни типичного ленинградского интеллигента, молодого интеллектуала, который значительно выделяется на фоне соотечественников. Например, в трамвае герой читает Сартра:

Иванов на остановке
В ожидании колесницы,
В предвкушении кружки пива –
В понедельник утром жизнь тяжела.
А кругом простые люди,
Что, толпясь, заходят в транспорт,
Топчут ноги Иванову,
Наступают ему прямо на крыла.
И ему не слиться с ними,
С согражданами своими –
У него в кармане Сартр,
У сограждан в лучшем случае – пятак.

Иванов (Акустика, 1981, с. 84)

Интересно наблюдение Смирнова о восприятии текстов Гребенщикова слушателями: «Демократическая аудитория БГ долго не могла понять, что там у его Иванова в кармане: большинству слышалось «сахар». Зачем ему сахар в трамвае?» (Smirnov 58). Это замечание еще раз подтверждает справедливость самоопределения лирического героя среди сограждан, так как образ Иванова, безусловно, близок самому автору. Именно крылатому Иванову следует приписать возвышенный слог повествования. Ленинград долгое время считался культурной столицей России, городом потомственных интеллигентов, имел свою культуру общения.

Композиция *Иванов*, как и *Сторож Сергеев*, построена на приеме столкновения стилей: высокого («в ожиданье колесницы», «в предвкушении кружки пива», «наступают ему прямо на крыла», «очарованные дамы») и низкого, бытового описания жизни – воскресного похмелья («В понедельник утром жизнь тяжела»), штрафа в трамвае за

безбилетный проезд («И приходят контролеры, и штрафуют Иванова), неудобств проживания в коммуналке («И уборная всегда полным полна»). Досуг Иванова занят встречами с друзьями:

Он живет на Петроградской,
В коммунальном коридоре,
Между ванной и уборной,
И уборная всегда полным полна.
И к нему приходят люди
С чемоданами портвейна
И проводят время жизни
За сравнительным анализом вина. (с. 84)

И хотя марки дешевых советских вин отличались незначительно (качество было невысокое), очевидно, что именно ночные разговоры с вином и единомышленниками составляют ту тайную суть, которая отличает героя от обывателей. Чемоданы с портвейном могут указывать на соблюдение минимальной конспирации, чтобы не привлекать внимание жильцов коммуналки. Композиция стихотворения кольцевая: новое похмельное утро подтверждает «старый тезис, что сегодня тот же день, что был вчера» (с. 84).

Прием столкновения противоположных стилей можно найти у Цоя:

Мои друзья идут по жизни маршем,
И остановки только у пивных ларьков.

Мои друзья (45,1982, с. 22)

Марш как музыкальный жанр был чрезвычайно востребован в советской культуре, марши сопровождали важнейшие события в жизни человека – бракосочетание (*Свадебный марш* Феликса Мендельсона), смерть (похоронный марш), военные события (марш *Прощание славянки* Василия Агапкина, марши различных видов войск: авиамарш, *Марш танкистов*, *Марш защитников Москвы* и т. д.). Фраза «Мои друзья всегда идут по жизни маршем», на первый взгляд, не вписывается в бытовой контекст повествования: друзья лирического героя предпочитают пьяные посиделки, безделье, шатание по городу. Эта фраза – отголосок эпохи, указание «сверху», бодрый оптимизм, навязанный массам. Но ее продолжение ставит все на свои места: герои делают остановки, но не для совершения подвигов, не для спасения детей и женщин, а просто по чисто житейским причинам – выпить холодного пива.

Мотив похмелья весьма распространен в рок-поэзии. Композиция Науменко *Похмельный Блюз* ориентирована на творчество Дилана, предваряет ее исполнение фраза на английском *This is the blues*. Жанр блюза предполагает минорное, подавленное

настроение исполнителя, часто блюз строится на основе структуры «вопрос-ответ», это музыкальный и лирический диалог:

Вчера напился пьян, не помню, с кем и где.
Вчера опять напился пьян, не помню, с кем и где.

Похмельный Блюз (Сладкая N и другие, 1980, с. 42)

Уже в названии композиции обозначена причина страданий лирического героя, поэтому вопросы можно считать риторическими – совсем не важно, с кем и где пил герой. Минимум текста, повторы, длинные гитарные соло, обилие жаргонной лексики: «кайф», «голяк» (отсутствие денег), «сушняк» (похмелье), «ништяк» (все хорошо). Зоологические метафоры («во рту резвились кошки», «слон топтался в голове»), возможно, являются отголосками образа зоопарка, значимого в творчестве Майка. Обращение к слушателям – «братцы» – указывает на расчет включенности аудитории в ситуацию, песня вызывает одобрение, сочувствие, понимание. Контраст иронического текста и блюзовой музыки дает эффект возвышения, облагораживания бытовой, неэстетической ситуации:

О, как мне не по кайфу, какой голяк!
О, братцы! Как мне не по кайфу! Во рту сушняк и на кармане голяк! (с. 42)

Похмельные муки героя, однако, это не муки его совести. Он не дает себе или другим обещаний бросить пить или хотя бы знать меру. В такой ситуации выход – эффективный способ опохмелиться:

Пойду и выпью пива – пусть станет мне ништяк. (с. 42)

Похмелье помогал вылечить также любимый населением разливной квас, который был всего в два раза слабее пива. В посвященной Цюю дружеской пародии, песне *Лето*, лирический герой Науменко хочет выпить пива, но в итоге решает, что «подойдет и квас»:

Лето! Я изжарен, как котлета.
Время есть, а денег нету,
Но мне на это наплевать.
Лето! Я купил себе газету.
Газета есть, а пива нету.
И я иду его искать. <...>
Лето! Оно сживет меня со свету.
Скорей карету мне, карету,
А впрочем, подойдет и квас.

Лето (LV, 1982, с. 54)

«Карету мне, карету!» – крылатое выражение из комедии Грибоедова *Горе от ума*, последняя фраза Чацкого, бегущего вон из Москвы. В переложении на язык улицы эта фраза

могла бы звучать как «Пива мне, пива!», но лирический герой хорошо воспитан и пользуется эвфемизмами. Сейчас эту песню Майка исполняет группа *Крематорий*.

Теме похмелья посвящена композиция Гребенщикова *Ангел всенародного похмелья*. Праздники в советской культуре всегда занимали важное место, особенно праздники государственного значения. Например, 7 ноября – годовщина Великой Октябрьской социалистической революции. Праздник был любим и популярен среди населения, он сопровождался демонстрациями трудящихся и военным парадом на Красной площади (последний парад на праздник 7 ноября состоялся в Москве в 1990 году). Кроме того, особым правительственным указом оговаривалось, что праздник годовщины революции много лет праздновался в течение двух дней, а именно 7 и 8-го ноября.

Песня *Аквариума* описывает последствия этого грандиозного действия в масштабах целой страны:

Уже прошло седьмое ноября,
Утихли звуки шумного веселья.
Но что-то движется кругами, все вокруг там, где стою я;
Должно быть, ангел всенародного похмелья.

Ангел всенародного похмелья (Феодализм, 1990, с. 242).

Официальная часть праздника включала в себя речи партийных деятелей, которые говорили о выдающихся достижениях страны, советского народа. Неофициальная часть представляла собой широкое застолье, после которого наступало всенародное похмелье:

Бывает так, что нечего сказать,
Действительность бескрыла и помята.
И невозможно сделать шаг или хотя бы просто встать,
И все мы беззащитны, как котята.

И рвется враг подсыпать в водку яд,
Разрушить нам застолье и постелье.
Но кто-то вьется над страной, благословляя всех подряд –
Хранит нас ангел всенародного похмелья. (с. 242).

Поэт иронизирует над контрастом внешней благопристойности жизни и ее нелицеприятной изнанки: агитационные плакаты и лозунги советской эпохи («Враг не дремлет! Будь бдителен!», «Не болтай!», «Будь всегда на посту!» и др.) теряют свое действие в условиях стихийного народного гуляния, похмельные муки народа делают страну беззащитной перед происками недремлющих врагов. Образ Ангела всенародного похмелья, имеющего вполне человеческий облик, помятый, как после большой пирушки («крыла висят, как мокрые усы»), призван успокоить и защитить слабые похмельные души людей от суровой действительности. Мотив времени связан с образом знаменитых

курантов на Спасской башне: жизнь идет дальше, наступает новый день, надо возвращаться в строй, предварительно «вылечившись» пивом:

Но громко бьют на главной башне позолоченные часы,
И граждане страны желают пива. (с. 242)

Следует также отметить принадлежность лирического героя к массам, в данном случае он неотделим от народа. На концертах автор заявлял эту композицию как «русскую народную песню». Лирический настрой создает также ее балладная музыкальная аранжировка.

Пиво в текстах Науменко, Гребенщикова и Цоя – живительный и воскрешающий напиток, врачующий тело и душу от похмелья. Так, «в предвкушении кружки пива» находятся лирический герой *Похмельного Блюза*, интеллигент Иванов, сторож Сергеев. Остановки только у пивных ларьков делают друзья лирического героя Цоя. Из воспоминаний Рыбина:

Хуже, чем портвейн, в СССР было только пиво. Мы тоже пили «баночное». Мы ходили к пивным ларькам – чудовищного вида деревянным будкам, в которых сидели чистые ворюги, разбавлявшие водой и без того слабое пиво, после чего продавали его нам и всем остальным гражданам СССР. Продавали его двумя способами. Можно было выпить на месте – пиво наливали в толстые граненые кружки, которые особенно и не мыли, так, споласкивали водичкой... Большая часть мужчин, толкавшихся возле ларьков, покупала пиво с собой. Для этого приносились алюминиевые бидоны или трехлитровые банки из-под всяких консервированных овощей или соков. Поэтому мы и называли это жидкое пиво «баночным»... Герметично закрыть банку крышкой было невозможно, поэтому домой мы приходили залитые пивом... Пиво, хотя и было слабым, воняло так, как будто было крепким. Поэтому мы все время пахли пивом (Rybin 2010: 25-26).

Уппит пишет: «Употребление пива в среде музыкантов имело свои правила и традиции... Пить пиво прямо на улице в холодную погоду было моветоном» (*Dopivaâ rom s koloj: Tri glavnih alkogol'nyh napitka v tvorčestve Majka Naumenko*. Web.). Таким образом, строка «Весна! Я уже не грею пиво» из песни Цоя *Весна (Это не любовь, 1985, с. 55)*, вызывающая недоумение слушателей, объясняется просто: зимой требовалось ждать, чтобы пиво, принесенное с мороза, нагрелось до комнатной температуры, а весной греть пиво было не нужно. Возможность пить пиво на улице – признак наступления весны. Отрицательное отношение лирического героя Науменко к гопникам выражено в строке «Они не греют пиво зимой» (*Гопники, Белая Полоса, 1984, с. 163*).

Среди населения России и раньше, и теперь чрезвычайно популярны так называемые антипословицы, связанные с темой алкоголя. В них, как и в обычных пословицах, отразилась народная мудрость, однако они намеренно выдержаны в низком, пародийном ключе. Часто используется прием антитезы, известный текст пословицы, лозунга или рекламного слогана переиначивается, получает новое продолжение:

Лучше пузо от пива, чем горб от работы.
Мы на «пепси» ставим крест. Пиво – поколение Next!

В жене – мудрость, в пиве – сила, в воде – микробы.
Ничто так не согревает душу, как холодное пиво.
Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет за пивом (Val'ter 105).

Композиция Гребенщикова *Холодное пиво* – тяжелый блюз, гимн пиву с припевом:

Холодное пиво, ты можешь меня спасти.
Холодное пиво, мне до тебя не дойти.
Холодное пиво (Арокс и Штер, 1982, с. 476)

Мотив алкоголя связан с мотивом чудесного рождения: необыкновенный младенец, которому суждено стать великим человеком, появляется ночью под аккомпанемент бури.

Но далее использован прием неоправданных ожиданий:

В мою ночь рожденья был смерч и ураган,
И каждый, кто был при этом, напился смертельно пьян. (с. 476)

Мотив алкоголя развивается, его снова сопровождает разгул стихии, теперь зимней бури. Однако герой озабочен только отсутствием ларька с пивом: «Его, должно быть, снесли за ночь». Последний куплет – описание состояния похмелья лирического героя: небритая щетина, хаос в мыслях, тошнота:

Мои щеки как терка, тело – металлолом,
Мысли как серый пепел, дыхание как мертвый дом. (с. 476)

Последняя строка – ироническая отсылка к *Запискам из мертвого дома* Достоевского: тюрьма, в которой находится герой, символ духовной смерти человека.

Пивной ларек – место ежедневного «паломничества» советских граждан с горечью и любовью описан Довлатовым в повести *Чемодан*. Герой решил сняться в диссидентском фильме о пороках современного общества, но в итоге в костюме Петра Великого он просто молча занимает место в очереди за пивом, тем самым уравнивая себя с народом – пролетариями и интеллигентами, доходагами и работниками искусства:

Пивной ларек, выкрашенный зеленой краской, стоял на углу Белинского и Моховой. Очередь тянулась вдоль газона до самого здания Райпищеторга. Возле прилавка люди теснились один к другому. Далее толпа постепенно редела. В конце она распадалась на десяток хмурых замкнутых фигур. Мужчины были в серых пиджаках и телогрейках. Они держались строго и равнодушно, как у посторонней могилы. Некоторые захватили бидоны и чайники. Женщин в толпе было немного, пять или шесть. Они вели себя более шумно и нетерпеливо. Одна из них выкрикивала что-то загадочное: – Пропустите из уважения к старухе-матери!.. Достигнув цели, люди отходили в сторону, предвкушая блаженство. На газон летела серая пена. Каждый нес в себе маленький, личный пожар. Потушив его, люди оживали, закуривали, искали случая начать беседу... Сколько же, думаю, таких ларьков по всей России? Сколько людей ежедневно умирает и рождается заново?.. Что я скажу этим людям – измученным, хмурым, полубезумным?.. Какие могут быть вопросы? У всех единственная проблема – опохмелиться. Ну что я им скажу? Спрошу их – кто последний? Да я и есть последний (Dovlatov 2004: 149-151).

Мотив алкоголя становится ключевым в ироничных по отношению к антиалкогольной политике государства песнях. Такие кампании проводились в СССР неоднократно, так как потребление алкоголя населением неуклонно росло. «Трезвость – норма жизни» – политический лозунг антиалкогольной кампании в СССР 1985 года. ЦК КПСС приняло постановление «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма и искоренению самогонварения». Мерами стали сокращение производства крепких алкогольных напитков, повышение цен на спиртное, создание лечебно-трудовых профилакториев, время торговли алкоголем было ограничено промежутком с 14 до 19 часов, из фильмов вырезали сцены с употреблением спиртных напитков. Кампания сопровождалась пропагандой трезвости: выпускались плакаты, клеймящие пьяниц и призывающих к спортивному образу жизни, на ту же тематику была выпущена почтовая марка. Для достижения скорейших результатов в кампании обязали участвовать профсоюзы, системы образования и здравоохранения и даже творческие объединения (союзы писателей, композиторов). Народные массы откликнулись частушками:

В шесть утра поет петух, в восемь – Пугачева. Магазин закрыт до двух, ключ у Горбачева.

Спасибо партии родной, что нету водки в выходной! Но ты не плачь, моя Маруся, одколона я напьюся!

(*Ustami naroda: teksty pesen, stihi, častuški*, Web.).

Сатирическая композиция Науменко *Трезвость – Норма Жизни* написана от коллективного «лица» народа:

Слышали вы новость: мы теперь не пьем!

Слышали вы новость: мы теперь почти не пьем!

В нашу жизнь ураганом ворвался новый закон! Вот он:

Трезвость – норма жизни, трезвость – норма жизни каждый день!

Трезвость – Норма Жизни (без альбома, 1987, с. 110)

На первый взгляд, текст песни создает впечатление того, что проблема алкоголизма решена быстро и эффективно и автор, без сомнения, поддерживает установки власти. Нарушают позитивное восприятие текста строки:

Мы не пьем утром, мы не пьем днем,

Вот пришел вечер, ну а мы все не пьем! (с. 111)

То есть «терапевтический эффект» нового закона распространяется на целые сутки – поэт использует прием доведения ситуации до абсурда. Положительные последствия принятия нового закона подозрительно радужны и оптимистичны: в семьях «воцарились мир, покой и лад», люди стали законопослушными гражданами – перестали гнать самогон и сдавать

бутылки, «сдали государству самогонный аппарат», занялись спортом и перешли на квас и кефир. Эмблемой кампании стало изображение человека, отвергающего спиртное:

Когда нам наливают, всякий раз
Мы отвечаем: «Нет, спасибо, это не для нас!» <...>
С тех пор, как был опубликован указ,
Мы стали пить меньше ровно в восемь раз.

Несоответствие можно отметить и на уровне музыка-текст: «правильный» посыл текста разбивается рок-н-рольной музыкальной темой. Тем не менее, песня прошла цензурные нормы и *Зоопарк* исполнил ее на V рок-фестивале в Ленинграде в 1987 г. Эта композиция Науменко звучит полемично по отношению к *Блюзу о безусловном вреде пьянства* Макаревича. Его лирический герой беспокоится о будущем родной страны:

Я глаз не мог закрыть, я думал: что же будет,
Если станут пить чуть больше наши люди,
И какой ущерб огромный понесет страна
От этой водки и вина? (Макаревиџ 153)

Прямая назидательность песен *Машины времени* не раз служили объектами шуток рок-сообщества, которое дало им название «рифмованных проповедей». Само название композиции определяет позицию автора. Образы рабочего, гордо стоящего на вахте, колхозника, выполнившего план, писателя «на посту», которые не смогли бы выполнить поставленных задач в нетрезвом виде, подводят к прописной морали «знай меру»:

И мы должны понять, что надо нам стремиться
К тому, чтоб твердо знать, когда остановиться.
А если понял – подставляй стакан,
Но только не напейся пьян! (Макаревиџ 153)

Таким образом, взгляд двух музыкантов на проблему алкоголизма совершенно разный: блюз Макаревича – попытка поговорить с людьми «по душам», используя клише литературных образов, призвать к сознательности, хотя и в оригинальной форме; рок-н-ролл Науменко – веселый саботаж, завуалированный отказ, категорический ответ лирического героя на попытку власти вмешаться в его личное пространство.

Антиалкогольная кампания заставила людей перейти на любые заменители алкоголя, спиртосодержащие жидкости. В песне *О вреде пьянства на воде* (Кукин, Евгений Калашников) одеколон *Тройной* с похмелья пьет «спец, отличник, мастер спорта»:

Через полчаса с турбазы
Притащили водолаза.
Разбудили, но не сразу.
Он глаза открыл, икнул
И *Тройного* влил в аорту,
Сразу видно – парень тертый... (*Pesni*, Web.).

В песне *Взгляд с экрана* в исполнении Бутусова (*Nautilus Pompilius*) употребление одеколона оценивается как «моветон», до которого никогда не опустится французская звезда экрана:

Ален Делон не пьет одеколон,
Ален Делон пьет двойной бурбон,
Ален Делон говорит по-французски.
Взгляд с экрана (*Князь Тишины*, 1988) (Butusov, Vâčeslav, П'а Kormil'cev 27)

В композиции Гребенщикова *Холодное пиво* лирический герой говорит о себе:

Я очень люблю алкоголь.
И, не взирая на вид,
Я бы пил тормозную жидкость,
Но меня от нее тормозит.
Холодное пиво (*Арокс и штер*, 1982, с. 476)

Стоит упомянуть также о знаменитых коктейлях Венички Ерофеева (*Ханаанский бальзам*, *Слеза комсомолки*, *Поцелуй тети Клавы* и др.), которые претендуют на изящество, оригинальность, обещают метафизические откровения и содержат в себе денатурат, средство от потливости ног, политуру, лак спиртовой, зубной эликсир:

Пить просто водку, даже из горлышка, – в этом нет ничего, кроме томления духа и суеты. Смешать водку с одеколоном – в этом есть известный каприз, но нет никакого пафоса. А вот выпить стакан *Ханаанского бальзама* – в этом есть и каприз, и идея, и пафос, и сверх того еще метафизический намек.... Короче, записывайте рецепт... Жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах.

Денатурат – 100 г
Бархатное пиво – 200 г
Политура очищенная – 100 г

Итак, перед вами *Ханаанский бальзам* (его в просторечье называют «черно-буркой») – жидкость в самом деле черно-бурого цвета, с умеренной крепостью и стойким ароматом. Это уже даже не аромат, а гимн. Гимн демократической молодежи. Именно так, потому что в выпившем этот коктейль вызревают вульгарность и темные силы. Я сколько раз наблюдал!.. (Ерофеев 71-73)

Смешение высоких и низких материй (*Ханаан – обетованная земля*, *Гимн демократической молодежи мира* – советская песня, слова Льва Ошанина, музыка Анатолия Новикова) – характерный признак игровой ситуации литературы постмодернизма.

Ранняя смерть рок-поэта стала каноном, пристрастие к алкоголю и наркотикам – одно из воплощений семы Саморазрушение. Наиболее ярко эта сема реализована в текстах и биографии Майка. Мотив алкоголя подан у Науменко в привлекательный способ: это средство весело провести время с друзьями (*Пригородный Блюз №2*), добыча спиртного, связанная с преодолением препятствий, мотивирует лирического героя на движение, поступки (*Вперед*, *Боддисатва*). Ром и «пепси-кола» становятся атрибутами избранных

(*Ром и Пенци-кола*), вино и пиво облегчают жизнь, отвлекают от проблем, спасают от одиночества (*Сладкая Н., Все в порядке*), возвращают к жизни (*Похмельный блюз*). Алкоголь является способом противостояния системе, которая пытается навязывать людям свои правила (*Трезвость – норма жизни*). Проблемы с алкоголем начались у лидера *Зоопарка* тогда, когда он стал рок-звездой: к нему домой тянулся бесконечный поток людей со всей страны, желающих выпить со своим кумиром, а Майк не мог никому отказать, боялся обидеть. Далее события развиваются по известному сценарию: спившийся человек, отказывающийся признавать зависимость и принимать помощь, теряет работу и вес в обществе, от него уходит жена, его реже навещают друзья. Он не может творить, находится в кризисе, срывает репетиции и концерты, группа распадается. Человек с зависимостью часто покушается на свою жизнь или тяжело заболевает (Майк пережил инсульт). Кондрашкин пишет: «В среде питерских рокеров оставаться трезвенником было крайне трудно – питье было абсолютно неизменным компонентом образа жизни. Стало оно и образом смерти – достаточно вспомнить Майка» (Kondraškin 13). Гаврилов: «По меткому выражению одного из близких друзей, Майк покончил с собой алкоголизмом. Был ли творческий кризис последних пяти лет его жизни причиной пьянства или наоборот, однозначно ответить нельзя – все взаимосвязано» (Gavrilov 201-202). Саморазрушение Науменко в конечном итоге воспрепятствовало распространению биографического мифа о рок-поэте и привело к его частичному забвению.

Мотив алкоголя характерен для творчества Гребенщикова: часто это эстетизация ночного, вольного образа жизни интеллигентных творческих людей (*Иванов*). Алкоголь появляется в разнообразных контекстах: это может быть тема несчастной любви (*В подобную ночь*), тема абсурда (*Дядюшка Томпсон, Холодное пиво*), тема творчества (*Мой друг Музыкант*), мотив чуда (*Чай*), сатира на советскую действительность (*Ангел всенародного похмелья, Сторож Сергеев*). Лидер *Аквариума*, однако, умеет провести границу между допингом и здравым смыслом. В интервью рок-поэт неоднократно заявлял о том, что наркотики и алкоголь лишь симулируют творческий подъем, под кайфом нельзя создать шедевр. Сема Саморазрушение вступает в противодействие с семой Радость жизни. Спасением от жизни алкоголь стать не может, об этом говорит лирический герой: «А что вино – полумера, так это ты вычислил сам» (*Песня №2, Пески Петербурга*, 1993, с. 325). Успешное преодоление разрушительного действия допингов в биографическом мифе о Гребенщикове работает на его репутацию высшего существа (сема Гуру, Бог).

В творчестве Цоя мотив алкоголя в основном связан с темой Бездельник: подростки вступают во взрослую жизнь и наслаждаются свободой. В текстах песен много бытовых антиэстетических подробностей, описывающих последствия ночных пирушек (*Мои друзья*). Нередко алкоголь становится причиной деструктивного поведения героя, агрессии по отношению к окружающим (*Мое настроение, Мама – анархия*). По мере взросления лирического героя мотив алкоголя появляется все реже, он не характерен для поздних текстов (тема Герой). Тема Саморазрушение вступает в противодействие с темой Нонконформизм. Герой должен преодолеть свои слабости, чтобы быть способным стать лидером, вести за собой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русский рок – это социокультурный феномен последней трети XX века, возникший как альтернатива конформизму, идеологическому и культурному положению общества эпохи «застоя». Рок-поэты наследовали готовые музыкальные формы западной рок-музыки, однако скоро доминирующее место в русской рок-культуре заняли оригинальные по глубине содержания и духовному послылу тексты. Рок-поэзия нацелена на контакт с аудиторией, рок-поэт является одновременно певцом и музыкантом, поэтому текст усиливается музыкой и характером исполнения композиции, харизмой исполнителя. Таким образом на первый план выходит личность рок-поэта, индивидуальность его восприятия мира, обуславливающие его творческую манеру и принципы. Биографические мифы о рок-поэтах, типологически представляющие собой вариант традиционного мифа о герое, начинают складываться при их жизни, развиваться и дополняться после смерти, влияя на восприятие образов рок-поэтов в современной массовой культуре. В творчестве выбранных авторов по-своему преломляются доминанты эталонного образа рок-поэта. Сема Искренность играет большое значение в творчестве выбранных авторов: по их словам, доверие публики – их приоритет при работе над текстами. Сема Одиночество также характерна для творчества Гребенщикова, Науменко и особенно для Цоя: о нем сформировался миф как о герое-одиночке. Сема Саморазрушение получает яркое воплощение в текстах Науменко (мотив самоубийства), мотив алкоголя (вина) частотен в произведениях Гребенщикова, Науменко, Цоя. Сема Саморазрушение в меньшей степени реализована в творчестве БГ, так как она вступает в конфронтацию с семой Радость жизни. Нонконформизм рок-поэтов выражается в асоциальности, аскетическом образе жизни, неприятии ценностей общества потребления.

Ленинградская школа рока стала колыбелью новой субкультуры, у истоков русского рока стоят рок-поэты и музыканты Гребенщиков, Науменко. Творчество их младшего товарища Цоя пришлось на время перехода субкультуры в контркультуру: рок вышел из подполья, рок-поэты стали восприниматься как лидеры. Лирические герои названных авторов воплощают конкретный образ человека субкультуры, каждый является яркой индивидуальностью и несет в себе определенный посыл аудитории. Автобиографичность, исповедальность – характерные черты их творчества. Объединяет героев эпоха: все три рок-поэта были знакомы, жили в одно время в одном городе, вращались в одних музыкальных кругах, испытывали взаимовлияние. Все три рок-поэта относятся к «поколению дворников

и сторожей» – они выбрали рок-музыку делом своей жизни в ущерб стабильному положению в обществе, возможности делать карьеру, иметь материальный достаток, в разной степени испытывали давление со стороны власти. «Остаться самим собой» вопреки испытаниям, сохранить внутреннюю свободу – их поэтическое кредо.

Обращение к теме поколения сближает творчество изучаемых рок-поэтов. Название композиции Гребенщикова *Поколение дворников и сторожей* стало общепринятым термином. Это трагический автопортрет субкультуры, оказавшейся в тупике, страдающей клаустрофобией: потерянное поколение интеллигентов гибнет, спивается в дворницких и кочегарках. В позитивном ключе тема поколения решена в композиции Науменко *Право на рок*, своеобразном манифесте рок-адептов, который может быть прочитан как завещание поэта. Дорогой ценой советская молодежь заслужила свое право на рок, эта музыка научила людей думать, делать выбор, бороться за независимость. Их заслуга в том, что рок-музыка вышла из подвалов, получила возможность развиваться свободно. От лица «детей проходных дворов» говорит лирический герой Цоя. Его поколение – это дети, лишённые детства, бездельники, хулиганы. «Поколение Икс, поколение Ноль» Цоя живет без идеалов и ценностей, отрицая моральные установки поколения «отцов». Как и в тексте Науменко, рок-музыка стала их учителем жизни. Нонконформизм – отличительная черта художественного мира заявленных авторов, но их протест не направлен на борьбу с внешним врагом – политической системой. Вместе с тем образ жизни рок-поэтов, мировоззрение, система ценностей, тематика творчества исподволь апеллируют к личностному началу в человеке, пробуждают самосознание.

Познание и преодоление косного мира – ключевая тема рок-поэзии 1980-х гг. Реальность воспринимается как хаос, где нарушен баланс добра и зла, утрачены ценности, профанированы идеи, потеряна гармония. Рок-поэзия носит подчеркнуто урбанистический характер, образ города амбивалентен: с одной стороны, поэты признаются в любви родному городу, в другой – частотны мотивы безумия, опасности, несвободы и бездуховности его обитателей, образы замкнутого пространства, лабиринта, бесконечной ночи, зимы. В песнях Гребенщикова происходит осмысление Петербургского текста, появляется мифологизированный образ гибнущего Вавилона; метафора город (мир) – зоопарк определяют творчество Науменко, Уездный город N – альтернативная модель безумного современного мира в духе постмодернизма; метафора город (мир) – муравейник характеризует творчество Цоя. Социальные темы и мотивы (быта, семьи, денег, работы) как правило решены в ироническом ключе: *Сторож Сергеев* Гребенщикова, *Песня простого*

человека Науменко, *Я хочу быть кочегаром* Цоя. Стремление рок-поэтов к внутренней свободе сопровождается презрением к материальным ценностям, бытовому благополучию, достатку.

Триада Искатель – Гуру – Бог определяет образ лирического героя Гребенщикова, для которого чрезвычайно важным является процесс движения вперед, стремление к самосовершенствованию. Ключевой семой биографического мифа рок-поэта является сема Гуру в значении Учитель или Духовный наставник. Герой БГ – интеллектуал, музыкант, представитель нового искусства, стремящийся к познанию глубинных основ бытия, обретению знания о жизни, свободе и любви. Подчеркнуты избранность, исключительность, таинственность героя. Частотны мотивы странствий, следования за звездой, ожидания духовного перерождения, сна. Герой-мистик является медиумом между двумя мирами – горним и дольным, мессианское служение поэта сближает его образ с образом пророка (сема Гуру). Центральная сема раскрыта через темы и мотивы серебра (мудрости, знания, воплощенного в слове), мессианства, возвращения домой (сакральный образ Дома). В контексте духовных поисков интеллигенции, лишенной возможности продолжать традиции предков, исповедовать свою веру, образ рок-поэта получил дополнительное значение – не только духовное, но и религиозное лидерство. Сема Бог раскрывается через образы неба, ангелов, мотивы чуда, двойничества. Именно с ней чаще всего соотносится сценический псевдоним музыканта БГ. Немаловажное значение для реализации семы Бог в сознании публики является поразительно долгая и плодотворная творческая активность *Аквариума*. Художественный мир поэта – это эклектичный мир-алеф, соединяющий элементы различных религий, культур, виртуальных миров. Сема Радость жизни является важной составляющей образа героя и выделяет его на фоне других представителей рок-культуры. Темы смерти, гибели, ухода, вообще характерные для рок-поэзии, в творчестве Гребенщикова фигурируют крайне редко.

Образ дороги сближает поэзию Гребенщикова (сема Искатель, Гуру) и Цоя (семь Романтик, Герой), так как предполагает движение, развитие, поиск. Герой Науменко, напротив, предпочитает «сидеть на белой полосе»: он подчеркнуто асоциален, его позиция – наблюдение, невмешательство. Протестное мировосприятие поэта передано через воплощение мотива безобразного и с помощью иронии. Основной семой биографического мифа Науменко является сема Рок-звезда в значении Классик рока, Законодатель традиции (важная заслуга поэта – реформирование языка русской рок-поэзии). На русской почве она приобретает новую трактовку, включает в себя такие

взаимоисключающие семы, как Свой парень (песни, написанные от лица Простого человека, завоевали любовь публики) и Отшельник (корпус текстов философской направленности в творчестве поэта довольно велик). В данном случае все три семы равноценны, тесно связаны и иллюстрируют собой разные стороны личности рок-поэта. Внешний эпатаж (сема Рок-звезда) или, напротив, чрезвычайно короткая дистанция между поэтом и публикой (сема Свой парень) являются масками. Мотив игры приобретает важное значение: игра позволяет герою вырваться из скучных рамок реальности. Сема Отшельник характеризует внутренний мир героя Науменко: он склонен к саморефлексии, раним и слаб. Причинами являются осознание неустроенности человека в мире, непреодолимого разрыва между мечтой и действительностью, отсутствие идеалов, крушение надежд, разочарование в отношениях с людьми. Постоянными являются темы одиночества, непонимания, предательства близких, смерти, духовного кризиса. Сема Рок-звезда в творчестве рок-поэта приобретает трагический оттенок. Выходом из порочного круга бытия становится физическая смерть героя, сема Саморазрушение является доминантной и реализуется через сему Пьянство. Безвременная смерть Науменко при невыясненных обстоятельствах стала реализацией его творческих установок и явилась причиной его забвения в широком кругу современной публики.

Триада Бездельник – Романтик – Герой определяет образ лирического героя Цоя. Трудный подросток, предоставленный сам себе, (сема Бездельник) проходит путь взросления, инициации и становится Последним героем (сема Романтик), воином, несущим людям надежду, готовым вести их за собой (сема Герой). Мотивы неудовлетворенности собой и жизнью, борьбы за свободу, желания перемен, в первую очередь духовных и нравственных, (сема Романтик) сделали песни рок-поэта символом эпохи Перестройки («Дальше действовать будем мы!»). Тема поколения выходит на первый план: во-первых, это конфликт «отцов» и «детей», во-вторых, конфликт романтиков и обывателей в поколении лирического героя. Война «между Землей и Небом» в прямом и метафорическом смысле характеризует бытие героя, тема смерти занимает ведущее место. Общая минорная тональность лирики, образ ночи, темы одиночества, смерти и войны, афористичные формулировки стали причиной мифологизации образа героя-одиночки Цоя не только в роковой среде, но и в массовой культуре. Сема Киногерой чрезвычайно способствовала развитию популярности поэта, его выходу на мировой уровень. Неожиданная гибель Цоя на пике славы стала вехой, обозначившей закат «золотого века» русского рока, в контексте

романтической традиции сделала его культовой фигурой русского рока по образцу западных кумиров.

В соответствии с традицией русской литературы любовь является неперенным условием духовной свободы героя. Два типа героинь: Муза и «опасная подруга» получают развитие в творчестве Гребенщикова и Науменко. Причем у первого автора преобладает гармонизирующая функция любви, а у второго – разрушительная. Лирический герой Гребенщикова стремится к встрече со своей Музой, темы любви и судьбы тесно связаны. Героиня становится для него проводником в мир ирреального, обладает магическими способностями. Любовь в поэтическом мире Гребенщикова – единый центр всех мировых религий и культур, образы которых сливаются в его песнях. Образ женщины в текстах Науменко неоднозначен: Сладкая N. и Дрянь совмещают в себе черты и Музы, и «опасной подруги», невозможность единения героя и героини в земной жизни – источник трагического мироощущения. Расширение Науменко трактовки темы взаимоотношений мужчины и женщины (темы секса, измены, ревности, разногласий, разрыва, быта) явились новаторскими для своего времени. Мотив любви в лирике Цоя второстепенен: лирический герой в повседневной жизни стремится обрести любовь, не может найти свой идеал (мотивы случайной встречи, ожидания, кино как искусственного мира). Идеальная любовь воспринимается им в романтическом ключе как абсолютное единение двух людей, способное вдохновить лирического героя на подвиги. Образ Сестры встречается у Гребенщикова и Цоя, однако его наполнение разное: в первом случае образ Сестры дан в высоком христианском понимании, во втором случае этот образ более простой, земной, девушка-сестра – объект симпатии и дружбы героя. Несмотря на стремление найти любовь, лирический герой рок-поэзии обычно не достигает цели. Одиночество как доминантная сема эталонного образа рок-поэта реализуется на многих уровнях, в том числе в плане невозможности обрести счастье в личном пространстве.

Мотив алкоголя в рок-поэзии частотен и многообразен. И в биографических сведениях об авторах, и непосредственно в творчестве он формирует важный синтез трагического и комического. С одной стороны, мотив алкоголя может трактоваться как нечто возвышенное, вино – атрибут сакральных действий, процесс употребления спиртного сопровождается ритуалами и получает философскую подоплеку. С другой стороны, постоянное употребление алкоголя – неперенный атрибут быта субкультуры. Культура рока обращается к самым прозаическим, неэстетичным сторонам жизни людей

(муки похмелья, бытовые ссоры на почве алкоголя, стояние в очереди за пивом), уравнивая в значении высокие и низкие объекты изображения и завоевывая доверие и понимание аудитории. Алкогольная тема в андеграунде стала реакцией на антиалкогольные кампании в СССР, основная идея – протест человека против попытки государства вмешаться в его частую жизнь. Алкоголь – не конечная цель, а средство преобразить реальность, расширить сознание. Вино и пиво занимают лидирующие места в рок-поэзии. Мотив алкоголя в текстах Гребенщикова, Науменко и Цоя выражается в следующих значениях – это атрибут Звезды рок-н-ролла, источник вдохновения, спасение от одиночества, выход в другую реальность, протест против системы. Однако несмотря на воспевание богемного образа жизни, гротескные зарисовки нетрезвого образа жизни советских граждан, трагические мотивы все же преобладают.

С одной стороны, лирическим героям Гребенщикова, Науменко и Цоя присущ мотив культуртрегерства: они ориентированы на западную музыкальную, литературную и кино-традицию. В творчестве поэтов возникают особые культурные знаки – явления, предметы, знаковые имена (Ино, Холли, Харрисон, Сартр и др.), взятые из западного культурного контекста, а также лексика, прямые кальки с английского языка. Для творчества Цоя также характерна ориентация на восточную культуру: увлечение боевыми искусствами, фильмами с участием Брюса Ли, восточными религиями.

С другой стороны, рок-поэзия продолжает традиции русской литературы. Литературный контекст творчества Гребенщикова – это поэзия Пушкина, Лермонтова, Блока, Вертинского; Науменко – Сологуба, Блока, Есенина, Бродского, Вен. Ерофеева, Довлатова; Цоя – Гумилева, Окуджавы, Высоцкого. Библейские образы и мотивы характерны для творчества Гребенщикова и Цоя. Также в творчестве рок-поэтов переосмыслению и трансформации подвергаются знаковые культурные явления советской эпохи (фильмы, песни, газетные лозунги и клише). Русский рок активно эксплуатирует приемы и массовой, и элитарной культуры, синтезируя различные приемы авангарда, постмодернизма, «попсы», блатной песни и других направлений современной культуры. Таким образом, русские рок-поэты выступают наследниками предшествующих направлений – традиций романтизма (героический пафос), Серебряного века и западной культуры. В систему ценностей рок-поэтов входят такие понятия, как свобода творчества, справедливость, требовательное отношение к себе, любовь, отказ от насилия и пошлости.

В диссертационном исследовании мы предприняли попытку рассмотреть русскую рок-поэзию как в литературном, так и более широком социокультурном плане. Мы рассмотрели три типа контекста: контекст биографический, контекст литературный, собственно художественный, контекст общественно-политический. Исторический контекст эпохи мы рассмотрели в первой главе *Эволюция русского рока*. Были сформулированы основные черты массовой культуры в СССР, описано зарождение культуры альтернативной, расцвет русского рока в 1980-х годах, переход от субкультуры к контркультуре, выход рока из подполья, прорыв в сферу официальной культуры. Биографический контекст мы представили с помощью описания значимых фактов биографии рок-поэтов, обращения к текстам их интервью, воспоминаний, а также отзывов и воспоминаний их современников, соратников, родственников. Привлечены материалы статей авторитетных критиков и журналистов, посвященные жизни и творчеству изучаемых авторов. Рассмотрена история создания выбранных текстов рок-поэзии, их бытование и восприятие публикой. Проанализирован значительный объем литературы на русском, польском, английском языках. Большое значение в работе мы уделили исследованию литературного контекста – определению места произведения в творчестве писателя, сопоставлению с творчеством предшественников и современников автора. Проведен интертекстуальный анализ текстов рок-поэтов, направленный на выявление межтекстовых ассоциативных связей и приемов, служащих созданию таких связей (цитирование, реминисценция, аллюзия, экфрасис и др.).

Культурный контекст в исследовании включает анализ значимых произведений русского кинематографа. Их можно условно разделить на советское кино (работы режиссеров Александрова, Гайдая, Гинзбурга, Квинихидзе, Миронера, Хмельницкого, Хуциева) и постсоветское кино после Перестройки (работы режиссеров Ильховского, Киселева, Липницкого, Лысенко, Рябковой, Соловьева, Серебрянникова, Тодоровского, Учителя, Шахназарова). Некоторые ленты, созданные в конце советского периода развития кинематографа по тематике и стилю сильно отличаются от произведений советского искусства, поэтому их следует отнести к постсоветскому периоду. Фильмы, посвященные рок-культуре, можно разделить на документальные (*Рок, Буги-вуги каждый день, Виктор Цой: вот такое кино*) и художественные (*Стиляги*), в том числе биографические (*Лето*). В некоторых из них принимают участие рок-поэты, которые играют самих себя, так называемые роли-камео (БГ в фильме *Иванов*, Науменко в *Йя-Хха*, Цой в *Ассе*) или заданную роль (Цой в *Игле*). Рок-герой, зародившийся в советском кинематографе 1980-х

годов, это альтернативное изображение человека нового поколения, носителя ценностей новой рок-культуры, противопоставленной официальной культуре страны.

RESUME

Rosyjski rock to fenomen społeczny i kulturalny końca XX wieku. Powstał jako alternatywa wobec konformizmu oraz tendencji ideologicznych i kulturowych w okresie Zastoju w ZSRR. Poeci rockowi przejęli styl muzyczny ze świata zachodniego rocka, jednakże przekształcili go i szybko zaczęli tworzyć teksty w indywidualnym stylu. Celem poezji rockowej jest komunikacja z odbiorcą. Kluczowym czynnikiem jest osobowość poety i jego indywidualna filozofia życiowa, która wpływa na jego wykonanie i ważne wartości. Społeczeństwo XXI wieku charakteryzuje się interesującą tendencją do posiadania zestawu wspólnych przekonań, które pojawiają się jako świadomość zbiorowa. Mity biograficzne rockowych poetów zwykle zaczynają rosnąć w trakcie działalności poetów; rozwijają się i osiągają ostateczną formę po śmierci poety, wpływając na recepcję poetów rockowych w kulturze masowej.

Leningradzka Szkoła Rocka była kolebką nowej subkultury. Jej korzeniami była działalność Borisa Griebienyszczikowa (zespół *Akwarium*) i Mike'a Naumienki (zespół *Zoopark*). Występy ich młodszego kolegi, Wiktora Coja (zespół *Kino*), okazały się momentem, gdy subkultura przekształciła się w kontrkulturę. Rock wydostał się z podziemia do warstwy oficjalnej, a poeci rockowi stali się liderami. Wszyscy trzej poeci należą do „pokolenia dozorców i stróżów”. Wybrali rockową muzykę, a w rezultacie ich pozycja społeczna zmieniła się, zostali także w pewnym sensie odrzuceni przez rząd. Ich credo brzmiało „Bądź sobą”, bez względu na okoliczności, chcieli być wolni wewnątrz. Nonkonformizm był najbardziej charakterystycznym zachowaniem w ich poezji, ale ta filozofia nie była narzędziem walki przeciwko systemowi politycznemu. Sposób życia poetów rockowych, ich filozofia, wartości i tematy ich piosenek podkreślały ich indywidualność i podnosiły samoświadomość ludzi. Los pokoleń był jednym z głównych tematów ich twórczości.

Kluczowym znaczeniem semantycznym mity biograficznego Griebienyszczikowa (ur. 1953) była *Guru – Nauczyciel* lub *Ojciec duchowy*. To podejście zostało przygotowane przez inne – Poszukiwacza, który często pojawiał się we wczesnych utworach poety. Ostatecznym i najwyższym znaczeniem był *Bóg*. Inicjały Griebienyszczikowa oraz jego pseudonim "BG" były związane z tym znaczeniem; w Kościele Prawosławnym taki opis był stosowany dla Boga. Bohater

BG to intelektualista, który jest również wyznawcą nowej sztuki, dążący do głębokich badań i zgłębiania wszystkiego, co dotyczy życia, wolności i miłości. Bohater BG jest pośrednikiem między dwoma światami: niebem i ziemią. Jego działalność przypomina działalność proroka. Ważną tendencją, która ugruntowuje Grebenszczikowa jako *Boga* w umysłach ludzi, jest długa i produktywna działalność zespołu Akwarium. Innym ważnym semem jest *Radość*, która wyróżnia bohatera Grebenszczikowa spośród innych poetów.

Podstawowym semem mitu biograficznego Mike'a Naumienki (1955-1991) była *Gwiazda Rocka*, oznaczająca *Klasyka Rocka* lub *Twórcę Tradycji* (jego wiersze zmieniły język rosyjskiej poezji rockowej). *Gwiazda Rocka* była nowością w rosyjskiej kulturze. W Rosji uzyskała nową recepcję i składała się z dwóch innych znaczeń: semu *Swój facet* (piosenki o *Prostym Człowieku*) i *Outsidera* (wielu filozoficznych tematów w tekstach). Bohater Naumienki to outsider; celowo zajmuje pozycję obserwatora. Nie ingeruje. Protestuje, pokazując ciemne strony życia i ironię. Bohater skupia się na sobie; jest kruchy i słaby. Najpopularniejsze tematy to samotność, brak zrozumienia, zdrada najbliższej osoby, śmierć i wewnętrzny kryzys. Rozwiązaniem wyjścia z tego przekłętego kręgu jest śmierć bohatera. Sem *Autodestrukcja* jest dominujący i pojawia się w semantyce *Pijaństwa*. Wczesna śmierć Naumienki w pewien sposób zrealizowała jego filozofię życiową. To jest również powodem, dla którego ten poeta nie jest tak popularny wśród fanów jak Griebenszczikow i Coj.

Sem *Bohater* jest centralnym pojęciem w micie biografii Wiktora Coja (1962-1990). Przedstawiciel trudnej młodzieży jest pozostawiony sam sobie (sem *Bumelant*), przechodzi on okres dojrzewania, inicjacji i zmienia się w *Ostatniego bohatera* (sem *Romantyk*) oraz w wojownika, niosącego ludziom nadzieję, gotowego stać na czele i być liderem (sem *Bohater*). Wojna „między Ziemią i Niebem” charakteryzuje życie bohatera Coja w dosłownym i metaforycznym znaczeniu. Temat śmierci jest mocno związany z nastrojem podmiotu lirycznego w wielu utworach. *Bohater* okazał się obrazem, który w czasie Pierestrojki był najbardziej pożądanym. Piosenka Coja *Chcę zmian!* stała się politycznym manifestem młodzieży. Sem *Bohater filmowy* stał się katalizatorem sławy poety. Tragiczna śmierć poety u szczytu popularności oznaczała śmierć „złotego wieku” rosyjskiego rocka, a w kontekście romantycznej tradycji wyniosła Coja do rangi kultowej ikony, popularnością dorównującej artystom Zachodu.

Zgodnie z tradycją literatury rosyjskiej miłość jest nieprzemijającym warunkiem duchowej wolności bohatera. Dualistyczny obraz kobiety-muzy i femme fatale jest rozwijany w twórczości Griebenszczikowa i Naumienki. Postrzeganie miłości jak żywiołu, początku wszystkiego,

przynoszącym harmonię światu, jest charakterystyczne dla tekstów Griebieniczikowa. Dualistyczny obraz Słodkiej N. „niebezpiecznej przyjaciółki” to jeden z głównych motywów u Naumienki. Na pierwszy plan wychodzą tematy, które wówczas uważane były za nieestetyczne i nie były tematem rozmów (seks, zdrada, zazdrość, różnice zdań, rozstanie, codzienne życie). W twórczości Coja motyw miłości ma znaczenie drugorzędne, ponieważ bohater poety zamierza spełnić swoje zadanie i aby zmierzyć się ze swoim przeznaczeniem, poświęca swoje osobiste sprawy na rzecz walki. Miłość jest stymulantem, który daje mu siłę dla kolejnych wyzwań. W twórczości poetów rockowych często spotyka się motyw alkoholu. W przypadku trzech poetów napoje alkoholowe formułują syntezę tragedii oraz komedii.

Rosyjscy poeci rockowi odziedziczyli wcześniejsze tradycje ery romantyzmu (patos), rosyjskiego Srebrnego wieku i kultury zachodniej. Radzieckie filmy, piosenki, oficjalne hasła i frazesy zostały przekształcone, a ich znaczenie zmienione przez poetów rockowych. Rosyjski rock aktywnie korzysta zarówno z kultury masowej, jak i elitarnej, tworząc syntezę niezależnej, postmodernizmu, kultury pop i innych rodzajów dziedzictwa. Wartości poetów rockowych opierają się na indywidualności, poszukiwaniu prawdy i wolności, jakości ludzkiej. Poeci rockowi stworzyli swoje własne idee, wyobrażenia o życiu i byciu, które ukształtowały się w tekstach ich piosenek. Ich wpływ na społeczeństwo rosyjskie jest trudny do przecenienia. Poeci rockowi wpłynęli na rozwój kultury masowej i otworzyli nowe możliwości dla wyrażania indywidualności i krytyki systemu.

W tej pracy zbadaliśmy trzy rodzaje kontekstów: kontekst biograficzny, kontekst literacki, a także kontekst artystyczny i społeczno-polityczny. W pierwszym rozdziale, pt. *Ewolucja rosyjskiego rocka*, szczegółowo omówiliśmy główne cechy kultury masowej w ZSRR, jak powstała kultura alternatywna, jak rosyjski rock zyskał popularność w latach 80 i jak rock przekształcił się z subkultury w kontrkulturę. Kontekst biograficzny został przedstawiony poprzez opis istotnych faktów biograficznych poetów rockowych, odwołując się do ich wywiadów i wspomnień, a także recenzji i wspomnień współczesnych twórcom osób, przyjaciół i krewnych.

Wykorzystaliśmy materiały z artykułów poświęconych życiu i twórczości badanych twórców, autorstwa krytyków i dziennikarzy. Zbadaliśmy historię powstania wybranych tekstów poezji rockowej, ich rozpowszechnianie i recepcję wśród publiczności. Przeanalizowaliśmy obszerny zbiór literatury w języku rosyjskim, polskim i angielskim. Duży nacisk położyliśmy na badanie kontekstu literackiego, określenie pozycji utworów w dorobku pisarza oraz porównanie ich z dziełami poprzedników i współczesnych. Przeprowadziliśmy analizę intertekstualną tekstów

poetów rockowych w celu zidentyfikowania związków intertekstualnych i technik użytych do ich nawiązania (cytowanie, wspomnienia, aluzje, ekfrazy itp.).

W ramach badania kontekstu kulturowego dokonaliśmy analizy istotnych dzieł rosyjskiej kinematografii. Filmy te można w luźny sposób podzielić na kinematografię sowiecką i kinematografię postsowiecką po okresie Pierestrojki. Filmy poświęcone kulturze rockowej można sklasyfikować jako dokumentalne i fabularne (np. *Stiliagi*) oraz obejmują biograficzne filmy (np. *Leto*). W niektórych z nich występują sami poeci rockowi, w roli cameo (np. Boris Griebenszczikow w filmie *Ivanov*, Naumenko w *Jja-ha*, Wiktor Coj w *ASSA*) lub wykonujący role fabularne (np. Coj w filmie *Igła*). Rockowy bohater, który powstał w radzieckiej kinematografii lat 80, reprezentuje alternatywną wizję współczesnego pokolenia, przedstawiciela wartości nowej kultury rockowej, w przeciwieństwie do oficjalnej kultury kraju.

SUMMARY

Russian rock is a social and cultural phenomenon of the last part of the 20th century. It appeared as an alternative against conformity and ideological and cultural tendencies during the Era of Stagnation in the USSR. Rock poets inherited the style of music from western rock. However, they transformed it, and shortly after that, they started writing their texts with individual style. The goal of rock poetry is to communicate with the listener. The key factor is the personality of the poet and his individual life philosophy, which impact his performance and his important values. The society of the 21st century has an interesting tendency: it has a set of shared beliefs that appear as collective consciousness. The biographical myth of rock poets usually starts growing during the poets' activity; it develops and has its final form after the poet's death, influencing the reception of rock poets in mass culture.

The Leningrad School of Rock was the cradle of a new subculture. The roots of it were the activities of Boris Grebenshchikov (band *Aquarium*) and Mike Naumenko (band *Zoopark*). The performance of their younger colleague, Victor Tsoi (band *Kino*) turned out to be the time when the subculture transformed into the counterculture. Rock came from the underground into the official zone, and rock poets became leaders. The three poets above belong to the "generation of street cleaners and night watchmen". They chose rock music, and as a result, their social position changed, and they were somehow pushed by the government. Their creed was "just be yourself", No matter how hard it was, they wanted to be free inside themselves. Nonconformity was the most

characteristic behaviour in their poetry, but this philosophy was not a tool to fight against the political system. Rock poets' way of life, their philosophy, values, and topics of their songs underlined their individuality and raised people's self-awareness. The destiny of generations was one of the main topics in their work.

The key semantic property of Grebenshchikov's biographical myth (born in 1953) was *the Guru* meaning the *Teacher* and *Religious mentor*. This approach had been prepared by other ones – *the Seeker*, which appeared frequently in the poet's early works. The final and highest semantic was *the God*. Grebenshchikov's initials, as well as his nickname – “BG” was connected to this meaning; in the Orthodox Christian church, that was the way God was described. The BG's hero is an intellectual person who is also a follower of new art, aiming at deep research and learning everything about life, freedom, and love. BG's hero is the medium between two worlds: the sky and earth. His activity is like the prophet's. A significant tendency that settles BG as *the God* in people's minds is the long and productive activity of the *Aquarium* band. Another important semantic is *the Joy* that distinguishes Grebenshchikov's hero from other poets.

The basic semantic of Naumenko's (1955-1991) biographical myth was *The Rockstar*, meaning: *the Classic of Rock* or *the Legislator of the Tradition* (his poems changed the language of Russian rock poetry). *The Rockstar* was new in Russian culture. On Russian soil, it had a new reception and consisted of two other semantics: *The ordinary good Guy* (songs of a *Typical man*) and *the Outsider* (plenty of philosophical themes in texts). Naumenko's hero is the outsider; intentionally, his position is that of an observer. He does not interfere. He protests by showing the dirty sides of life and irony. The hero is concentrated on himself; he is fragile and weak. The most popular topics are solitude, lack of understanding, betrayal of the closest person, death, and the inner crisis. The solution to exiting this cursed circle is a hero's death. *The Auto destruction* is dominant and appears in *the Drinking* semantic. The early death of Naumenko somehow implemented his life philosophy. It was also the reason this poet is not so popular among music fans.

The key semantic property, called *the Hero*, was central in Tsoi's (1962-1990) myth. The tough teenager, left alone (*the Loafer*) is growing old, initiating, and turning into *the Last Hero* (*the Romantic*), a fighter who brings hope to the people, ready to lead them (*the Hero*). War “between Earth and Sky” is a part of a hero's being, both as a metaphor and as per se. Death is also one of the main topics when talking about war. *The Hero* turned out to be a desired picture during Perestroika. Tsoi's song, *I want changes!* was told to be the political manifesto of young

people. There was also another semantic called *The Cinema Star*. It was the reason for Tsoi's popularity among people. The unexpected death of the poet during the peak of his popularity marked the edge of the "golden era" of Russian rock. Having romantic tradition as its basis, Tsoi's tragic death turned his person into a cult compared to western rock stars.

According to Russian literature tradition, love is the condition of a hero's inner freedom. In poets' works, we can see two types of female heroes: the muse and the femme fatale. Love as the force, the beginning, organising world evolution, is more visible in Grebenshchikov's poems. The dualistic picture of Sweet N., "dangerous girlfriend" is one of the central topics in Naumenko's songs. Mike also describes other themes that were considered not to be the topic of conversation at that time (sex, betrayal, envy, different opinions, everyday life). Love has secondary importance in Tsoi's songs, as his hero is trying to follow his faith, sacrificing his personal life for fighting. Love is another reason to make him feel compelled to follow his faith. There is also a topic of alcohol in poets' texts, presented both tragically and humorously.

Russian rock poets inherited previous traditions of the Romantic Era (the pathos), the Russian Silver Age, and western culture. Soviet films, songs, official slogans, and clichés were transformed, and their meaning was changed by rock poets. Russian rock actively uses both mass and elite culture and makes a synthesis of indie, post-modernism, pop culture, and other kinds of the heritage. Rock poets' values are based on artistic freedom, love, justice, controlling inner needs, non-violence, and no platitudes.

We have examined three types of contexts: biographical context, literary context, specifically artistic context, and sociopolitical context. In the first chapter, *The Evolution of Russian Rock*, we elaborated on the main features of mass culture in the USSR, how alternative culture came about, how Russian rock became popular in the 1980s, and how rock changed from a subculture to a counterculture. The biographical context was presented through the description of significant biographical facts about rock poets, referencing their interviews and memoirs, as well as reviews and recollections of their contemporaries, comrades, and relatives.

We used materials from articles by authoritative critics and journalists who were dedicated to the lives and works of the studied authors. As well we examined the creation of selected rock poetry texts, their circulation, and public reception together with a large volume of literature in Russian, Polish, and English. Our significant emphasis was placed on exploring the literary context, determining the position of the works within the writer's oeuvre, and comparing them with the works of predecessors and contemporaries. We conducted an intertextual analysis of rock poets'

texts in order to identify intertextual associative connections and used the techniques to establish such connections (quotation, reminiscence, allusion, ekphrasis, etc.).

In the research the cultural context encompasses the analysis of significant works of Russian cinematography. They can be loosely divided into Soviet cinema and post-Soviet cinema after the Perestroika. Films dedicated to rock culture can be classified as documentary and fictional (e.g., *Stilyagi*) and include biographical films (e.g., *Leto*). Some of them feature rock poets playing themselves, known as cameo (e.g., Boris Grebenshchikov in the film *Ivanov*, Naumenko in *Yya-Kha*, Viktor Tsoi in *ASSA*) or assigned roles (e.g., Viktor Tsoi in *Igla*). The rock hero, who was conceived in the Soviet cinematography of the 1980s, represents an alternative representation of the contemporary generation, a representative of the values of the new rock culture, in contrast to the country's official culture.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественная проза:

- Akvarium i BG*. Web. 17.06.2022 <https://bg-aquarium.com/ru>.
- Balakirev, Milij. Red. *Russkie narodnye pesni*. Moskva, Muzgiz, 1957.
- Bašlačev, Aleksandr. „*Slyša V. Vysockogo (Triptih)*”, A. Bašlačev: *čelovek poušij*. Red. Leonid Naumov. Sankt-Petersburg, Amfora, 2013.
- Bibliâ, knigi Svâšennogo pisaniâ Vethogo i Novogo zaveta*. Moskva, Grif, 2005.
- Blok, Aleksandr. *Noč', ulica, fonar', apteka*. Moskva, Azbuka-Klassika, 2007a.
- Blok, Aleksandr. *Stihi o Prekrasnoj Dame*. Moskva, Azbuka-Klassika, 2007b.
- Brodskij, Iosif. *Čast' reči: izbrannye stihotvoreniâ*. Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2009.
- Bulgakov, Mihail. *Sobač'e serdce*. Moskva, AST, 2003.
- Butusov, Vâčeslav, Il'â Kormil'cev. „*Vzglâd s èkrana*”. *Nautilus Pompilius: Vvedenie v nautilusovedenie*. Moskva, Terra, 1997.
- Coj, Viktor. *Poslednij geroj: stihy, pesni, vospominaniâ*. Moskva, Èksmo, 2010.
- Dostoevskij, Fedor. *Brat'â Karamazovy*. Moskva, Èksmo, 2003.
- Dostoevskij, Fedor. „*Dnevnik pisatelâ*”. *Sobranie sočinenij v 15 tomah*, T. 13. Sankt-Peterburg, Nauka, 1994.
- Dovlatov, Sergej. *Filial. Izbrannoe*. Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2007a.
- Dovlatov, Sergej. *Kompromiss. Izbrannoe*. Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2007b.
- Dovlatov, Sergej. *Čemodan*. Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2004.
- Erofeev, Venedikt. *Moskva-Petuški*. Moskva, Mediakniga, 2004.
- Evtušenko, Evgenij. „*Poèt v Rossii – bol'she, čem poèt: četyre poèmy*”. Moskva, Sovetskaâ Rossiâ, 1973.
- Galin, Aleksandr. Mihail „*Majk*” Naumenko. *Pesni i stihy*. Moskva, Sokol, 2002.
- Grebenšikov, Boris. *Pesni*. Moskva, Nota-R, 2002b.
- Grebenšikov, Boris. „*Roman, kotoryj nikogda ne budet končen*”. *Ne pesni*. Red. Petr Vajl', Boris Grebenšikov. Moskva, Nota-R, 2002a.
- Griboedov, Aleksandr. *Gore ot uma*. Moskva, Prosvešenie, 1983.
- Gumilev, Nikolaj. *Stihy. Pis'ma o russkoj poèzii*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1989.
- Gumilev, Nikolaj. *Stihotvoreniâ. Poèmy 1914-1918*. Moskva-Berlin, Direkt-Media, 2016.
- Kino*. Web. 20.06.2022. <http://www.kinoman.net>.

- Kozłowska, Małgorzata. *Ukryte sensory polskich szlagierów*. Web. 21.05.2023. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1526383,1,ukryte-sensy-polskich-szlagierow.read>.
- Krůkov, Nikolaj, Jakov Švedov. *Russkie sovetskie pesni (1917-1977)*. Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1977.
- Kukin, Űrij. *Pesni*. Web. 21.06.2022. <https://www.pesni.guru/text/>.
- Lermontov, Mihail. *Duma. Sočineniâ v 2 tomah*, T.1. Moskva, Pravda, 1988.
- Maâkovskij, Vladimir. *Horošo!*. Moskva, Sovetskaâ Rossiâ, 1975.
- Majk Naumenko*. Web. 19.06.2022 <http://mikenauenko.ru/>.
- Makarevič, Andrej. *Vse očen' prosto*. Moskva, Vita, Lanterna, 1994.
- Okudžava, Bulat. *Stihotvoreniâ*. Moskva, Sovetskij pisatel', 1984.
- Okudžava, Bulat. *Stihotvoreniâ*. Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2001.
- Olewicz, Bogdan. *Autobiografia*. Web. 20.06.2022 <https://www.groove.pl/perfect/autobiografia/piosenka/913697>.
- Panov, Andrej. *Avtomatičeskij udovletvoritel'*. *Poëty russkogo roka: V. Coj, M. Naumenko, A. Panov, V. Fedorov, F. Čistâkov, M. Bašakov*. Red. Anton Soâ. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2005.
- Puškin, Aleksandr. „*Â vas lûbil...*”. *Sobranie sočinenij v 10 tomah*, T. 2. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1959-1962.
- Rozov, Viktor. *P'esy: V dobryj čas, V poiskah radosti*. Moskva, Sovetskij pisatel', 1987.
- Soâ, Anton. Red. *Poëty russkogo roka: V. Coj, M. Naumenko, A. Panov, V. Fedorov, F. Čistâkov, M. Bašakov*. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2005.
- Sologub, Fedor. *My – plennye zveri. O sovremennom lirizme*. Red. Innokentij Annenskij. Moskva, Direkt-Media, 2010.
- Svetlov, Mihail. *Stihotvoreniâ*. Leningrad, Detskaâ Literatura, 1968.
- Šinkarev, Vladimir. *Mit'ki*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2010.
- Terzani, Tiziano. *Dobranoc, Panie Lenin!*. Poznań, Naokoło ŗwiata, 2011.
- Themerson, Stefan. *Wykład profesora Mmaa*. Warszawa, W.A.B., 2013.
- Ustami naroda: teksty pesen, stih, častuški*. Web. 21.06.2022 http://www.shansonprofi.ru/archiv/lyrics/narod/w4/p1/chastushki_1_.html.
- Vasil'ev, Aleksandr. *Splin. Teksty pesen*. Sankt-Peterburg, AST, 2008.
- Veršigora, Petr. *Lûdi s čistoju sovest'û*. Moskva, Sovetskaâ Rossiâ, 1963.

- Vertinskij, Aleksandr. *Stihotvoreniâ. Artist Aleksandr Vertinskij: materialy k biografii*. Red. Vladimir Babenko. Sverdlovsk, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 1989.
- Voznesenskij, Andrej. *Ty menâ nikogda ne zabudeš'*. Moskva, Azbuka-Klassika, 2013.
- Vvedenie v Nautilusovedenie. Čast' 3. Teksty pesen*. Red. Leonid Porohnâ, Aleksandr Kušnir. Moskva, Terra, 1997.
- Vysockij, Vladimir. *Idet ohota na volkov*. Moskva, Èksmo, 2014.
- Vysockij, Vladimir. *Moj Gamlet: stihotvoreniâ*. Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2004.

Научно-критическая литература на русском языке:

- „1980. Rok-festival' v Tbilisi, Tropillo, Nelegal'nye angely”. Red. Andrej Lebedev. Moskva, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2013.
- „Geroj našego vremeni”, *Urlajt*. Red. Il'â Smirnov. 8, 1991, s. 54-65.
- Ajzenšpis, Ūrij. *Viktor Coj i drugie. Kak zažigaût zvezdy*. Moskva, Èksmo, 2011.
- Anderson, Pit. „Prolog”, *Ètot russkij rok-n-roll. Kniga pervââ*. T. 8, Red. Aleksandr Ustinov. Sankt-Peterburg, 2009.
- Anipčenko, Denis. *Istoriâ sozdaniâ pesen, Drân'*. Web. 8.03.2023. <http://song-story.ru/dryan-zoopark/>.
- Arhangel'skij, Andrej. „Vremâ N”. *Stoličnye Novosti*, 12, 2-8.04. 2002.
- Ârkova, Anna. „Mifopoètika V. Coâ”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 2, Tver', 1999.
- Bahtin, Mihail. *Èstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva, Iskusstvo, 1979.
- Bahtin, Mihail. *Formy vremeni i hronotopa v romane. Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1975, s. 234-407.
- Bahtin, Mihail. *K metodologii gumanitarnyh nauk. Èstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva, Iskusstvo, 1979.
- Bahtin, Mihail. *Problema soderžaniâ, materiala i formy v slovesnom hudožestvennomtvorčestve. Sbornik literaturno-kritičeskikh statej*. Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1986.
- Belova, Natalia. „Koncept „gorod” v sovremennom literaturovedenii”. *Vestnik ŪGU*, 1, 2012, s. 87-91.
- Berlińska, Agnieszka. *Antologiâ sovetskogo i rossijskogo andegraunda*. Web. 15.06.2022. <https://news.sb.by/articles/antologiya-sovetskogo-i-rossijskogo-andegraunda.html>.
- Boris Grebenšikov. Velikie poèty mira*. Red. Natalia Rozman. Moskva, Èksmo, 2013.

- Brojdo, Anna. „Svâtoĵ apostol Oleg”, *AiF Dolgožitel'*, 08(20), 2003, s. 18-19.
- Bur'âk, Aleksandr. *Viktor Coj kak podrostkovyj pevec i destruktork. Web. 6.03.2023.*
<http://bouriac.narod.ru/Tsoy.htm>.
- Burlaka, Andrej. „Coj”, *ROCKFUZZ*, 26, 1995, s. 16-17.
- Burlaka, Andrej. *Predislovie, Poëty russkogo roka*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2005.
- Burlaka, Andrej. *Rok ènciklopediâ. Populârnaâ muzyka v Leningrade-Peterburge 1965-2005*, T. 2. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.
- Burlaka, Andrej. *Rok ènciklopediâ. Populârnaâ muzyka v Leningrade-Peterburge 1965-2005*, T. 3. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.
- Coj, Marianna, Aleksandr Źitinskij. *Viktor Coj. Stihi. Dokumenty. Vospominaniâ*. Sankt-Peterburg, Novyj Gelikon, 1991.
- Coj, Marianna, Aleksej Rybin. *Viktor Coj: Literaturno-hudožestvennyj sbornik*. Sankt-Peterburg, Šok Records, 1997.
- Čebykina, Elena. *Russkaâ rok-poëziâ: pragmaticeskij, konceptual'nyj i formo-soderžatel'nyj aspekty*. Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj universitet, 2007.
- Černin, Anton. *Naša muzyka*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2006.
- Černov, Vladimir. „Èpitaŕiâ roku”, *Ogonek*, 30, 1990, s. 29-31.
- Čumakova, Ŭliâ. „Konceptiâ lûbvi v poëtičeskom tvorčestve rok-muzykantov”. *Russkaâ rok-poëziâ: tekst i kontekst*. Red. Ŭrij Domanskij. 2, Tver', 1999, s. 175-182.
- Dajs, Ekaterina. *Geopoëtika goroda N. (ob odnoj pesne Majka Naumenko)*. Web. 7.03.2023.
<http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Geopoetika-goroda-N>.
- Dajs, Ekaterina. „Poiski Sofii i Sladkaâ N v russkom roke: Majk i BG”. *Neva*, 8, 2007, s. 196-226.
- Davydov, Danila. „O statute i granicah russkoj rok-kultury i meste rok-poezii v nej”. *Russkaâ rok-poëziâ: tekst i kontekst*. Red. Ŭrij Domanskij. 6, Tver', 2002, s.130-139.
- Diskoteka 80-h*. Web. 7.03.2023. https://studbooks.net/1093140/kulturologiya/stile_disko.
- Domanskij, Ŭrij. *Fenomen Vladimira Vysockogo v kul'ture russkogo roka*. Web. 8.03.2023.
<http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/domanskij-fenomen-vysockogo.htm>.
- Domanskij, Ŭrij. „Rok-kinotekst: russkaâ versiâ”. *Izbrannye trudy XLIII Meždunarodnoj filologičeskoj konferencji*. Red. Andrej Babanov et al. Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2015, s. 102-118.
- Domanskij, Ŭrij. *Russkaâ rok-poëziâ: tekst i kontekst*. Moskva, Intrada, 2010.

- Domanskij, Ūrij. „*Teksty smerti*” *rusckogo roka*. Web. 8.03.2023. <https://www.e-reading.club/book.php?book=144401>.
- Domanskij, Ūrij. „Venâ i Majk: vstreča v prigorode. „Erofeevskaâ trilogiâ” Majka Naumenko”. *Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovaniâ*, 7, Tver', 2001, s. 123-128.
- Domnenko, Andrej. *Marina – Akvarium, interesnye fakty o pesne*. Web. 8.03.2023. <http://music-facts.ru/song/Akvarium/Marina/>.
- Dušenko, Konstantin. *Bol'soj slovar' citat i krylatyh vyraženij*. Moskva, Èksmo, 2011.
- Dvorkin, Aleksandr. *Moâ Amerika*. Nižnij Novgorod, Hristianskaâ biblioteka, 2014.
- Ermičev, Kirill. *Ruskaâ psihataka. Zapiski v stile psychobilly*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.
- Esin, Andrej. *Principy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniâ*. Moskva, Flinta, Nauka 1998.
- Èpštejn, Mihail, „*Posle karnavala*”. *Venedikt Erofeev. Ostav'te moû dušu v pokoe: Počti vse*. Moskva, H.G.S., 1995.
- Fadeev, Aleksandr. *Doloi Šillera. Sobranie sočinenie v 5 tomah*, T. 5. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1971.
- Gagarskaâ, Varvara. *Vino i drugie alkohol'nye napitki v tekstah Akvariuma i BG*. Web. 06.03.2023. https://vk.com/@ural_ga-vino-i-drugie-alkogolnye-napitki-v-pesnyah-akvariuma-i-bg.
- Gakkel', Vsevolod. *Akvarium kak sposob uhoda za tennisnym kortom*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.
- Gavrikov, Vitalij. „Vremâ sbora kamnej... (obzor dissertacij po rusckomu roku)”. *Ruskaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 10, Tver', 2008, s. 285-302.
- Gavrilov, Vasilij. *Legendy rusckogo roka*. Tver', Moroz Records, 1999.
- Gnedovskij, Mihail. „Majk, ili Sekretnaâ laboratorijâ rossijskogo rok-n-rolla”. *ROSSIÂ/RUSSIA Semidesâtye kak predmet istorii rusckoj kul'tury*. Red. Kirill Rogov, Moskva, O.G.I., s. 186-189.
- Gorbačev, Aleksandr, Il'â Zinin. *Pesni v pustotu. Poterânoe pokolenie rusckogo roka 90-h*. Moskva, Corpus, 2014.
- Grabar', Igor'. Red. *Istoriâ rusckogo iskusstva*. T.11. Moskva, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1957.
- Grebenšikov, Boris. „Boris Grebenšikov slovami Borisa Grebenšikova”. Red. Andrej Lebedev, Moskva, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2013.
- Grebenšikov, Boris. „O Naumenko”, *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Gunickij, Anatolij. *Zapiski starogo rokerâ*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.

- Gur'ev, Sergej. *Istoriâ gruppy „Zvuki Mu”*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Haritonov, Nikolaj. *Imperiâ DDT*. Moskva, Vagrius, 1998.
- Huttunen, Tommi. „«Nevy Nevy»: Intertekstual'noe boloto Borisa Grebenšikova”, *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 9, Ekaterinburg, 2001, s. 161-169.
- Interv'û s Majkom, „Roksi”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Istoriâ russkogo iskusstva*. Red. Igor' Grabar'. T.11. Moskva, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1957.
- Kadikov, Zufar. *Po sledam proroka sveta: Rasšifrovka pesen Viktora Coâ*. Sankt-Peterburg, Folio-press, 1999.
- Kalgin, Vitalij. *Viktor Coj: Poslednij geroj sovremennogo mifa*. Sankt-Peterburg, AST, 2016.
- Kaprusova, Marina. „Al'bom Majka Naumenko Sladkaâ N i drugie: put' geroâ”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 7, Tver', 2005, s. 55-73.
- Kaprusova, Marina. „Majk Naumenko v literaturnom prostranstve Peterburga XX veka”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 5, Tver', 2001, s. 55-73.
- Kičin, Valerij. „Urfin Džûs menâet imâ”. *Literaturnaâ gazeta*, 49, 1984.
- Kondraškin, Aleksandr. „O Majke”. *FUZZ*, 7/8, 1999.
- Kononenko, Boris. *Bol'šoj tolkovyj slovar'po kul'turologii*. Moskva, Veče, 2003.
- Kopystjanskaja, Nonna. „Kontekst kak literaturovedčeskoe ponâtie i kategoriâ poetiki romana”. *Problémy poetiky*. Red. Josef Dohnal, Danuše Kšicová, Ivo Pospíšil. Brno, Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2006, s. 245-253.
- Kormil'cev Il'â, Surova Ol'ga. *Rok-poèziâ v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, èvolúciâ*. Web. 13.03.2023. <http://www.nautilus.ru/news/rock-poetry.htm>.
- Kostina, Anna. *Massovaâ kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obšestva*. Moskva, Moskovskij gumanitarnyj universitet, 2008.
- Kozlov, Aleksej. *Rok: istoki i razvitie*. Sankt-Peterburg, Sinkopa, 2001.
- Koževnikova, Tat'âna. *Bazovaâ tematika russkoj rok-poèzii v tvorčestve avtorov mejnstrima*. Čelâbinsk, Čelâbinskij Gosudarstvennyj Universitet, 2012.
- Krusanov, Pavel, Nal' Podol'skij. *Bespokojniki goroda Pitera*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Kurij, Sergej. *Kto takie Èlektričeskij pes, starik Kozlodoev i močalki, o kotoryh pela grupa Akvarium?* Web. 13.03.2023. <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/64221/>.
- Kurij, Sergej. *Majk Naumenko – istoriâ al'boma Sladkaâ N i drugie*. Web. 9.04.2023. <https://www.kursivom.ru/>.

- Kušnir, Aleksandr. „Majk LV”, *FUZZ*, 7/8, 1999.
- Kušnir, Aleksandr. *100 magnitoal'bomov sovjetskogo roka*. Web. 20.06.2022. <http://www.rockanet.ru/100/17.phtml>.
- Kušnir, Aleksandr. *Zoopark: Sladkaâ N. idrugie. Istoriâ al'boma*. Web.13.03.2023. <https://song-story.ru/sladkaya-n-zoopark/>.
- Lebedev, Andrej. *Vita sovietica. Neakademičeskij slovar'-inventar' sovjetskoj žizni*. Moskva, Avgust, 2012.
- Leksina-Cyendambaeva, Ar'âna. „Neoromantičeskij impresionizm kak osnova hudožestvennogo mira Viktora Coja”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 2, Tver', 1999, s. 97-101.
- Letov, Egor. „Imenno tak vse i bylo. Tvorčesko-političeskaâ avtobiografîâ”. *Limonka*, 2, 1993, s. 5.
- Lihačev, Dmitrij. „Konceptosfera ruskogo âzyka. Osvoboždenie ot dogm”. *Istoriâ russkoj literatury: sostoânie i puti izučeniâ*. Moskva, RAN, 1997, T. 1. s. 33-42.
- Lipnickij, Aleksandr. *Interv'û s L. Petruševskoj*. Web. 8.03.2023. <http://petrushevskaya.livejournal.com/61915.html>.
- Lipnickij, Aleksandr. „Velikij neudačnik”, *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Logačeva, Tat'âna. *Russkaâ rok-poèziâ v 1970-1990-h gg. v sociokul'turnom kontekste*. Moskva, MGU, 1997.
- Logačeva, Tat'âna. „Teksty russkoj rok-poèzii i peterburgskij mif: aspekty tradicii v ramkah novogo poètičeskogo žanra”. *Voprosy ontologičeskoj poèтики. Potaennaâ literatura*, Red. Andrej Moryganov, Ivanovo, IvGU, 1998, s. 197.
- Losev, Aleksej. *Dialektika mifa. Dopolneniâ k „Dialektike mifa”*. Moskva, Mysl', 2001.
- Lotman, Ūrij. *Analiz poètičeskogo teksta*, Leningrad, Prosvešenie, 1972.
- Lotman, Ūrij. *Kul'tura i vzryv*. Moskva, Gnozis, 1992.
- Lotman, Ūrij. „Literaturnaâ biografîâ v istoriko-kul'turnom kontekste. O russkoj literature”. *Stat'i i issledovaniâ: istoriâ russkoj prozy, teoriâ literatury*. Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1996, s. 106-121.
- Magomedova, Dina. *Avtobiografičeskij mif v tvorčestve Aleksandra Bloka*. Moskva, Martin, 1998.
- Maksimov, Dmitrij. „O mifopoètičeskom načale v lirike Bloka (predvaritel'nye zamečaniâ)”. *Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaâ kul'tura XX veka*. Blokovskij sbornik. III, Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1979, s. 3-33.

- Mejnert, Nikolaj. *Gruppa Akvarium*. Tallin, Joonet, 1989.
- Meletinskij, Eleazar. *Poètika mifa*. Moskva, Nauka, 1976.
- Mihajlov, Vasilij. „Krasnaâ volna na mutnoj vode”, *Komsomol'skaâ pravda*, 23.01.1987.
- Milûgina, Elena. „Fenomen rok-poèzii i romantičeskij tip myšleniâ”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 2, Tver', 1999, s. 97-101.
- Minaev, Sergej. *Interv'û s BG „Kogda ty prikladyvaeš' svoe tvorčestvo k politike, den'gam, ty terâeš' vse”*. Web. 07.05.2023. <https://www.pravilamag.ru/hero/110392-boris-grebenshchikov-kogda-ty-prikladyvaeš-svoe-tvorčestvo-k-politike-dengam-ty-teryaeš-vse/>.
- Naumenko, Galina. „O syne”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Naumenko, Mihail. „Anketa”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Naumenko, Mihail. „Zavarnoe moloko”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Naumenko, Natal'â. „Otel' pod nazvanijem Brak”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Naumov, Lev, *Aleksandr Bašlačev: čelovek poûšij. Stihi, biografiâ, materialy*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2013.
- Neždanova, Nadežda. „Krest i zvezda Viktora Coâ”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 5, Tver', 2001, s. 142-152.
- Nikitina, Ol'ga. *Biografičeskie mify o russkih rok-poètah*. Sankt-Peterburg, Izdatel'skij centr „Gumanitarnaâ akademiâ”, 2011.
- Nikolûkin, Aleksandr, red. *Literaturnaâ ènciklopediâ terminov i ponâtij*. Moskva, NPK Intelvak, 2001.
- Novikov, Vladimir. *Novyj slovar' modnyh slov*. Web. 14.03.2023. <https://www.e-reading.club/chapter.php/1020690/101/vladimir-novikov-novyj-slovar-modnyh-slov.html>.
- Nugmanova, Guzel'. „Ženskie obrazy v poèzii B. Grebenšikova”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 4, Tver', 2000, s. 97-101.
- Paustovskij, Konstantin. „*Neskol'ko otryvočnyh myslej (vmesto predisloviâ)*”. *Sobranie sočinenij v 5 tomah*, T. 1. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1958.
- Petrova, Svetlana. „Al'bom V. Coâ „45” kak literaturnyj cikl”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 7, Tver', 2003, c. 81-94.

- Pisarenko, Dmitrij. Interv'û s BG: „Muzyka vnútri uže est', ee nužno uslyšat'”. *Á molodoj*, 10 (190), 2002, s. 27-29.
- Polupanov, Vladimir. Interv'û s BG: „V strane bardak, no lûdi horošie”. *Argumenty i Fakty*, 23 (712), 1994.
- Porohnâ, Leonid, Aleksandr Kušnir. *Nautilus Pompilius*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.
- Popova, Irina, Lûdmila Hovorova. *Problemy sovremennoj literatury*. Tambov, Izdatel'stvo Tambovskogo gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta, 2004.
- Pugačeva, Anna. „Osobennosti semantiki nominacii ženšiny v poèzii B. Grebenšikova”. *Vestnik Dnepropetrovskogo universiteta*, Red. Mihail Polâkov, Dnepropetrovsk, Vydavnyctvo Dnipropetrovs'kogo nacional'noho universytetu, 2013, T. 21, 19 (3), s. 157-163.
- Rajman, Elena. *Interv'û B. Grebenšikova*. Web. 8.03.2023. <http://www.segodnya.ua/life/interview/boric-hrebenshchikov-ja-nikohda-v-zhizni-ne-zanimalcja-cekcom.html>.
- Rekšan, Vladimir. *Samyj kajf*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Romanov, Andrej. „Otryvki iz vospominanij”. *Bronzovyj rok*. Red. Il'â Stogov. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Rybin, Aleksej. *Bes smertnyj*. Moskva, Klub 36,6, 2007.
- Rybin, Aleksej. *Černye âjca*. Sankt-Peterburg-Moskva, Limbus Press, 36,6, 2008.
- Rybin, Aleksej. *Istoriâ pesni Drân' Majka Naumenko, Zoopark*. Web. 15.03.2023. <http://song-story.ru/dryan-zoopark/>.
- Rybin, Aleksej. *Kino s samogo načala*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2013a.
- Rybin, Aleksej. *Majk: Vremâ rok-n-rolla*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2010.
- Rybin, Aleksej. „Nejtral'naâ polosâ”. *Anarhiâ v RF. Pervaâ polnaâ istoriâ russkogo pankâ*. Red. Il'â Stogov. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Rybin, Aleksej. *Tri kita: BG, Majk, Coj*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2013b.
- Rybin, Aleksej, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. *Majk: Pravo na rok*. Tver', Lean, 1996.
- Rybin, Aleksej. „Vmesto predisloviâ”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Sadovski, Âkub. „Vzломšik v kontekste kul'tury perestroičnoj modeli”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 18, Tver', 2017, s. 278-285.
- Sadovski, Âkub. „Meždu massovoj pesnej i rokom: k opisaniu mifologičeskoj prirody pesennyh žanrov XX veka (i o ih neskol'kih drugih harakteristikah)”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 10, Tver'-Ekaterinburg, 2008, s. 281-285.

- Sadovski, Âkub. „Rok kak antisistema? K derzkoy i sžatoj postanovke problemy”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ûrij Domanskij. 9, Tver', 2007, s. 271-272.
- Sadovski, Âkub. *Železnaâ doroga v ruskoj rok-poèzii Perestroyki i poslesovetskogo vremeni (glazami polâka)*. Web. 16.03.2023. <https://cyberleninka.ru/article/n/zheleznaya-doroga-v-russkoj-rok-poezii-perestroyki-i-poslesovetskogo-vremeni-glazami-polyaka/viewer>.
- Skrimami, Saša. „Recenziâ na al'bom Èto ne lûbov'”. *Roksi*, 10, 1985, s. 12-13.
- Skvorcov, Artem. „Liričeskij geroj poèzii Borisa Grebenšikova i Mihaila Naumenko”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ûrij Domanskij. 2, Tver', 1999, s. 159-166.
- Skvorcov, Artem. „Pesni Mihaila Naumenko i ih zapadnye obrazcy”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ûrij Domanskij. Ekaterinburg, Tver', 2014, s. 102-128.
- Skvorcova-Ardabackaâ, Elena. *Podol'sk-87: Seks, Komsomol, Rok-n-roll*. Web.16.03.2023. <http://www.expo-88.ru/press/17/>.
- Smirnov, Il'â. *Pervyj v Rossii roker*. Web. 16.03.2023. <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/smirnov-pervyj-v-rossii-roker.htm>.
- Smirnov, Il'â. *Vremâ kolokol'čikov. Žizn' i smert' russkogo roka*. Sankt-Peterburg, INTO, 1994.
- Solov'ev, Vasilij. „Čast' mira, ktorogo net”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Stogov, Il'â. *Anarhiâ v RF. Pervaâ polnaâ istoriâ russkogo pankka*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Stogov, Il'â. *Bronzovyj rok. Roždenie russkogo roka. Antologiâ*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.
- Stogov, Il'â. *Grešniki*. Moskva, AST, 2011.
- Stogov, Il'â. *Rejvolûciâ. Roman v stile tehno*. Moskva, AST, 2010.
- Šider, Mihaèl'. „Literaturno-filosofskaâ napravlennost' ruskoj rok-liriki (klassičeskoe nasledie v pesnâh Aleksandra Bašlačeva i Majka Naumenko)”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ûrij Domanskij. 5, Tver', 2001.
- Šogencukova, Nina. „Miry za gran'û tajnyh sfer”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ûrij Domanskij. 4, Tver', 2000.
- Šuplov, Aleksandr. „Komu nečego skazat', gromče vseh kričit”. *Literaturnaâ Rossiâ*, 07.09.1984, s. 24.
- Temiršina, Olesâ. „Simvoličeskaâ poètika B. Grebenšikova: problema rekonstrukcii i interpretacii”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ûrij Domanskij. 7, Tver', 2007, s. 169-186.

- Tolokonnikova, Svetlana. „Russkaâ rok-poèziâ v zerkale neomifologizma”. *Russkaâ rok-poèziâ: tekst i kontekst*. Red. Ūrij Domanskij. 2, Tver', 1999, s. 47-53.
- Tomaševskij, Boris. „Literatura i biografîâ”. *Kniga i revolûciâ*, 4(28), 1923, s. 6-15.
- Toporov, Vladimir. „Ob èktropičeskom prostranstve poèzii (poèt i tekst v ih edinstve)”. *Ot mifa k literature*. Red. Sergej Neklûdov, Evgenij Novik. Moskva, Rossijskij universitet, 1993, s. 28-35.
- Toporov, Vladimir. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniâ v oblasti mifopoètičeskogo*. Moskva, Progress, 1995.
- Troickij, Artemij. *Back in the USSR*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2009.
- Troickij, Artemij. *Gremučie skelety v škafu. Vostok aleet*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.
- Troickij, Artemij. „O Coe”. *Viktor Coj: Literaturno-hudožestvennyj sbornik*. Red. Marianna Coj, Aleksej Rybin, Aleksandr Źitinskij. Šok Records, 1997.
- Troickij, Artemij. „Pesni gorodskih vol'eroev (M. Naumenko i drugie)”. *Majk: Pravo na rok*. Red. Aleksej Rybin, Aleksandr Lipnickij, Aleksandr Starcev. Tver', Lean, 1996.
- Tropillo, Andrej. „Viktor Coj”. *Viktor Coj. Stihi. Dokumenty. Vospominaniâ*. Red. Marianna Coj, Aleksandr Źitinskij. Sankt-Peterburg, Novyj Gelikon, 1991.
- Uppit, Oleg. *Dopivaâ rom s koloj: Tri glavnyh alkohol'nyh napitka v tvorčestve Majka Naumenko*. Web. 19.03.2023. <http://itsmywine.ru/2015/04/17/dopivaja-rom-s-koloj-tri-glavnyh-alkogolnyh-napitka-v-tvorchestve-majka-naumenko>.
- Ustinov, Aleksandr. *Ètot russkij rok-n-roll. Kniga pervââ*. Sankt-Peterburg, Pal'mira, 2009.
- Val'ter, Harri. *Russkij alkoslovar'-spravočnik, ili Veselaâ nauka vypivat'*. Učebnye materialy po sociolingvistike, Greifswald, Universität Greifswald Presse, 2005.
- Vasin, Nikolaj. *Rok na russkih kostâh*. Sankt-Peterburg, Dean, 2007.
- Vinogradov, Viktor. „Problema obraza avtora v hudožestvennoj literature”. *O Teorii hudožestvennoj reči*. Moskva, Vyssââ Škola, 1971.
- Vojtehovič, Roman. „Cvetaeva i matematika”. „Esli duša rodilas' krylatoj...” *Voprosy cvetaevsko-go muzevedeniâ. Osobennosti vospriâtiâ tvorčestva M. Cvetaevoj sovremennymi čitatelâmi i učenyimi*. Red. Gul'zada Rudenko et al. Elabuga, Pečatnyj Dvor, 2015.
- Vorožeev, Anton. *Bob Dylan v Moskve v 1985 godu*. Web. 6.03.2023. <http://www.bob-dylan.ru/misc/bob-dylan-in-moscow-1985.html>.
- Zander, Alek. „Vzglâd s èkrana (interv'û s Viktorom Cojem)”, *Roksi*, 10, 1985, s. 10-12.
- Zander, Alek. *Kommentarii k pesne Delo Mastera Bo*. Web. 8.03.2023. <https://www.kursivom.ru/>.
- Źitinskij, Aleksandr. *Coj forever. Dokumental'naâ povest'*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2013.

Žitinskij, Aleksandr. *Putešestvie rok-diletanta, ili Al'manah rok-diletanta*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2007.

Žitinskij, Aleksandr. *Vtoroe putešestvie rok-diletanta, ili Al'manah rok-diletanta*. Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.

Научно-критическая литература на польском языке:

Barthes, Roland. „Śmierć autora”. *Teksty drugie*, 1-2, 1999, s. 247-253.

Biełousowa, Wiera, Antoni Markunas, *В мире культурологических понятий, идей, направлений*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004.

Bużyńska, Anna, Michał Markowski. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, Znak, 2009.

Coupland, Douglas. *Pokolenie X. Opowieści na czasie przyspieszającej kultury*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 1998.

Encyklopedia Powszechna Larousse, tom II. Warszawa, Muza, 2003.

Ernu, Vasile. *Urodzony w ZSRR*. Warszawa, Clarosucro, 2010.

Gancarz, Dariusz. *Rosyjska poezja rockowa*. Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012.

Garztecki, Marek. *Rock od Presleya do Santany*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.

Hugo-Bader, Jacek. *Biała gorączka*. Wołowiec, Czarne, 2011.

Kasprzycki, Remigiusz. *Dekada buntu. Punk w Polsce i w krajach sąsiednich w latach 1977-1989*. Kraków, Libron, 2013.

Prejs, Bogdan. *Bunt nie przemija. Bardzo podręczny słownik subkultur młodzieżowych*. Katowice-Warszawa, Śląsk, 2004.

Prus-Wojciechowska, Justyna. „Muzyka w czasach przełomu”, *Nowa Europa Wschodnia*. 2/2013, s. 137-144.

Sadowski, Jakub. „Dżungla, cmentarz, apokalipsa: rosyjska poezja rockowa lat 1985-2000 a obrazy literackie”. *Bardowie*. Red. Jadwiga Sawicka, Ewa Paczoska. Łódź, Wydawnictwo Naukowe Ibidem, 2001, s. 153-165.

Sieradzan, Jacek. Red. Witold Jaworski, Marian Dziwisz. *Buddyzm*. Kraków, Krakowskie Wydawnictwo Prasowe RSW, 1987.

Usenko, Konstanty. *Oczami radzieckiej zabawki*. Wołowiec, Czarne, 2012.

Werenstein-Żuławski, Jerzy. *To tylko rock'n roll*. Warszawa, Związek Główny Autorów i Kompozytorów ZAKR, 1990.

Wolański, Adam. *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

Научно-критическая литература на других языках:

- Chambers, Iain. *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*. London, Macmillan, 1985.
- Collins Dictionary*. Web. 21.03.2023. <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rock-and-rolla>.
- Dury, Ian. „Sex & Drugs & Rock & Roll”. *Hallo Sausages: The lyrics of Ian Dury*. Red. Jemima Dury. London, Bloomsbury Publishing, 2012, s. 92.
- Encyclopaedia Britannica*. Web. 21.03.2023. <http://www.britannica.com/art/rock-music>.
- Greenblatt, Stephen. „Culture”. *Critical terms for literary studies*. Red. Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin. Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- Guralnick, Peter, Ernst Jorgensen. *Elvis Day by Day. The Definitive Record of His Life and Music*. New York, Random House Publishing Group, 1999, s. 225-233.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- Kristeva, Julia. *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*. Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- Nelson, Amy. *Music for the revolution*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2013.
- Prokhorova, Irina. *1990, Russians remember a turning point*. London, Quercus Publishing, 2013.
- Schüler-Duden, *Die Musik*. I. Groh, Mannheim/Wien/Zürich 1989.
- Wallenfeldt, Jeff. *The birth of rock&roll*. New York, Britannica Educational Pub, 2013.

Другие источники. Фильмы:

- Aksënov, Vitalij. *Kak stat' zvezdoj*. Lenfil'm, 1986.
- Aleksandrov, Grigorij. *Veselye rebâta*. Moskovskij Kinokombinat, 1934.
- Gajdaj, Leonid. *Kavkazskaâ plennica, ili Novye priklûčeniâ Šurika*. Mosfil'm, 1966.
- Gincburg, Aleksandr. *Giperboloid inženera Garina*. Kinostudiâ im. M. Gor'kogo, 1964.
- Hmel'nickij, Ūlij. *Mister Iks*. Lenfil'm, 1958.
- Il'hovskij, Aleksandr. *Ivanov*. Mosfil'm VGIK, 1981.
- Kvinihidze, Leonid. *Krah inženera Garina*. Lenfil'm, 1973.
- Kiselëv, Aleksandr. *Bugi-vugi každyj den'*. Leningradskaâ Studiâ Dokumental'nyh Fil'mov, 1990.
- Lipnickij, Aleksandr, Džoanna Stingrej. *Solnečnye dni*. Moroz-Records, 1996.
- Lysenko, Sergej. *Konec kanikul*. Kievskij Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva imeni I.

K. Karpenko-Karogo, 1986.

Mironer, Feliks, Marlen Huciev. *Vesna na Zarečnoj ulice*. Odesskaâ Kinostudiâ Hudožestvennyh Fil'mov, 1956.

Nugmanov, Rašid. *Igla*. Kazahfil'm, 1988.

Nugmanov, Rašid. Ja-hha. VGIK, 1986.

Râbkova, Ūliâ. *Viktor Coj: vot takoe „Kino”*. OOO Telekompaniâ Kontrast, 2012.

Serebrennikov, Kirill. *Leto*. Kinovista, 2018.

Solov'ev, Sergej. *Assa*. Mosfil'm, 1987.

Šahnazarov, Karen. *Kur'er*. Mosfil'm, 1986.

Šahnazarov, Karen. *My iz džaza*. Mosfil'm, 1983.

Todorovskij, Valerij. *Stilâgi*. Krasnaâ Strela, 2008.

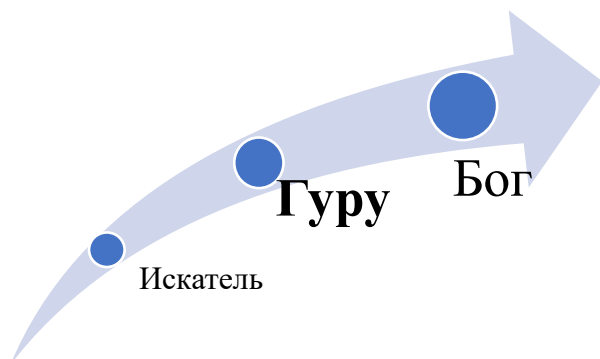
Učitel', Aleksej. *Coj*. Karoprokat, 2020.

Učitel', Aleksej. *Rok*. Gosteleradio SSSR, 1987.

Приложение

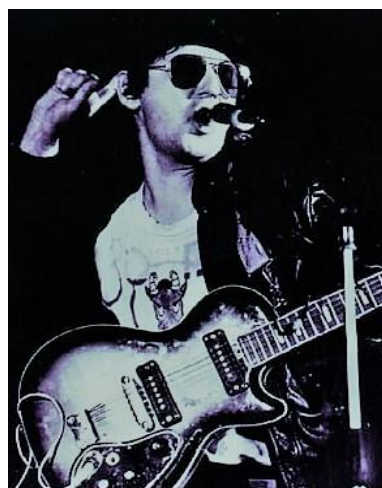
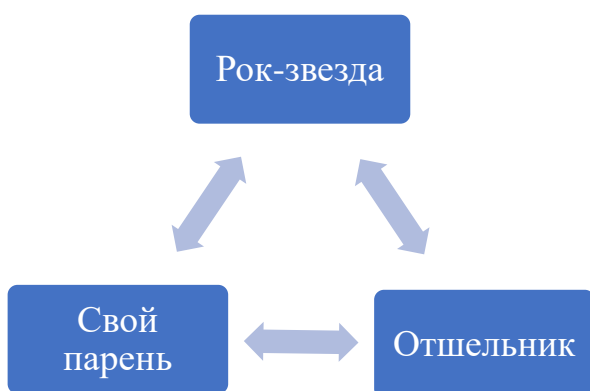
Лирический герой Бориса Гребенщикова

(1953)



Лирический герой Майка Науменко

(1955-1991)



Лирический герой Виктора Цоя

(1962-1990)

