
Смирнова эта точка зрения на сегодняшний день стала общим местом в теме «Башлачёв – Гребенщиков».

© Е.М. Ерёмин

З.Г. ХАРИТОНОВА

Казань

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО В. ЦОЯ В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

Борис Гребенщиков и Виктор Цой. Рок-поэты разной судьбы, во многом непохожих взглядов на мир. Однако в сознании реципиента их имена оказываются прочно слиты воедино. С лёгкой руки А. Троицкого Гребенщиков воспринимается нами как «пасынок Боуи, брат Макаревича и отец Цоя»¹. Известно, что Цой неоднократно называл БГ человеком, фактически приведшим его в мир рока, и автором, чьё творчество было ему глубоко небезразлично². Что касается Гребенщикова, то, выступив своеобразным продюсером первого альбома группы «Кино», он не абстрагировался от судьбы своего младшего современника. Так, даже спустя двадцать лет с момента гибели Цоя Гребенщиков продолжает давать интервью, касающиеся творчества и личности лидера группы «Кино»³. Если личность Цоя так или иначе не стала для БГ фактом, принадлежащим лишь прошлому, то логично предположить, что такого рода причастность Цоя к сегодняшнему дню должна определенным образом влиять и на творчество Гребенщикова. Обратимся с этой целью к поэзии БГ 1990–2008 годов, условно «постцоевского» периода, в котором, на наш взгляд, обнаруживают себя две формы обращения к младшему современнику и другу. Во-первых, Гребенщиков неоднократно упоминает в своих песнях Цоя как личность. Во-вторых, внимание Б. Гребенщикова к личности В. Цоя, как нам представляется, является лишь вершиной айсберга, а его основанием оказывается присутствие в песенной лирике БГ обращений к собственно *творчеству* друга и младшего современника, что подтверждается наличием большого цитатного материала.

При элементарном прочитывании текстов на поверхности оказывается уже тот факт, что в текстах песен Гребенщикова появляется фамилия Цой. Упоминается она лишь дважды – в «Пока несут sake»⁴ (1999) и «Афанасий Никитин буги (Хождение за три моря – 2)»⁵ (2006), но уже это явление позволяет сделать некоторые выводы. Подобно тому, как это происходит с «Биттлз» («Гарсон №2»), «Некоторые женятся» и др.), Миком Джаггером («Молитва в пост»), Брюсом Ли («212-85-06») и рядом других известных личностей второй половины XX века, Цой в этих произведениях называется прямо. Более того, не существует каких-либо отсылок к нему, подразумевающих разночтения: Цой фигурирует в текстах только под своей фа-

милией и никогда не называется по имени. Однако есть ещё одна особенность, отличающая этот образ от ряда вводимых подобным способом: Цой оказывается единственным человеком в ряду вышеназванных, которого Гребенщиков знал лично. Добавим, что никто из других деятелей отечественной рок-культуры, с которыми контактировал автор, не упоминается в текстах БГ под своим собственным именем.

Чем же Цой отличается от всех остальных? Во-первых, как мы уже упоминали выше, он оказывается не просто другом Гребенщикова, но и тем, в чьей судьбе БГ принимал непосредственное участие. Во-вторых, для БГ Цой в определенной степени олицетворяет собой восточное начало. Речь здесь, разумеется, идёт далеко не только о внешних данных. В своем эссе-воспоминании «Мы были, как пилоты в соседних истребителях...» Гребенщиков пишет о Цое так: «наверное, людям, которые Витьку не знают, сложно представить, что мальчик, который в то время учился в ПТУ <...> был на вполне сносном уровне знаком с древней китайской культурой. Можно было спокойно бросаться именами, рассуждать о самурайском кодексе»⁶.

В этой связи выглядит вполне логичным то, что уже сами названия двух песен отсылают нас именно к Востоку. В первом случае через введение названия алкогольного напитка – сакэ – перед слушателем-читателем предстает Япония, страна, которая, по отзывам многих друзей Цоя, его очень привлекала⁷.

В целом песня, как часто это происходит у Гребенщикова, чётко делится на два пласта – поверхностный, прочитываемый всеми и сразу, и скрытый – рассчитанный на знатоков японской культуры. Первый пласт вводится уже через название и проявляется в первом же стихе: «В саду камней вновь распускаются розы...» [С. 379]. Затем появляются хрестоматийные образы самурая и гейши, доводимые современной массовой культурой с ее модой на Японию практически до абсурда (например, название кафе «Гламурный самурай»). Скрытый пласт активизируется, начиная со второй половины второго четверостишия, когда речь заходит о борьбе кланов Тайра и Минамото в XII веке, легшей в основу «Сказания о доме Тайра», одного из самых выдающихся произведений древнеяпонской литературы. Игра с читателем всё усложняется, и в припеве мы обнаруживаем прямые раскавыченные цитаты из хайку Кобаяси Иссы: «Ползи, улитка, по склону Фудзи, вверх, до самых высот». Гребенщиков со свойственной ему иронией сразу же снижает пафос цитаты, рифмуя слова «высот – семьсот» («А нам ещё по семьсот, и так, чтобы в каждой руке...» [С. 379]). В следующем четверостишии упоминаются гагаку – «придворные и храмовые церемониальные музыкально-хореографические представления»⁸. Это слово, в свою очередь рифмуется со словом «кайсяку», которое обозначает помощника при совершении обряда харакири. Однако это слово в контексте целого предложения воспринимается в чисто фонетическом

ключе, близком слуху говорящих по-русски людей. Благодаря этому снова возникает иронический эффект. А.Э. Скворцов пишет об особенности иронии Гребенщикова: «Ирония БГ обычно не фокусируется, не направляется на определённое явление. Делается это для того, чтобы окончательно не сойти с ума, но отсюда всё <...> может рассчитывать лишь на лёгкую отстранённую усмешку. Оценка мира приводит к его уценке. Всё как бы не совсем всерьёз, слегка ненастоящее и, что называется, “б/у”»⁹. Таким образом, настроение всей песни движется по двум синусоидам: первая из них колеблется от серьёзного к комическому, а вторая – от общепонятного к предназначенному для умов знатоков. Эти кривые тесно переплетаются друг с другом.

Фамилия «Цой» поставлена автором в достаточно сильную позицию: ею фактически заканчивается песня (если не считать повторяющегося в конце припева, который новой информации в себе уже не несет). Если прочитать текст песни с обывательской точки зрения, Цой – то слово, которое хорошо знакомо почти каждому гражданину бывшего СССР. Им Гребенщиков как бы ставит точку в своей интеллектуальной игре с читателем-слушателем, не оставляя того в недоумении, а возвращая в мир привычных ему ценностей. Неслучайно Ю.В. Доманский указывает на тот факт, что «цоевский биографический миф, родившийся в лоне рок-культуры, очень быстро стал фактом культуры массовой, где активно бытует и по сей день»¹⁰. Не секрет, что для людей, неискушенных в восточной культуре, Цой оказывается наиболее восточным из всех деятелей русской культуры рубежа XX-XXI веков. Этот образ позволяет обывателю условно соединить непонятный мир Востока и Россию.

Если брать во внимание то, что Гребенщиков постоянно переплетает комическое и серьёзное, образ Цоя может не иметь одной лишь иронической окраски, которую вроде бы диктует контекст: «Но как только я засыпаю в восточных покоях, мне снится Басё с плакатом “Хочу быть, как Цой!”». Возможно, в Цое, популярном лишь в рамках русскоязычной современной культуры, есть что-то, чего, по мнению автора, может не хватать признанному классика мировой литературы – Басё. Чего именно – пока остаётся для читателя тайной, завесу над которой Гребенщиков приподнимает в следующих своих текстах.

В песне «Афанасий Никитин буги, или Хождение за три моря 2», появившейся семью годами позже (альбом «Беспечный русский бродяга») имя Цоя не стоит в столь же сильной позиции, как это происходит в «Пока несут сакэ». Сама песня, как следует уже из названия, имеет абсолютно конкретный источник претекста. Претекст этот, опять-таки, связан с ориентальной темой. Как известно, основной этос «Хождения за три моря» А. Никитина состоит в том, что автор, несколько лет прожив на Востоке, не утерял веру в Христа, хотя и подвергался различным соблазнам в этом отношении. У Гребенщикова же речь ведётся от лица наркомана,

который совершил своё путешествие на Восток в бреду. Измененное состояние разума позволяет ему легко преодолевать пространственные границы: «Я бросил ноги в Катманду через Большой Барьерный Риф» [С. 440], видеть мир таким, каким он в действительности не является: «И тут мы встали под погрузку в Улан-Баторском порту» [С. 440]. Ситуация сохранения веры здесь трансформируется, превращаясь в ситуацию сохранения себя как живого организма: «Шаманы с докторами спорят, как я мог остаться жив, но я выучил суахили и сменил культурный миф...» [С. 440].

Название песни диктует не только постановку основной проблемы, но и внешний антураж происходящего, место, а в данном случае, места действия. Как и у Никитина, у Гребенщикова говорится об Индии: вводится название города Тируванантапурам, упоминается язык урду. Однако большую часть песни обыгрываются буддийские реалии: дацан, ритрит (практика уединения, отдаления от общества, медитации). В связи с этим появляются и названия городов, в которых традиционно исповедуется буддизм: Катманду, Улан-Батор. Восточная тема, как это оказывалось в «Пока несут сакэ», вполне может быть причиной появления и в этом произведении упоминаний о Цое. Стоит указать ещё на одну существенную характеристику решения темы Востока в данном тексте: она постоянно перебивается отсылками к Западной «гламурной» культуре: в дискурс попадают Лагерфельд, штаны Ком Де Гарсон, блюзмен-трансвестит. Даже вместо привычного слова «метро» используется англицизм «сабвэй». Стоит заметить, что и название «ритрит» взято из английского языка («retreat»). Таким образом, перед нами некая адаптированная под Запад Восточная культура как мода на мировоззрение.

Имя Цоя, на первый взгляд, оказывается здесь в совершенно абсурдном контексте: «В квартире не было прохода от языческих святынь. Я перевел все песни Цоя с урду на латынь». Заметим, кстати, что самому Цою абсурдизм был также не чужд, достаточно вспомнить «алюминиевые огурцы на брезентовом поле» [С. 29]¹¹. Однако во фразе о переводе всё-таки возможно уловить и рациональное зерно. Песни Цоя в данном случае становятся объектом, принадлежащим мировой культуре, переведёнными кем-то неназванным на язык урду. Герой Гребенщикова осуществляет, или думает, что осуществляет, их перевод на классический язык Запада, правда, опосредованно. Таким образом, Цой оказывается одним из связующих звеньев между Западом и Востоком.

Стоит заметить, что большинство текстов Цоя, в отличие, например, от башлачёвских, гораздо менее национальны, лишены русского или какого бы то ни было другого этнического колорита. Исключение в данном случае составляют в основном поздние композиции («Нам с тобой», «Кукушка», «Завтра война» и отчасти некоторые другие). Этим, на наш взгляд, и объясняется тот факт, что ряд песен Цоя был переведён на иностранные

языки¹². Если попытки таких переводов и могут восприниматься негативно, то не стоит забывать о том, что Цой проявил себя не только как рок-поэт, но как музыкант, актер, художник и даже резчик по дереву. Находясь на границе между Западом и Востоком, этот человек являлся, если угодно, гражданином мира. Именно поэтому он и оказывается столь интересной для Гребенщикова фигурой. Если автор «Афанасий Никитин буги» иронизирует по поводу окружающей его действительности, то личность Виктора Цоя остается вне поля его критики. В этом смысле показательно, что ни здесь, ни в «Пока несут сакэ» этот рок-поэт не фигурирует в тексте на правах героя. На него лишь делаются отсылки как на некий уже существовавший задолго до песни феномен, константу, на которую можно ориентироваться.

Итак, подведем итог нашим рассуждениям об образе В. Цоя в поэзии Б. Гребенщикова. В данном случае мы имеем дело с редуцированным вариантом того, что А.К. Жолковский назвал биографической интертекстуальностью, которая подразумевает отсылку не столько к текстам автора, сколько к его биографии¹³. Редукция происходит, как нам представляется, и вследствие малого объема песенного текста, и потому, что жизнеописание Цоя хорошо известно на всём постсоветском пространстве. Именно поэтому Гребенщикова актуализирует только самые значимые для себя черты, свойственные младшему современнику. Как нам уже удалось увидеть, Цой, с одной стороны, оказывается той личностью, которая олицетворяет для Гребенщикова восточное начало. С другой стороны, эта личность притягивает автора ещё и тем, что способна органически соединить в себе Восток и Запад, сделаться уникальным человеком мира. Однако упоминания о Цое каждый раз всплывают тогда, когда повествователь либо спит, либо находится в наркотическом трансе. Е.Г. Милюгина, анализируя поэзию Гребенщикова и Цоя с точки зрения бытования в ней романтического типа мышления, указывает на то, что «Оппозиция *«идеал–действительность»* раскрывается в рок-поэзии через типологически романтический *мотив сна*, причем рок-поэты усиливают его амбивалентность. <...> Обещая счастливый исход дневных мук, сон кажется прорывом в беспредельное царство свободы, гармоническую реальность, обретением долгожданного и вечного причала»¹⁴. В связи с этим речь можно вести, скорее, о потенциальном сращении Западного и Восточного начал на примере личности Виктора Цоя. Действительно, хотя и на Востоке, и на Западе Цой и известен в определенных кругах, но эту известность на сегодняшний день всё же нельзя назвать всеобъемлющей.

Обращение Б. Гребенщикова к личности В. Цоя, как уже говорилось, дополняется включением цитат из его песен непосредственно в тексты БГ. Попробуем определить, каков характер этого цитирования.

Обратимся к песне «Псалом 151» входящей в альбом «Сестра хаос» (2002). Уже в силу библейской тематики, упоминания имени Моисея и

специфического блюзового вокала она соотносится с американским спиричуэллом «Go down Moses», известным в исполнении Луи Армстронга. Однако одним лишь этим источником претексты песни не исчерпываются.

Структуру этого произведения стоит определить как рефренную: после каждого нового стиха следует повторяющийся стих «Теперь меня не остановить» [С. 397]. Если прочитать вместе первую рефренную строку и следующую за ней, мы получим мини-текст: «Теперь меня не остановить. Время собирать мой чёрный чемодан» [С. 397]. Он оказывается практически синонимичным началу одной из ранних песен В. Цоя «Растопите снег»: «Я собираю чемодан: мне нельзя отступать» [С. 122]. Заметим, что для текста «Растопите снег» также характерна рефренная структура, повторяющимися являются три стиха, каждый в одном из трёх куплетов: «Я заметил свой сок», «Растопите снег, растопите снег!» и «Помогите мне!» [С. 122]. Лирический герой Цоя собирается покинуть место, где ранее жил, для того, чтобы воссоединиться с любимой: «Я не могу больше жить без нее. <...> Я не могу больше жить без тепла.» [С. 122-123]. У БГ мотив ухода, заявленный в приведённом выше отрывке, не соотносится с темой любви, однако и у Цоя, в творчестве которого данный мотив оказывается весьма частотным, он может приобретать различные оттенки смысла¹⁵. Важное отличие заключается еще и в том, что заявление героя БГ оказывается более категоричным. Если герой Цоя убеждает себя в необходимости совершения поступка, то у Гребенщикова персонаж уже начал некое движение, кто-то мог бы попробовать помешать ему, но все попытки в этом отношении окажутся безрезультатными. Таким образом, намерение, высказанное в тексте «Растопите снег», в «Псалме 151» доводится до своего логического предела.

В пользу соотнесения данной песни БГ с творчеством Цоя говорит и использование приема парадокса, часто применявшегося Цоем, концентрированное проявление которого мы наблюдаем в тексте песни «Место для шага вперёд». В частности, герой заявляет: «У меня есть слово, но в нем нет букв» [С. 278]. В «Псалме 151» типологически сходным является высказывание «Теперь наше слово – сумма слогов» [С. 397]. Напомним, что вся песня Цоя строится на выпадении одного из звеньев в парах «дом–ключи», «голова–плечи», «парус–ветер» и др., в результате чего ощущается острейшая дисгармония бытия. Гребенщиков же в определенном смысле конкретизирует причину возникновения проблемы, говоря о том, что слово фактически потеряло свой смысл, что ведёт к провалу любого коммуникативного намерения. В результате естественным решением для его лирического «я» становится «отчаливать от этих берегов» [С. 397]. У Цоя в песне «Мама, мы все тяжело больны» в сильной позиции (финал) оказываются строки: «И вот ты стоишь на берегу и думаешь – плыть или не плыть» [С. 268]. Таким образом, размышления и сомнения лирического

героя Цоя у БГ уступают место твёрдой решимости в необходимости ухода.

Еще один парадокс в духе Цоя, построенный в данном случае на противоборстве света и тьмы, возникает во втором куплете «Псалма 151»: «Пусть я в темноте, но я вижу, где свет» [С. 397]. Текст песни Цоя «Дождь для нас» заканчивается похожей строкой: «Я слеп, но я вижу свет» [С. 16]. Как мы можем заметить, мысль о некоем сверхпонимании, необычном прозрении высказывается обоими авторами практически в одних и тех же словах, но только у Цоя данный мотив выглядит более романтизированным, а отсюда и оксюморонным. Отсылка к мировоззренческим установкам младшего современника поддерживается БГ и в следующем стихе «Моему сердцу четырнадцать лет» [С. 397]. Обратимся к песне Цоя «Мы хотим танцевать», которая начинается словами: «Наше сердце работает как новый мотор. Мы в четырнадцать лет знаем все, что нам надо знать...» [С. 238]¹⁶. В текст Гребенщикова переходит слово «сердце» и словосочетание «четырнадцать лет», при помощи этого создается своеобразная концентрированная цитата из предшествующего текста. Получается, что в чувствах герой сохраняет юношескую незащищенность подростка, что контрастирует с его взрослым пониманием мира. В результате вполне логичным выглядит последующее заявление лирического «я» БГ о том, что домой возврата нет, усиленное рефренным стихом «Теперь меня не остановить». Казалось бы, такой важный аспект как единичный или коллективный субъект речи произвольно меняется Гребенщиковым. Однако аллюзия к этой песне Цоя обнаруживает себя и в последнем, третьем куплете. Персонаж говорит, что уже некто *мы* «Пришли танцевать, когда время петь псалмы». Лирическое «я» в данном отрывке уступает место «мы», что характерно для «Мы хотим танцевать» Цоя. Стоит отметить, что ситуация появления не ко времени, атмосфера непонимания показана Цоем и в более позднем произведении «В наших глазах» через упоминание в тексте о музыке: «Мы носили траур – оркестр играл туш» [С. 242], где также присутствует коллективный субъект речи. Если Цой в отдельных песнях говорит или от лица лирического героя, или от лица поколения, то у БГ эти два варианта чередуются в рамках одного текста. Речь от первого лица единственного числа соответствует в «Псалме...» моментам откровения или индивидуального понимания какой-либо истины: «Я взойшёл в гору и был с духом горы» [С. 397], «Я сидел на крыше и видел, как оно есть: нигде нет неба ниже, чем здесь. Нигде нет неба ближе, чем здесь¹⁷» [С. 397]. Через использование местоимения «я» Гребенщиков как бы позволяет себе говорить от имени лирического героя – своего современника, поэтому песня по своей сути тяготеет к ролевой лирике. Мотив принятия решения об уходе звучит здесь очень отчетливо и отсылает нас даже не столько к образу самого рок-поэта, чья гибель была случайностью, а скорее к моральной установке цоевского лирического героя: «И я

ухожу, оставляя листок с единственным словом» («Пора» [С. 114]). Возможно, здесь стоит говорить и о воспроизведении идеала, к которому стремился в творчестве сам Цой. Так в интервью программе «До шестнадцати и старше» он говорит следующее: «Я не пишу лозунгов. Единственное, что мне хотелось <...>, чтобы люди чувствовали себя свободными от обстоятельств, то есть, чтобы человек сохранял скорее себя, нежели какой-то внешний комфорт»¹⁸. И уход является, по-видимому, тем самым способом сохранения себя. Что касается субъекта речи во множественном числе, то здесь Гребенщиков добавляет к голосу воссозданного им лирического героя Цоя ещё и голос своего героя и других людей поколения в широком смысле этого слова.

На данном этапе исследования нам удалось увидеть, что образ Цоя оказывается тесно сплавлен в песенной лирике БГ с восточной, конкретнее, японской темой, а его лирический герой воспринимается как личность, способная выйти из ряда вон, порвать с существующим жизненным укладом. Хотя в рассмотренных нами текстах данные аспекты существуют в отдельности друг от друга, теоретически возможно появление песни, где они были бы соединены. Для того чтобы выявить существенные характеристики такого произведения, обратимся к песне «Аригато» из альбома «Лошадь белая» (2008). Само название, переводящееся с японского как «спасибо», уже задает вектор восприятия последующего текста. О.Р. Темиршина отмечает существование в текстах БГ символических систем, основанных на авторском соотношении друг с другом казалось бы различных явлений. По мнению исследовательницы, для песенной лирики БГ характерны «сложные метафорические ряды второго уровня, созданные на основе метафорического преобразования первичных элементов символической системы»¹⁹. Как нам удалось выяснить, Япония и Цой являются для Гребенщикова элементами одной системы, которую можно условно назвать Восток. Через эти отдельные части в систему происходит втягивание и других элементов, уже второго порядка. К ним и можно отнести цитаты из творчества Цоя.

Как и в «Псалме 151» здесь обращает на себя внимание символика цифр. Песня открывается словами «Девяносто дней и девяносто ночей. Голова чересчур тяжела для этих плечей²⁰», причем фраза «девяносто дней и девяносто ночей» повторяется в песне неоднократно, по большей части в припеве. Цифра девяносто встречается дважды и в ранней песне Цоя «Лето»: «Девяносто два дня – лето» [С. 229]. Здесь число оказывается связано с конкретным отрезком календарного цикла, но и БГ говорит о *весеннем* ветре девяносто дней и девяносто ночей. Весна, даже в большей степени, чем лето, предполагает обновление, изменение. У Цоя с упоминанием весны оказывается связан и мотив потери рассудительности: «Весна – где моя голова?» («Весна» [С. 124]). В некоторой степени этот мотив наследуется и БГ через тяжесть головы для «плечей». Интерес-

но, что данная форма родительного падежа существительного «плечи» является устаревшей и встречается не слишком часто. Однако у Цоя в уже упомянутой нами ранее песне «Место для шага вперед» присутствуют строки: «Есть голова, только нет плечей» [С. 278], где встречается все та же форма существительного. Нетрудно заметить, что оба автора здесь разрушают связь между головой и плечами, что, с одной стороны, говорит, как мы уже выяснили, о дисгармонии бытия, а с другой о некоем высвобождении из оков рациональности.

Итак, вся песня «Аригато» представляет собой монолог человека, вырвавшегося из паутины обстоятельств: «Я был запутанный в ветках, жил, буксуя в слезах, но линия горизонта в моих глазах. Благо династий, ай, гори-полыхай». В первом и втором куплете герой еще только собирается сделать шаг к свободе: «Набраться смелости, сказать себе “Стоп!”». Он просит: «Остановите электричку, мне нужно сойти». Упоминание электрички отсылает нас сразу к двум «транспортным» произведениям Цоя – «Электричка» и «Троллейбус». В первой из песен лирический герой поясняет: «Электричка везёт меня туда, куда я не хочу» [С. 33]. Во второй же желание покинуть транспорт принадлежит другому персонажу: «Мой сосед не может, он хочет уйти. Но не может уйти: он не знает пути» [С. 120]. Если оба героя Цоя так и не сходят с транспортного средства, то лирическому герою Гребенщикова это удастся (см. строки выше). Теперь он идет с деревянным клинком как ученик самурая, то есть человек, начинающий постигать Путь воина и говорящий миру «да»: «Я скажу тебе: “Хай-хай-хай”». В то же время лирический герой характеризуется автором как «никто нигде и ничей». Таким образом, полное высвобождение себя из цепей обязательств оборачивается полным обнулением себя, сопоставлением его с весенним ветром, о чём герой, тем не менее, не жалеет.

Подведем итоги нашего исследования. Рассмотрев песни, в текстах которых встречается фамилия Цой, мы пришли к выводу, что БГ размышляет о потенциальной возможности гармонизации западных и восточных начал на примере личности лидера группы «Кино». Отметим, что мысль о подобном сближении является отнюдь не эпизодической в творчестве БГ, достаточно вспомнить хотя бы песню «Русская нирвана». Другое дело, что Гребенщиков не дает нам конкретного ответа на поставленный вопрос, а показывает лишь возможную точку отсчета. Как удалось увидеть, Гребенщикова привлекает не только личность Цоя, но и его лирический герой. БГ в «Псалме 151», используя отсылки к песням почти всех альбомов «Кино», за исключением «Черного», при помощи приемов ролевой лирики делает «героя Цоя» максимально категоричным, таким, каким мы видим его как раз в последнем альбоме. Объяснение использованию более ранних песен Цоя в качестве источника образов, как нам кажется, БГ дает сам в интервью А. Липницкому, где говорит о песнях «Кино» образца «Группы крови»: «Витка вырос на две головы, но это уже мне меньше было инте-

ресно»²¹. В песне «Аригато» категоричность героя уступает место его слиянию с миром, с природой, вопреки существующим в обществе запретам. Он презрел материальные блага, подобно тому, как принц Сиддхартха Гаутама покинул пределы своего роскошного дворца, познав людские страдания, и в итоге стал Буддой.

Аналогично невольный уход Цоя стал самым надёжным способом сохранения его творческого Я, что проявилось, в частности, и в творчестве Гребенщикова. В ряде песен постцоевского периода явно слышны голоса обоих субъектов речи: Гребенщиков добавляет к голосу воссозданного им лирического героя Цоя ещё и голос своего героя, договаривая то, что сказал бы другой, если б мог это сделать сейчас.

¹ *Троицкий А.* Аквариум: «День серебра» // *Троицкий А.* Гремучие скелеты в шкафу: [Сборник статей]: в 2 т. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – Т.2. – С.122.

² См. об этом, в частности, интервью газете «Советская молодежь» 06.05.1989. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vitya-tsoy.narod.ru/inter.html#05>.

³ Наиболее полным является интервью А. Липницкому в телепередаче «Дети минут» из серии «Еловая Субмарина», а также интервью БГ в программах «Пусть говорят», «Следствие вели» и др.

⁴ И можно жить с галлюциногенным кальмаром. / Можно быть в особой связи с овцой – / Но как только я засыпаю в восточных покоех, / Мне снится Басё с плакатом «Хочу быть, как Цой!» (Здесь и далее все тексты песен Гребенщикова (кроме отдельно оговариваемых случаев) приводятся по изданию: *Гребенщиков Б.Б.* Книга песен БГ. – М.: «Олма Медиа Групп», 2007.)

⁵ Вначале было весело, потом спустился сплин, / Когда мы слизывали слизь у этих ящериц со спин / В квартире не было прохода от языческих святынь / Я перевел все песни Цоя с урду на латынь. / Когда я допил все, что было у них меж оконных рам, / Я сел на первый сабвэй в Тируванантапурам. [С. 440].

⁶ *Гребенщиков Б.* Мы были, как пилоты в соседних истребителях... // *Цой В.Р.* Группа крови. – М.: Эксмо, 2008. – С. 180.

⁷ Об истории создания песни см.: *Коваленин Д., Смоленский В.* На пути из Ямато в Ниппон... (Борис Гребенщиков в Японии, 4-10 марта 1999 г.) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.susi.ru/BG/>

⁸ *Гришелева Л.Д.* Формирование японской национальной культуры (конец XVI – начало XX века) – М., 1986. – С. 40.

⁹ *Скворцов А.Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 162.

¹⁰ *Доманский Ю.В.* Тексты смерти русского рока // Сайт: Русский рок от «а» до «я». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://russrock.ru/books/2013-ju.v.-domanskijj-teksty-smerti-russkogo-roka.html>

¹¹ Здесь и далее все тексты песен Цоя приводятся по изданию: *Цой В.Р.* Группа крови. – М.: Эксмо, 2008. – 320 с.

¹² Например, «Blood type» – перевод «Группы крови» на английский, сделанный Дж. Стингрей ещё при жизни автора и исполненный самим Цоем, а также «Hjogekhjong» – перевод той же песни на корейский язык, исполняемый южнокорейской группой «Yun Do Yun Band».

¹³ См.: *Жолковский А.К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма: сб. ст. – М.: Сов. писатель, 1992.

¹⁴ *Милогина Е.Г.* Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 57.

¹⁵ Поскольку данный вопрос не является предметом нашего исследования, укажем лишь, что мотив ухода наиболее отчетливо проявляет себя в песнях «Ночь», «Пора», «Группа крови», «Пачка сигарет», «Стук» и «Нам с тобой».

¹⁶ Возраст четырнадцати лет является для Цоя знаковым: стоит вспомнить одну из первых его песен «Песню для МБ» («Посвящение Марку Болану»), где есть слова: «Не надейся, что тебе будет навсегда всего четырнадцать лет...» [С. 140].

¹⁷ Интересно, что факт сидения на крыше имел место в биографии Гребенщикова и Цоя. Сохранился видеоматериал к клипу Дж. Стингея «Feeling», где рок-музыканты сидят на крыше дома БГ на фоне собора «Спас-на-крови».

¹⁸ Фрагменты интервью В. Цоя передаче «До 16-ти и старше...», Москва, осень 1988. Гостелерадиофонд. BSP. 6/№ (75-0250).

¹⁹ *Темирицина О.Р.* Символическая поэтика Б. Гребенщикова: проблема реконструкции и интерпретации // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – С. 177.

²⁰ *Гребенщиков Б.Б.* Аригато [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ru.dainutekstai.lt/r1528.htm>

²¹ «Еловая субмарина»: «Дети минут» (2008) [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://art-sluza.ru/tag/elovaya_submarina/

© З.Г. Харитонова

С.А. ПЕТРОВА

Санкт-Петербург

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ

В ЦИКЛЕ «ЧЁРНЫЙ АЛЬБОМ» ГРУППЫ «КИНО»

Последний «Чёрный альбом» доделывался уже после смерти В. Цоя¹, хотя тексты не претерпели существенного изменения по сравнению с авторскими оригиналами. Специфика альбома заключается в том, что в каждой из песен фигурируют вербальные элементы фольклорной традиции, именно им в данной статье и будет уделено внимание. Хотя, конечно, анализ песен без обращения к музыкальной стороне произведений представляется не полным, но эта работа, по крайней мере, станет неким началом осмысления цикла в указанном ракурсе.

Обозначим, прежде всего, что понимается в данной статье под фольклорной традицией. В современной фольклористике представлено несколько тенденций в определении сути предмета, наиболее полно и актуально анализ термина, на наш взгляд, проведён в работе Б.Н. Путилова. Учёный включает в данную сферу всю традиционную словесность, обращающуюся в среде устно-поэтического творчества народа. Он пишет, что необходимо отнести к фольклору все, что «традиционно выражено и закреплено в виде ли организованного текста, вербальной или повторяющейся формулы в типовых ситуациях и обстоятельствах – имеющую некий устойчивый смысл – выражения, а также отдельных слов, несущих «свою», привычную для данной среды семантику»².

Эта формулировка учитывает всё многообразие форм, их происхождение и функционирование в определённой среде, которая наделяет их