

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Радюшкин Иван Николаевич

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**ТВОРЧЕСТВО ВИКТОРА ЦОЯ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ
КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕСОВЕТСКОЙ ЭПОХИ
(МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ
РАБОТЫ В СТАРШЕЙ ШКОЛЕ)**

Направление подготовки: 44.04.01. Педагогическое образование

Магистерская программа: Поэтика и история мировой литературы

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

И.о. заведующего кафедрой
к.ф.н., доцент Закаблукова Т.Н.

12.06.2020 _____
(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы
д.ф.н., профессор Ковтун Н.В.

12.06.2020 _____
(дата, подпись)

Научный руководитель
к.ф.н., доцент Горбенко А.Ю.

12.06. 2020 _____
(дата, подпись)

Обучающийся Радюшкин И.Н.

12.06.2020 _____
(дата, подпись)

Красноярск 2020

ПЛАН-ГРАФИК РАБОТЫ НАД МАГИСТЕРСКОЙ ДИССЕРТАЦИЕЙ

Дата защиты: 22.06.2020

Тема: творчество Виктора Цоя в социокультурном контексте позднесоветской эпохи (материалы для научно-исследовательской работы в старшей школе)

№	Этапы выполнения	Сроки выполнения	Форма отчетности	Отметка и подпись научного руководителя
1.	Утверждение темы диссертации	20.09.2018	тема	Выполнено
2.	Сбор материала по теоретической части	10.10.2018 – 10.02.2019	конспект	Выполнено
3.	Написание 1 главы	15.02.2019 – 10.07.2019	Рабочий текст 1 главы	Выполнено
4	Обсуждение 1 главы	22.07.2019	Чистовой текст 1 главы	Выполнено
5	Практическое исследование	25.07.2019 – 20.12.2019	Научные статьи	Выполнено
6.	Написание 2 и 3 главы	04.01.2019 – 02.03.2020	Рабочий текст 2 главы	Выполнено
7.	Написание методического приложения	05.03.2020 – 20.03.2020	Разработка урока	Выполнено
8.	Обсуждение 2, 3 главы и методического приложения	28.03.2020	Чистовой текст 2 главы	Выполнено
9.	Предзащита работы	28.05.2020		Выполнено
10.	Оформление чистового варианта работы	29.05.2020 – 10.06.2020	Чистовой текст ВКР	Выполнено
11.	Оформление автореферата	11.06.2020 – 14.06.2020	Текст автореферата	Выполнено

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Индивидуальный план НИРС выполнен

Подпись декана факультета _____

Подпись научного руководителя магистранта _____

Подпись заведующего выпускающей кафедры _____

Подпись магистранта _____

РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация на тему «Творчество Виктора Цоя в социокультурном контексте позднесоветской эпохи (материалы для научно-исследовательской работы в старшей школе)» содержит 86 страниц текстового документа, одно приложение (элективный курс для учеников старших классов) и 66 использованных источников в списке литературы.

Объектом исследования является зона пересечения поэтики В. Цоя и его житнетекста.

Цель работы – осуществление комплексного изучения поэтики песенных текстов Виктора Цоя, его образа на музыкальной сцене и экранного образа и их рецепции в культурно-историческом контексте 1980-х годов.

В исследовании раскрыта актуальность заявленной темы, проанализированы публицистические и научные источники о социокультурном контексте; определена теоретическая база для исследования песенных текстов, выявлена специфика репрезентации Виктора Цоя в контексте социокультурной действительности перестроечного периода.

По результатам исследования были выявлены признаки принадлежности лирики Виктора Цоя к социокультурному дискурсу позднесоветской эпохи; рассмотрены преобладающие темы и мотивы песенных текстов; изучены христианские черты текстов; проанализирован сценический и кинематографический культурный миф о Викторе Цое.

Материалы настоящего диссертационного исследования прошли апробацию на международных и всероссийских конференциях, научных форумах с международным участием:

- Научно-методическая конференция с международным участием «Современная филология: состояние, проблемы, перспективы» в рамках VII международного научно-образовательного форума «Человек, семья и общество: история и перспективы развития». 26 ноября 2019 г.

- Межрегиональная научно-практическая конференция «XX Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения «Великая Победа: наследие и наследники». 15-17 января 2020 г.
- Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века». Красноярск, КГПУ им В.П. Астафьева. 20 апреля 2020 г.

По результатам исследований опубликована 1 статья.

Христианская образность в рок-поэзии Виктора Цоя // Актуальные проблемы современной филологии: материалы X Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и школьников. Красноярск, 20 апреля 2020 г. Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2020. С. 28–30.

ABSTRACT

The Master`s dissertation «The Work of Viktor Tsoi in the sociocultural context of the late Soviet era (materials for research work in high school)» contains 87 pages of a text document, one appendix (elective course for high school students) and 66 sources used in the list of references.

The object of research is the zone of intersection of the poetics of V. Tsoi and his life-text.

The purpose of the work is the implementation of a comprehensive study of the poetics of song lyrics by Viktor Tsoi, his image on the music scene and screen image and their reception in the cultural and historical context of the 1980s.

The study reveals the relevance of the stated topic, analyzes journalistic and scientific sources about the sociocultural context; the theoretical basis for the study of song texts is determined, the specifics of Viktor Tsoi's representation in the context of the sociocultural reality of the perestroika period are revealed.

According to the results of the study, signs of belonging of Viktor Tsoi's lyrics to the sociocultural discourse of the late Soviet era were revealed; prevailing

themes and motives of song lyrics are considered; studied Christian features of texts; The stage and cinematic cultural myth of Victor Tsoi is analyzed.

The materials of this dissertation research have been tested at international and national conferences, scientific forums with international participation:

- Scientific-methodical conference with international participation "Modern philology: status, problems, prospects" in the framework of the VII international scientific and educational forum "Man, family and society: history and development prospects." November 26, 2019

- Interregional scientific-practical conference "XX Krasnoyarsk regional Christmas educational readings" "Great Victory: heritage and heirs". January 15-17, 2020

- International scientific and practical forum of students, graduate students and young scientists "Youth and science of the XXI century." Krasnoyarsk, KSPU named after V.P. Astafieva. April 20, 2020

Based on the research results, an article was published.

Christian imagery in the rock poetry of Viktor Tsoi // Actual problems of modern philology: materials of the X International scientific and practical conference of students, graduate students and schoolchildren. Krasnoyarsk, April 20, 2020 / Krasnoyarsk. state ped. un-t them. V.P. Astafiev. Krasnoyarsk, 2020.S. 28-30.

Оглавление

Введение	7
Глава 1. Группа «Кино» в культурно-социальном контексте 1980-х годов	
1.1. Характеристика социального и культурного положения в стране «перестроечного» периода	10
1.2. Рок-культура в 1980-х годов.....	16
1.3. История рок-группы «Кино».....	24
Глава 2. Образ Виктора Цоя и своеобразие его поэтического мира	
2.1. Образ Виктора Цоя на сцене и в кино.....	31
2.2. Тематический диапазон поэзии Виктора Цоя.....	36
2.3. Христианская образность в рок-поэзии Виктора Цоя.....	40
2.4. Ключевые концепты и образ лирического героя.....	45
2.5. Антиномичность поэтического мира В. Цоя.....	52
Заключение	71
Список литературы	75
Приложение 1. Элективный курс	82

Введение

В выпускной квалификационной работе рассматриваются социокультурный контекст, художественные особенности и тематика творчества музыканта и поэта Виктора Цоя.

Актуальность исследования. В современном российском обществе наблюдается неугасающий интерес к творчеству Виктора Цоя. Многие исследователи рок-музыки, такие как Александр Житинский, Алексей Дидуров, Артемий Троицкий, посвящают свои исследования феномену популярности Виктора Цоя, а, например, Виталий Калгин, которого называют «главным цоеведом страны», построил профессиональную карьеру музыкального журналиста на изучении творчества Цоя.

Музыкальное наследие и видеоматериалы, оставшиеся от группы «Кино», пользуются огромным спросом. Это подтверждают количества просмотров на видеохостинге «YouTube». Так, видеоклип «Группа крови» посмотрели более 23 миллионов раз¹. У альбомов группы значительное количество прослушиваний в социальной сети «ВКонтакте» (например, у альбома «Группа крови» более 1,6 миллиона прослушиваний²). Кроме того, наблюдается большой спрос на переиздания компакт-дисков и виниловых пластинок, а виниловые альбомы и диски, изданные еще при жизни Виктора Цоя, приобретаются коллекционерами за большие деньги.

На 2020 год запланировано воссоединение группы. Два оригинальных бас-гитариста группы, Александр Титов и Игорь Тихомиров, а также гитарист Юрий Каспарян, примут участие в концертах, продюсером которых станет сын Виктора Цоя Александр. Концерты, приуроченные к 30-летию выхода альбома «Звезда по имени Солнце», должны пройти 31 октября 2020 года в Санкт-Петербургском «Ледовом дворце» и 21 ноября 2020 года на «ВТБ Арена» в Москве.

¹ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=ACAvBBMb6BM>.

² См.: https://vk.com/music/album/-2000116466_4116466_c71695c7d52c37df23.

Стоит отметить, что это будет первое возвращение «Кино» на сцену после гибели Виктора Цоя, случившейся в 1990 году. Выступления пройдут под оригинальный голос Цоя, который был оцифрован с помощью новейших технологий, с совершенно новыми аранжировками, некоторые из которых можно оценить на официальном канале «Группа КИНО» на видеохостинге «YouTube» уже сейчас³.

Интерес к музыке группы «Кино» и других представителей рок-поэзии 1980–1990-х годов ставит вопрос о необходимости адаптации этого материала для школьного изучения. О творчестве Виктора Цоя и рок-культуре вообще существует ряд исследований, которые зачастую не носят литературоведческого характера (А.Н. Житинский, А.А. Дидуров и др.).

Методологическая база исследования – работы о рок-поэзии и, шире, рок-культуре в целом Ю.В. Доманского, Н.К. Неждановой; труды о русской литературе второй половины XX века Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого; стиховедческие работы Квятковского; исследования позднесоветской культуры антрополога и историка культуры А.В. Юрчака.

Объектом исследования является зона пересечения поэтики В. Цоя и его житнетекста.

Предмет исследования – генезис образной системы и поэтического мира В. Цоя в целом; становление и функционирование персональной мифологии Цоя.

Целью работы является осуществить комплексное изучение поэтики песенных текстов Виктора Цоя, его образа на музыкальной сцене и экранного образа и их рецепции в культурно-историческом контексте 1980-х годов.

Данная цель предполагает следующие **задачи**.

- 1) изучить культурно-социальный контекст позднесоветской эпохи;
- 2) описать ключевые характеристики поэтического мира песенных текстов В. Цоя;

³ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=x0vWCoufA5Y>.

- 3) выявить тематический диапазон песенных текстов Цоя, рассматривающихся как результат репрезентации переломной эпохи;
- 4) проанализировать процесс формирования кинематографического и «сценического» образа Цоя;
- 5) систематизировать материалы, связанные с творчеством Виктора Цоя с целью их обобщения и методического использования в школьном преподавании.

Материал исследования – тексты рок-группы «Кино», интервью В. Цоя, корпус мемуарных свидетельств о В. Цое и группе «Кино» в целом.

В ходе исследования применялись следующие **методы**: биографический метод, структурно-описательный и историко-типологический методы, интермедиаальный анализ.

Практическая значимость. Результаты проведенного исследования могут быть использованы в научно-педагогической работе при чтении курсов по современной русской литературе.

Апробация выпускной квалификационной работы. Доклад на основе выпускной квалификационной работы был представлен на XIX Международном научно-практическом форуме студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» в работе секции «Актуальные проблемы современной филологии» в 2020 году.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, включающего 66 наименований, и приложения в виде элективного курса.

ГЛАВА 1. ГРУППА «КИНО» В КУЛЬТУРНО-СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ 1980-Х ГОДОВ.

1.1. Характеристика социального и культурного положения в стране «перестроечного» периода

Исследование социального и культурного положения в стране «перестроечного» периода следует начать с обсуждения понятия «перестройка».

Согласно распространенному определению, «перестройка» означает масштабные перемены в идеологии, политической и экономической жизни СССР во второй половине 1980-х годов. Главной целью реформы стала всесторонняя демократизация сложившегося в СССР общественно-политического и экономического строя.

Значение событий, которые происходили в культуре, имеют огромное значение для перестроечного периода. Приступая к своей большой реформе, М.С. Горбачев начал именно со сферы социальной и культурной жизни. В этом, по мнению историка Николая Верта, была заложена идея «освобождения исторической памяти, печатного слова, живой мысли». Первым лозунгом реформы становится «гласность», которая манифестирует установку на открытость информации о деятельности партии и правительства для граждан страны, осведомленность граждан о принимаемых законах и указах, а также направленность на обсуждение имеющихся недостатков и негативных проявлений в жизни советского общества [Верт 1992: 302].

Гласность открыла глаза советским гражданам на глубину кризиса, в котором оказался СССР. Литературные журналы стали печатать неизвестные до этого читателям художественные произведения, ранее запрещенные цензурой.

Художественное осмысление феномена перестройки стало важным направлением как в творчестве писателей, так и в творчестве музыкантов и

художников. Одним из наиболее выдающихся произведений советской рок-музыки, по оценкам современников, стал альбом группы «Кино» «Звезда по имени Солнце», для которого, как и для большинства записей Виктора Цоя, характерно сочетание глубокого психологизма с традициями реалистической прозы, метафорической образностью и драматургией.

Однако, кроме серьезных, глубоких альбомов, наполненных размышлениями о судьбе страны и ее будущего, записывалось много весьма посредственных пластинок, в которых для поддержания интереса слушателей авторы прибегали к нарочито отвлеченному и сниженному изображению социальной действительности. Таким примером может послужить популярный в СССР альбом группы «Мираж» «Звезды нас ждут».

Важным итогом общественной жизни стало так называемое «введение демократических свобод», в результате которого была отменена цензура, появилась частичная свобода слова, плюрализм мнений, упростилась процедура вылета за границу и появилась возможность регистрировать частную собственность.

В культурной политике были предприняты следующие действия: снятие запрета с творчества деятелей русской эмиграции; возвращение гражданства лицам принудительно его лишенным; снятие ограничений на творчество представителей русского рока; отмена запрета на западную культуру.

Однако, несмотря на эти положительные результаты, нужно отметить и отрицательных последствия непродуманных реформ (разрастание кризиса в системе образования, упадок фундаментальной науки и т.д.).

Советская идеология к середине 1980-х годов не справлялась с контролем всех сфер жизни общества. Проблемы в области государственной политики привели к тому, что управляемая до этого культура стала отчасти свободной. Можно сказать, что этот фактор ускорил падение социалистической системы. Началась общественная революция, получившая название «революции слова», которая была направлена на «разрушение

устаревшего фасада, борьба всего общества с идеологией, а не борьба класса против класса» [Кормильцев, Сурова 1998].

Антрополог Алексей Юрчак в книге «Это было навсегда пока не кончилось. Последнее советское поколение» исследует сдвиг в советском обществе, приведший систему к распаду, который он называет «перформативным». Он отвергает традиционный взгляд на советского человека как субъекта, не умеющего мыслить и подверженного тотальному всеобъемлющему страху.

Кроме того, ученый отказывается признавать «бинарные оппозиции, такие, как государство – общество, официальная культура – неофициальная культура <...> и так далее» [Юрчак 2016: 373]. Такое бинарное описание, где подавление и сопротивление было главной формой общения с государством, по его мнению, в корне неверно, поскольку оно не отражает того, как была устроена советская система в преддверии кардинальных перестроечных и постперестроечных перемен.

Юрчак исследует период, предшествовавший перестройке, поскольку считает важным изучить историческую глубину и рассмотреть, как она трансформировалась за длительный период и привели к перестройке.

Рассуждая о доминировавшем в символическом пространстве советском идеологическом дискурсе, Юрчак отмечает: «Функция этого дискурса была теперь не столько в том, чтобы репрезентировать реальность более-менее точно, сколько в том, чтобы создавать ощущение, что именно эта репрезентация является единственно возможной, повсеместной и неизбежной» [там же: 34].

Во время сталинского режима тексты могли считаться верными или неверными самим «вождем народа» И.В. Сталиным, который, согласно «парадоксу Лефора», был вынесен за рамки системы и выполнял роль «верховного арбитра» любых идеологических суждений, направляя цензурные решения в нужном ему русле и подвергая любой текст «проверке» на соответствие марксистско-ленинскому канону [там же: 48–54].

После развенчания «культа личности Сталина», произошедшего в 1956 году, появление нового единоличного цензора, «внешнего редактора», как и проверка публичных высказываний на предмет их соответствия марксистско-ленинской истине, стали невозможны. Единственным способом провозглашать собственные высказывания стало копирование уже существующих циркулирующих текстов. Этот длинный период с начала 1950-х и до середины 1980-х годов он называет «поздним социализмом» [там же: 22].

В 1960–1970-е годы в процессе написания текстов возрастает степень цитатности. Форма выражения официального заявления становится важнее его содержания. «Попытки руководства избежать формальной стилистической оригинальности в своих текстах приводили к тому, что все уровни языковой структуры (синтаксис, морфология, лексика, форма нарратива) все более тяготели к новой, спонтанно возникшей норме языка» [там же: 71].

В то же время, из публичного языка полностью на уровне содержания исчезает категория автора; он начинает освещать реальность на уровне объективно известной истины, которую не нужно доказывать. Возникает освобождение смысла языка. В позднем социализме повторение формы становится более важным ритуалом, чем то, что эта форма передает. Это Юрчак и называет «перформативным сдвигом».

Перформативный язык имеет не только функцию описания. Это высказывание, которое в момент говорения меняет реальность. У советского нормализованного языка появилась функция воспроизведения формы. Задачи уделять внимание смыслу не было. Это говорит о том, что усложнение языка привело к открытию новых «степеней свободы», а не закрытию их. Форма повторения способствовала созданию ощущения вечности, ощущения безвременности.

В это время появляется понятие «воображаемый Запад». Молодое поколение интересовались музыкой, текстурой западных вещей, но их интерес происходил в контексте советской действительности.

Далее стоит упомянуть важный термин «внезаходимость». Впервые понятие в научный оборот ввел М.М. Бахтин. «Согласно Бахтину, “автор” и “герой” не являются ни двумя независимыми друг от друга субъектами, ни единым и неделимым субъектом» [там же: 172]. Следовательно, ни одна из этих позиций не является главенствующей.

Модифицируя бахтинское понятие для целей своего исследования, Юрчак заключает, что внезаходимость – это «положение субъекта по отношению к системе <..> одновременность состояний “внутри” и “снаружи”» [там же: 173; 199].

Юрчак в исследовании отмечает парадоксальность политики СССР в отношении музыки и других форм культуры, заимствованных с Запада, которая была следствием «более широкого парадокса государственного социализма, видевшего своей целью полное освобождение культуры путем полного контроля над ней».

«В области рок-музыки этот парадокс проявился, например, в создании в 1981 году Ленинградского рок-клуба – ассоциации “любительских” рок-групп под официальной эгидой комсомола и негласным патронажем и надзором КГБ» [там же: 248]. Юрчак приводит замечание одного из музыкальных критиков, заметившего, что «эта ситуация “была выгодна для всех” – как для музыкантов-любителей, <...> так и для государства, получавшего возможность наблюдать за растущим сообществом рок-музыкантов и любителей рок-музыки» [там же: 248].

Однако молодежь середины 1980-х уже нуждалась в конкретных стимулах к переменам. Одним из таких стимулов стала рок-культура, которая трансформировалась от субкультуры до представляющей опасность контркультуры.

Рок-поэзия выражала идеи и требования, не звучавшие ранее. Развитие этой субкультуры в 1984–1986 годах приводит ее к выходу «из подполья» и с этого момента становится невозможным не замечать ее на официальном уровне.

Фестиваль в Подольске в августе 1987 года стал чем-то вроде демонстрации силы рок-движения. Эта акция отличалась массовостью, количеством участников из разных регионов СССР и тем, что ее не смогли запретить. Субкультура заявила о себе через динамики и даже люди, ранее с ней не знакомые, теперь про нее узнали. Этот момент стал рубежом, после которого появляется новое понятие – «контркультура». «Если в субкультуре господствует стихия игры, то в контркультуре – стихия митинга. Если у субкультуры пассивно-оборонительная позиция, то у контркультуры – агрессивная и наступательная» [Кормильцев, Сурова 1998].

Контркультурные поэты чувствовали за собой определенную традицию, то есть имели тот культурный багаж, которого не было в период субкультуры, когда рок-поэты были первопроходцами в этой области русской поэзии.

Это наличие культурного «каркаса» ощущается в текстах рокеров. Так, вторая строфа «Тоталитарного рэпа» Константина Кинчева базируется на обыгрывании названий отечественных рок-групп, не принимающих участие в социокультурной борьбе. Такое творчество Кинчев считает мелким и недостойным. Есть в этой песне и негативное упоминание ней о коллективе Цоя, т.е. упоминание группы «Кино» через выражение нежелания говорить о ней: «... но о "Кино" я не хочу говорить». Однако, по словам Н.Б. Барановской, «[к]атегоричное "не хочу" со временем сменилось на нейтральное "не могу". Но, будучи людьми талантливыми, занятыми в гораздо большей степени вопросами из так называемых "проклятых" и в меньшей, если не совсем в малой, – житейскими, они быстро поняли, что делить им нечего» [Барановская 1993: 21].

Новая социокультурная действительность, возникновение новой культурной модели и переосмысление традиций приводят к складыванию новой эстетической платформы, выработке новых эстетических категорий.

1.2. Рок-культура 1980-х годов

Доминантой рок-культуры, как хорошо известно, является выражение и протеста. За рубежом этот процесс приобрел и антихристианское выражение, так как общество там было конфессионально христианским. Советское общество, напротив, было атеистическим, потому русский рок стал имплицитно, а иногда и эксплицитно вбирать в себя элементы христианской поэтики. Протест русского рока был, в числе прочего, восстанием против атеизма, а поэтому подчас соприкасался с христианской традицией.

Рок-музыка, к которой в последние годы неуклонно увеличивается исследовательский интерес, отражает важную тенденцию современного социокультурного процесса – демократизацию художественной культуры. Новые направления массового музыкального творчества, зародившиеся главным образом в «неформальной» среде любительского музицирования, стремятся выйти за рамки собственно музыкальных явлений и обращаются к наиболее острым социальным проблемам. Задачу критического осмысления творчества рок-музыкантов, дифференциации его различных направлений и течений и пытаются ныне решать в своих работах самые разные специалисты: музыковеды, литературоведы и лингвисты, философы, социологи, психологи, педагоги, историки, эстетики, литературные и художественные критики, а также композиторы, писатели, эссеисты и публицисты.

Рок-музыку часто трактуют как сложное социокультурное явление. В попытках охарактеризовать ее одни авторы акцентируют внимание на «метафизических» смыслах и параметрах социально-культурного значения,

другие больше подчеркивают присущие ей музыкальные стилистические и жанровые черты.

Понимание места, роли, содержательно-смысловой направленности рок-музыки в современной отечественной культуре далеко от консенсуса. Ю. Давыдов, к примеру, считает, что рок-музыка, выражающая образ жизни, способ самоосуществления и самоопределения человека, – это элемент рок-культуры как специфического ответвления «молодежной субкультуры» [Давыдов 1980]. И. Сундиев подчеркивает, что появившаяся в конце 1960-х годов рок-музыка «стала важнейшим программным элементом» молодежной субкультуры [Сундиев 1987: 59].

Разрушительная тенденция рок-музыки как самоцель неприемлема, но критика, имеющая своей задачей гуманное созидание, – явление вполне продуктивное. Тема отчуждения, питающая многие поколения рок-групп, постепенно отходит на второй план. Кризис рок-музыки, о котором, несмотря на легализацию рока, говорили в конце 80-х, был связан именно с кризисом самой темы отрицания.

Применительно к року часто говорят о негативизме, нигилистическом отношении к миру и т.п. Как кажется, это не вполне справедливо. «Отрицание – лишь первый, хотя и важный шаг в развитии личности и общественного движения (сказав, во что не веруешь, скажи, во что веруешь)» [Кормильцев, Сулова 1998]. Вместе с тем рок получил реальную возможность перерастания из субкультуры в массовую культуру. И. Кормильцев и О. Сулова выделяют этапы развития рок-культуры от заимствования с запада к формированию субкультуры со своей поэтикой, мифами, героями. В середине 80-х произошел переход в контркультуру, одним из первых героев которой стал В. Цой [там же].

Аналитический дифференцированный подход к рок-музыке характеризует ее как разнородную, многоликую и неравноценную в своих проявлениях. Она имеет существенную амплитуду направлений и стилей: от самых примитивно-развлекательных, «поп-роковых» до ярко

художественных стилей, апеллирующих к «серьезной» поэзии и музыке, в которых есть социальная острота, экзистенциальная рефлексия, внутренняя культурная и художественная полемика, поиск новой поэтики. Возможно, процесс поляризации, идущий внутри стихии рок-музыки (стихии, которую так зачастую изображают однородной, будь то со знаком плюс или минус, тем самым неминуемо упрощая), тяготение к одухотворенности или романтике отражают процесс поляризации, противоборство тенденций внутри того, что описывается как «молодежная субкультура».

Исследователь зарубежной молодежной культуры К. Мяло называет основной задачей рок-музыки в качестве контркультурной практики преодоление индивидуального самосознания. «Музыка, причем музыка особого строя, усиленного до физиологических пределов звучания, быстро обнаружила свою действенность как чрезвычайно эффективное средство достижения состояния экстаза и потери своего "я" в переживающей тот же экстаз (по выражению Гессе, "тайну гибели личности в массе") толпе» [Мяло 1985: 143].

Касаясь причин распространения самых разных музыкальных направлений рок-музыки в нашей стране и характеристики ее экстрамузыкальных (социально-культурных, социально-психологических и т.д.) параметров, авторы рассматриваемых материалов отмечают следующее.

Музыковед А. Петров считает, что «ключевыми» для слушателей, в особенности молодых, являются социальные свойства рока, его качества "социального индикатора". Музыка зачастую лишь поддерживает, усиливает тексты, "сообщения", "лозунги", "лирические монологи"» [Петров 1989: 15].

Писатель и исследователь рок-культуры А.Н. Житинский видит причины укоренения популярной в молодежной среде рок-музыки в «бездуховности» и «двуличности» взрослых. По его мнению, рок – это не совсем «направление в музыке»; скорее это позиция, если не образ мысли, то, во всяком случае, образ чувствования [Житинский 2007].

Рок выражает потребность современной молодежи в неформальном общении. Многие молодые люди, считает Н. Мейнерт, относятся к современной музыке как к консолидирующему фактору. Для них важна, в первую очередь, не развлекательная функция, а роль рок-культуры как некоего обобщающего символа молодежной культуры [Мейнерт 1988: 219].

Для подростков 1980-х годов рок стал фирменным знаком, отличающим «своих» от «чужих», отмечает уже цитировавшийся А. Петров. «Искусством, которое не понимают и не принимают родители, учителя, вообще весь "взрослый мир"... Искусством смелым, вызывающим, порой даже провоцирующим, как желтая кофта Маяковского. <...> Прочие элементы его расширяют и обогащают, добавляя элемент "игры", иногда опасной. Тут многое возникло из противодействия, "сладоности запретного"» [Петров 1989: 15].

Из приведенных выше высказываний следует, что рок инспирирует определенные наклонности и влечения, естественно присущие молодежи и подросткам и включающие в себя максимализм, потребность в самоутверждении, эмоциональную наивность, экзальтированность, пристрастие к активному движению и риску, а также следование моде.

Анализируя репертуар отечественных рок-групп, С. Катаев делает вывод, что «содержание современного рок-творчества – это, прежде всего, этические, философские и социальные проблемы: война и мир, взаимоотношения поколений, место художника в обществе, окружающая среда и т.п. Рок-композиция, как правило, привязана ко времени создания» [Катаев 1987].

Благодаря новаторским стиливым приемам, рок-музыке, как считает тот же автор, удастся придать остроту и яркость старым проблемам. Так, обращаясь к теме любви, рок-музыканты, как правило, избегают штампов в создании образов лирических героев, стремятся быть предельно откровенными, говорить о реальных жизненных событиях и ситуациях. Рок-

песня «не щадит» слушателя, предъявляя высокие требования к его мышлению и воображению [там же].

Многие песни рок-музыкантов 1980-х годов свидетельствуют о значительной этической и социальной направленности их репертуара. Рок становится своеобразной музыкальной публицистикой, зачастую он осознается самими авторами как глубоко «антимещанская», «антибюргерская» музыка, направленная против лени духа, «сытости» и «конформности» современного обывателя.

По подсчетам С. Катаева, основу взятых им для анализа ста песен, принадлежащих десяти известным отечественным рок-группам, составляет нравственная проблематика:

- смысл жизни, притчи этического характера, жизненная позиция (32%);
- антивоенная тематика (15%);
- любовь (13%) ;
- социально-психологические портреты людей (12%);
- музыкальная и танцевальная тематика (12%);
- сцены из жизни молодежи (8%);
- вопросы экологии (3%);
- современная техника (3%);
- экзотика (2%) [Катаев 1987: 79].

Важную часть советской рок-музыки, по наблюдению того же Катаева, составляют песни, касающиеся смысла жизни. «Диапазон высказываний в них очень широк: от высокого пафоса до едкой иронии. Можно условно выделить пять различных подходов к оценке жизни, встречающихся в рок-музыке:

- 1) Предельно серьезное отношение к жизни и смерти, стремление содержательно и достойно прожить;
- 2) Созерцательно-исследовательское отношение к жизни. Попытка остаться самим собой или адаптироваться к общественной среде без выраженной активности;

3) Агрессивность, потребительское отношение к жизни, энергичное противостояние хандре и вялости;

4) Отсутствие веры в полноценное самосуществование в жизни, ощущение безнадежности, пессимизма;

5) Ироническое отношение к жизненным проблемам» [Там же: 78].

Стремление рок-групп говорить о реальных жизненных ситуациях «правду без прикрас», быть «предельно откровенными» исследователи трактуют двояко. С одной стороны, музыканты как бы «намеренно дают яркое, впечатляющее изображение дурного, безобразного, заставляя тем самым слушателей ужаснуться, а, значит, и задуматься над собственной жизнью» [Житинский 2007]. С другой стороны, максимализм подобного рода, оборачивается порой эстетизацией, «формой психологической защиты опрошенной грубости», «оправданием вульгарности», «формированием контркультуры». По мнению А. Житинского, «бравада, экстаз, насмешка нужны рок-музыке, чтобы защититься от трафаретности и фальши заштампованных приемов» [там же].

Е. Дайс в статье «Русский рок и кризис современной отечественной культуры» говорит о рок-музыкантах следующее: «Творчество каждого из представителей этой "тусовки" невозможно представить себе без эстетики скандала, без попрания норм и без предельно выстроенных образов. Все они разыгрывали роли "маргиналов в законе", позиционируя себя как сатанисты, некрофилы, маленькие люди, юродивые <...>» [Дайс 2005].

Текстовая, поэтическая сторона рок-творчества достаточно специфична, она отражает все достижения и слабости рок-движения. Текстовая традиция в отечественной рок-музыке, по мнению А. Житинского, только начинает складываться. Она не могла опираться на зарубежную традицию, как это произошло с музыкальной стороной рока, из-за разницы языков, культур, социальных условий (в этом, собственно, и состоит одно из отличий отечественного рока от зарубежного). Рок-поэзия, которая стремится дать восприятие гетерогенного, сложного мира, мира подлинных страстей и

противоречий, в целом очень эклектична. По мнению Житинского, она заимствует и высокие «академизмы», и фольклорные элементы, а также испытывает на себе влияние поэзии «бардов» [Житинский 2007].

Виктор Цой принадлежал к Ленинградскому рок-клубу, о котором необходимо сказать подробнее, поскольку этот клуб стал важнейшей институцией, связанной с феноменом отечественной рок-культуры в целом.

Ленинградский рок-клуб – советская общественная и концертная организация, созданная в Ленинграде 7 марта 1981 года и просуществовавшая до начала 1990-х годов.

В 1981 году в «Ленинградском межсоюзном доме самодеятельного творчества», в зале, принадлежавшем этой организации, 7 марта 1981 года состоялся первый концерт «ЛенКлуба Любителей Музыки», в котором приняли участие такие коллективы как «Пикник», «Россияне», «Мифы» и «Зеркало». Этот день считается датой основания рок-клуба, однако «Рок-клубом» он стал называться только с 1982 года, когда наиболее «революционно» настроенных и свободомыслящих организаторов клуба администрация удалила из КЛМ.

Вскоре был избран новый совет, во главе которого встал Николай Михайлов. Как отмечал Андрей Бурлака, «в первой половине 80-х, когда партийная номенклатура отчаянно боролась с любыми проявлениями инакомыслия, в том числе увлечением молодежи рок-музыкой, способность сглаживать конфликты, находить компромиссы, вести разговоры в высоких кабинетах и вообще лавировать между молотом советской власти и наковальней рок-н-рольной вольницы была бесценной – поэтому Михайлова еще несколько раз подряд избирали президентом клуба» [Бурлака 2007: 82].

Стоит отметить, что рок-клуб не только занимался концертной деятельностью, но также организовывал фестивали. Первый из них состоялся в 1983 году; вплоть до закрытия рок-клуба подобные фестивали проводились ежегодно. Именно в то время рок-клуб открыл такие группы, как «Кино»,

«Алиса», «Телевизор», «Поп-механика» и другие, которые впоследствии стали классикой русского рока.

Отличие рок-музыки от всех предшествовавших ей известных эстрадных направлений, по мнению ряда авторов, заключается в том, что многие рок-музыканты запели на «живом» разговорном языке. Они положили на музыку речь улиц, дворов и подворотен, необязательно грубую и вульгарную, но непременно точную и выразительную. Это вызывает упреки в нарочитом огрублении языка, «уличности», жестокости и даже пошлости (в свое время, отмечает А. Дидуров, за это же критиковали В.В. Маяковского, а позднее В.С. Высоцкого).

С другой стороны, рок-композиции порой характеризуются разрывами привычных лексических связей, усложненностью поэтического языка, насыщенностью его символикой, «нелогичностью» текста, словесной чрезмерностью и сюрреалистичностью мифотворчества. А. Дидуров подчеркивает неотделимость рок-текста от рок-музыки, невозможность (как и в случае Высоцкого, существенно повлиявшего на рок 1980-х годов – в первую очередь на А. Башлачева) вырвать слово из музыкального контекста [Дидуров 2005].

Русский рок создал сам о себе грандиозную культурную и историческую мифологию, в основание которой была помещена аксиома о том, что до эпохи русского рока не существовало ничего, сколько-нибудь равного ему по силе прямого культурного влияния на советскую молодежь. На самом первом этапе своего становления, русский рок уже стал самодостаточным продуктом саморекламы, «самопродвижения» в культурное поле (в терминологии французского социолога Пьера Бурдьё) и постоянным центром притяжения общественного внимания. Миф о русском роке как о «настоящей музыке», стал достаточно убедительным и авторитетным в широкой среде реципиентов. Не менее убедительными стали герои этого мифа – «поколение дворников и сторожей», самобытных поэтов и музыкантов, противостоящих советскому официозу.

Обладая специфической простотой музыкальных выразительных средств, рок-музыка оказывала сильное эмоциональное и мировоззренческое воздействие на свою аудиторию, к которой в первую очередь принадлежала значительная часть молодежи из стран западноевропейской культурной ориентации. В России рок-музыка не просто влияла на молодежь, но стала, как уже было сказано, культурным мифом целого поколения.

В одном из интервью (бюллетеню «Новый фильм») Виктор Цой так определил значение рок-движения: «[м]олодые музыканты вовсе не разрушители или хулиганы от искусства, а скорее его хранители. Ведь в сложное время, во многом лживое и циничное, именно они сумели сберечь в своем искусстве радость живой жизни, индивидуальность, неприятие конформизма, протест против псевдоценностей» (цит. по: [Рыбин 2013]).

1.3. История рок-группы «Кино»

Группа «Кино» образовалась летом 1981 года из участников двух коллективов – «Пилигрим» и «Палата № 6». В первой состояли два будущих участника «Кино» – ударник Олег Валинский и гитарист Алексей Рыбин, а в «Палату № 6» входил Виктор Цой, который играл в этом коллективе на бас-гитаре.

Выбор названия группы Виктор Цой объяснял следующим образом: «Молодая группа, которая только что собралась и еще не очень представляет, чем она будет заниматься, придумывает, скажем, название "Хулиганы", а потом выясняется, что музыка получается вполне благопристойная и название не совпадает. Соответственно название надо брать максимально размытое, абстрактное <...> когда мы брали это название, я исходил из того, что слово "кино" очень часто употребляется в языке, висит на кинотеатрах и его можно толковать... его даже нельзя толковать никак» [Житинский 2013: 410–411].

В 1981 году музыканты приступают к записи дебютной пластинки. Было записано 13 песен, а название дебютному альбому было присвоено по общей длительности композиций в минутах – «45». Альбом не получил признания у музыкальных критиков, но был тепло принят слушателями рок-музыки и поспособствовал популярности группы, в том числе за пределами Ленинграда.

Цой не был доволен качеством текстов, поскольку ему не нравилась лирика, автором которой он сам и являлся, но при этом у молодого поколения отдельные стихи из вошедших в дебютный альбом песен стали «крылатыми». По словам А.Н. Житинского, «[a]льбом "45" – это портрет молодого человека, подростка, и как выяснилось – на все времена» [Житинский 2013: 169].

В 1983 году между Цоем и Рыбиным возникли творческие разногласия в результате которых Алексей Рыбин покинул группу «Кино». На смену ему пришел Юрий Каспарян, с участием которого в этом же году была создана репетиционная запись для проверки его навыков. Этот бутлег, получивший название «46», был выпущен в свет и стал восприниматься публикой в качестве второго номерного альбома, хотя музыканты группы не признавали его легитимность в качестве отдельной пластинки.

По окончании работы над бутлегом «46» Цой сформировал «электрический» состав «Кино», в который вошли Юрий Каспарян (сологитара), Александр Титов (бас-гитара), Георгий Гурьянов (ударные), и с мая 1984 года начал активно репетировать новую концертную программу. Тогда же музыканты выступили на втором фестивале Ленинградского рок-клуба, где произвели настоящую сенсацию, став его лауреатами: в частности, лучшей песней мероприятия была признана «Безъядерная зона» [Бурлака 2014: 46]. С тех пор группа получила некоторую известность и стала регулярно гастролировать по другим городам Советского Союза. Летом состоялось совместное выступление «Кино» с «Аквариумом», «Звуками Му» и «Браво», проходившее в подмосковном поселке Николина Гора под

пристальным наблюдением сил госбезопасности и также отмеченное критиками как успешное.

В начале 1984 года музыканты приступают к записи альбома, получившего затем название «Начальник Камчатки». Это название является аллюзией на заглавие советского фильма «Начальник Чукотки» (реж. В.В. Мельников, 1966). Альбом эксперты называют переломным в творчестве группы. После выпуска альбома группа стала известна не только в Ленинграде и Москве, но и на всем советском пространстве.

Записать альбом участникам «Кино» помогали музыканты группы «Аквариум», однако будущий «золотой состав» «Кино» за исключением Игоря Тихомирова, все же играл решающую роль в плане выбора звучания, тональности альбома и его текстовой составляющей, которая заметно изменилась. Житинский характеризует лирического героя «Начальника Камчатки» так: «... тот бездельник, который еще недавно слонялся по улицам, пил пиво с друзьями у ларьков, ехал куда-то в электричке или гулял с восьмиклассницей, в первой же песне обретает новое качество. Он оказывается Героем. Последним героем» [Житинский 2013: 223-224]. Песня «Последний герой» впоследствии была признана одной из лучших в русском роке за всю его историю.

Из воспоминаний А. Тропилло следует, что в 1982 году Цой ввел в оборот слово «асса». «На записи альбома "Начальник Камчатки" Цой стал говорить, что, по его мнению, главный тезис советской культуры вообще и молодежных деяний в частности должен выражаться словом "асса! "» [Житинский 2013: 221].

В 1986 году Виктор Цой устроился работать в кочегарку, поскольку по советским законам гражданину запрещалось не работать официально больше трех месяцев, чтобы не оказаться обвиненным в тунеядстве (общеизвестный пример на этот счет – процесс И.А. Бродского). Таким образом, в трудовой Цоя появилась запись «оператор котельной установки». Но в кочегарке Цой не только забрасывал уголь в печь, это место стало по-настоящему

культовым – по ночам в ней собирались музыканты, поэты, писатели, все творческие люди, и свободно пели песни и высказывали свои идеи, не боясь, что за них последует наказание. В это же время выходит пластинка под названием «Ночь», содержащая перезаписанные песни прошлых лет. Однако альбом выпущен был на грампластинках фирмой грамзаписи «Мелодия» лишь в 1988 году, после успеха фильма Рашида Нугманова «Асса», о котором будет подробно сказано во второй главе и приобретения группой статуса культовой.

В 1988 выходит знаковый альбом «Группа крови», ставший символом поколения молодых людей 1980-х. Альбом получил высокую оценку критиков после выхода и продолжает считаться заметным событием в истории отечественной музыки.

А.Н. Житинский назвал альбом «Группа крови» одним из лучших в отечественной рок-музыке. Он отмечает, что этот альбом стал этапным в становлении «культы личности» Виктора Цоя на всем советском пространстве. В этой работе, по мнению Житинского, «Цой явился новым, возмужавшим, с "новым" вокалом – уже не юношеским, но мужским – и с новым имиджем» [Житинский 2013: 286].

«Кино» появилась на центральном телевидении с выступлением на передаче «Музыкальный ринг», а уже в 1988 году в кинотеатрах стартовала премьера фильма С.А. Соловьева «Асса», в последних сценах которого появилась группа, выступая перед огромной аудиторией с песней «Хочу перемен!» Этот заключительный эпизод фильма стал одной из причин «киномании», охватившей всю страну. Настроения молодых слушателей поколения 1980-х оказались созвучны мироощущениям романтических героев песен группы. По словам филолога и киноведа Я.С. Левченко, «Сергей Соловьев крикнул “Асса!”, желая отдать последнюю честь “папику” Крымову, читающему Эйдельмана в перерывах между злодействами, а публика с жаром впитывала манифест рок-н-ролла, стоя на плоскости рядом с Б.Г. и ожидая перемен вместе с Цоем» [Левченко 2011: 793].

Руководство СССР в это время обратило внимание на музыкантов, которые имели мощное воздействие на людей молодого возраста, потенциально способных к решительным действиям, направленных против господствующего режима. Так, 16 ноября 1988 года на концерте, который был посвящен памяти погибшего барда Александра Башлачева, Виктор Цой в перерыве между исполнением песен сказал несколько неодобрительных фраз в адрес организаторов концерта. Через несколько песен музыкантам отключили микрофоны и включили песню Башлачева «Время колокольчиков». Администрация призывала людей расходиться по домам, но лишь небольшая группа последовала их указаниям. Осознав, что люди не внимают просьбам, через 10 минут противостояния администрация включила микрофон. Цой, в очередной раз подойдя проверять микрофон, услышал что он включен и объявил людям, что «песня “Время колокольчиков” Саши почему-то была включена не вовремя. <..> Эта песня должна была быть финалом концерта и на ней он должен был закончиться. <..> Не очень удобно и не очень хорошо после этого играть» [«Бунт» Цоя перед выступлением и его последствия 2012]. Только после этих слов поток людей потянулся к выходу.

Следующий альбом, получивший название «Звезда по имени Солнце», вышел в конце лета 1989 года и стал последним прижизненным альбомом Цоя. Альбом тиражировался на кассетах, но при всем этом группа не получала отчисления от продаж.

Завершив плотный гастрольный тур в июне 1990 года, музыканты планировали запись новой главы их творчества, но перед этим решили взять небольшую паузу для отдыха. Цой с Каспаряном уехали из Ленинграда и поселились на даче под Юрмалой. В располагающей к творческой деятельности атмосфере музыканты под акустическую гитару начали записывать материал для нового альбома. Но этим планам не суждено было сбыться, поскольку 15 августа, возвращаясь с рыбалки, Виктор Цой погиб в автокатастрофе.

Смерть музыканта стала потрясением для всей советской общественности; среди фанатов было зафиксировано несколько случаев самоубийств, а на Богословском кладбище, где Цой был похоронен, образовался целый палаточный городок, просуществовавший несколько месяцев.

Оставшиеся черновые записи вокала, записанные на магнитную ленту, были использованы музыкантами группы для создания последнего альбома, получившего название «Черный альбом», оформление которого было соответствующим названию. Примечателен факт, что годом позже известная американская рок-группа «Металлика» выпустила свой самый знаменательный альбом с таким же названием, обложкой и оформлением.

Примерно в то же время появляется один из самых известных и узнаваемых лозунгов «Цой – жив!». «Жизнь» Цоя в культурно-социальном пространстве продолжается в книгах и статьях, в бесчисленном множестве Интернет-страниц, в публикациях фотографий, в ожесточенных спорах фанатов с людьми, равнодушными к песням Цоя, в попытках разгадать тайну его популярности [Житинский 2013: 384].

Как заметил друг и соратник Цоя Б.Б. Гребенщиков, «ощущение "Цой жив" стоит на фундаменте песен, которые до сих пор попадают "в десятку", поэтому он и остается героем – и совершенно справедливо» [Музыканты о феномене популярности Цоя].

Являясь одним из самых ярких феноменов советской рок-музыки второй половины 1980-х, группа «Кино» оказала значительное влияние на возникновение и определение собственного звучания многих молодых коллективов. Представители музыкального мира, лично знавшие В. Цоя или являвшиеся слушателями его группы, не давали высокие оценки его творчеству не только в интервью, но и отдавали дань уважения погибшему художнику в собственном творчестве. Например, проект «КИНОпробы», созданный вдовой музыканта Марьяной Цой, выпустил альбом кавер-версий, исполненных известными рок-музыкантами постсоветского пространства.

Альбом вышел осенью 2000 года. В его поддержку были организованы масштабные стадионные концерты в Санкт-Петербурге и Москве.

В 2012 году на «Первом канале» показали документальный фильм «Цой – Кино», в котором прозвучала новая песня группы – «Атаман». Старые участники коллектива собрались, чтобы завершить эту песню, демозапись которой 22 года хранила в своем архиве гражданская жена Цоя Наталия Разлогова.

В 2020 группа планирует совершить возвращение на сцену. На канале коллектива в «YouTube» появился тизер, из которого следует, что два бас-гитариста группы Александр Титов и Игорь Тихомиров, а также гитарист Юрий Каспарян, примут участие в концертах, продюсером которых станет сын Цоя Александр. Концерты приурочены к 30-летию альбома «Звезда по имени Солнце» и должны пройти 31 октября 2020 года в «Ледовом дворце» Санкт-Петербурга и 21 ноября 2020 года на «ВТБ Арене» в Москве [Тизер 2019]. В рамках подготовки к концертам музыканты записали обновленные версии песен «Троллейбус», «Музыка волн» и «Мама, мы все тяжело больны».

ГЛАВА 2. ОБРАЗ ВИКТОРА ЦОЯ И СВОЕОБРАЗИЕ ЕГО ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА

2.1. Образ Виктора Цоя на сцене и в кино

На сегодняшний день о Викторе Цое написано достаточно много книг и статей, однако часто его образ на сцене и кино экстраполируется в область повседневного поведения поэта – на то, «каким он был на самом деле». Именно поэтому нам представляется важным разграничить личную и публичную жизнь музыканта, постараться обрисовать в первом приближении границы его персонального мифа, выделяя при этом различия сценического и кинематографического образа.

Одним из первых, кто занимался исследованием жизненного пути Виктора Цоя, был уже неоднократно цитировавшийся А.Н. Житинский. Огромную роль в его работе сыграла вдова музыканта Марьяна Цой, ставшая главным информантом автора. Другую книгу о Цое, названную «"Кино" с самого начала», написал Алексей Рыбин. Эти работы представляли собой преимущественно воспоминания тех, кто близко знал поэта. Но такой подход был несовершенен, поскольку воспоминания неминуемо носят субъективный характер и не дают возможности посмотреть на фигуру Цоя отстраненно.

Российский журналист и музыкальный критик Виталий Калгин посвятил изучению движения рок-музыки перестроечного периода практически весь корпус своих работ. Особенное внимание он уделяет деятельности рок-групп «Кино» и отдельно Виктору Цою. Он отмечает, что исследователи, «интересующиеся Цоем, часто задаются вопросом: мог ли кто-то на него влиять? По сумме воспоминаний кажется, что нет. Влиять можно только на того, у кого нет внутреннего стержня, кто сомневается в себе и своих оценках. А это не про Цоя. Многих в нем поражала именно уверенность в том, что все будет так, как он это видит. Вместе с тем он никогда ни с кем не

спорил – не было желания кому-либо что-либо доказывать. Он просто уходил от тех, кто видел мир иначе» [Калгин 2019].

Цой сохранял созданный им сценический образ даже тогда, когда снимался в фильме Рашида Нугманова «Игла» (1988). В этом фильме Цой появлялся в собственной повседневной и хорошо узнаваемой, «фирменной» одежде, резонно замечая, что работа актера заключается в перевоплощении, а ему же хочется выражать себя [Цой, Житинский 1991].

Опыт съемки в художественных фильмах был у Виктора уже не первым. В 1987 году он вместе с группой «Кино» появляется в культовом для перестроечного периода фильме «Асса». У Рашида Нугманова Цой до фильма «Игла» снимался в короткометражке. Именно после этих съемок казахстанский режиссер решил продолжить сотрудничество и договорился с ним о съемках в другой картине с рабочим названием «Король брода». Это был фильм о культовой личности в Алма-Ате по кличке Моро. Новый сценарий был несколько иным, чем задумывал Нугманов, но от идеи совместной работы с Цоем и воплощением им образа Моро режиссер не отказался.

Нугманов позволил Виктору Цою быть максимально естественным в кадре [Цой, Житинский 1991]. Как уже было сказано ранее, такой подход привлекал музыканта, который был противником перевоплощения. Возможно, поэтому его Моро получился, с одной стороны, очень узнаваемым, так как Цой носил собственную одежду и стилистически выдерживал тот образ, с которым он ассоциировался у поклонников. Однако режиссер фильма специально убрал подробности жизни героя, тем самым прибавив этому образу и без того присущей ему таинственности. В итоге перед зрителями предстал бунтарь без причины и человек из ниоткуда, загадочный образ, неизвестно на что способный.

Как сказал Цой в интервью программе «До 16 и старше», он не до конца доволен своей актерской игрой. Но при этом он отмечал, что играть по-другому в последующих проектах не собирается, поскольку для него

принципиально важна честность. Р. Нугманов предоставил ему полную свободу действия, и только поэтому Цой согласился на первую в своей жизни главную роль. Любопытно, что в фильме играли преимущественно непрофессиональные актеры [До 16 и старше].

Новый имидж Виктора Цоя стал складываться во время работы над культовым альбомом «Группа крови», которая протекала параллельно с его съемками в фильме «Асса». «Герой “Группы крови” мужественен, активен, сосредоточен и идет на смертельный риск с сознанием исполняемого долга» [Житинский 2013: 286]. В то время Цой увлекался фильмами с участием Брюса Ли и Джеймса Дина и, как считает Андрей Тропилло, это повлияло на проекцию музыкантом его нового имиджа в кино и на сцену. Однако, по замечанию Александра Житинского, этот образ нельзя считать вторичным, поскольку Цой наделяет его индивидуальными чертами [там же: 286].

Чтобы окончательно разобраться в этом вопросе, мы обратимся к предыстории появления обозначенного образа. Артемий Троицкий в журнале «Советский экран» в 1990 году вспоминает: «Лет десять назад в Ленинграде появились панки. Было их немного, десятка три, но энергии и шума хватило, чтобы “колыбель революции” содрогнулась. Одеты они были вызывающе, вели себя непристойно, дрались и скандалили, пели про неаппетитное (панк-рок!): про помойки,дохлых гадов и про то, что “в злобе приятненько жить”. Клички имели соответствующие: Пиночет, Свинья, Осел. Самым загадочным персонажем в тусовке был Цой (как стало ясно впоследствии, это не кличка) – молчаливый, отчужденный, исполненный чувства собственного достоинства, одетый в черное» [Цой, Житинский 1991].

Можно несколько метафорически сказать, что в истории русской рок-музыки было, по крайней мере, два Виктора Цоя: Виктор Цой – реальный человек, обычный парень, учащийся ПТУ, затем кочегар, лидер молодежной рок-группы. Второй же – «последний герой», бессменный кумир подростков, выразитель духа своего времени. Сейчас, как это и всегда бывает с мифологизированными фигурами, с трудом можно сказать, каким он был «на

самом деле». Задача состоит в другом – в том, чтобы увидеть ключевые черты этого мифа и проследить основные моменты его формирования.

Об уникальности творчества Цоя говорит Б.Б. Гребенщиков: «Мы свое нашли, теперь над этим работаем и с этой гонки сходим. Остается вакуум. Кто этот вакуум заполнит? И я сказал ему: “Вот ты и заполнишь, потому что ты пишешь то, что надо и как надо. Поэтому ты в России главный. А поскольку Россия и в мире занимает специальное место, значит, ты и в мире отвечаешь за все это”» (цит. по: [Житинский 2013: 152]).

А. Троицкий пишет об образе Цоя следующее: «Книг воспоминаний о Цое я не читал, но более-менее представляю, какой образ Цоя существует у современной молодежи. Он слеплен из последних альбомов группы “Кино” и кинофильмов “Асса”, “Игла”. Но этот образ сильно перекорежен: Цой, на самом деле, был гораздо веселей, приземленней, человечней, чем его представляют. Этот мифологизированный образ Цоя, одинокого гения, демоновского Врубеля – действительности, конечно же, не соответствует» [Троицкий 2011].

Приведенные примеры показывают степень мифологизированности образа Виктора Цоя. Причина подобного мифологизирования, на наш взгляд, кроется в острой потребности общества в кумире, который способен выразить протест и неприятие существующей повседневности.

Артемий Троицкий в интервью называет одну из причин большой популярности Виктора Цоя: «... великая популярность Цоя во многом основана на том, что он один из немногих наших рок-лидеров обладал определенным сексапиллом и девочкам очень нравился, в отличие, скажем, от Шевчука, Макаревича, Гребенщикова, которые такие типичные интеллектуалы, ботаники, а никак не Мики Джаггеры» [Артемий Троицкий о группе Кино 2018].

В этом же интервью Троицкий заявил, что в России есть два российских песенных символа – Владимир Высоцкий и Виктор Цой. Высоцкого он считает более универсальным в своем охвате, так как его слушают люди

различных музыкальных предпочтении. Цой же – это фигура роковая, но в России его слушают больше других. Критик видит причину его популярности в качестве материала, поскольку его песни эффектные и доходчивые по посылу [там же].

Троицкий, некоторое время общавшийся с Цоем, раскрывает ту сторону его реальной жизни, о которой не принято говорить в книгах и статьях, которые, как правило, романтизируют Цоя, создавая, как мы писали ранее, некий образ, а не то, кем на самом деле являлся музыкант в частной жизни.

Приведем обширную цитату, размер которой искупается ее важностью: «Цой выдающийся автор, который обладал каким-то нездешним даром и тут ничего не добавишь. Я прекрасно понимаю, как Майк [Науменко. – И. Р.] писал свои песни, как Шевчук писал свои песни, как Гребенщиков пишет свои песни. Их кухня прозрачна и понятна. Как Цой писал свои песни я не совсем понимаю, потому что Цой в отличие от Гребенщикова, и Шевчука, и Макаревича и так далее, никогда не был интеллектуалом, он никогда не был высокообразованным поэтом. Он не читал философских книг, он не смотрел модные фильмы. <...> Из всех видеофильмов он предпочитал фильмы типа “Войти в дракона” Брюса Ли. В то время когда все остальные ребята требовали, чтобы им показали “Последние танки в Париже” или “Пролетая над гнездом кукушки”, Вите хотелось смотреть на Брюса Ли... Снова и снова. Он был такой человек, очень простецкий. В то же время писал удивительные песни, в которых употреблял слова, которые никогда не употреблял в повседневной жизни. Это удивительно» [Артемий Троицкий о группе Кино 2018].

Однако Р. Нугманов говорит об А. Троицком следующее: «Артем никогда не был близким другом Виктора и знал его только по общим тусовкам. Неудивительно, что таким он в его сознании и остается, ведь они не проводили вдвоем бесчисленных дней и ночей – откуда Артему знать другие стороны этого человека? Я даже сомневаюсь, был ли у него хотя бы один доверительный разговор с Виктором с глазу на глаз».

Режиссер добавляет, что «если вы хотите узнать “настоящего” Цоя, нужно, в первую очередь, выяснить, что говорил он сам, посмотреть видео и фотографии группы “Кино”, понять, что за музыку он играл – то есть как бы составить в голове свой образ Цоя, а потом уже попробовать подумать, с кем же он общался в разные годы ближе всего, кого он мог считать единомышленником. А также определить, где люди стараются высказаться нейтрально, объективно, без примеси личных обид. То есть надо полагаться на интуицию и логику одновременно...» (цит. по: [Калгин 2020]).

Как мы видим, разные близко знавшие люди высказывают очень разные суждения в отношении того, где пролегла граница образа и реальной биографической личности Цоя. Как хорошо известно, такую границу установить в принципе нелегко. Мы полагаем, что отдельные черты «поэтики бытового поведения» (см. об этом: [Лотман 1976; Лотман 1994], которые были присущи музыканту в процессе его сценических выступлений или кинематографических воплощений, проявляясь в повседневной жизни лишь отчасти.

2.2. Тематический диапазон поэзии Виктора Цоя

Перед тем как приступить к разбору тематики и проблематики текстов песен Виктора Цоя, стоит остановиться на определениях данных понятий. В «Словаре литературных понятий» дано следующее определение: «Тематика – совокупность литературных явлений, составляющих предметно-смысловой момент поэтического произведения. Определению подлежат следующие, связанные с понятием тематики, термины – тема, мотив, сюжет, фабула художественно-литературного произведения» [Эйхенгольц 1925].

Проблематика, согласно «Философскому словарю» (2003), «это развертывание проблемы в процессе размышления: например, анализ чувства долга относится к нравственной проблематике. Это понятие часто используется в значении «исследования точно поставленной и развернутой

задачи», при этом вначале все решения кажутся возможными. Нередко оно дополняется понятием рефлексии, которое добавляет ему большей строгости: проблематика – искусство ясной постановки и разработки проблем, а также их строгого решения, когда проблемы трансформируются друг в друга в процессе философской рефлексии» [Шмидт 2003].

Стоит отметить, что в поэтических текстах В. Цоя выделяются образные слои, которые можно обозначить как актуально-социальный и мифологический. Цой был нацелен на бытийные проблемы, коренным образом связанные с основами человеческой жизни, оформляя эти размышления в «простых» и ясных формулировках.

Одна из ключевых тем творчества Цоя – тема пути, связанная со становлением личности лирического героя, его переходом от аморфного состояния через инициацию к осознанию своей судьбы. Инициация – один из так называемых «переходных» обрядов, к которым относятся также рождение, брак, посвящение и смерть (см.: [Геннеп 1999]). Их общий смысл – обретение нового знания и статуса. В мифах, сопровождавших обряды-инициации, встречается мотив странствия, который понимался Цоем как «жизненное странствие». Тема зова-ухода также присутствует в творчестве Цоя.

Известный мифолог М. Элиаде пишет: «Преодоление человеческого состояния образно передается уничтожением “дома”, то есть личного космоса, избранного для обитания. Всякое “постоянное жилище”, где устраивается человек, равноценно в философском плане определенной бытийной ситуации, которую он принимает для себя»; «Если разрушается дом, значит, “человек избирает для себя не устройство в мире, а абсолютную свободу, которая в индийской теории предполагает уничтожение всякого устроенного мира”» [Элиаде 1994: 30].

В. Цой напряженно размышлял над экзистенциальной и одновременно этической проблемой добра и зла в противоречивом и обыденном мире. Как поэт и музыкант он многогранно выражал эту проблему в своих песнях. Он

переработал в своем творческом сознании общий фон позднесоветской ситуации и сделал его объектом репрезентации. Это хорошо заметно на примере фрагмента из текста песни «Война!»:

«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».

Тема одиночества позволяет полнее всего (хотя и опосредованно) раскрыть внутренний мир поэта с помощью конструирования лирического героя. Если обратиться к ранним стихам Цоя, то можно увидеть, что эта тема выражена в них не так явно, хотя и встречается во многих текстах. Но чем старше становился Цой, тем чаще он тематизировал одиночество и безысходность.

Наиболее ярко тема одиночества представлена в седьмом студийном альбоме «Звезда по имени Солнце», который содержит песни «Звезда по имени Солнце», «Невеселая песня», «Сказка», «Песня без слов», «Место для шага вперед», «Пачка сигарет», «Стук», «Печаль» и «Апрель».

Объектами тематизации в альбоме выступают война, путь, печаль, весна (апрель), творчество. В четырех песнях объектом является окружающий лирического героя внешний мир: это может говорить о его эволюции в пределах альбома. Внешний мир описан как неоднородный, однако общими признаками в характеристиках можно назвать следующие: неустроенность, болезненность, сходство с «невеселой сказкой». Городское пространство представляется мрачным, давящим на лирического героя.

Довольно отчетливо просматривается у Цоя и тема жажды, метафорика жажды, которая может прочитываться одновременно и как физическая жажда, и как экзистенциальная жажда – желание правды и искренности:

«Мы хотели пить, не было воды.

Мы выходили под дождь и пили воду из луж».

Биографический миф В. Цоя создается в рамках «героической эпохи» русского рока середины 1980-х – начала 1990-х годов. В это время рок-движение выходит из замкнутого пространства андеграунда и становится «голосом поколения». В этом контексте закономерным является тот факт, что центральное положение стала занимать героическая и романтическая эстетика. Поэтому центральными мотивами творчества большинства рок-поэтов (К. Кинчева, В. Бутусова, Ю. Шевчука, Д. Ревякина и др.) стали мотивы пути, войны, метафизического бунта, трагической любви, поэтического пророчества, ранней смерти и/или воскрешения. Одновременно с этим на первый план выходит вновь актуализированный романтический тип мышления, построенный на универсальных бинарных оппозициях⁴:

я (мы) – они;

жизнь – смерть;

добро – зло;

любовь – ненависть;

правда – ложь.

В текстах В. Цоя особенно обращает на себе внимание «срезание» верхнего этажа субкультуры, отсутствие или обеднение мифологического пласта и выраженный акцент на нижнем этаже – существовании «тусовки». Вместо мифа, истоки которого забыты, утрачены, остается только практика субкультуры, включающей в себя такие атрибуты, как вино, походы в гости к знакомым и друзьям, блуждание по улицам города, посиделки на кухне до утра («Троллейбус», «Пачка сигарет», «Последний герой») [Кормильцев, Сурова 1998].

Образ героя в лирике Цоя меняется – это уже не «инженер на сотню рублей», не ученик и не «лишний человек» – люмпен-интеллигент, как у

⁴ Ср. о базовых оппозициях в романтической лирике: [Манн 1976: 19–30].

Бориса Гребенщикова или Майка Науменко. У Цоя им становится юный рабочий, студент техникума или «пэтэушник».

Появление в поэзии злободневности, несвойственные ранее субкультурной установке, сигнализирует о начале формирования нового канона, близкого к контркультурной модели («Мои друзья», «Хочу перемен!», «Мама-анархия» и другие).

«Поэзия Цоя – это точный слепок с определенного слоя подростковой психологии. В его текстах – максимализм, агрессия, педалирование темы войны, причем войны всех против всех, битвы без цели и смысла – это то состояние войны, вечной оппозиции, в котором подросток находится по отношению к миру» [Кормильцев, Сурова 1998]. Поэзия Цоя в этом контексте воспринимается как массовая версия некогда элитарного мифа. Классический текст «Звезда по имени Солнце» раскрывает технику создания этого массового мифа. «Застылость» мифологического пейзажа, символика цвета и цикличность, характерные для мифологической модели времени, служат задаче создания вневременной схемы, стержнем которой становится идея войны «между небом и землей», нескончаемого сражения, лежащего в основе жизненного круговорота.

При этом достаточно очевидна трансформация поэтического словаря Цоя: использование плакатной техники, обеднение лексики, упрощение вокабуляра.

2.3. Христианская образность в рок-поэзии Виктора Цоя

Хорошо известно, что в советской культуре и, в частности, в рок-поэзии была табуирована тема христианства. Тексты, в которых содержались религиозные мотивы, подвергались цензурным запретам и могли дойти до читателя только путем сам- или тамиздата. Однако в период «долгих 1970-х» партийный контроль становится несколько лояльнее к художественным произведениям. Так, например, в это время широкое распространение

получает рок-опера Алексея Рыбникова «Юнона и Авось» (преьера состоялась в 1981 году), в которой развитие сюжета связано с религиозно-мистическим познанием героев.

Рок-культура в это время переживает взлет, выйдя из подвалов и гаражей на стадионы и легальные площадки. Рок-музыка становится настолько модным направлением, что в 1982 году в фильме Альберта Мкртчяна «Путешествие будет приятным» появляются участники группы «Круиз» с концертным исполнением песни «Крутится волчок». Но эта музыка была политически нейтральной, и тогда же в рок-течении зарождается протестное движение, которое использует элементы христианской культуры не только в эстетических целях, но и как оружие против официальной атеистической идеологии.

С началом перестройки рок-музыка получила уже всесоюзную славу: группы «Алиса», «Кино», «Аквариум», «Звуки Му», «Гражданская оборона» и многие другие представители советского музыкально-поэтического андеграунда стали известны массовому слушателю [Доманский 2010: 4]. В музыкальном плане различия между ними очевидны: например, лидер «Гражданской обороны» Егор Летов черпал вдохновение в альтернативном роке и нойз-роке, тогда как «Кино» скорее тяготело к британскому пост-панку и «новой волне». Однако тексты песен этих непохожих рокеров зачастую имели сходную тематику.

В конце периода «долгих 1970-х» в русском роке возникают религиозные мотивы. Лирический герой рок-поэзии зачастую поднимает мучающие его экзистенциальные вопросы и ищет на них ответы, так или иначе связанные с религиозным дискурсом. Представители «русского рока» часто использовали библейские мотивы в имплицитной форме. Появление христианских идей в текстах отечественных рокеров становится общей тенденцией. Так, явный христианский символизм можно встретить в тексте песни Б.Б. Гребенщикова на стихи Анри Волохонского «Орел, телец и лев» 1982 года. В песне четыре действующих лица: человек и трое животных.

Вместе они образуют крылатое существо – тетраморф. Этот образ происходит из Ветхого Завета, в котором он возникает в видении пророка Иезекииля и служит важнейшим символом апостолов-евангелистов. Смысл этого сюжета едва ли может открыться людям, слабо знакомым с библейскими книгами.

Другой яркий пример – фабула песни группы «Наутилус Помпилиус» «Прогулки по воде» (на стихи И.В. Кормильцева) отсылает к евангельскому эпизоду знакомства апостолов с Иисусом Христом.

В поэзии Виктора Цоя важной закономерностью становится частотность образов звезды, неба, дождя, солнца, войны. При этом в зрелой и поздней лирике, как правило, отсутствуют описания бытовых ситуаций. Цой оперирует аллегориями и символами. В качестве примера можно привести стихи из песни «Война»:

«Земля. Небо.

Между Землей и Небом – Война!

И где бы ты ни был,

Что б ты не делал –

Между Землей и Небом – Война!» [Нежданова 2001: 144].

В поэзии Цоя чаще присутствует внутренний, нежели внешний, противник протагониста. Именно это сближает его творчество с магистральной христианской темой борьбы с грехом и злом в человеческой душе. Так, лирический герой песни «Группа крови» борется за право быть человеком, избавленного от необходимости смотреть на людей «через прицел автомата»:

«И есть чем платить, но я не хочу

Победы любой ценой.

Я никому не хочу ставить ногу на грудь».

Внутренняя борьба подразумевает движение к духовным, экзистенциальным, а не бытовым ценностям. Ориентирами в этом движении в поэтическом мире Цоя служат звезда, солнце, небо:

«А мне приснилось – миром правит любовь,
А мне приснилось – миром правит мечта.
И над этим прекрасно горит звезда,
Я проснулся и понял – беда».
(«Красно-желтые дни»).

Из этих ценностей в позднем творчестве Цоя возникает важный для христианской культуры мотив дороги:

«Но странный стук зовет: «В дорогу!»
Может сердца, а может стук в дверь.
И, когда я обернусь на пороге,
Я скажу одно лишь слово: «Верь!»
(«Стук»).

По словам св. Кирилла Иерусалимского, «[в]ерую водятся мореплаватели, когда, вверив судьбу свою малому дереву, непостоянное стремление волн предпочитают твердейшей стихии, земле, предадут самих себя неизвестным надеждам и имеют при себе только веру, которая для них надежнее всякого якоря» (цит. по: [Бажанов 2004: 101]).

В христианском дискурсе важна тема нравственного выбора, продиктованная необходимостью стяжать вечную жизнь. Как хорошо известно, христианин находится в перманентной борьбе со своей греховной природой. Осознание собственной слабости и призыв к небу, связанный с мотивом преодоления собственной слабости, есть и у Цоя:

«Солнце мое – взгляни на меня,
Моя ладонь превратилась в кулак,
И если есть порох – дай огня.
Вот так...»
(«Кукушка»)

Христианский подвиг предполагает аскезу, необходимость довольствоваться ограниченными ресурсами. В качестве секуляризированной

вариации этого мотива можно рассматривать одну из песен группы «Кино», в которой речь идет об аскетическом самоощущении лирического героя:

«Но если есть в кармане пачка сигарет,
Значит все не так уж плохо на сегодняшний день».

(«Пачка сигарет»).

В ряде текстов Цоя христианский мотивно-образный словарь задействуется гораздо более активно и прямо, нежели в рассмотренных нами выше. Пожалуй, наиболее выразительным примером в этом смысле является «Песня без слов»:

«Если есть стадо, есть пастух,
Если есть тело, должен быть дух,
Если есть шаг, должен быть след,
Если есть тьма, должен быть свет».

Стадо и пастух – библейские образы. В этих строчках Цой повторяет христианскую идею тесной взаимосвязи тела и души: «Сотворил человека из бессмертной души и тела... ни душа без тела, ни, напротив, тело без души, но то, что из соединения тела и души сложилось в единый образ – называется человеком».

В песне «Спокойная ночь» появляются образы ночи и сна, используемые для отрицательной оценки – в противовес им служат активные люди, которым «нечего ждать»:

«Те, кому нечего ждать, садятся в седло,
Их не догнать, уже не догнать».

Всем остальным лирический герой желает «спокойного сна, спокойную ночь». В этой песне сон служит символом обывательского состояния. Обыватель, в понимании лирического героя, означает ограниченного человека с мещанскими взглядами. Образ ночи также имеет негативные коннотации. Но есть в песне и «те, кто спасен»:

«Стук копыт мешает уснуть, тревожит их сон.
Те, кому нечего ждать, отправляются в путь

Те, кто спасен, те, кто спасен».

Разумеется, тексты песен Виктора Цоя не следует воспринимать как его личную позицию, так как все высказывания принадлежат лирическому герою или рассказчику.

По воспоминаниям друзей, Цой не был воцерковленным человеком, однако принципы его жизни были близки к христианской этике. Сам поэт в одном из интервью признался: «Для меня важнее сохранить какое-то самоуважение и некоторую внутреннюю свободу, которая у меня сейчас есть, но сохранить ее очень трудно, приходится все время бороться со всякими соблазнами. И я с ними борюсь...» [Житинский 2013: 446–447].

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что хотя поэт не принадлежал к религии в традиционном смысле, поэтика его песенных текстов предполагала совершенствование собственного внутреннего мира. Вероятно, осознавая, что советская система (в том смысле, который придает этому понятию уже неоднократно цитировавшийся А.В. Юрчак (см.: [Юрчак 2016: 36–37]) подходит к логическому концу, Цой представлял ее окончание в разных видах, но зачастую именно с использованием элементов, близких к христианской образности: от формулы «между небом и землей война» до обращенной в будущее надежды на то, что «наступит день и отступит ночь».

2.4. Ключевые концепты и образ лирического героя

«Языковая личность» Виктора Цоя складывается в социокультурном контексте. Ю.В. Доманский выделяет следующие семы «текста жизни» и «текста смерти» Цоя: «герой, воин, романтик, трагический путь поэта, трагическая любовь, ночь (черный цвет), солнце (желтый цвет), война (тотальное противостояние), звезда, трагическая смерть» [Доманский 1999].

Главным принципом выделения концептов, составляющих структуру языковой личности Цоя, становится здесь принцип частотности

употребления, повторяемости этих образов-символов в художественных текстах автора.

На основе метода сплошной выборки мы выделяем наиболее частотные концепты, встречающиеся в текстах Цоя:

1. День:

«Снова за окнами белый день,

День вызывает меня на бой»

(«Белый день»);

«И я прожил так свои сорок дней, и сегодня уже не вчера.

И я уйду, оставляя листок с единственным словом

Пора»

(«Пора»).

2. Ночь:

«В наших глазах звездная ночь.

В наших глазах потерянный рай.

В наших глазах закрытая дверь.

Что тебе нужно?

Выбирай!»

(«В наших глазах»);

«Мерзнут руки и ноги, и негде сесть.

Это время похоже на сплошную ночь.

Хочется в теплую ванну залезть.

Может быть, это избавит меня от тоски»

(«Солнечные дни»).

3. Снег:

«Белый снег, серый лед

На растрескавшейся земле»

(«Звезда по имени Солнце»);

«А снег идет стеной, а снег идет весь день,

А за той стеной стоит апрель»

(«Апрель»).

4. Дождь:

«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, я ухожу»).

5. Солнце:

«А над городом плывут облака,

Закрывая небесный свет.

А над городом – желтый дым.

Городу две тысячи лет,

Прожитых под светом звезды

По имени Солнце»

(«Звезда по имени Солнце»);

«Солнце мое взгляни на меня,

Моя ладонь превратилась в кулак.

И если есть порох дай огня

Вот так»

(«Кукушка»).

6. Небо:

«Земля.

Небо.

«Между землей и небом – война.

И где бы ты ни был,

Что бы ни делал, –

Между землей и небом война»

(«Война»);

«Небо нас слышит и все дело в нем

Должны мы сберечь небесный наш дом.

Небо нам верит, но стоит на своем

Небо скоро уснет своим вечным сном»

(«Небо»).

7. Звезда:

«В небе над нами горит звезда.

Некому, кроме нее нам помочь

В темную, темную, темную

Ночь»

(«Вера, надежда, любовь»);

«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»).

8. Герой:

«Доброе утро, последний герой

Доброе утро, тебе и таким, как ты!

Доброе утро, последний герой!

Здравствуй, последний герой!»

(«Последний герой»);

«Он не помнит слова «да» и слова «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»

(«Звезда по имени Солнце»).

9. Воин:

«Командиры армии лет,

Мы теряли в бою день за днем.
А когда мы разжигали огонь,
Наш огонь тушили дождем»
(«Невеселая песня»);
«Среди связок в горле комом тесниться крик.
Но настала пора и тут уж кричи не кричи.
Лишь потом кто-то долго не сможет забыть,
Как, шатаясь, бойцы об траву вытирали мечи»
(«Легенда»).

10. Романтик:

«А мне приснилось: миром правит любовь.
А мне приснилось: миром правит мечта.
И над этим прекрасно горит звезда.
Я проснулся и понял: беда»
(«Красно-желтые дни»);
«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».
(«Прогулка романтика»).

На основании анализа вышеперечисленных концептов можно заключить, что лирический герой Виктора Цоя и миф о Викторе Цое, как о поэте, музыканте и актере, образуют сложную систему взаимосвязанных элементов. В пределах эстетики романтизма феномен слияния личности и созданным им лирическим героем – достаточно распространенное явление, но в случае с Цоем это слияние начинает тяготеть к тотальности, поэтому его можно с полным основанием в праве назвать абсолютным. В этом контексте уместно вспомнить роль Цоя в уже упомянутом фильме Рашида Нугманова

«Игла», в котором главный герой, роль которого исполнил Цой, воспроизводит образ, созданный и активно используемый им на сцене.

Лирический герой Цоя меняется от раннего к более зрелому периоду творчества. Так, лирический герой альбома «46» полон энергии, готов к свершению великих дел, однако он понимает, что его интенции неосуществимы: он не может реализовать задуманное в силу ряда причин, никак от него не зависящих. Несмотря на это, он не опускает руки и стремится вперед: даже все то, что нарушает его идиллию, его не страшит. В ряде песен лирический герой предстает в роли эмблематического героя поколения, которому все по плечу: он понимает, что пришло время действовать, но не знает, как себя вести. Его поведение зачастую амбивалентно: он то растерян и бездействует, поскольку считает, что все предрешено, то бросает вызов жизненному укладу, от однообразия которого устал. Временами он ощущает душевную слабость и пытается найти средство от поглотившей его тоски. Лирический герой не может дать однозначную характеристику самому себе: вопрос самоопределения для него открыт. Он не имеет единой точки зрения на окружающую его действительность и воспринимает ее неоднозначно. Лирический герой альбома много рефлексировал на тему творчества и отношений с возлюбленной: порой ему кажется, что он одинок, и это результат изначальной детерминированности.

В альбоме «Звезда по имени Солнце» лирический герой нестабилен. Он пытается понять принципы существования мира, привести его в гармонию. Он с опаской смотрит на происходящее, готов принять бой. Лирический герой устал от обыденности, он остро переживает болезненность мира, ощущает его трагичность. У него есть многое, но все, что он имеет, его устраивает: лирический герой находится в состоянии перманентного внутреннего конфликта. Он представляется нам неким последним героем – героем своего поколения, его сознание исполнено диссонансом.

Вслед за этой темой появляется тема освобождения. Тему освобождения от этого мира продолжает песня «Пачка сигарет». В ней видно, что герой приходит к пониманию того, что он становится чужим в этом мире: «Я смотрю в чужое небо из чужого окна / И не вижу ни одной знакомой звезды». Герой пытается успокоить себя тем, что «есть в кармане пачка сигарет, / Значит все не так уж плохо на сегодняшний день». Ему хочется уйти от всего этого, у него есть «билет на самолет с серебристым крылом, / Что взлетая, оставляет земле лишь тень». Герой стремится к полету, к небу, т.е. в конечной итоге – к трансцендентному, репрезентированному с помощью стандартного набора метафор, доминантой которой является связь с небом.

В целом для лирического героя Виктора Цоя наиболее характерным временем суток является ночь, она для него – естественная среда обитания, именно ночью лирический герой чувствует себя комфортно, спокойно и свободно.

Знаковым цветом для лирического героя является черный, который в контексте хронотопа поэзии Цоя можно охарактеризовать как «ночной»: семантика этого цвета привносит дополнительные смыслы для понимания специфики рассматриваемого лирического героя, учитывая все коннотации и ассоциации, связанные с ним. Например, он отсылает реципиента к проблеме смерти, которая неоднократно встречается в творчестве Виктора Цоя прямо или косвенно и, как правило, отсылает нас к фольклору. Кроме того, фольклорные мотивы встречаются у Цоя в связи с обрядами перехода, актуализирующими мотив жизненного цикла и отсылающими к экзистенциальной проблематике.

Немаловажным с данной точки зрения является мотив водного пространства, к которому относится мотив дождя, имеющий коннотацию очищения. Одним из важнейших символов для лирического героя является звезда: она является метафорой вдохновения, олицетворяет творчество, органично встраивается в хронотоп ночи. Лирический герой Виктора Цоя

вписывается в галерею представителей рок-героев, для которых музыка становится структурной основой, основой мировоззрения и образа жизни.

Компоненты биографического мифа героя-поэта Виктора Цоя повторяют концепты, появившиеся «в рамках когнитивного и прагматического уровней языковой личности Цоя. Как правило, в текстах они воплощаются в виде комплексов, то есть в одном и том же тексте появляется несколько концептов, генерирующих основные идейно-смысловые доминанты и сюжетные схемы» [Иванов, Шаджанова 2017: 97].

В результате песенный текст ассоциативно можно представить как сложную и связанную систему элементов, повторяющихся с разной частотой в текстах и создающую единый метатекст.

2.5. Антонимичность поэтического мира В. Цоя

Прежде чем приступить к анализу творчества Цоя, следует привести несколько цитат и положений, на которые мы будем опираться. Во-первых, учитываем «декларацию» Цоя: «песни, тексты, которые я пишу - они очень многозначные, очень ассоциативные, могут рассматриваться с очень многих углов зрения и каждому человеку могут дать то, что он хотел бы взять из этой песни. И песни – о жизни, о любых проявлениях жизни, которые я замечаю, и о людях, о психологии человеческой». Во-вторых, Цой утверждал: «у меня есть свои жизненные принципы, основываясь на которых я пишу об окружающей меня жизни, о волнующих проблемах. Важно лишь быть не тем или другим, а только самим собой. Пусть для кого-то странным, смешным, неприемлемым, а для кого-то замечательным, но только собой. Я же не певец социального протеста, не пишу песен на злобу дня».

Цой никогда не считал лирику к песням стихами, для него музыка и текст были неразделимы, поскольку были инструментами выражения общей мысли. Музыка подчеркивает глубину текста или, наоборот, дезавуирует его, создавая иронию, которую, по Цою, нельзя полностью передать словами,

поэтому при анализе творчества Цоя необходимо уделять внимания и музыкальной составляющей.

В одном из интервью Цой выражает свою позицию, основанную на категории честности: «Только ты, твоя совесть – твой главный критик и цензор. И эту позицию не надо афишировать на каждом углу. Ее нужно просто реализовать, воплотить в песне» [Житинский 2013: 412].

Ограниченность средств выражения связана с названием самого существенного: так в поэзии Виктора Цоя определился круг постоянных образов-символов, восходящих к архетипам, которые образуют бинарные оппозиции (о них уже шла речь выше).

Мы постараемся обозначить главные мотивы и образы в творчестве поэта от первого альбома «45» до последнего «Черного альбома», проанализируем их частотность и эволюцию.

Как уже говорилось, поэтический мир Цоя полон антиномий. В. Шадурский считает, что «главный прием Цоя, наряду с минимальным использованием художественных средств, – символизация жизни, непременно основанная на контрастах символов» [Шадурский 2002]. А.В. Лексина-Цыдендамбаева говорит, что Цой использовал свою уникальную технику применительно к поэзии, и именно она позволила ему создать оригинальную манеру изображения социальной действительности [Лексина-Цыдендамбаева 1999].

Эта техника, по ее мнению, вполне заслуженно может называться импрессионистической. Виктор Цой в лирике сменяет одну картину за другой, ведь в этой динамике, в вербально фиксируемых мгновениях и состоит отображение реального мира. Вполне уместно сравнение поэтической картины Цоя с импрессионизмом в живописи, для которой, как хорошо известно, характерны именно моментальность отображения и кажущаяся его фрагментарность. Этот принцип является главным в творчестве Цоя:

«Ночь, день, спать лень...

Мой дом, я в нем
Сижу, пень пнем...
Стоит таз, горит газ.
Щелчок, – и газ погас».
(«На кухне»).

Благодаря быстрой смене объекта изображения картина становится более полной и осязаемой:

«Белый снег, серый лед
На растрескавшейся земле,
Одеялом лоскутным на ней
Город в дорожной петле»
(«Звезда по имени Солнце»).

Игорь Тальков утверждал, что Цой был проводником «Белых сил», поддерживал всеми силами тех, «кому нечего ждать», кого позвала в путь «высокая в Небе Звезда». Начиная со студийной работы «Группы крови» (1988) выпуска, это становится все более очевидно [Жукова 2010: 76].

Песни Цоя отличает высокая степень отделки. В них нет элемента «слишком человеческого», свойственного современной поп-музыке. Этого оказалось непонятым представителями массовой культуры, характеризовавшими творчество Цоя как «примитивное». Поэтому все творчество Цоя пронизано ощущением присутствия в мире трансцендентного, выраженного в его фирменных антиномиях.

Итак, основными поэтическими мотивами Цоя являются следующие:

- двоимирие, оформленное в виде серии антиномичных образов;
- дорога (пути, зов и уход);
- одиночество (избранничество);
- тоска/печаль;
- судьба (служение «звезде»).

Устойчивые, повторяющиеся образы носят отчетливо романтический характер (звезда, ночь, любовь и др.). Анализу мифопоэтических образов

воды, огня и звезды будут посвящены отдельные параграфы нашей. Кроме того, наиболее интересными в художественном отношении и продуктивными для анализа являются образы воды и дождя, города и дома.

Образ дождя появляется в первой песне дебютного альбома; он же встречается в песне «Кончится лето», входящей в последний альбом, изданный уже после смерти Цоя. В этом параграфе мы попытаемся определить семантическую нагрузку, которую имеет данный образ.

Состояние природы и мира выражается стихом «Дождь идет с утра, будет, был и есть» из песни «Время есть, а денег нет».

В ряде песен дождь – это только элемент пейзажа, неизбежный атрибут осенних погодных условий: «Транквилизатор», «Твой номер», «Звезды остаются здесь», «Словно тень бегу куда-то я».

Дождь также сопутствует мотиву одиночества. Обратим внимание на антиномию огонь/свет – дождь, в которой «свое» пространство символизирует огонь (домашнего очага), а «чужое» (враждебное) – дождь. Однако в мифологии дождь – то, что дает начало новой жизни, росту, расцвету; примета обновления. Такое значение реализуется в песне «Мама, мы все тяжело больны»:

«Зерна упали в землю,

Им нужен дождь».

На этом не завершается позитивная семантика дождя, который также выступает символом очищения: «Мне дождь помыл стекла».

Проявления негативной семантики образа дождя можно увидеть в песнях «Хочу быть с тобой», «Невеселая песня», «Странная сказка». В них дождь являет собой препятствие, встречающееся по дороге к цели или мечте, которое может нести гибель герою («свинцовый дождь»; «и стучит пулеметом дождь, я хочу идти дальше, но я сбит с ног дождем»).

Существования в покое становится объектом иронии в песне «Кончится лето». Для Цоя такое существование означает неволю и пытку для души:

«День едим, а три пьем

И в общем весело живем

Хотя и дождь за окном».

«Дождь за окном» свидетельствует о другом мире, где благополучие оказывается пошлым. Лирическому герою дождь ближе, это – его погода.

Из этого следует, что в поэзии Виктора Цоя появляется еще одно противопоставление: я/мы (из тех, кто любит дождь) vs они (те, кто прячется от него в мирке своих домов или под зонтами). Для «меня» дождь – танец, для «них» – «плохая погода» («Танец»). Дождь проникает в душу героя («Подросток»), создает особое настроение, близкое мироощущению лирического героя («Мое настроение»).

М.Н. Эпштейн отмечает, что дождь – один из атрибутов унылого пейзажа. Дождь очень редко помогает создать идеальную картину природы, потому что он является признаком хмурого неба, но и при описании бурь не играет главной роли [Эпштейн 1990: 153].

Монотонность, отсутствие и мирной завершенности, и резких порывов составляют основу пейзажа в песне «Каждую ночь»:

«Третий день с неба течет вода,

Очень много течет воды.

Говорят, так должно быть здесь.

Говорят, это как всегда».

Символом и ярким знаком всего «высокого» и «духовного» в человеческой жизни является в поэтическом мире Цоя свет. Он несет лучи истины, добра, любви. Свет вообще, независимо от его происхождения, является для героя путем к очищению, призывом к пробуждению и действию: «Пора зажигать свет» («Пора»). Отсутствие света есть гибель героя: «Я слеп, я не вижу свет» («Дождь для нас»).

У Цоя свет выступает в двух ипостасях, отличающихся друг от друга по качеству и источнику. 1) Свет природный, естественный (небесных светил, живого огня) – символ истины, духовности – окутан аурой романтики:

«А если утро – должен быть свет.

(«Дети проходных дворов»)

Замерзшие пальцы ломают спички,

От которых зажгутся костры».

(«Попробуй спеть вместе со мной»)

Преобладает именно свет звезд: «Мы хотели света – не было звезды»
(«В наших глазах»).

2) Этому природному свету противопоставлен свет электрический, который символизирует пространство земное, материальное («Электрический свет продолжает наш день») и связан с образами дома и ночи:

2В старых квартирах, где есть свет,

Газ, Телефон, горячая вода, радиоточка...»

(«Бошетунмай»)

Электрический свет – примета урбанистического пейзажа. Улицы города освещены фонарями, этот свет придает романтический ореол уличному миру героя. Горящие фонари встречаются в песнях «Восьмиклассница», «Прогулка романтика», «Город», «Печаль».

Звезда – наиболее многозначный из всех слов-образов, связанных в художественном мире Цоя с верхней, небесной горизонталью. Соотношение крестообразно выстроенных координат мира и Звезды основано у Цоя не на антиномии, как в большинстве текстов русской литературы, а на горизонтали. В отличие от солнца и Луны, Звезда у В. Цоя редко бывает деталью пейзажа:

«А на небе луна,

За ней звезд стена».

(«Завтра война»)

В соответствии с традицией романтизма, образ Звезды содержит целый спектр символических значений. В самом общем плане Звезда олицетворяет некий положительный идеал, «высоту»:

«А мне приснилось миром правит мечта

А над этим прекрасно горит звезда».

(«Красно-желтые дни»)

Этот «звездный» идеал является для лирического героя мерилom ценности и чистоты:

«На теле ран не счесть,

Нелегки шаги,

Лишь в груди горит звезда».

(«Апрель»)

Еще одно символическое значение звезды – судьба; герой же «способен дотянуться до звезд». Поэтому для него жить означает быть («гореть») звездой; соответственно, актуализируется бинарная оппозиция – «камнем лежать» («Кукушка»). Звезда определяет с рождения избранничество героя, которое выступает и в оппозиции к смерти. «Я родился на стыке созвездий, но жить не могу» («Хочу быть с тобой»)

Ощущение, что вокруг «ни одной знакомой звезды» («Пачка сигарет»), воспринимается лирическим героем как трагическое, а звезда оказывается источником света («В наших глазах»), милосердия и добра («Вера-надежда-любовь»).

В песне «Троллейбус» появляется образ путеводной звезды, возникающий и в других текстах:

«Но высокая в небе звезда зовет меня в путь».

(«Группа крови»)

«Ты видишь мою звезду,

Ты веришь, что я пойду».

(«Дождь для нас»)

Движение, путь, определяемый звездным ориентиром, может осуществляться в этом поэтическом мире по двум пересекающимся осям: по горизонтали (жизненный путь, движение по миру) и вертикали (движение вверх, к звезде, к идеалу, но также и падение вниз):

«...под светом звезды

по имени Солнце».

(«Звезда по имени Солнце»)

Путь навверх, к свободе проявляется в универсальном мифологическом сюжете об Икаре, стремящемся к свободе, воплощенной в виде. Такое движение вверх описано в текстах «Печаль», «Спокойная ночь», «Апрель». Однако оно также включено в бинарную оппозицию, второй полюс которой – падение звезд («звездопад») или остановка.

В тексте «Пой свои песни, пей свои вина герой» присутствует движение по горизонтали и вертикали, соединенное со «звездной» символикой, причем именно звезда выступает его источником и «инициатором». Устремленность по вертикали к звезде символизирует бессмертие, которое завершает горизонтальный жизненный путь:

«И звезда говорит тебе: «Полетим со мной»:

И ты сам станешь одной из бесчисленных звезд.

И кто-то снова протянет тебе ладонь».

(«А когда ты умрешь, он примет твой пост...»)

Образ звезды имеет ряд соответствий, характер которых отражает приближенность светил к миру земному:

... И волками смотрели звезды из облаков.

(«Легенда»)

Положительные оттенки в текстах Цоя приобретает образ, построенный на ассоциациях: «Вспоминаю собаку, она как звезда» («Камчатка»).

В названии альбома «Звезда по имени Солнце» актуализируется достаточно важный символ Солнца, обозначенный «по имени», что, по сути, придает Солнцу антропологический оттенок. С символикой Солнца связывается миф об умирании и воскресении (см. об этом: [Иванов 1994: 461–462]). В семантическое поле этого мифа включены такие ключевые мотивы как смерть и воскресение, избранничество, борьба или война Добра со Злом.

И уже во второй песне развивается сюжет умирания-воскресения:

«Красная-красная кровь –
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива».

(«Звезда по имени Солнце»)

Кроме того, в этот комплекс входит мотив избранности героя, отмеченного знаком Солнца:

«Он не помнит слова «да» и слова «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».

(«Звезда по имени Солнце»)

При этом Солнце наделяется чертами особого могущества, определенного рода жестокостью, которая характерна для подтверждения превосходства божества. При этом силе Солнца противопоставляется иное начало, которое вступает с ним в борьбу.

Мотив борьбы и войны является одним из ключевых в этом альбоме. Он появляется уже в первой песне, которая задает все его основные темы и лейтмотивы и координаты художественного пространства. В песне предстает некий мировой порядок, где у каждого своя функция, а также задается необходимость присутствия в мире как света, так и тьмы, определенной двойственностью жизни. В то же время «Весь мир идет на меня войной». Таким образом, герой изначально антагонистичен по отношению к миру. В то же время герою, а также читателю / слушателю задаются вопросы либо об изменениях, либо о принятии мира таким, какой он есть. Другой важный мотив – мотив смерти, который также принижает цикл.

«А потом придет она,

Собирайся, скажет, пошли.

Отдай земле тело...»

(«Странная сказка»)

При этом в одной из песен («Пачка сигарет») в сюжет включены элементы некоего перехода или перемещения из одного мира в другой – чужой. Путь обозначен, что закономерно – по небу, подобно части солнечного пути.

«Я сижу и смотрю в чужое небо из чужого окна.

И не вижу ни одной знакомой звезды».

<...>

«Но если есть в кармане пачка сигарет,

Значит, все не так уж плохо на сегодняшний день.

И билет на самолет с серебристым крылом,

Что, взлетая, оставляет земле лишь тень».

(«Пачка сигарет»).

Кроме того, Цой активно использует фразеологические ресурсы русского языка, однако идиомы у него переосмысливаются на основе ассоциаций, связанных с реалиями окружающего современного мира. Так ассоциативные образы со «звездной» семьей приобретают дополнительную смысловую нагрузку:

«Каждой звезде свой неба кусок...»

(«Песня без слов»)

«Похоже, что прошлой ночью был звездопад,

Но звезды как камни упали в наш огород».

(«Жизнь в стеклах»).

День и ночь – самые частотные образы в поэтике В. Цоя, каждый из них, по замечаниям исследователей А. Житинского и А. Дидурова, встречается в текстах более 60 раз. Ночь в текстах Цоя – обозначение определенного времени:

«А потом наступит ночь, ночь...»

(«Атаман».)

При этом часто встречается смещение, совмещение или нарушение временной длительности или логики движения времени: Ночь – словно час – Лето! («Лето»).

В других случаях, напротив, автор подчеркивает естественный ход течения времени: упоминаются части суток, времена года, последовательная смена которых и составляет течение жизни. Узловые переходные моменты создают пересечение пространственно-временных линий:

«И как каждый день ждет свою ночь,

Я жду свое слово».

(«Пора»)

Ночной пейзаж в поэзии В. Цоя чаще всего статичен и всегда урбанизирован: это ночной город, фонари, стекла витрин и т.д. Свернутой манифестацией такого положения дел можно считать стих «А над городом – ночь» («Печаль»).

Стоит отметить сочетание в поэтическом пейзаже семы «ночь» с семами «зима» и «дождь»; все вместе они создают новую тему, определяемую эпитетами «темный» и «долгий». В связи с этим эпитеты, связанные с образом ночи, оказываются окрашенными в темные тона:

«Эта ночь слишком темна».

(«Генерал»)

«В темную, темную, темную

Ночь».

(«Вера-надежда-любовь»)

Ночь выступает не только в качестве конкретного времени суток, но и в качестве особого мира, мира, в котором существует лирический герой и где он может скрыться от проблем дня⁵:

«Ну а я всегда любил ночь

Это мое дело – любить ночь.

⁵ В этой связи представляется продуктивным сопоставление изображения дня и ночи в поэзии В. Цоя с этими элементами поэтического мира Ф.И. Тютчева.

... Я люблю ночь за то,
Что в ней меньше машин».
(«Ночь»)

Ночь – время жизни, а значит, уснуть равнозначно тому, чтобы «убить ночь». По словам А.В. Лексиной-Цыдендамбаевой, «ночь» выступает основным романтическим атрибутом у В. Цоя:

«Я смотрю в ночь.
Я вижу, что ночь темна,
Но это не станет помехой
Прогулке романтика».
(«Прогулка романтика»)
Видели ночь,
«Гуляли всю ночь до утра».
(«Видели ночь»)

Еще более существенно романтический ореол образа подчеркивается его соединенностью с образом звезды: «В наших глазах звездная ночь» («В наших глазах»). Символика «высокого», «романтического» включает в себя и смерть, которая может быть реализована как героическая гибель или добровольный уход из враждебного мира:

«Ночь –
Окурок с оставленным фильтром,
Брошенный тем,
Кто хочет умереть молодым».
(«Верь мне»).

В символическом отношении образ ночи становится двуполярным, гетерогенным: положительной, «высокой», «романтической» семантике противопоставляется в отдельных случаях отрицательная («Спокойная ночь»). В бинарной оппозиции день vs ночь отрицательную семантику имеет не «ночь» (мир лирического героя), а «день», хотя его отрицательное значение смягчается образом-символом Солнца.

«Ночь день, спать лень...»

(«На кухне»)

Оттенок антиномичности экстраполируется даже на подругу героя: «Я – ночь, а ты – утра суть...» («Дождь для нас»).

Принадлежность к городской культуре неизбежно накладывает отпечаток на характер поэтического мышления целого ряда отечественных рок-музыкантов. Ленинград Виктора Цоя формируется из подъездов, квартир, пивных ларьков, котельных, ночных улиц, фонарей, телефонных будок. Несмотря на заявление поэта «Мне не нравится город Москва, / Мне нравится Ленинград», город «московского» и «петербургского» периодов творчества Цоя сохраняет одни и те же приметы и предметы цивилизации (метро, телефон, телевизор и т.д.), локусы, устойчивый круг мотивов, связанных с «городским» существованием лирического героя. Знаками города остаются у Цоя фонари, стены, крыши, дома. Это тот же мегаполис, центр которого оказывается воплощением, квинтэссенцией «всех городов»:

«А она живет в центре всех городов.

Но она давно уже спит там –

В центре всех городов» («Это – любовь»).

Главным героем «городской» лирики Цоя становится человек, принадлежащий к городу и, что наиболее важно, являющийся представителем культуры города. Такой человек любит свой город как женщину: «Я люблю этот город как женщину Икс» («Жизнь в стеклах»).

Виктор Цой представляет город в виде вавилонской башни или безликого муравейника, что демонстрируют и подчеркивают обобщенные характеры персонажей, лишенных частных деталей, превращающихся зачастую в опознавательный знак города или технократической цивилизации. Однако любовь к городу амбивалентна: зачастую это своего рода любовь, которая может оборачиваться ненавистью. Эта любовь-ненависть связана с трагизмом существования в мегаполисе, который может стать гибельным для героя:

«Я люблю этот город, но зима здесь слишком длинна.

Я люблю этот город, но зима здесь слишком темна».

(«Город»).

В связи с образом города нельзя не сказать и о доме лирического героя. Лирический герой Цоя, как правило, находится либо вне дома, на улице («нет меня дома целыми днями»), либо в чужом доме, либо неуютно себя чувствует в своем собственном доме («Мои друзья», «На кухне»):

«Мой дом, я в нем

Сижу – пень пнем».

(«На кухне»).

Следует отметить, что герой находится дома в то время, когда за окном зима. В такой ситуации только дом может сохранить тепло, которое необходимо герою для жизни («Гость», «Сюжет для новой песни»). В анализируемом альбоме ночь отношение героя к дому опять-таки амбивалентно. Дом может отходить на второй и гораздо важнее то, что происходит вне дома («Видели ночь»). В других случаях герой любит свой дом, но должен выбросить ключ, закрыв свою дверь («Танец», «Ночь»).

В последних трех альбомах В. Цоя образ дома также окрашен двояко: негативную и положительную. Негативная семантика связана с сытостью, бытом, «застоем», в таком доме не находится места свободе, духовному развитию, и именно поэтому герой уходит из него, выбирая дорогу («Закрой за мной дверь, я ухожу», «Спокойная ночь», «В наших глазах», «Кончится лето»).

Позитивная же семантика связана с возвращением лирического героя в дом, где его ждет Любовь, и этот дом не обязательно должен находиться на земле, он может быть трансцендирован («Апрель», «Красно-желтые дни», «Нам с тобой»).

Мотив тоски и печали в рок-поэзии В. Цоя реализуется непоследовательно, основной блок песен, содержащих этот мотив,

концентрируется в последних в двух альбомах, хотя заявлен он уже в первом альбоме, в песне «Солнечные дни»:

«Как мне избавиться от этой тоски

По вам, солнечные дни?»

Тоска здесь определена, названа причина ее появления – зима, холод, неуютность. Но стоит заметить, что солнце у Цоя это не просто символ тепла, лета, но и всего положительного полюса художественного мира, своеобразный идеал.

Мотив тоски становится центральным в песне «Печаль». Это неизбежная, пронизывающая, всепоглащающая печаль; она является перманентной, не имея ни начала, ни конца; причины ее появления не может понять и сам лирический герой. Однако из подтекста и авторской иронии мы видим, что она возникает из несовершенства окружающего мира: «А вокруг благодать – ни черта не видать» («Печаль»). Герой, судя по всему, ощущает это противоречие, этот диссонанс.

В песне «Апрель» тоска чередуется с «солнца светом», что обуславливает ее причину: это романтическая тоска по идеалу, бессмертию. Олицетворенный образ тоски дан в песне «Звезда»:

«Ох, заедает меня тоска,

Верная подруга моя».

Кроме того, имплицитно этот мотив содержится в песнях «Красно-желтые дни», «Кончиться лето», «Невеселая песня», «Странная сказка». Здесь он тоже связан с дисгармоничностью и неустроенностью мира, отсутствием идеала на земле («Все на месте, да что-то не так»).

Стоит отметить, что лирический герой Цоя практически постоянно находится в динамике, в движении: он ходит по улицам, к друзьям, в кино, по ночному городу, очень редко находясь дома. Все эти передвижения можно отнести к бытовому, «горизонтальному» плану. Но в некоторых песнях появляются совсем иные дорога и движение по ней, которые можно отнести

к бытийному, «вертикальному» плану. Пожалуй, впервые такой мотив звучит в «Подростке»:

«И если ты можешь бежать,

То это твой плюс».

В «Последнем герое» этот мотив реализуется на уровне подсознания, еще не осознанного внутреннего позыва («Утром ты стремишься скорее уйти»), но уже в песне «Пора» уход становится результатом осознанного выбора:

«Я уйду, оставляя листок

С единственным словом – Пора!

Пора уходить прочь».

Путь здесь является не просто дорогой, а местом осуществления духовного становления лирического героя, связанного с топикой Судьбы и служения Звезде. Лирический герой он не может сойти с этого пути, поскольку это означало бы предать себя (хотя осознание этого приходит к герою не сразу).

«Ты видишь мою звезду,

Ты веришь, что я пойду

Я слеп, я не вижу звезд, <..>

Я слеп, но я вижу свет».

(«Дождь для нас»).

Важными маркерами мотива дороги являются порог и дверь, несущие в себе важную для поэтического мира В. Цоя семантику лиминальности:

«Я выхожу на порог, я слышу стук копыт».

(«Растопите снег»)

«Закрой за мной дверь, я уйду».

(«Закрой за мной дверь, я уйду»)

Этот же мотив реализуется в песнях «Группа крови», «Спокойная ночь», «Попробуй спеть вместе со мной», «Шаг вперед», «Невеселая песня», «Красно-желтые дни», «Сосны на морском берегу», а также (в качестве

минус-приема) в песне «Кончится лето». Самый значимый и полермонтовски «возвышенный» образ пути создается в песне «Группа крови»: Но высокая в небе звезда зовет меня в путь».

Именно этот путь, это движение являются единственными способами преодоления «застоя», духовной смерти, способом дотянуться до звезд, достичь свободы и бессмертия и «свидетельству[ю]т о такой существеннейшей черте романтического типа мышления, как стремление к вечному и бесконечному духовному обновлению – вплоть до самопреодоления» [Милюгина 1999: 54].

Этот мотив тесно связан с предыдущим, поскольку путь, ведущий к идеалу, невозможен без борьбы. Наиболее активно этот мотив реализуется в трех последних альбомах Цоя. В первую очередь, указанный мотив воплощается в виде войны «между землей и небом»:

«И где бы ты ни был,
Что бы ни делал, –
Между землей и небом –
Война».
(«Война»).

В поэтическом пространстве Цоя война разгорается не как запланированное действие, а как спонтанное и чаще всего бессмысленное событие⁶. Герой Цоя ощущает на себе груз неизбежности этой войны, однако для героя эта война представляется, пожалуй, единственным способом что-то изменить. Этот мотив хорошо показан в центральной композиции группы «Звезда по имени Солнце».

Война в художественном мире В. Цоя не предполагает остановку, перерыв, предназначенный для того чтобы набраться сил и продолжить воевать. Война в его понимании – это нескончаемая битва, происходящая непрерывно, день за днем. Все это служит главной миссии, которую берет на

⁶ О непредсказуемости как одном из важнейших признаков событийности см. прежде всего: [Шмид 2003: 17–18].

себя воин-герой цоевской поэзии – служить своей звезде и тем самым служить, причем это служение возможно как на универсальном уровне (макромир), так и на уровне его частной жизни (микромир). Победа для него не принципиальна, он декларирует от «ставить ногу на грудь» кому-либо. Фигура «последнего героя», на которого «весь мир идет войной», неразрывно связана у Цоя с мотивом войны между небом и землей. Такое противостояние миру также по своему генезису восходит к романтической культуре.

Любовь в поэтическом мире Цоя тесно связана с двоemiрием. Репрезентативный пример – композиция «Сюжет для новой песни». Тем не менее, Цой поет о любви и даже выпускает альбом под названием «Это не любовь», в котором содержатся песни о простой и непростой земной любви. Они отражают «средние», «обычные» переживания лирического героя. Обратим внимание на то, что внешность его возлюбленной или подруги не описывается, она остается абстрактной, не конкретизированной. Зачастую в любовной лирике Цоя речь идет о качествах, противоречащих самому феномену любви:

«Ты хочешь, чтобы я
Остался навсегда с тобой,
Ты хочешь, чтоб ты пела, а я тебя слушал,
Оставь меня в покое...
Не тронь мою душу».

(«Фильмы»)

С другой стороны, любовь сжигает героя Цоя дотла, он хочет быть рядом с любимой, всегда находится в ожидании ее звонка, боится услышать «Нет», переживает, «когда [его] девушка больна». Это – земной, конкретно-чувственный план любви в поэтическом мире лидера группы «Кино».

Но в этом мире есть и другой любовный план, на котором любовь существует скорее имплицитно, зачастую даже не называется этим словом. В таких случаях появляется местоимение «ты», который отсылает к той,

которая настолько необходима лирическому герою, что все вокруг становится для него несущественным («Дождь для нас»). В таком случае главным для героя становится быть вместе с героиней, обрести с ней быть духовную близость: «Стань птицей, живущей в моем небе...» («Стань птицей»)

Лирическое «ты» снова возникает в последнем альбоме группы «Кино» (песни «Красно-желтые дни», «Нам с тобой», «Сосны на морском берегу»). Спрятанная за этим «ты» возлюбленная ждет своего героя, а он готов ради нее оставлять «следы на снегу». И только для них двоих он строит планы:

«И кому, и зачем здесь петь?

Нам с тобой: голубых небес навес.

Нам с тобой: станет лес глухой стеной.

Нам с тобой: из заплеванных колодцев не пить...»

(«Нам с тобой»)

Наиболее концентрированной манифестацией понимания любви у Цоя можно считать стих «Смерть стоит того, чтобы жить, / А любовь того, чтобы ждать», который стал функционировать в качестве афоризма. Таким образом, можно сделать вывод, что мотив любви присутствует в творчестве Цоя, реализуясь в двух вариантах – «земном» (конкретно-чувственном) и «идеальном». Если в первом случае мы видим конкретные чувства, переживания и имеем возможность проследить черты, которые хотя бы минимально конкретизируют объект любви лирического героя, то во втором – это лирическое «ты», ради которого стоит бороться, жить, ждать и умирать, субъект которого лишен каких бы то ни было конкретных черт.

Заключение

В первой главе работы мы обратились к исследованию А.В. Юрчака, всесторонне проанализировавшему период советской культуры, предшествовавший «перестройке» и приведший к фундаментальным политическим, социальным и культурным изменениям. Юрчак поставил в центр своей концепции понятие «перформативного сдвига», ставшего, по его мнению, ключевой характеристикой позднесоветской системы. Перформативный сдвиг, произошедший при жизни «последнего советского поколения», привел существующую социокультурную систему к распаду.

Новая социокультурная действительность, которая образовалась к 1980-м годам, возникновение новой культурной модели и переосмысление традиций означают складывание новой эстетической платформы, выработку новых эстетических категорий. Этой платформой стала рок-культура.

Рок-культуру часто трактуют как сложное социокультурное явление. В попытках охарактеризовать ее одни авторы акцентируют внимание на «метафизических» смыслах текстов ее авторов, другие подчеркивают присущие ей музыкально-стилистические жанровые черты.

Многие песни рок-музыкантов 1980-х гг. свидетельствуют не об этической и социальной направленности их репертуара. Рок становится своеобразной музыкальной публицистикой, часто это глубоко «антимещанская», «антибюргерская» музыка современного обывателя.

Обладая специфической простотой музыкальных выразительных средств, рок-музыка оказала сильное эмоциональное и мировоззренческое воздействие на свою аудиторию, к которой в первую очередь принадлежала значительная часть молодого поколения. В России рок-музыка не просто влияла на молодежь, но стала культурным мифом целого поколения.

Третий параграф первой главы раскрывает историю группы «Кино», которая началась в 1981 и продолжается по сей день – в книгах, переизданиях, видеоклипах, воспоминаниях очевидцев событий и так далее.

Первая часть второй глава посвящена В. Цюю как музыканту, актеру, поэту. В ходе исследования мы выяснили, что у разные реципиенты, лично знавшие художника, оставили существенно разнящиеся мнения относительно того, где заканчивалась граница сценического и кинематографического образа Цюя и начиналась его биографическая личность. Мы полагаем, что отдельные черты поэтики бытового поведения, свойственные сценическим выступлениям Цюя, а также черты образов, созданных им в кино, отчасти проявлялись в повседневной жизни. Виктору Цюю удалось выстроить успешный и воспроизводимый последующими поколениями реципиентов персональный миф, состоящий из двух фундаментально важных слагаемых: 1) носитель свободы, нон-конформист и флагман культурно-социальных перемен, в то же время; 2) сосредоточенный, замкнутый в себе тонкийрефлектик, занятый экзистенциальными проблемами, знакомыми «последнему советскому поколению» в целом.

Во втором разделе второй главы мы исследовали черты поэтики песенных лидера рок-группы «Кино» текстов и обнаружили набор ее инвариантов: образы дождя и света, ночи и дня, звезды, города и дома, связанные между собой по преимуществу отношениями бинарности. Мы рассматривали творчество Цюя не только как социальный протест или «музыкальную публицистику», а попытались проанализировать экзистенциальный план содержания его песен.

В результате анализа были выявлены неоромантические черты поэтики текстов песен В. Цюя. Были рассмотрены основные романтические мотивы: одиночества, судьбы, дороги, двоемирия, тоски и любви. Можно говорить об эволюции лирического героя от простого «бездельника» к «романтику» «воину», служителю своей Звезде, достойного свободы и бессмертия. Кроме того, были обозначены основные художественные средства, используемые Цюем – это антиномичность, символизация жизни, контраст символов, осознанная упрощенность языка.

Ключевыми темами Цоя являются темы пути, ухода (зачастую спровоцированного неким «зовом»), одиночества, освобождения. Неслучайно в песнях Цоя зачастую возникает романтический антураж: ночь, гроза, звезды, дождь. Его лирический герой – воин, одетый в фирменный «цоевский» черный плаще, который не может позволить себе смириться с обыденностью. В его песнях звучит романтическая по своему генезису свойственная революционная декларация – «Дальше действовать будем мы!».

Песни Цоя стали репрезентацией потребностей молодого поколения, «последнего советского поколения» (по Юрчаку). Таким образом, мы обнаружили связь рок-поэзии Виктора Цоя с эпохой 1980-х годов (социальные мотивы), а так же определили черты, характерные для поэзии в самом широком смысле и значении («вечные» темы – одиночества, жизни и смерти, любви).

В методическом аспекте тема рок-поэзии представлена в сегодняшней отечественной школе недостаточно. Мы попытались адаптировать имеющиеся материалы по творчеству рок-поэтов и, в первую очередь, самого Виктора Цоя. В качестве результата этой работы представлен элективный курс, рассчитанный на 17 часов и включающий в себя различные формы занятий (лекции, семинары, творческие мастерские). Цель этого курса – способствовать созданию духовного мира человека и условий для формирования внутренней потребности личности в непрерывном совершенствовании, в реализации и продвижении своих творческих возможностей и помочь ученику составить представление о художественном мире песенных текстов Цоя, поэтических образах, проблематике и эстетических позициях автора. Интерпретируя прочитанные тексты в отрыве от музыкального сопровождения и сопоставляя свои суждения с оценками специалистов, ученик сможет ориентироваться в темах и образах, представленных поэтом.

Материалы курса, как и все содержание представленной работы, могут способствовать углубленному восприятию и осмыслению творчества Виктора Цоя современными реципиентами.

Список литературы

1. Авторская песня. Книга для ученика и учителя. М.: АСТ, 1997. 508 с.
2. Артемий Троицкий о группе Кино, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BjNZ5UZep4k> (дата обращения: 20.05.2020).
3. Бажанов Н. Иллюстрированная Библейская энциклопедия. М.: Локид-Пресс, 2004. 640 с.
4. Барановская Н.Б. «По дороге в Рай...» или беглые заметки о жизни и творчестве Константина Кинчева. СПб.: Новый Гелион, 1993. 239 с.
5. Богданова Н.В. Словарь основных понятий и терминов риторики. М.: МУПК, 2001. 44 с.
6. «Бунт» Цоя перед выступлением и его последствия, 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pisjseZIJjc> (дата обращения: 19.05.20).
7. Бурлака А.П. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1965-2005. Том 2. СПб.: Амфора, 2007. 400 с.
8. Бурлака А.П. Кино. Иллюстрированная история группы. СПб.: Амфора, 2014. 95 с.
9. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. 1898. URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0060.shtml (дата обращения: 20.05.2020).
10. Волков А.А. Курс русской риторики. М.: Издательство храма св. муч. Татианы, 2001. URL: <http://genhis.philol.msu.ru/uploads/ritorika.pdf> (дата обращения: 20.05.2020).
11. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.

12. Давыдов Ю.Н. Социология контркультуры. Инфантилизм как тип мирозерцания и социальная болезнь: [Критический анализ] / АН СССР, Ин-т социол. исследований. М.: Наука, 1980 URL: https://www.isras.ru/files/File/publ/Scan_2018/Davydov_Sociologiya_kontrkultur_y_1980.pdf (дата обращения: 20.05.2020).
13. «До 16 и старше» с участием Виктора Цоя, 1998. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K-GGJJhnI8s> (дата обращения: 21.05.2020).
14. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada, 2010. 232 с.
15. Доманский Ю. В. Тексты смерти русского рока. Русская поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1998. 113 с.
16. Дидуров А.А. Четверть века в роке: записки из андерграунда. М.: Эксмо, 2005. 352 с.
17. Житинский А.Н. Путешествие рок-дилетанта: Музыкальный роман. СПб.: Амфора, 2007. URL: <http://litra.pro/puteshestvie-rok-diletanta/zhitinskij-aleksandr-nikolaevich/read> (дата обращения: 20.05.2020).
18. Житинский А.Н. Цой forever. Документальная повесть. СПб.: Амфора, 2013. 504 с.
19. Забродин Г. Д., Александров Б. А. Рок: искусство или болезнь? М.: Сов. Россия, 1990. 96 с.
20. Верт Н. История советского государства. 1900–1991. М.: Прогресс-Академия, 1992. 480 с.
21. Дайс Е. Русский рок и кризис современной отечественной культуры // Нева, 2005, № 1 URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2005/1/russkij-rok-i-krizis-sovremennoj-otechestvennoj-kultury.html> (дата обращения 16.05.2020).
22. Иванов В.В. Солярные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 461–462.

23. Иванов Д.И., Шаджанова Е.И. Концепт «герой» в структуре вербального компонента синтетической языковой личности В. Цоя // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 3(69): в 3-х ч. Ч. 2. С. 96-99.
24. Калгин В.Н. Виктор Цой. Последний герой современного мифа. Полная версия. М.: АСТ, 2019. 784 с.
25. Калгин В.Н. Виктор Цой и Артемий Троицкий, Яндекс.Дзен, 2020 URL: <https://zen.yandex.ru/media/kalgin/viktor-coi-i-artemii-troickii-5ea945d7e553831c6fd39102> (дата обращения 16.05.2020).
26. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность: Сборник статей / Под. ред. Д. Н. Шмелева. М.: Наука, 1989. С. 3–8.
27. Кастальский С. Рок-Энциклопедия. М.: ЗАО «Ровестник», 2003. 888 с.
28. Катаев С.Д. Содержание и интонация молодежной песни // Социологические исследования. 1987. № 1. С. 77–80.
29. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1966. 376 с.
30. Ключева Н. Метрический материал «московской» школы рок-поэзии // Русская поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metricheskiy-repertuar-moskovskoy-shkoly-rok-poezii/viewer> (дата обращения: 19.05.2020).
31. Козлов А. Рок: истоки и развитие. 2001. URL: <http://japson.ru/gold/books-r/kozlov/index-1.htm> (дата обращения: 17.05.20).
32. Козницкая Б.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1998. Вып. 1. С. 55–62.
33. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская поэзия: текст и контекст.

Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1998. URL: <http://a-pesni.org/rock/tver/rokpoezia.php> (дата обращения: 20.05.2020).

34. Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса // Электронный научный журнал «Медиаскоп». № 1. 2011. С. 5–33.

35. Левченко Я. Год закрытого перелома // 1990-й: опыт изучения недавней истории: Сборник статей и материалов. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 791–801.

36. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы; Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений; В 2 т. Т.2: 1968–1990. М., 2003. 688 с.

37. Лексина-Цыдендамбаева А.В. «Неоромантический импрессионизм» как основа художественного мира // Русская поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1999. Вып. 2 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neoromanticheskiiy-impresionizm-kak-osnova-hudozhestvennogo-mira/viewer> (дата обращения: 19.05.2020).

38. Лотман Ю.М. Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции). М.: Наука, 1976. С. 292–297.

39. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. С. 331–384.

40. Львов М.Р. Риторика. Культура речи М.: Академия, 2004. 272 с.

41. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. 375 с.

42. Мейнерт Н. Кому нужна рок-музыка? // Проблемы развития современного эстрадного искусства. М. 1988. С. 213–231.

43. Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет. 1999. Вып. 2. С. 53–60.
44. Музыканты о феномене популярности Цоя, 2012. URL: <https://lenta.ru/articles/2017/06/15/tsoy/> (дата обращения 19.05.2020).
45. Мяло К. Г. Под знаменем бунта: (Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950–1970-х гг.). М.: Молодая гвардия, 1985. 287 с.
46. Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет. 2000. Вып. 4. С. 15–23.
47. Нежданова Н.К. «Крест» и «Звезда» Виктора Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет. 2001. Вып. 5. С. 142–151.
48. Отургашева Н.В. Риторика: учебное пособие. Новосибирск: СибАГС, 2012. 186 с.
49. Петров А. Уважать увлечения молодежи // Кругозор. 1989. № 8. С. 15–16.
50. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителя. М., 1985. 399 с.
51. Румянцев Д. Мы были перед небом // Октябрь. 2008. С. 166–177.
52. Рыбин А.В. «Кино» с самого начала. СПб.: Амфора, 2013. URL: https://kino.kardinal-tlt.ru/k_begin.htm (дата обращения: 20.05.2020).
53. Сундиев И.Ю. Неформальные молодежные объединения: опыт экспозиции // Социологические исследования. 1987. № 5. С. 56–62.
54. Тamarченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 1999. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/ (дата обращения: 20.05.2020).

55. Тизер концертов КИНО в 2020 году, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MJaVK9Nnvk0> (дата обращения: 20.05.2020).
56. Троицкий А.К. Сегодня Цой занялся бы комиксами, 2011. URL: <https://www.amic.ru/news/156801/> (дата обращения: 20.05.2020).
57. Шадурский В. Русская рок-поэзия и художественный прием // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет. 2002. Вып. 6. URL: <https://v-r-soy.livejournal.com/30132.html> (дата обращения: 20.05.2020).
58. Шмидт Г. Философский словарь: Основан Шмидтом. 22-е изд., новое, переработанное. М.: Республика, 2003. URL: <https://vslovare.info/slovo/filosofskiij-slovar/problematika/281218> (дата обращения: 22.05.2020).
59. Цой В.Р. Последний герой: стихи, песни, воспоминания / Под ред. В. В. Жуковой. М., 2010. 352 с.
60. Цой В.Р. Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 416 с.
61. Цой М.И., Житинский А.Н. Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания. СПб.: Новый Геликон, 1993. URL: https://royallib.com/read/tsoy_marianna/viktor_tsoy_stihi_dokumenty_vospominaniya.html#0 (дата обращения: 20.05.2020).
62. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
63. Эйхенгольц М.Д. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4514/Тематика (дата обращения: 20.05.2020).
64. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Издательство МГУ, 1994. 144 с.

65. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии: Науч.-попул. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.

66. Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Пер. с англ. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 664 с.

Элективный курс «Поэзия Виктора Цоя в контексте XX века»

Количество часов: 17.

Курс рассчитан для проведения в 9-м классе (на усмотрение учителя можно проводить в 10-м или 11-м классах).

Автор: Радюшкин И.Н., студент 2 курса магистратуры филологического факультета КГПУ им. В.П. Астафьева (Красноярск).

Пояснительная записка

В создании эстетических и человеческих качеств важную роль играет поэзия и ее преподавание в школе.

Время не стоит на месте, и мы можем наблюдать, как новые имена приходят в литературу. Однако школьная программа реагирует на них не столь охотно. Творчество рок-поэтов 80-х годов слабо освещено в школе. При этом, в молодежной среде был и остается спрос на музыкальную поэзию того времени. Виктор Цой и группа «Кино» с течением времени не утратили прежнюю славу и популярность. Это отчетливо отражено в большом количестве прослушиваний на стриминговых сервисах и просмотрах видеоматериалов на платформе «YouTube». Поэтому исследование текстов данного поэта представляется актуальным и значимым.

Программа представляет собой цикл занятий, посвященных творчеству и личности Виктора Цоя, и опирается как на книжные, так и журнальные публикации, созданные по следам его творчества.

Цель курса

- способствовать созданию духовного мира человека и условий для формирования внутренней потребности личности в непрерывном

совершенствовании, в реализации и продвижении своих творческих возможностей.

- помочь ученику составить представление о художественном мире песенных текстов Цоя, поэтических образах, проблематике и эстетических позициях автора. Интерпретируя прочитанные тексты в отрыве от музыкального сопровождения и сопоставляя свои суждения с оценками специалистов, в конечном итоге, ученик сможет ориентироваться в темах и образах, представленных поэтом.

Нельзя однозначно утверждать, что в будущем Виктор Цой займет важное место среди поэтов XX века. Но в контексте начала XXI века он представляется весьма значимой фигурой. Поэтому современному образованному человеку важно знать основные особенности творческой индивидуальности Виктора Цоя, а также ключевые параметры рок-культуры.

Длительность курса – 17 часов. Представленное количество часов является приблизительным, педагог вправе изменять его в соответствии с конкретными условиями своей педагогической деятельности или из выбранных методических предпочтений.

Основные требования к знаниям, умениям и навыкам учащихся

По завершению элективного курса ученики должны:

- прочитать и под руководством педагога изучить песенные тексты Виктора Цоя;
- уметь охарактеризовать лирических героев, знать проблематику основных текстов и их идейный смысл;
- давать оценку на основе личного восприятия;
- представлять и обосновывать собственное отношение к песенному тексту, выступить с сообщением или докладом, участвовать в беседе, диспуте, писать творческие работы разных жанров.

Формы контроля за знаниями учащихся:

1. Семинары и лекции.
2. Письменные и устные развернутые ответы на вопросы.
3. Составление плана, тезисов по материалу биографии Цоя.
4. Составление вопросов для характеристики лирических героев и оценки текста в целом.
5. Подготовка устных сообщений о прочитанном тексте.
6. Написание сочинений, докладов, рефератов.
7. Зачет по курсу.

Программа элективного курса включает:

- пояснительную записку;
- требования к уровню освоения содержания курса;
- тематический план курса;
- формы контроля по освоению ЭК;
- учебно-методическое обеспечение курса (список стихотворений для анализа на занятиях; аудио и видео материалы; список литературы для учителя; список литературы для учащихся);
- словарь теоретико-литературных терминов (с примерами);
- дидактические материалы к элективному курсу (примерные вопросы и задания для освоения содержания ЭК и овладения теоретико-литературными понятиями);
- планы анализа поэтического текста; алгоритмы анализа поэтического текста (лексико-семантический; анализ стихотворения в контексте других текстов автора, в контексте национального литературного процесса);

Требования к уровню освоения содержания курса

На занятиях данного элективного курса отдается предпочтение формам работы, способным расширить классно-урочную систему: творческие мастерские, лабораторные занятия, практикумы, уроки-размышления, уроки-семинары, погружение в текст.

С большей пользой проходят уроки общения, на которых учащиеся высказывают свою точку зрения, доказывают, спорят, и творческие мастерские, где ученики могут попробовать себя в роли исследователя и творца. На этих уроках ученик может оценить свой опыт и ответ одноклассника и побывать в роли учителя.

В технологии проведения занятий присутствует этап самопроверки, который предоставляет учащимся возможность самим проверить, как ими усвоен изученный материал. В свою очередь, учитель может провести обучающие самостоятельные работы, которые позволят оценить уровень усвоения изученного материала.

Формой итогового контроля может быть самостоятельная работа, беседа, творческая работа или защита проекта учащегося по теме курса.

Тематический план курса (17 часов)

<i>№ п/п</i>	<i>Темы занятий</i>	<i>Количе- ство часов</i>	<i>Форма занятий</i>
1.	Мировая рок-культура и особенности русской рок-поэзии	2 ч	Лекция в сопровождении аудио и видео материалов
	История рок-группы «Кино»	1 ч	
2	Социокультурная позиция Виктора Цоя	2 ч	Лекция с элементами беседы в сопровождении визуальных материалов
3.	Тематика и проблематика лирики Виктора Цоя.	1 ч	Лекция Практикум Практикум
	Лексико-семантический анализ.	1 ч	
	Анализ поэтических текстов в	1 ч	

	контексте творчества Цоя и рок-поэзии 80-х		
4.	Основные образы стихотворений.	2 ч	Практикум
5.	Мотивы в лирике Виктора Цоя.	2 ч	Семинар-практикум
6.	Индивидуальный анализ любимого стихотворения.	1 ч	Урок-размышление
7.	Создание собственного стихотворения в духе Виктора Цоя.	2 ч	Творческая мастерская
8.	Итоговое обсуждение по пройденному материалу с формой зачета (создание стихотворения, написание реферата и т.д.)	2 ч	Дискуссия с элементами творческих выступлений учащихся
	Всего часов	17 ч	

Список литературы для учащихся:

1. Цой В.Р. Последний герой: стихи, песни, воспоминания / Под ред. В. В. Жуковой. М., 2010. 352 с.
2. Авторская песня. Книга для ученика и учителя. М: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997. 512 с.

Список литературы для учителя:

1. Доманский Ю. В. Тексты смерти русского рока. Тверь, 1999. 113 с.
2. Забродин Г. Д., Александров, Б. А. Рок: искусство или болезнь? М.: Сов. Россия, 1990.
3. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы; Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений; В 2 т. Т.2: 1968–1990. М., 2003. 688 с.