

Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – 302 с.

7. Как известно, Науменко построил свой «Уездный город N», как римэйк дилановского «Desolation Row», и «Женщину» как римэйк дилановского «Sad-Eyed Lady of the Lowlands».
8. См.: *Hopkins J.; Sugarman D.* No one here gets out alive. London, 1980.
9. «I offer images – I conjure memories of freedom that can still be reached – like The Doors, right? But we can only open the doors – we can't drag people through. I can't free them unless they want to be free – more than anything else <...> You have to let go of all that *to get to the other side*. Most people aren't willing to do that. Let's just say I was testing *the bounds of reality*. I was curious to see what would happen. That's all it was: curiosity.» (Дж. Моррисон, из интервью Л. Джеймс. (Курсив наш. – Т.Х.) Цит. по: www.cinetropic.com/morrison/james.html).
10. Б.Г. Песни. Тверь, 1996. С. 80. Далее все тексты песен Гребенщикова цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.
11. Ср. статью: *Шопенцукова Н.* Миры за гранью тайных сфер // Русская рок-поэзия 4. Тверь, 2000. С. 86–96.
12. *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 15.
13. Там же.
14. *Иванов В.В., Лотман Ю.М., Пятигорский А.М., Топоров В.Н., Успенский Б.А.* Тезисы к семиотическому изучению культур. Тарту, 1998. См. также: *Sonesson G.* The notion of text in cultural semiotics // *Sign Systems Studies*. Tartu, 1998. №26. P. 83–114.
15. См.: *Темиришина О.Р.* Б.Г.: Логика порождения смысла. С. 33.

© Т. Хуттунен, 2008

О.Р. Темиришина (Нерюнгри)

СИМВОЛЫ ИНДИВИДУАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ

Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

Как три может быть одним?

К. Юнг

Поэзия Гребенщикова при ближайшем рассмотрении оказывается неожиданно «эпичной». Причиной тому служит множество героев, которые появляются в его песнях: полярники, Максим-лесник, проводница, пожарники, Навигатор, мастер Лукьянов, человек из Кемерово и др. Естественно, подсознательно слушатель ощущает, что эти якобы «эпические» персонажи в пространстве лирики Гребенщикова несут совершенно иную функцию и вовсе не выражают «объективные» силы «реального» мира, явленные в психологически разработанных характерах (и уж тем более они не являются персонажами классической ролевой лирики). Что же собой являют эти персонажи? На этот вопрос можно ответить разными способами.

Здесь, как нам кажется, мало только комментирования: в результате этого процесса мы, возможно, обретем только культурное имя того или иного героя, но не сможем понять его внутренний генезис. Можно ограничиться формальным семантическим анализом, однако в таком случае мы получим набор статичных функций без учета драматической соотнесенности этих персонажей, а если и выйдем на какой-либо сюжет, то не сможем объяснить его возникновение. Третий путь, который мы избрали для возможной интерпретации этих персонажей, может быть, не так надежен в

методологическом плане, но, тем не менее, позволяет увидеть кое-что, что скрыто за этими героями.

Нам представляется, что многие из гребенщиковских персонажей представляют собой персонификацию сил души (скрытые душевные архетипы). Подобные образы обнаруживаются практически во всех мифологиях, в снах и в мистически ориентированной философии.

Юнг, глубоко занимавшийся этим вопросом, нигде не дал точного определения архетипов – и это не случайно, потому что, как он сам неоднократно указывал, архетип определить невозможно. В любом случае – архетип это не просто мифологический образ, – это своего рода пустая «рама восприятия»¹, которая может заполниться индивидуальным содержанием. Поэтому эти, будем говорить, символы, – получают множество имен, ни одно из которых не выражает их истинной сущности.

Юнг и его последователи полагали, что душа являет собой драматический спектакль с участием нескольких сил: анима («женщина внутри мужчины»), анимус («мужчина внутри женщины»), тень (темная сторона души), Самость (высшее объединение всех сторон психики).

В поэзии Гребенщикова наиболее частотны три архетипических образа: анима, тень и Самость. Зачастую эти три архетипа появляются в одном контексте, что указывает на их тесную взаимосвязь, поскольку «элементы текста, связанные функциональными соотношениями, находятся в большинстве случаев недалеко друг от друга в тексте»². Появления героев в рамках одного контекста может указывать на их сюжетную соотнесенность. В конечном счете – реконструкция этого сюжета и есть цель данной статьи.

1. Анима. В статье О.Э. Никитиной «Белая Богиня Бориса Гребенщикова»³ исследовательница точно выявила и подробно описала одно из культурных имен женского персонажа. Однако позволим себе не согласиться с О.Э. Никитиной в одном принципиальном для нас моменте: Белая Богиня – это всего лишь «имя», которое, как замечает исследовательница, само оказывается «нечетким» и часто подменяется иными именами (муза, зима, цыганка и др.). Значит, здесь дело не только в самом имени (которое, может быть, является всего лишь элементом более общего ряда) – а в функциях, которые связаны с этим именем. Поэтому здесь важным оказывается методологический вопрос о принципах соотнесения имени персонажа и функций, которые этому имени приписываются. Особенно актуальным этот вопрос оказывается в рамках мифопоэтической художественной системы (которой, на наш взгляд, является творчество Гребенщикова), ибо она, как правило, всегда ориентированна именно на *функцию* и уже только потом на имя или ряд имен, – в которых эта функция выражается.

Возможно, что сама Белая Богиня является манифестацией более общих функций, которые соединяются в едва уловимом женском архетипическом символе, названном Юнгом называл анима. Ибо архетип есть не что иное, как набор «общих» значений, которые могут каждый раз проявляться в новом «подходящем» для конкретной ситуации образе.

В песне «На ее стороне» (альбом «Лилит») женский архетип соотносится с внутренней силой и может прочитываться в разных культурно-философских ключах. Так, напр., через призму брака инь и ян в даосизме рассматривалось все мироздание. На Западе также обнаруживается подобная идея, реализованная в мотиве «алхимического брака», который предполагал медленный процесс сочетания элементов (ср.: название алхимического трактата «Химическая свадьба Христиана Розенкрейцера»). В тибетском буддизме тантрического толка мужское начало соотносилось с волей и только, соединившись с женским, оно могло дать высший духовный «синтез»⁴.

Таким образом, соединение противоположностей оказывается идеей, общей для целого ряда философских и мифологических систем. В результате такого соединения должна возникнуть высшая «трансмутация», предполагающая качественное изменение и обновление души.

В песне «На ее стороне» развивается именно этот классический философско-мифологический сюжет слияния мужского и женского начала, что, в конечном счете, приводит к снятию дуальных противоположностей: «двое становятся одним», что соответствует высшему духовному объединению. Симптоматично, что сам процесс объединения нарисован в песне отнюдь не как романтическое и гармоническое слияние двух высших сил. Напротив, оно сопровождается дисгармонией и хаосом, ибо обретение целостного «светлого» состояния обозначает, прежде всего, погружение во тьму (если использовать алхимическую метафору движение от нигредо к альбедо). Ср.:

Говорят, что был ветер – ветер с ослепительным жаром
Говорят, что камни рыдали, когда рвалась животворная нить
А еще говорят, что нельзя вымогать того, что дается даром
И чем сильнее ты ударишься об воду, тем меньше хлопотать-хоронить

Он один остался в живых. Он вышел сквозь контуры двери
Он поднялся на башню. Он вышел в окно
И он сделал три шага – и упал не на землю, а в небо
Она взяла его на руки, потому что они были одно⁵.

Характерно, что мотив отрицания бинарных оппозиций, присутствовал у Гребенщикова с самого начала его творчества. Так, в песне «Железнодорожная вода» («Синий альбом») этот мотив является структурообразующим. Ср.:

Я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз,
Я стою на холме – не знаю, здесь или там.

Единение «двоих в одном» является архетипическим мотивом и может, как было уже отмечено, трактоваться в разных культурных ключах. Если речь идет о раннем творчестве Гребенщикова, то здесь, скорее всего, будет релевантен код дзен-буддизма, адепты которого отрицали пары бинарных оппозиций, ибо выход за их пределы обозначал просветление. Симптоматично, что уже в песне «Железнодорожная вода» этот синтез (или снятие) связываются с образом луны, которая, по точному замечанию

О.Э. Никитиной, соотносится позже с женским архетипом. Здесь, конечно, нельзя сказать, что в песне «Железнодорожная вода» луна является «осознанным» образом женского начала. Но это заставляет задуматься о самой природе художественного творчества, в котором, если пользоваться гностической метафорой зерна, уже «содержится все», а только потом разворачивается и актуализируется, наполняясь новым контекстуальным смыслом. С одной стороны, такой «творческий метод» заставляет отнести Гребенщикова к поэтам интуитивного, интенсивного типа. Но, с другой стороны, это может быть связано и с изначальным наличием в его творчестве внутренних «образных матриц», имеющих архетипическую природу, поскольку архетип никогда не может быть «дешифрован» до конца: как бы случайно появляясь в одном контексте, он потом возникает в другом, скрываясь на этот раз уже за иными именами.

В альбоме «Лилит» архетипические образы и мотивы, связанные с женским началом, частотны и практически во всех своих проявлениях они получают сходную поэтическую интерпретацию. Ср., напр.:

Апостол Федор был дворником в Летнем Саду зимой.

Он встретил девушку в длинном пальто, она сказала «Пойдем со мной».

Они шли по морю четырнадцать дней, слева вставала заря.

И теперь они ждут по дороге в Дамаск, когда ты придешь в себя.

Девушка в длинном пальто – один из женских персонажей без имени, который функционально несет в себе значение анимы. Встреча апостола Федора с женским началом символизирует достижение самости (в евангельском сюжете, «интерпретированным» Б.Г., апостол Павел услышал голос Бога). При этом услышать голос Бога в контексте этой строфы обозначает обнаружить свою истинную природу – «прийти в себя». Классическая христианская сентенция «Бог внутри нас» здесь обретает неожиданный психологический смысл, предполагающий наличие внутренней божественной силы внутри человека.

Этот же сюжет слияния двух противоположных начал разрабатывается в ироническом контексте в песне «Инцидент в Настасьино». При этом слияние мужского и женского обозначает достижение просветления (которое в данном случае дается под именем «нирвана») Структурно эти сюжеты одинаковы – разница лишь в пафосе. Мотив женитьбы здесь также понимается в мифологическом ключе – как достижение нового состояния через соединения раннее разъединенного.

Дело было как-то ночью, за околицей села,
Вышла из дому Настасья в чем ее мама родила,
Налетели ветры злые, в небесах открылась дверь,
И на трех орлах спустился незнакомый кавалер.

Он весь блещет, как Жар-Птица, из ноздрей клубится пар,
То-ли атман, то-ли брахман, то-ли полный аватар
Он сказал – «У нас в нирване все чутки к твоей судьбе,
Чтоб ты больше не страдала, я женюсь на тебе».

На схожесть этих лирических сюжетов (которая, может быть, не заметна на первый взгляд) указывает контекстуальное окружение такой «свадьбы» – апокалипсические изменения мира, которыми сопровождается нахождение своей истинной сущности.

Содрогнулась вся природа, звезды градом сыплют вниз,
Расступились в море воды, в небе радуги зажглись.
Восемь рук ее объяли, третий глаз сверкал огнем,
Лишь успела крикнуть «мама», а уж в рай взята живьем.

Мотив «философский» женитьбы находим в песне «Некоторые женятся». Здесь он структурно решается в ином ключе: соединение оказывается невозможным. Хотя контекстуальное окружение опять свидетельствует о том, что в песне имплицитно возникает тот же мотив «единения» пар противоположностей – на это указывает то, что женское начало связывается с разрушением прежнего миропорядка («И солнце остановится в небе, когда она даст ему знак»), что должно символизировать возникновение нового порядка из хаоса.

2. Тень. Тень в мифах, сказках и сновидениях, как правило, символизирует вытесненные аспекты личности, которые по каким-то причинам не соответствуют личностно-социальным нормам. Образ тени является одним из самых частотных образов поэзии Б. Гребенщикова. Целостный сюжет, связанный с тенью, находим в одноименной песне, лирический зачин которой составляет попытка «вспомнить» имя своей тени, узнать ее. Ср.:

Откуда я знаю тебя? Скажи мне и я буду рад.
Мы долго жили вместе или я где-то видел твой взгляд?
То ли в прошлой жизни на поляне в забытом лесу,
Или это ты был за черным стеклом
Той машины, что стояла внизу.

Напомни, где мы виделись – моя память уж не та, что была.
Ты здесь просто так или у нас есть дела?
Скажи мне, чем мы связаны, скажи мне хотя бы «Да» или «Нет».
Но сначала скажи, отчего так сложно стало
Выйти из тени на свет.

Этот «тенево́й» сюжет проецируется на евангельский и соотносится с мотивом предательства Христа Иудой. Образ последнего в таком контексте прочитывается как один из вариантов теневого архетипа. Фактически же поверх этого евангельского сюжета проступает иной – мотив предательства своей собственной божественной природы тенью аспектами подсознания, направленными на разрушения личности. Если вспомнить, что в философской концепции Гребенщикова божественное начало оказывается «интровертированным» (то есть включенным в человеческую душу), то этот сюжет становится своеобразным личным мифом.

Разрешение этого сюжета оказывается совершенно «правильным» с точки зрения аналитической психологии. Вытеснение тени и ее непризнание приводят к тому, что тень забирает «энергию» у сознательной лично-

сти, приводя ее тем самым к экзистенциальной диссоциации. Поэтому парадоксальность интерпретации этого сюжета у Гребенщикова заключается в том, что борьба с тенью обозначает лишь одно: необходимость ее признания и узнавания. Ср.:

Мое сердце не здесь, снимайте паруса с кораблей
Мы долго плыли в декорациях моря
Но вот они – фанера и клей.
А где-то ключ повернулся в замке,
Где-то открывалась дверь.
Теперь я вспомнил, откуда я знаю тебя,
И мы в расчете теперь.

3. Самость. Основная функция этой душевной силы – придание целостности раздробленной душе. Юнг пишет о том, что этот идеал является возможным, но никогда не достижимым образом Бога. Бог скрывается под множеством имен, каждое из которых истинно лишь частично. Этот образ или, вернее сказать, архетипическая функция реализуется, напр., в образе «Удивительного Мастера Лукьянова». Характерно, что этот персонаж соотносится с образом света, что, видимо, свидетельствует о его божественной природе. Примечательно, что в этой песне также фигурирует архетип женщины, что указывает на нераздельную связь архетипа Самости с анимой, которая, являясь «проводницей», позволяет обрести новую целостность и построить «хоромы» с окном на сторону света. Именно этот архетипический сюжет и позволяет объяснить как бы немотивированное появление образа «ее» в песне «Удивительный Мастер Лукьянов». Ср.:

Счастье мое, ты одна и другой такой нету;
Жили мы бедно – хватит; станем жить светло.

В данном случае этот мета-мотив реализуется в частном мотиве полета, который структурно подобен мотиву путешествия по морю, ибо в том и другом случае целью путешествия оказывается достижение самого себя (ср. песню «По дороге в Дамаск»). Кроме того на «божественный» код этой песни указывает знаковое «непроизнесение» имени Бога. Ср.:

В журавлиных часах загорается надпись: «К отлету»;
От крыла до крыла рвать наверху тишину;
Только кто – не скажу – начинает другую работу;
Превращается в свет из окна на твою сторону.

Образ Самости может сливаться с образом личного Бога (это доказал Юнг, проанализировав образ Христа как архетип европейской Самости). В этом смысле психоаналитически точной является песня «Цветы Йошивары», где исчезает отчуждение образа Бога, и Бог оказывается внутри чело- века:

Ты отец и сын,
Мы с тобою одно и то же.

Характерно, что в «Цветах Йошивары» обнаруживается контекстуальная близость трех главных архетипов. Так, в песне появляется архетипический образ тени. Показательно, что тень опять же не отвергается (что обозначало бы игнорирование теневых аспектов личности), но как бы «встраивается» в более высокую структуру. Ср.:

Я назван в честь цветов Йошивары.
Я был рожден в Валентинов день.
Я загнан как зверь в тюрьму своей кожи,
Но я смеюсь, когда спотыкаюсь об эту тень.

Устойчивое словосочетание «Валентинов день» при ближайшем рассмотрении оказывается связанным с одним из главных мотивов у Гребенщикова – мотивом любви. В контексте анализируемых архетипических функций любовь может прочитываться как некий «эрос», обращенный к собственной аниме (по крайней мере, во многих песнях, где появляется архетип женщины – он сопровождается мотивом любви). Таким образом, в «Цветах Йошивары» возникает связь трех главных душевных функций. При этом мистическое соединение, которое происходит в этой песне, дополняется мотивом творчества, и высшая энергия самости у Гребенщикова здесь соотносится с поэтическим напряжением, понимаемым в буквальном смысле («Пять тысяч вольт – товарищ, не тронь проводов»).

Архетипы тени и Самости часто находятся в контекстуальной близости, что говорит о динамичности (а в некоторых случаях, даже о диалектичности) конфликта. Так, в ранней песне «Нам всем будет лучше» мы обнаруживаем парадоксальное соединение образа Бога и тени:

Твой муж был похож на Бога,
Но стал похожим на тень.

О том, что такое «сюжетное» соединение этих персонажей душевной драмы является не случайным, свидетельствует появление ёмкой афористичной формулировки в песне «Три сестры»:

Кто зажег в тебе свет, обернется твоей тенью
И в ночной тишине вырвет сердце из груди.

Здесь тень оказывается парадоксальным проводником к собственной высшей божественной природе: только используя негативные аспекты хаотичной энергии, можно приблизиться к архетипу «высшего себя». Однако опять же это отнюдь не означает, что процесс обретения целостности должен быть гармоничным. Зачастую он носит болезненный и часто смертоносный характер. В последнем случае он связывается с мотивом психической инициации через разрушение (разъятие) собственного тела – для обретения целостности более высокого порядка.

Песни, в которых возникает «явленный» образ Самости, у Гребенщикова достаточно редки. Как правило, этот высший архетип коррелирует с мотивом поиска (что опять же соответствует аналитической трактовке этого образа – как желаемого, но никогда недостижимого Бога). Образ Капи-

тана Белого Снега (в одноименной песне) встраивается в эту семантическую парадигму. Примечательно, что образ снега указывает на связь с рождением (ср. песню «Рождество»), возрождением и духовностью (во многих культурах белый цвет – оказывается символом обновления и очищения).

С мотивом обретения своей истинной природы и нахождения самости соотносится образ Максима-Лесника. Попытка выйти в «чисто поле» (аллюзия на «Будда-поле») равнозначна попытке обрести просветление (особенно с учетом буддийских коннотаций, возникающих в этой песне). В этой песне в непосредственной контекстуальной близости также обнаруживается женский архетип, что снова подсказывает нам возможные интерпретации этой песни. Ср.:

Вдохновение мое ходит голое в лесу,
То посмотрит на меня, а то куда дальше...

Симптоматично, что в песне актуализируется мотив разрушения прежнего состояния мира, который анализировался раньше; это опять же свидетельствует, что нахождение своей истинной (читай: божественной) природы оказывается процессом сложным и трудным.

В ряд образов проявленной Самости встраивается образ «Навигатора», который становится своеобразным проводником в «чистые земли», для «тех, кто в ночи». В песне обнаруживается уже выявленная корреляция Самости с женским началом (которая, видимо, у Гребенщикова является устойчивой). Ср.:

Навигатор! Пропой мне канцону-другую;
Я, конечно, вернусь – жди меня у последних ворот,
Вот еще поворот – и я к сердцу прижму дорожку,
Ну, а тем, кто с мечом –
Я скажу им: «Шалом Лейтрайт!»

Таким образом, общий мета-сюжет, который выстраивается при участии всех этих персонифицированных «психических» сил, свидетельствует о драматической напряженности и практически совпадает с мифологическим сюжетом обретения собственной целостности. Главными героями оказываются внутренние силы души, которые способствуют ее интеграции. Основное тому доказательство то, что все эти три архетипа находятся в непосредственной контекстуальной близости и переплетаются в едином сюжетном пространстве. Эти силы души ведут ее к некоей недостижимой цели (потенциальной Самости), которой невозможно достичь, но можно лишь приблизиться, и творчество Гребенщикова дает нам полную и подробную картину их взаимодействия.

Эти древние силы (которые Юнг сравнивает даже с врожденными инстинктами) могут получать любые имена в зависимости от того культурно-исторического контекста, куда они погружаются. Это придает поэзии Гребенщикова, с одной стороны, смысловую многомерность, а с другой сто-

роны, наполняет ее предельно личным для каждого слушателя смыслом. При этом каждый из данных архетипов становится всеобъемлющим символом, могущим трансформировать сознание, в результате чего «неназванное» имя наделяется множеством культурных и авторских значений. Поэтому любой архетип способен к бесконечному развитию и усложнению. А символ оказывается системой «ключевых слов», связанных между собой по системно-функциональному принципу, где смысл всегда скользит поверх имен.

1. См., напр.: Юнг К.Г. Психологический комментарий // Тибетская книга мертвых. М., 1998. С. 35.
2. Пробст М.А. Исследование неизвестных текстов // Забытые системы письма. М., 1982. С. 15.
3. См.: Никитина О.Э. Белая Богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. Тверь, 2001.
4. См. об этом: Тучи Д. Религии Тибета. СПб., 2005. С. 138–139.
5. Все тексты Б. Гребенщикова цитируются по текстовым файлам МР3.

© О.Р. Темиришина, 2008

Е.А. Флейшман-Козицкая (Стэнфорд)

**«РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК ЧЕРЕЗ ДВЕСТИ ЛЕТ»:
АЛЬБОМ «ТЕРРИТОРИЯ» ГРУППЫ «АКВАРИУМ»**

*Но я выучил суахили и сменил культурный миф¹. БГ
Если вы чему-то учитесь у песен, то таким образом
учитесь у самих себя, потому что наши песни –
ваши зеркала. Анализируя песни, вы анализируете
устройство своего сознания². БГ*

1. "Аквариум" в русской культуре. Феномен многолетней популярности БГ / «Аквариума» Илья Смирнов объяснил так: «То, что русский рок вырос из субкультурного лягушатника “молодежного досуга” в подлинное искусство – заслуга прежде всего АКВАРИУМА. <...> Не худшая часть населения нашей “бывшей” Родины услышала в голосе Гребенщикова свой собственный голос»; «В творчестве Гребенщикова отразилась не только его личность, но *“страна и эпоха”*³. ... БГ как настоящий медиум, выразил не только те мысли и чувства, которые осознавались его *“народом”*, но и движения подсознания. Тоже совершенно реальные»⁴.

Как известно, Борис Гребенщиков и сам любит рассуждать в интервью на подобные темы. «Подобно тому, как “поэт в России больше, чем поэт”, – мы здесь больше, чем музыканты. Мы людям почему-то нужны»⁵. Альбом «Гиперборея» БГ назвал «энциклопедией русской жизни», утверждая, что в нем «тайных смыслов гораздо больше, чем музыки»⁶. Гребенщиков охотно говорит и о своем отношении к родине: «И я люблю Россию, просто никак не могу понять, за что именно. И все равно люблю»⁷ – попутно вышучивая собственные заумные рассуждения «по поводу русского духа» и свой образ «псевдо-Бердяева»⁸. На «Радио Свободе» музыкант сказал: «Именно этим Россия и интересна, что она может быть прекрасной и очень даже не прекрасной. В то время как здесь потенциал вот