

**О.Р. ТЕМИРШИНА**

**Москва**

## **Б.Г.: ЛОГИКА ПОРОЖДЕНИЯ СМЫСЛА**

*Есть много высоких материй, мама, но я их свожу в одно...  
Б. Гребенщиков*

Творчество Б. Гребенщикова является «среди исследователей далеко не самым популярным»<sup>1</sup>, что, видимо, объясняется чрезвычайной усложненностью его образной системы. Немногочисленные попытки ее структурирования и интерпретации<sup>2</sup> зачастую предпринимались на статическом уровне описания и комментирования тех или иных образов. Однако, на наш взгляд, семантическая поливалентность этой системы требует особенного методологического подхода, заключающегося в выявлении принципов ее моделирования и функционирования. В связи с этим нас будет интересовать динамический уровень самой логики отношений между образами, которая не только позволяет выявить основные механизмы порождения смысла, но также и служит методологической основой верификации его толкований.

Выдвинем гипотезу: сложнейшая образная система Б.Г. конституируется по принципам мифопоэтической логики бриколажа, являющейся структурным воплощением «тотализующего» («собирающего») мышления, которое выстраивает целостную картину мира через поиск разного рода соответствий<sup>3</sup>. В этом плане она, безусловно, является не хаотическим набором элементов, а иерархически организованным целым<sup>4</sup>, выстро-

---

<sup>1</sup> *Никитина О.Э.* Белая Богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2001.

<sup>2</sup> Перечислим некоторые работы, посвященные этому вопросу: *Никитина О.Э.* Архетипические образы птиц в рок-поэзии Б.Гребенщикова. Комментированный указатель. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998; *Ивлева Т.Г.* Гротески Бориса Гребенщикова (альбом «Кострома топ атоир», 1994 г.) // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. Тверь, 1999; *Никитина О.Э.* Образы животных в рок-поэзии Б. Гребенщикова: Комментированный указатель // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. Тверь, 2000; *Нугманова Г.Ш.* Женские образы // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000; *Егоров Е.А.* Гипертекст Б.Г.: «Под мостом как Чкалов» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. Тверь, 2001; *Никитина О.Э.* Белая Богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. Тверь, 2001. *Толоконникова С.Ю.* Солнце Б. Гребенщикова в «Любимых песнях Рамзеса IV» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 7. Тверь, 2003.

<sup>3</sup> См.: *Леви-Строс К.* Неприрученная мысль // *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994.

<sup>4</sup> Это подтверждает сам Гребенщиков, опровергая устоявшееся мнение о «принципиальной непонятности» его текстов: «...каждая песня “Аквариума” не является бессмыс-

енным мифо-логически. В ней, также как и в любой мифологической системе, можно выделить «классификационные» целостности или семантические группы, которые объединяют в себе разнородные, на первый взгляд, образы. При этом вся система этих элементов – по законам мифологической «бриколажной» логики – «образует всегда один и тот же объект», что становится возможным благодаря тому, что в «саму их форму включается некоторое содержание приблизительно одинаковое для всех»<sup>5</sup>.

На лингво-семиотическом уровне это содержание может выступать в качестве некоего инвариантного означаемого (своего рода «зародыша смысла»<sup>6</sup>), которое выполняет функцию мифопоэтического «классификатора», организующего систему образов в пределах той или иной семантической группы, в то время как каждый из этих образов служит *одним из* «парадигматических» означающих для заданного «общего» содержания.

Можно произвольно выделить несколько таких семантических образных блоков, объединенных общим значением, и рассмотреть логику отношений элементов внутри одной группы. Так, например, метасема «просветление» служит общим означаемым для целого ряда образов. Семантика просветления появляется в песне «Дело мастера Бо» и актуализируется в нескольких культурно-разнородных образах, связанных с религиозными системами буддизма и христианства: «Поздно считать, что ты спишь, / Хотя сон был свойственным этому веку. / Время сомнений прошло, / Благоприятен брод через великую реку»<sup>7</sup>.

«Брод через великую реку» в дзэн-буддизме – традиционная метафора, обозначающая преодоление колеса превращений и достижение нирваны (сатори): «...перебраться на другой берег, чтобы достичь освобождения, является первостепенной задачей всякого буддиста»<sup>8</sup>. Однако «просветление» в этом же стихотворении, в соответствии с мифопоэтической логикой «поиска соответствий», обретает и другую образную актуализацию – еще одно означающее заданного архетипического смысла. Так в песне появляется образ христианского Рождества:

И вот Рождество опять застало тебя врасплох <...>  
естественный шок

---

ленным набором слов, а содержит в себе ясную, твердую, абсолютно понятную информацию...» (Аквариум: 1972–1992. Сборник статей. М., 1992. С. 226). «Рабочий секрет» Б.Г., открытый им в беседе с А. Матвеевым, заключается в том, что «тексты можно слушать и расшифровывать» (Там же. С. 143).

<sup>5</sup> *Леви-Строс К.* Указ соч. С. 140.

<sup>6</sup> *Дорфман Я.Г., Сергеев В.М.* Морфогенез и скрытая смысловая структура текстов // Вопросы кибернетики. № 95. Логика рассуждений и ее моделирование. М., 1983. С. 138.

<sup>7</sup> Все тексты Б. Гребенщикова цитируются по текстовым файлам MP3 дисков (серия «Русский рок»).

<sup>8</sup> *Годзан Бунгаку.* Поэзия дзэнских монастырей. СПб, 1999. С. 53.

Это с нервов спадает мох <...>  
А любовь как метод вернуться домой

Образы оказываются парадигматически взаимозаменяемыми, поскольку, несмотря на разные культурные оболочки, – по существу обозначают одно. При этом Рождество, вписанное в буддистский контекст, по законам логики бриколажа (когда один миф является метафорическим обозначением другого<sup>9</sup>) становится метафорой сатори (которое в дзэне определяется, во-первых, как «новое рождение»<sup>10</sup> (ср.: «Рождество»), во-вторых, как «возвращение домой»<sup>11</sup> (ср.: «...И любовь как метод вернуться домой»)), а имплицитно заданный образ «сатори», проецируясь на христианскую семантику, в свою очередь, оказывается метафорой Рождества.

Еще один образ, принадлежащий к этой системной группе, – Новый Год. Он появляется в «Рождественской песне», что связывает его с образом Рождества и, если двигаться по парадигматическому ряду, – нирваны-сатори. На последнее, в частности, указывает то, что Новый Год притягивает сопутствующий образ снега («Но, королева, тише: ты слышишь – падает снег; / Да, королева, – это все-таки Новый Год!»), который также входит в семантический ряд «просветления» и всегда у Б.Г. связывается с «восточной» парадигмой<sup>12</sup>. Так, в «деле мастера Бо» именно снег символизирует обретение истинного знания о мире (просветления), коррелирует с «переходом на другой берег» и соотносится с образом дракона, который в китайском дзен-буддизме является знаком «освобождения»<sup>13</sup>:

Она открывает окно,  
Под снегом не видно крыш.  
Она говорит: «Ты помнишь, ты думал,  
Что снег состоит из молекул?»  
Дракон приземлился на поле –  
Поздно считать, что ты спишь,  
Хотя сон был свойственным этому веку.  
Но время сомнений прошло, уже раздвинут камыш;  
Благоприятен брод через великую реку.

<sup>9</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 90.

<sup>10</sup> Судзуки Д.Т. Дзэн-буддизм. Бишкек, 1993. С. 164.

<sup>11</sup> Там же С. 163.

<sup>12</sup> Связывается метонимически – через образ «следа». Ср. из «Дао дэ цзин» (М., 2001): «Умеющий шагать не оставляет следов» – отсюда многочисленные вариации этого образа у Б.Г. (часто с негативными аксиологическими коннотациями), которые противопоставляются образу снега как «освобождающего» (в буддистском смысле) начала. Ср., например, в песне «С утра шел снег»: «Мои следы лежали как цепи, / Я жил, уверенный в том, что я прав; / Но вот выпал снег, и я опять не знаю, кто я».

<sup>13</sup> Вместе с тем, как указывает О.Э. Никитина, «в этом фрагменте содержится прямая цитата из гексаграммы № 1 Цянь системы «И цзин»: “Появившийся Дракон находится в поле”» (Никитина О.Э. Указ. соч.).

Однако снег не последнее «означающее» в этой семантической группе. В «Электричестве» снег коррелирует с апокалипсическим образом «Белого города на зеленом холме» через общую сему обновления. В силу этого на парадигматическом уровне буддийское сатори и христианское Рождество оказывается аналогичными образу «конца мира», который также (на уровне уже не личностном, а глобальном) несёт в себе общую для всех этих образных вариантов семантику просветления, понимаемого как переход в принципиально новое состояние.

Здесь в этой системной группе появляется своего рода подуровень, и эсхатологическая семантика, которая в общем виде служила одной из образных актуализаций метасемы «просветление», сама становится смысловым инвариантом для других образов (весны и наводнения).

Образ весны Б.Г. всегда соотносит с апокалипсическим обновлением мира («Иван Бодхидхарма», «Движение в сторону весны», «Бурлак», «Сирин, Алконост, Гамаюн» и др.). Ср.: в «Рождественской Песне»: «Белый всадник смеется, его ничто не тревожит. / Часовые весны с каждым годом становятся строже. / Мы слышали, что движется лед, / Но когда поднимаются реки – это даже не стоит ответа...»

«Белый всадник», связанный с весной, знаменует Апокалипсис, который в «Иване Бодхидхарме», в свою очередь, становится коррелятом буддийского просветления (Иван Бодхидхарма / Движется с юга, / На крыльях *весны* ), необходимое для того, чтобы «вылечить» «тех, кто умен» (основная идея дзэн – «убийство ума» как системы выстроенных логических категорий с целью достижения освобождения и «высшего знания»<sup>14</sup>).

С образом весны по ассоциативному мифопоэтическому принципу коррелирует наводнение, которое является еще одним «означающим» для апокалипсической метасемантики. Ср., например, в «Бурлаке»:

Как мирила нас зима железом и льдом,  
Замирила, а сама обернулась весной.  
<...>  
А то ли волжский разлив, то ли вселенский потоп,  
То ли просто господин замечает следы...

Практически вся эта образная группа появляется в песне «Тема для новой войны». Стихотворение симптоматично в том плане, что в нем Гребенщиков даёт модель взаимодействия образов из одного семантического ряда, выстраивает логику этого взаимодействия. Так, Б.Г. выделяет доминантный, функционально необходимый в данном контексте, стержневой образ (своего рода точку отсчета в этой текучей системе) и нанизывает на него другие как «дополнительные варианты», которые, с одной стороны,

---

<sup>14</sup> Судзуки Д.Т. Указ. соч. С. 34.

максимально полно раскрывают смысл главного образа, а с другой стороны, – претерпевают семантические изменения под его влиянием.

Доминантным образом становится смерть (всегда связанная с инициационной семантикой), которая в контексте песни лишается своего традиционного негативного смысла, соседствуя рядом с «весной», «возвращением домой», «переходом на тот берег»:

Здравствуй, моя смерть,  
Я рад, что мы говорим на одном языке.  
Мне часто нужен был кто-то, кому все равно,  
Кто я сейчас,  
Кто знает меня и откроет мне двери домой;  
<...>  
Пока мы здесь и есть еще время делать движенья *любви*,  
Нужно оставить чистой тропу к роднику;  
И кто-то ждет нас *на том берегу*  
<...>  
Но каждый из нас торгует собой всерьез,  
Чтобы купить себе продолженье *весны*.

Совокупность совместимых контекстуальных позиций образа в этом случае дает наглядное представление о его «дистрибуции», о смысловых связях с другими образами этой группы. Смерть, таким образом, оказывается аналогом буддистской нирваны, христианского апокалипсиса, и – через общие парадигматические связи – Рождества (о чем говорит появление в тексте песни мотива любви, которая в «Деле мастера Бо» оказывалась путем к новому рождению («Рождеству»)).

В итоге, в процессе нашего анализа мы как бы вернулись к первому означаемому – Рождеству – показав, что эта семантическая группа является собой род «замкнутой цепи», подобие «кольца» – составляющих основу любой мифологической системы<sup>15</sup>. Отношения между образами внутри этого «трансформационного смыслового кольца» строятся по принципу бриколажа – «игры отскоком» – когда прежние цели начинают играть роль средств<sup>16</sup>, в силу чего в каждом новом контексте происходит своеобразная «перегруппировка» образов одной семантической группы. Метасема «просветление» в этом случае выступает в качестве «классификатора» образных элементов или «оператора для открытия целостной совокупности». При этом она «не воспроизводит эту совокупность, а ограничивается получением группы из ее преобразований»<sup>17</sup> (группа в данном случае будет состоять из следующих элементов: Рождество – сатори – снег – Новый год – весна – наводнение – смерть). В результате чего в рамках этой системной целостности происходит абсолютно мифопоэтическая перегруппировка

<sup>15</sup> См.: Мелетинский Е.М. Указ. соч. С. 88.

<sup>16</sup> См.: Леви-Строс К. Указ. соч. С. 130.

<sup>17</sup> Там же. С. 129.

элементов, и возникает интересный образный метаморфоз, «текучая» метафора, когда образы как бы «перетекают» друг в друга, будучи связанными общим семантическим инвариантом.

Или, другими словами, происходит процесс мифопоэтического «морфогенеза», «формообразования» – система становится подвижной и при каждой новой перегруппировке образов трансформируется, наподобие мифологических систем, когда образы оказываются «означивающими» некоего инвариантного смысла и способными к поддержанию парадигматических отношений, в связи с чем «какая либо модификация одного элемента автоматически будет иметь отношение ко всем»<sup>18</sup> – именно так, например, семантика нирваны на парадигматическом уровне будет влиять на семантику других образов этой группы.

Системные группы образов в творчестве Б.Г. не изолированы друг от друга, они тесно взаимодействуют, находясь между собой в сложных отношениях со- и противопоставления. Так, образы, инвариантом которых становится «просветление», оказываются связанными с другой семантической группой, объединенной метасемантикой «земли праведной». В песне «Электричество» результатом перехода (в данном контексте – выраженном в образе снега) становится «белый город на зеленом холме» – апокалипсический образ, символизирующий обновленное состояние мира.

Цепочка образов этой группы находит свое продолжение в песне «Дубровский», где появляется «небесный Иерусалим», коррелирующий с образом пост-апокалиптического города в предыдущих песнях. Однако здесь Гребенщиков, в соответствии с мифологическим принципом использования «подручных средств», снова трансформирует этот образ на семантическом уровне: «Небесный град Иерусалим / Горит сквозь холод и лед, / И вот он стоит вокруг нас и ждет нас...».

О перекодировке смысла образа говорит местоположение «небесного города», указывающее на его скрытую буддийскую семантику: в дзен-буддизме есть концепт так называемого «Будда-поля», которое находится **вокруг** каждого из нас. При этом логической основой такой «игры отскоком» стало то, что синонимом «Будда-поля» в литературе становится «обетованная чистая земля»<sup>19</sup> (ср., Иерусалим – «земля обетованная»). Вполне понятно, почему в таком контексте появляется мотив буддистского пробуждения, которое должно привести к обретению «земли праведной» («Прощись, моя Кострома, не спи, Саратов и Тверь»).

Если две предыдущие группы образов находились в отношениях корреляции, то группа, системно организованная через наличие метасемы опьянения, находится в оппозиции к ним. Сюда входит не только образ вина, но также и образы разного рода наркотиков (никотин, кокаин).

---

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1998.

Вино у Б.Г. всегда оказывается знаком «духовной» подмены, оно символизирует «формализацию» духа в религиях, которые сместили аксиологический акцент на ритуал, – часто речь идет о христианстве. Что и понятно: вино – традиционный христианский символ, обозначающий «кровь Господню». В таком контексте вино часто противопоставляется образной парадигме воды, которая оказывается знаком истинной духовности<sup>20</sup>. Вино и «наркотические» образы являются парадигматическими образными вариантами – об этом говорит то, что часто в оппозицию к воде входит не вино, а другой образ из этой группы, употребляемый в сходном контексте и выполняющий ту же функцию. Так, например, в песне «Бурлак» кокаин оказывается противопоставленным «живой воде» и реке. А в песне «Брат Никотин» указанный наркотик связывается с церковью («Я пришел греться в церковь, / Из алтаря глядит глаз») и становится знаком искушения («Отженись от меня, брат никотин»). Здесь он коррелирует со льдом («вокруг меня лед»), который у Б.Г. находится в смысловой оппозиции к воде, и тем самым парадигматически оказывается ей противопоставленным.

Системная группа образов, объединенных общей семей опьянения, сопоставляется с другой образной парадигмой, смысловым инвариантом которой служит семантика «искусственности». Сюда входят образы кино, концерта и цирка («Мне было бы легче петь», «Стерегающий баржу», «Сыновья молчаливых дней», «Кусок жизни» и др.). «Искусственность» воспринимается Б.Г. аксиологически отрицательно и противопоставляется даосистскому принципу «естественности». Именно поэтому многие из этих образов появляются в оппозиции к воде (ср., например «Сыновья молчаливых дней»), которая в даосизме была символом «естественного истинного порядка», Дао – и тем самым вполне закономерно связываются с мотивом винного опьянения. Пример подобной оппозиции находим в песне «Стерегающий баржу»: «Я был рыцарем в цирке, / Я был святым в кино; / Я хотел стать водой для тебя – / Меня превратили в вино».

Такое столкновение (корреляция и противопоставление) разных образных парадигм, естественно, дополняет и уточняет семантику каждой из групп, которые оказываются системно связанными, частично пересекаются с другими семантическими группами, в силу чего разветвляются и стано-

---

<sup>20</sup> Ср. такую же оппозицию в «Деле мастера Бо», где христианский акт евхаристии оценивается однозначно отрицательно и противопоставляется буддисткой семантике великой реки. Эту оппозицию находим во многих песнях Б.Г. (ср., например, «Стерегающий баржу», «Бурлак», «Не пей вина, Гертруда» и др.). В песне «Брод» она дается в игровом ключе. Переход реки вброд оказывается противопоставленным образу вина («Коля научил пить вино»). При этом в буддийском мотиве «перехода реки» актуализируется христианский мотив хождения по воде – который доказательно опровергается тем, что переход реки осуществляется «по земле» («вброд»): «Нежность воды надежней всего, что я знаю, / Но инженеры моего тела велели мне ходить по земле».

вятся с каждым разом все более усложненными. Кажется, что все эти системы как бы множатся по принципу мифологической трансформационной поэтики через порождение (накопление) означающих для нескольких перманентных означаемых, своего рода семантических универсалий, которые и служат смысловой основой каждой из образных групп.

Возникает вопрос: как происходит накопление этих образных «означающих»? В мифопоэтической логике особенно важным становится наличная «ситуация», в соответствии с которой тот или иной элемент наделяется определенной функцией. Если перенести этот принцип на уровень художественных текстов, то можно сказать, что такой тип логики является «контекстуально» детерминированным – поскольку функциональную доминанту образа задает именно контекст. При этом сам образ является, по сути дела, своеобразной функцией инвариантного смысла. Следовательно, специфические механизмы порождения новых образов осуществляются за счет взаимодействия определенной метасемы (смыслового ядра той или иной группы) и общим контекстом творчества (другими образными группами). Иными словами речь идет об «ипостасности смысла» в зависимости от контекста (еще один из принципов «игры отскоком»: когда «дубовый куб может служить клином..., либо подставкой...»<sup>21</sup>).

Так, например, часто встречающийся в песнях Б.Г. образ рыбака, видимо, возник из центрального для его творчества образа воды, которая понималась им как символ Дао (ср. в «Дао дэ цзине»: «...высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется с ними. <...> Поэтому она похожа на Дао»<sup>22</sup>). Следовательно, образ рыбака в контексте той или иной песни теряет свой общеязыковой смысл («специалист по добыче рыбы»<sup>23</sup>) – меняет функцию и, обретая принципиально иное семантическое наполнение, оказывается связанным с «духовным постижением мира». Мифологическая логика, «достигающая своих целей как бы ненароком, окольным путем, с помощью материалов к тому специально не предназначенных», приводит к тому, что рыбак становится (священно)служителем некоего высшего начала (ср.: «Лишь рыбаки не боятся смотреть тебе вслед. / Тебя обманули – им не позволяют смотреть / на воду; / Но, королева, кто погасит их свет?»). О верности такой трактовки образа говорит тот факт, что последний альбом Б.Г., в котором ярко выражен «китайский» пласт, называется «Песни Рыбака».

С другой стороны, образ рыбака мог быть дополнительно инспирирован буддисткой семантикой перехода через реку, а также христианским культурным контекстом («ловцы человеков») – видимо, все эти возможности не исключают друг друга, а существуя по «принципу дополнительности», соединяются и дают этот образ.

<sup>21</sup> *Леви-Строс К.* Указ соч. С. 128.

<sup>22</sup> *Дао дэ цзин.* С. 15.

<sup>23</sup> *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 689.

В силу культурной поливалентности песен Б.Г. часто приходится учитывать не только контекст его творчества, но также и культурные контексты<sup>24</sup>, могущие объяснить «порождение» того или иного образа. Однако Б.Г. эти образы не просто заимствует, а, наподобие бриколера, трансформирует в соответствии с заданным «проектом». Так, «непонятный» образ «начальника заставы» в песне «25 к 10» расшифровывается при обращении к тому же «Дао дэ цзину»: «...оно (Единое) для Дао служит заставой»<sup>25</sup>. Симптоматично, что «начальник заставы» и беспечный рыбак появляются в контексте одной песни, что еще раз – через даосский код – подчеркивает их смысловую родственность. Тем более, что в той же песне манифестируется основной принцип Дао о соответствии естественному порядку вещей: «Я просто пытался растить свой сад / И не портить прекрасный вид; / И начальник заставы поймет меня, / И беспечный рыбак простит».

Другой пример возникновения образа по принципу «игры отскоком» находим в «Таможенном блюзе». Смыслорождающей основой для образа таможи, видимо, становится знаковый для Б.Г. образ границы, который выполняет функцию «разделителя» реального мира и некоего «сверхпространства»: «На границах мечты мы стоим от начала времен» или «Есть грань, за которой железо уже не ранит – / Но слепой не видит, а умный не знает...» и др. В таком контексте таможня обретает «духовную» семантику, связанную с переходом в «идеальный» мир. Именно такой смысл этот образ получает в песне «Стерегающий баржу», где «таможня» имплицитно становится знаком «другого берега», в контексте творчества Б.Г. связанного с достижением просветления. С учётом этих «дополнительных» контекстуальных связей становится понятным функциональный смысл таких «пограничных фигур», как «навигатор», «начальник заставы», «таможенник». О том, что все они связаны с неким высшим началом, говорит появление образа «*Пограничного Господа*» в песне «Сельские Леди и Джентльмены».

Итак, механизм «образопорождения» можно представить в виде следующей схемы: синтез нескольких образов в рамках какого-либо заданного контекста актуализирует «перекрестные связи»<sup>26</sup>, в связи с этим возникает новый набор ролевых («контекстуальных») структур, воплощаемых в новом образе: вода (семантика очищения) + переход на другой берег (семантика просветления) = рыбак (служитель высшего начала).

Такая техника образопорождения в своей структурной основе аналогична использованию «подручных средств», когда для того, чтобы реализовать свой «проект», бриколер обращается к уже существующей «совокупности предметов» (в нашем случае – к определенным семантическим группам) для того, чтобы «провести или переделать её инвентаризацию», в

<sup>24</sup> См.: Мелетинский Е.М. Указ. соч. С. 128.

<sup>25</sup> Дао дэ цзин. С. 87.

<sup>26</sup> См.: Дорфман Я.Г., Сергеев В.М. Указ соч. С. 143.

результате чего он получает готовый ответ, который «эта совокупность может предложить по проблеме, поставленной перед ней»<sup>27</sup>.

Принцип мифопоэтической логики, главной функцией которого является «собираание реальности», приводит к созданию синтетической картины мира, где отсутствует четко выраженная семантическая граница между теми или иными культурными и мифологическими реалиями. Были попытки обозначить такую картину мира термином гротескная, поскольку главной ее особенностью объявлялась «несочетаемость» элементов: «лирический герой Б.Г. является носителем и выразителем не одной, а сразу нескольких – как правило, несовместимых друг с другом – картин мира, систем ценностей»<sup>28</sup>. Однако нам такая попытка представляется несколько не корректной. Несочетаемость на синтагматическом уровне оборачивается, как мы показали, сверхсочетаемостью на уровне парадигматическом.

Поэтому нельзя согласиться с тем, что «гротеск этого типа строится по принципу *коллажного* <курсив мой – О.Т.> сочетания друг с другом не сочетаемых в принципе понятий и явлений, знаков различных в хронологическом и национальном отношении культур». Картина мира Б.Г., в силу его главной установки на «поиск соответствий», синтетична в самой своей основе – он не «механически» сталкивает разные культурные образы, а скорее, ищет сверхпринцип, который бы их объединял.

«Методологической» основой такого поиска становится «игра отскоком», которая позволяет «при переходе от мифа к мифу» сохранить «их общую арматуру», но изменить «код»<sup>29</sup> – у Б.Г. функцию такой общей арматуры выполняет некий архетипический изначальный инвариант, а в качестве кода часто используются различные культурные системы. Здесь мы подходим к важной (особенно для творчества Гребенщикова) проблеме интертекстуальности.

Работа с «чужим словом» организуется по тому же принципу «бриколажа», иначе говоря, интертекстуальные образы подвластны тем же законам «семантических универсалий», что и другие. Гребенщиков, используя логику «игры отскоком», «адресуется к остаткам человеческой деятельности, то есть к какой-то подсовокупности культуры» и, в соответствии с установкой на выявление изначального архетипического смысла, как бы инвентаризирует осколки различных культурных систем, встраивает их в собственную культурную модель.

«Рекомбинация» на манер калейдоскопа культурных образов, «сформировавшихся в результате прошлой деятельности»<sup>30</sup>, приводит к тому, что свой «интертекст» Гребенщиков выстраивает по принципам кон-

<sup>27</sup> Леви-Строс К. Указ. соч. С. 128.

<sup>28</sup> Ивлева Т.Г. Указ. соч.

<sup>29</sup> См.: Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.89.

<sup>30</sup> Островский А.Б. Этнологический структурализм Клода Леви-Строса. // Леви-Строс К. Указ соч. С. 12.

ституирования мифологической системы: «мифологическим мирам» словно предназначено быть разрушенными, чтобы из их осколков образовались новые миры»<sup>31</sup>. При этом функция интертекстуального образа – в соответствии с законами мифологической логики – каждый раз устанавливается заново текстом-реципиентом (претекст может учитываться по минимуму, «формально»). Происходит своего рода «демонтаж» элементов, когда, воспользуемся сравнением Леви-Строса, «колесики будильника» могут служить абсолютно для другой цели. Это позволяет Б.Г. создавать своеобразные «ремиксы» культуры через нанизывание разных цитат на один семантический стержень.

Интертекстуальное смешение культурных традиций приводит к контекстуальному смещению их традиционного смысла. Один из самых ярких примеров такой перекодировки находим в песне «Не пей вина Гертруда». На уровне образных парадигматических связей цитата теряет свою изначальную семантику и наполняется принципиально иным смыслом, проецируясь на христианские и буддийские религиозные контексты. Определяющую роль в смысловой трансформации цитаты играют символы «вина» и «воды» (которые мы рассматривали ранее). «Вино» воспринимается Гребенщиковым в христианском аспекте как знак подмены религиозного содержания религиозной формой, и образу «вина» в этом плане противопоставляется образ «воды», который является символом истинной веры:

Не пей вина, Гертруда,  
Пьянство не красит дам.  
Нажрешься в хлам – и станет противно  
Соратникам и друзьям.  
Держись сильнее за якорь, якорь не подведет,  
А ежели поймешь, что самсара – нирвана,  
То всяка печаль пройдет.

«Якорь» здесь является своеобразным «водным» знаком, который может быть интерпретирован двояко: с одной стороны, «якорь» метонимически соотносится с «водой», а с другой стороны, – является магистральным символом буддистского учения (Калу Ринпоче, тибетский лама, говорил о том, что религиозная практика буддизма подобна якорной стоянке для ума<sup>32</sup>). Песня, таким образом, строится на бинарной оппозиции: «вино» / «вода», а сама цитата, в конечном счете, наполняется сугубо авторским смыслом – речь идет не о Гертруде и перипетиях трагедии Шекспира, а о противопоставлении религиозной формы религиозному содержанию – «формального» христианства истинной вере или буддизму, поскольку по-

---

<sup>31</sup> Boas F. Introduction to: James Teit. Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia / Memories of the American Folklore Society. Vol. 6. P. 18. Цит по: *Леви-Строс К.* Указ. соч. С.130.

<sup>32</sup> См.: *Калу Ринпоче.* Основание буддийской медитации. Владивосток, 1993. С. 3.

следний «является духом всех религий и философий»<sup>33</sup>, то есть сугубо архетипическим «смыслом»<sup>34</sup>.

Похожую ироническую перекодировку цитат можно найти в упоминавшейся уже песне «Иерусалим», где возникает образ из классики – Дубровский. Восточный контекст песни (о котором мы говорили) иронически «сдвигает» смысл этого образа – Дубровский становится предвестником буддийского пробуждения.

Тот же механизм «переиначивания» смысла «чужого слова» возникает в песне «Дело мастера Бо». В цитатном комплексе из стихотворения Г. Аполлинера «Мост Мирабо» радикально трансформируется оригинальная семантика. В контексте «восточных» аллюзий, заданных в песне (дракон, переход через реку), образ «Моста Мирабо» семантически трансформируется и становится «средством» «перехода через великую реку», которая оказывается вовсе не Сеной (как в оригинале), а буддийским символом текучей реальности (ср. в песне «Стерегающий баржу»: «И вот мы плывем через это бытие»).

Буддийский контекст также трансформирует и другие культурные аллюзии, появляющиеся в песне. Так, например, фразой – «Ты лежишь в своей ванной, / Как среднее между Маратом и Архимедом» – задается противопоставление реки как неограниченного водного пространства и наполненной ванны как «ограниченной» воды. При учете буддийской семантики образа реки ванна может символически обозначать неполноценную духовную жизнь, тем более что, «лежание в ванной» связывается с христианскими реалиями, данными в этом тексте с негативными аксиологическими коннотациями:

Ты лежишь в своей ванной,  
Как среднее между Маратом и Архимедом.  
Они звонят тебе в дверь – однако входят в окно,  
И кто-то чужой рвется за ними следом...  
Они съедят твою плоть, как хлеб,  
И выпьют кровь, как вино;  
И взяв три рубля на такси,  
Они отправятся к новым победам;  
А вода продолжает течь  
Под мостом Мирабо...

Интересно, что подобной концептуальной перекодировке подвергаются также цитаты из фольклора: пресловутое «чисто поле» в песне «Максим-Лесник», куда необходимо «выйти» её герою, с учетом буддийских

<sup>33</sup> Судзуки Д.Т. Указ. соч. С. 31.

<sup>34</sup> Такой процесс перекодировки цитат вслед за Линдой Хатчин, можно обозначить как «трансконтекстуализация» («trans-contextualization») – деформация оригинальной семантики «чужого слова» авторским контекстом (См.: *Linda Hutcheon. A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms. N-Y.; L., 1985. P. 53*).

отсылка может прочитываться как «Будда поле». Так, Гребенщиков, используя логику «игры отскоком», наполняет традиционный фольклорный образ иной семантикой.

Как видим, механизм работы с интертекстуальными образами в художественном мире Б.Г. подчиняется тем же законам семантических универсалий, «зародышей смысла», в результате чего эти образы оказываются разными означаемыми одного семантического инварианта. При этом смысловые векторы как бы притягивают определенные цитаты, трансформируют их, встраивая в заданную общую модель. В результате происходит метаморфоз семантики «чужого» образа, который оказывается всего лишь словесной моделью для авторского смысла. Заметим, что подобная техника интертекстуальности (когда «чужое слово» становится своего рода «подручным средством» воплощения авторского смысла) приводит к тому, что текст, который использует цитату в качестве своего поясняющего элемента, и цитата, которая «разрешает его непонимание за счет установления многомерных связей с другими текстами»<sup>35</sup>, в функциональном плане меняются местами: не цитата поясняет текст, а текст поясняет цитату, наполняя ее собственным содержанием.

Итак, мифопоэтическая бриколажная логика обуславливает специфику семантической референции в творчестве Б.Г.. Используя механизмы мифологической порождающей (или трансформационной) поэтики, Гребенщиков конституирует «систему смыслов» по принципу «холизма», основанному на древнем синкретизме различных элементов.

В конечном счете, перед нами предстает сложная, но, тем не менее, четко выстроенная образная система, «пронизанная» определенными смысловыми векторами, на каждый из которых нанизываются образы, которые могут быть умножены. В связи с этим, линейная связь между образами заменяется нелинейной, парадигматической – возникает целостность принципиально нового типа. Образуя на уровне парадигматических отношений между образами самосогласованное выстроенное целое, эта система постоянно трансформируется, меняет свои очертания, однако все эти «бриколажные» перегруппировки элементов происходят как бы на ее «поверхности», поскольку основой системы остаются некие «неподвижные» глубинные структуры, своего рода под-смыслы, которые, актуализируясь в разных образах, перетекают друг в друга, семантически перекрещиваются, способствуя тем самым как бы ее «саморазвитию».

В связи с этим, отношения внутри образной системы Б.Г. теряют свою статичность («заданность») и оказываются динамически подвижными, а сам образ лишается однозначности и смысловой фиксированности, семантически трансформируется, становится метафорой другого образа,

---

<sup>35</sup> Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56, № 5. С. 25

входящего в эту системную группу и метонимией всей системы в целом: так, образы смерти – Рождества – Апокалипсиса – нирваны – на уровне парадигматики становятся семантическими коррелятами, о чём говорит их одинаковая смысловая дистрибуция – большинство из них входят в одни и те же пары бинарных оппозиций. В то же время каждый из этих образов в том или ином контексте как бы «подразумевают» всю группу в целом, поскольку, взятые в системном аспекте, они образуют одну «текущую» «многослойную» метафору, определённое смысловое множество.

Подобное сосуществование в рамках одной семантической группы разных элементов приводит к тому, что законы прямой логической детерминации заменяются законами мифопоэтического «соседства» (или «смежности»). Одно не следует из другого, а гипертекстуально соседствует с ним, вступая в те или иные парадигматические связи.

Установка на архетипичность смысла приводит к образованию образных парадигм по принципу вариант / инвариант, где инвариантным становится некое сверхзначение («праведная земля»), а вариантом – образная актуализация этого значения в контексте (Иерусалим, Будда-поле и прочее). Совокупность таких парадигм, которые, в сущности, являют собой вид смысловых матриц, и будет составлять образную систему творчества Гребенщикова. В них по законам «метафоричного» мифологического мышления смысл будет разворачиваться «бриколажно», и его раскрытие «будет иметь характер бесконечных трансформаций»<sup>36</sup>, что, в конечном итоге, будет приводить к возникновению все новых и новых подсистем – «плодов своеобразной порождающей семантики»<sup>37</sup>. Так, например, к группе образов, инвариантным значением которой становится семантика «искусственности» (кино, концерт, цирк), можно добавить другую системную группу, семантическим инвариантом которой будет «искусственная энергия» (электричество – ток – «капитан»<sup>38</sup>) (ср. «Мы шли на новый фильм, кто-то выключил ток»).

Смысл (в результате таких «преобразований») оказывается динамически подвижным, что приводит к тому, что образные группы будут множиться, наподобие мифологических систем и подсистем, которые, несмотря на внешнее «разнообразное множество», подчиняются одним структурным законам. У Б.Г. это инспирирует эффект семантического изоморфиз-

<sup>36</sup> Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.83.

<sup>37</sup> Там же. С.89.

<sup>38</sup> Особенно интересным здесь оказывается «капитан», который в песне «Из сияющей пустоты» ведет «пароход», что в контексте водных и речных образов заставляет прочитывать этот образ как персонификацию духовной энергии («И матросы в монашеских рясах пьют здоровье жены капитана»), движущей мир к финалу («Ты спросишь меня, зачем капитаны стоят на башнях – / Они приближают Наступление яблочных дней»). Эта интерпретация была инспирирована самим Гребенщиковым, объявившем «капитана» «формой энергии, не имеющей человеческого воплощения» (См. об этом: Аквариум: 1972–1992. М., 1992. С. 158.)

ма, когда образные элементы в определенном контексте способны замещать друг друга. При этом, попадая в ту или иную систему парадигматических связей, образ трансформирует свою изначальную – языковую или культурную – семантику.

Мифопоэтическая логика оказывается также инструментом упорядочивания и концептуализации культуры. Принципу «подручных средств» подчиняется также и «чужое слово», которое «встраивается» в заданные семантические координаты, радикально «одомашнивается» и, теряя свою оригинальную семантику, вступает в органичную парадигматическую связь с другими образами. Отсюда проистекает изменение отношений между синхронией и диахронией (присутствие в рамках одного текста «разновременных» культурных планов), которое, на наш взгляд, нужно понимать именно в мифологическом ключе. Интертекстуальные образы (которые по отношению к тексту-реципиенту находятся на оси диахронии) по законам мифологического мышления как бы «приспосабливаются к синхронической структуре» «принимающего» текста – наделяются новой функцией в соответствии с определенным «проектом»<sup>39</sup>.

Установка на «инвариативность», «архетипичность смысла», одеваемого каждый раз в новые «культурные одежды», приводит к тому, что в каждом новом контексте остается некая общая арматура – изменяется лишь ее мотивная и образная актуализация. При этом любое «перемещение элементов» никогда не приведет к идеальному воплощению «смысловой сверхструктуры» или, как отметил Леви-Строс, в связи с мифологической логикой, – структура «никогда не будет такой, какой смутно грезится»<sup>40</sup>.

Возникает ощущение, что Гребенщиков пытается найти некое «идеальное означающее» для каждого семантического инварианта<sup>41</sup>, в силу чего в некоем «третьем мире» (К. Поппер) существует «сверхпесня», «абсолютная художественная метасистема», которая никогда не будет идеально воплощена. Характерно, что Б.Г. это вербализирует в знаменитой беседе с Андреем Матфеевым. Приведу цитату полностью «В одном из последних интервью Кейт Ричардс сказал одну очень хорошую фразу, после которой я полубил его еще больше... Так вот он сказал: “Мы до сих пор ищем то самое выражение, мы до сих пор ищем Роллинг Стоунз!” Я также ищу “Аквариум”, я – в поисках совершенного выражение “Аквариума”. Ничего из того, что мы сделали, целиком его не воплощает»<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> См.: *Леви-Строс К.* Указ соч. С. 128.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Здесь, кстати, можно говорить о философии слова Б.Г., которая опять же инспирирована восточной философией, где слово оказывается оковами для смысла, ибо схематизирует многообразие реальности, накладывает на нее некие шаблоны и схемы. Ср. постоянные манифестации Б.Г. в духе «Я не терплю слов», что в конечном итоге ведет к концепции онтологического безмолвия.

<sup>42</sup> *Аквариум: 1972–1992.* С. 140.