

*Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – 276 с.*

читателя к восприятию оригинала и несущим слабую память о нем: «Я вижу тучи, а может быть я вижу дым // Пока было солнце, я думал, что пел, я думал что жил / Но разве это настолько важно, что ты хочешь еще? / Ведь никто из нас не выйдет отсюда живым». Другие примеры: «Возьми меня к реке, положи меня в воду» («Take me to the river, put me to the water»); «Если бы не ты» («If not for you»); «Сыновья молчаливых дней» («The children of quiet days»); «Откуда я знаю тебя, скажи мне, я буду рад» («What was it you wanted, tell me again so I know»); «Мой друг доктор не знает, что со мной» («My <best> friend, <my> doctor won't even say, what it is I've got»).

16. Ср. «Город», наиболее известная песня, исполняемая Гребенщиковым, на слова А. Хвостенко. Ср. также стихотворение В. Кривулина «Хлопочущий Иерусалим», где образ самого Гребенщикова появляется в литературном Петербурге: «В любой щели поет Гребенщиков. / Высоккий дожид до большой печати. / Дыханье сперто – и в ДК Пищеви-ков / новорожденный Хармс въезжает на ослиати» (Кривулин В. Стихи из Кировского района // Вестник новой литературы. № 1. 1990. С. 101). © Хуттунен Т., 2007

**Темиршина О.Р.**

Нерюнгри

### **СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА Б. ГРЕБЕНЩИКОВА: ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**1. Общие принципы построения смысловой системы.** В основе поэтической семантики Гребенщикова лежат сложные семантические единства, своего рода смысловые *гештальты*, в пределах которых функционируют те или иные образы. Эти семантические группы, выявляемые на уровне метатекста всего творчества, состоят из ряда образов, связанных общим значением<sup>1</sup>.

Данные смысловые образования, которые пока не имеют своего устоявшегося названия<sup>2</sup>, можно обозначить как сложные символы, если понимать символ не просто как многозначный образ, но как смысловую систему и модель, состоящую из ряда элементов. Такое системное понимание символа предложил А.Ф. Лосев, который сравнил символ с математической функцией, разложимой до бесконечности<sup>3</sup>, что уже предрасполагает видеть в символе не единичный образ, но определенную совокупность элементов. Принципы организации таких

символических систем мы и постараемся показать, исходя из идеи о том, что значение не столько вложено в текст, сколько в текст вложены механизмы, это значение продуцирующие.

Как же выстраиваются в подобных символических целостностях смысловые элементы? Семантическое тождество при различии форм, где различие указывает лишь на внутреннюю смысловую нерасчлененность, «где одна мысль повторяет другую, один образ вариантен другому»<sup>4</sup> – этот принцип архаичного искусства, как нам кажется, является главным принципом выстраивания символа.

В качестве примера подобной семантической организации в творчестве Гребенщикова можно привести символическую систему, построенную из следующих элементов: *лед, снег, зима, сон, правила (законы), вино (спирт, дрянь, кокаин), тот берег, тюрьма*<sup>5</sup>.

Этот набор разрозненных образов в контексте гребенщиковских песен объединен общим значением, связанным с идеей «непробужденного сознания». Образные элементы этой символической системы динамичны и на семантическом уровне как бы взаимопроникнуты, поскольку общее значение разливается по всем элементам и спаивает их в единое целое. Такую семантическую слитность, доказывает тот факт, что эти образы часто выступают как взаимозаменяемые в схожих контекстах и оказываются своего рода *смысловыми синонимами*.

Так, в песне «Минус тридцать» образы *льда, снега, сна* оказываются семантическими коррелятами («На улицах *снег*. / На улицах *лед*; / <...> Здесь может *спать* только тот, кто мертв»<sup>6</sup>). Закономерность корреляции *льда* и *сна* подтверждается тем, что мы обнаруживаем ее и в других песнях, например, в песне «Как движется *лед*» (ср.: «Те, кто знает, о чем идет речь, / похожи на тех кто *спит*»). В свою очередь через элемент *сон* в эту группу включается *вино*, которое соотносится со *сном* в песнях «Сторож Сергеев», «Дело мастера Бо» и др.

*Вино* далее притягивает к себе и другие образы, связанные с мотивом (наркотического) опьянения, искажающего облик реальности: *никотин, кокаин, дрянь, яд, смесь, жидкость* (ср., например, в песнях «Брат никотин», «Комната, лишённая зеркал», «Государыня»). *Никотин* же как один из образов символической группы в свою очередь контекстуально связывается со *льдом* («Брат никотин»). Далее через элемент *вино* в эту группу входит *кино* (ср., например, «Стерегающий баржу»). Последний образ свя-

зывается с *вином* по принципу рифмовки – но это не столь важно, поскольку в результате все равно формируется новая семантика. Через образ *кино* (видимо, по признаку «сценарность бытия») в эту группу входят образы разного рода *правил и законов*. Так, синтагматическое сочетание *кино* с *правилами* находим в песне «Время луны», где «фильм» становится выражением «известных законов». Через образ *вина* в группу входит образ *этого берега* («Брод»), который в свою очередь коррелирует с *тюрьмой* («Джунгли»).

Ряд элементов этого символьного единства можно продолжить. В любом случае все эти образы, благодаря принципу контекстуального соседства<sup>7</sup>, оказываются схожими, ибо они объединяются метазначением, выражающим «ложное состояние» бытия. Функциональную однородность этих образов подтверждает тот факт, что они часто имеют одинаковую контекстуальную дистрибуцию. Так, например, образу *воды* в разных песнях может противопоставляться как образ *вина* (ср. «Брод», «Волки и вороны», «Стерегающий баржу»), так и образы *кино* («Сыновья молчаливых дней») и *льда* («Иван Бодхидхарма»). В конечном счете, функциональная гомогенность спаивает элементы в одну группу, внутри которой смысл разливается по всем элементам, обуславливая множество его семантических отражений.

Каждый такой образ можно назвать своего рода формой глубинного содержания<sup>8</sup>. Совокупность же этих форм, выражающих одно содержание, и дает проявленную символическую систему. При этом взятая на ноуменальном уровне, эта символическая система представляет собой единство, на феноменальном же уровне (на уровне проявления) – это множество. Такова в самом общем смысле диалектика символа.

Главная особенность подобных символических систем заключается в том, что потенциально они могут включать в себя неограниченно большое число элементов, которые, попадая в символическую структуру, функционально меняют свое значение. В этом плане описанное нами символическое единство является своеобразной семантической воронкой, которая может притягивать образы из внеположной семиотической среды, как бы подвергая ее структуризации, осваивая. Поэтому символ действительно никогда не может быть реконструирован до конца, ибо в своем потенциальном виде он состоит из неограниченного числа *возможных* элементов.

2. **Символ как смыслопорождающая модель.** Будучи системным образованием, символ способен к порождению значений (одно из лосевских определений символа учитывает и эту его существеннейшую особенность<sup>9</sup>). Поэтому семантическая обратимость элементов в рамках пространства символа, обуславливает не только «самопревращения» элементов друг в друга, когда «каждое звено вырастает из предыдущих»<sup>10</sup>, но и «порождение» новых сложных образов. Если выразить эту идею формальным языком, то можно сказать, что порождение новых образов, осуществляется за счет рекомбинации элементов внутри символьной группы.

Обратимся к песне «Боже, храни полярников». Центральный образ песни – образ *полярников* – является образом, порожденным по указанному принципу символической рекомбинации. Реконструируем путь, по которому предположительно происходит возникновение этого образа.

Учитывая общеязыковую связь этого образа с холодом, севером, зимой, можно предположить, что основой для возникновения (или порождающей базой) для этого образа служат некоторые из семантических элементов, означенных выше, а именно: образы *льда* (*зимы* / *холода*). Тем более что они возникают в песнях Гребенщикова практически с самого начала. *Полярники* же появляются достаточно поздно.

Метафорическая трансформация совокупности этих элементов (когда один образ становится метафорой другого) приводит к «смысловому морфогенезу», в результате чего появляется новый набор смыслов, который актуализируются в искомом образе *полярников*. Указанием на то, что *полярники* оказываются «семантическим порождением» именно этого символьного единства (входя тем самым в его смысловое поле) служит возникновение в песне устойчивых контекстуальных связей, характерных для указанной семантической группы, при этом *полярники* в этой структуре значения занимают центральное место.

Так, образ *полярников*, коррелирующий со *льдом* оказывается также связанным со *сном*, который, как мы выяснили, является одним из главных образов выявленного символьного множества: «Как им дремлется, Господи, когда ты им даришь *сны*?». Такая «странная» связь может быть объяснена только через авторскую структуру значения, где *лед* и *сон* часто оказываются в одной семантической связке (см. выше), что еще раз указывает на то, что *полярники* являются производным образом от *снега* и *льда*.

С точки зрения логики авторской системы смысла вполне объяснима и корреляция *полярников* с *правилами*, которые у Б. Гребенщикова являются атрибутами «ложного состояния». *Правила* в песне выражаются в образе *плана* («С их оранжевой краской и *планом* на год вперед»). Эти далекие с точки зрения языка образы соотносятся в поэзии Гребенщикова по закону комбинации, ибо входят в одну структуру значения и принадлежат к одной семантической группе.

«Ложное состояние», которое выражают *полярники*, инспирирует появление в песне образа *спирта*, вписывающегося в парадигматический ряд наркотических образов, наполненных религиозной семантикой и указывающих на неправильное постижение мира: «Удвой им, Господи, выдачу *спирта* / И отставь их, как они есть»

Следовательно, данный порожденный образ на глубинном семантическом уровне, подлежащем реконструкции, хранит в себе не только образы, от которых он произошел, но также и внутренние связи между этими образами в рамках всей символической системы, как бы являясь ее семантическим «сгустком». И фактически разворачивание этих связей в тексте служит главным фактором текстопорождения, обуславливая в песне появление других образов и мотивов из этого символического единства.

К образу «полярников» примыкает другой порожденный образ – *дети декабря*. Он является своеобразным «семантическим синонимом» *полярников*, ибо порождающей базой для него служат те же первичные образы *зимы* и *льда*, что и для образа *полярников*: *дети декабря* в этом контексте также становятся своеобразными «актантами» непробужденного состояния. Тем не менее, образ *детей декабря* – образован несколько по иному принципу. Это один из тех редких образов у Гребенщикова, при «порождении» которого для новых смыслов подбиралась новая форма (словосочетание *дети декабря* кажется абсурдным с точки зрения узуальной семантики).

В песне «Боже, храни полярников» возникает еще один сложный образ – *охраны*. *Охрана* здесь коррелирует с образом *полярников*, ибо генетически связываясь с другими образами той же группы, она также оказывается образом порожденным. Так, *охрана*, которая «*вдоль берега*, скучая, глядит в прицел», – образ производный от первичного образа *тюрьмы*. Недаром в поздней песне «Время перейти эту реку вброд» переход водного пространства связывается уже не с *охраной*, а с *тюрьмой*: «...Я смотрю туда и вижу *тюрьму*. / Время перейти эту реку вброд...».

С точки зрения логики парадигматических символических соответствий *охрана* может символизировать нечто, мешающее просветлению, ибо переход на другой берег в контексте поэтической семантики Гребенщикова равен сатори (ср., например, песню «Дело мастера Бо»). В этом плане *охрана* оказывается персонафикацией границы, разделяющей два типа пространства: сакральное и профанное (ср. такую же функцию этого образа в «Рождественской песне», где мотив покидания берега четко связывается с мотивом обретения сакрального пространства, которому «препятствует» *охрана*: «...Их корабль разобрала на части *охрана*, / Но они уплывут, королева, – есть вещи сильней»).

Иногда в песнях Б. Гребенщикова встречаются метафоры «третьего уровня». Порождающей базой для них будут уже не первичные образы-элементы, но сложные образы, уже возникшие в результате «скрещивания» изначальных сем. К таким образам относится образ *телохранителя* (одноименная песня). Смысловой базой для его создания, на наш взгляд, выступает порожденный образ *охраны*, главная функция которого в поэтической системе Гребенщикова – «препятствовать переходу» на другой берег.

Основой такой «игры отскоком» становится соотнесение образов *телохранителя* и *охраны* уже на лексико-семантическом уровне (*телохранитель* – тот, кто *охраняет* тело), что опять же позволяет предположить генезис искомого образа в символическом поле значений через ассоциативную связь с *охраной*, поскольку *тело* в контексте семантической системы Гребенщикова в свою очередь всегда соотносится с образом *тюрьмы*. Ср.: «И *тело* мое просило любви, / Но стало моей *тюрьмой*»; «Я загнан как зверь в *тюрьму* своей *кожи*» и т.д. В связи с этим *телохранитель* выполняет ту же функцию «помехи» просветлению, что и *охрана*. Но на этот раз он разделяет не два берега, а внешнее пространство мира и внутреннее пространство души. Ср., например, в песне «Телохранитель», где душа метафорически предстает в образе птицы:

*Телохранитель,*  
Где твое тело?  
У нас внутри была *птица*,  
Я помню, как она пела.

Симптоматично, что *телохранитель* как актант ложного создания оказывается в контексте песни связанным со *сном*, в котором он видит свое конечное освобождение – освобождение души из «клетки тела»:

*Телохранитель,*  
Я знаю, что тебе *снится*.  
Ты вылетаешь из клетки -  
Где твоя *птица*?

Таким образом, оппозиция того и этого берега (*охрана*), а также оппозиция души и мира (*телохранитель*) в каком-то смысле являются изоморфными. Эту смысловую изоморфность им обеспечивает буддистская философия, которая на имплицитном уровне присутствует и в том и в другом случае. Так, в песне «Боже, храни полярников» *охрана* препятствует переходу на другой берег, что воспринимается как «помеха» просветлению, а в песне «Телохранитель» «хранитель тела» наделен онтологическим буддистским сном («телохранитель, что тебе *снится*?»). В таком буддистском контексте *телохранитель* оказывается метафорой «ложного эго», привязанного в силу заблуждений к бренному телу. Отметим, что буддистский сюжет разрушения «ложного Я» и обретения своей истинной природы оказывается одним из основных семантических «сюжетов» творчества Гребенщикова.

Смысловым синонимом образа *телохранителя* в структуре выявленной нами символической целостности становится образ *сторожа* в силу того, что порождающая база в том и другом случае оказывается одинаковой. Образ *охраны* здесь также выступает в качестве своеобразной «этимологической» основы. Можно предположить, что Б. Гребенщиков отталкивается от языковой семантики этого образа (*сторож – тот, кто охраняет*). На то, что эти образы структурно и «генетически» родственны, указывает их появление в одном контексте. Так, в песне «Телохранитель» *телохранитель* прямо называется *сторожем* (ср. «ты делаешь знак *сторожа*»). Поэтому *сторож* функционально близок образу *телохранителя*: и тот и другой выполняют функцию охранения тела, выступая при этом в качестве метафор, обозначающих ложное психологическое «Я».

В таком буддистском контексте песня «Сторож Сергеев» оказывается не столь однозначной как кажется на первый взгляд. Вся песня построена на контекстуальных образах-лейтмотивах, принадлежащих к реконструированной выше символической группе. Все эти образы, которые в рамках символической целостности обретают религиозные коннотации, образуют авторскую сетку семантических связей и «демонтируют» языковое значение *сторожа*. Такая связь заставляет увидеть в песне символическое второе дно и выявить ее скрытый смысл.

Прежде всего, в тексте появляется образ *отравленной жидкости* – *вина*, который является у Гребенщикова, как мы выяснили, знаком ложной реальности. Образ *вина* в соответствии с авторскими структурами смысла вполне закономерно коррелирует в песне с *правилами*, которые «висят над столом», ибо ложная реальность в творчестве Б. Гребенщикова оказывается всегда упорядоченной и структурированной. *Сторож*, с учетом этих контекстуальных связей, которые, отметим, также возникают в песне «Боже, храни полярников» («спирт» и «план на год вперед»), также, как и *полярники*, оказывается образом, репрезентирующим ложное состояние.

Особенное значение в этой связи обретает образ *поста*. Симптоматично, что *пост* всегда связывается Гребенщиковым со *сторожем* – это устойчивая контекстуальная связь, указывающая на прямую соотношенность этих двух образов. Ср., например, в песне «Царь сна»: «Знак *сторожа* над мертвой водой твой *пост*». Сам же *пост* должно понимать опять же в символическом ключе. Так, в песне «Новая жизнь на новом посту» *пост* оказывается метафорой определенного жизненного состояния, прямо не связанного с буквальным значением этого слова («Я сижу у окошка и смотрю в пустоту / это новая *жизнь* на новом *посту*»). В таком контексте «боевой *пост*» *сторожа* Сергеева оказывается метафорическим выражением жизненного процесса, который также метафорически заканчивается смертью: «И *сторож* Сергеев упал под стол, / допив до конца вино». Здесь уместно вспомнить, что мотив «допить до конца» у Б. Гребенщикова становится знаком ухода-выхода в иное состояние. Ср., например, в песне «Когда я *доплю*, то вернусь в свой дом на холме».

Таким образом, если интерпретировать эту песню в контексте целостного символического единства, подключающегося к песне через постоянные образы-лейтмотивы, то покидание *сторожем* своего дома в силу установленных контекстуальных связей функционально оказывается родственным покиданию тела (тем более что *дом* в поэтико-мифологической системе Б. Гребенщикова часто оказывается метафорой *тела*). В связи с этим можно предположить, что в этой «простой» песне возникает рецепция из тибетской «Книги Мертвых», которую Б. Гребенщиков, увлекающийся тибетским буддизмом, не мог не знать – непросветленное сознание, покидая тело, не знает, куда оно попадет после смерти:

А *сторож* Сергеев едва встает,  
Синий с похмелья весь.  
И он, трясясь, выходит за дверь,



Не зная еще куда...

В конечном счете, *сторож*, будучи порожденным образом, в контексте выявленной символической системы соответствий, оказывается в одной парадигме с *полярниками* и *детьми декабря*. Об этом также говорит тот факт, что в этих двух песнях повторяются основные мотивы и образы (прежде всего, образы *сна* и *спирта-вина*), которые комбинируются по одинаковой схеме. В таком контексте сюжет песни о стороже оказывается типологически родствен лирическому сюжету о полярниках: в этих двух песнях выхода из ложного состояния не происходит, поэтому в финале обоих текстов возникает мотив онтологического *опьянения*. Эту религиозную интерпретацию образа *сторожа* как субъекта «непросветленного состояния» подтверждает появление этого образа в песне «Царь сна», где *сторож* связывается со *сном* (см. название песни), контекстуально соседствует с образом *ангела* и оказывается противопоставленным ему («То ли *ангелы* поют, то ли мои *сторожа*»).

Итак, порожденные образы являют собой сложные метафоры второго уровня, созданные на основе метафорического преобразования первичных элементов символической системы. Новый образ рождается на пересечении разных траекторий смысла, а сам механизм образопорождения можно представить следующим образом: синтез нескольких образов, которые находятся в семантическом пространстве символа, актуализирует «перекрестные связи», в связи с этим возникает новый набор смыслов, воплощаемых в новом образе. При этом каждый из таких вновь порожденных образов занимает свое место в сложной структуре символьного единства.

### **3. Восприятие и интерпретация символических текстов.**

Наряду с анализом порождающей функции символа не менее важной остается проблема восприятия текстов символического типа. Такие тексты М.Л. Гаспаров уподоблял «загадкам-ребусам»<sup>11</sup>, которые для адекватного понимания должны быть подвергнуты своего рода «дешифровке»<sup>12</sup>. В нашем случае мини-загадкой становится каждый порожденный образ, который исследователь (или слушатель) должны разгадать.

Исследователи отмечают, что загадка генетически восходит к древней метафоре<sup>13</sup>, нам же кажется, что она по своему генезису связана скорее с символом, структура которого состоит из многочисленных образных рядов. Яркий пример таких рядов дает О. Фрейденберг. В частности инвариантное значение «смерть»,

по мнению исследовательницы, реализуется в следующих образах: *могильная яма, холм, ступени, завеса* и др.<sup>14</sup>

Фактически подобные ряды образов, объединенные инвариантным значением, составляют, как мы пытались показать, системы символических соответствий. Сущность же любой загадки состоит в том, что некоторые элементы, которые надо угадать, скрываются, заменяясь иными элементами, которые функционируют в рамках этой же символической системы. Но такая замена в древнем мифе отнюдь не является произвольной: в структуре мифа все эти образные парадигмы составляют единую символическую целостность и поэтому подобные рекомбинации могут производиться только на более общей семантической основе.

В этом плане механизм загадывания в целом родственен механизмам порождения образов: в том и в другом случае происходит своего рода перестановка первичных символических элементов, и в результате этой перестановки появляются образы, которые с известной долей условности можно назвать образами-загадками. Загадка в этом случае, как нам кажется, теряет свои жанровые характеристики и становится моделью для создания сложных поэтических образов. Сам же процесс ее разгадывания напоминает процесс интерпретации некоторых поэтических текстов, отличающихся усложненной семантической структурой.

Попытаемся реконструировать некоторые принципы разгадывания. Начнем с первого лежащего на поверхности утверждения: загадка семантически двупланова. Однако эта двуплановость проявляется только на «внешнем» уровне. На глубинном семантическом уровне загадка полипланова и может иметь гораздо больше чем одно прочтение. В пример можно привести особенный вид загадки, проанализированный Г.Л. Пермяковым – загадки, которая имеет несколько отгадок<sup>15</sup>. Ср., например: «без ног, а ходит». Можно дать несколько вариантов разгадок: дождь, часы, время и проч.

Зададимся вопросом: как мы эти разные планы устанавливаем? Это тем более важно, что такая загадка по своей структуре наиболее приближена к поэтическому тексту, который уже в силу своей природы может иметь несколько прочтений. Часто прочтения одного поэтического текста могут соотноситься друг с другом как две отгадки этой одной загадки. При этом правильность того или иного прочтения подтверждается тем, что значения каждой из

лексем, входящих в текст, будут когерентны, то есть согласованы друг с другом. Подобное семантическое согласование основано на символических механизмах<sup>16</sup>, которые предполагают общность значения<sup>17</sup>. И для того, чтобы разгадать загадку необходимо выявить метасемы, которые эту общность устанавливают, то есть подобрать ключ к этой многозначной символической системе.

Вернемся к нашей паремии. Если метасемой для всех лексем, входящих в эту загадку, мы сделаем сему «природное явление», то получим разгадку – *дождь*, если «предмет» – то получим разгадку *часы*, если «абстрактное понятие» – то получим разгадку *время*. В этом плане загадка оказывается «развернутым» словом, и ее текст строится из сем, которые уже в этом слове присутствуют. Таким образом, критерий правильности отгадки – одинаковый набор сем в исходном слове и тексте<sup>18</sup>.

Что же касается поэтических текстов, то зачастую для того, чтобы подобрать такой ключ, нужно не только определить систему символических соответствий и выявить метасему (что мы проделывали выше). Но и установить «внешний», культурный контекст, который бы и сузил количество прочтений текстов до тех, что были заданы авторской структурой значения. Поэтому для того, чтобы расшифровать некоторые образы такого рода, необходимо сделать следующее: выявить ту или иную символическую систему и найти в какой-либо культурной традиции, на которую, возможно, ориентировался автор, такой концепт, который бы содержал смысловые элементы этой системы.

Обратимся к образу *наблюдателя* в одноименной песне, который в контексте поэтической семантики Б. Гребенщикова теряет свое общезыковое значение и становится сложной метафорой для религиозно-философских идей автора.

*Наблюдатель* в песне связывается со *сном*, который в творчестве Б. Гребенщикова всегда, как было указано выше, коррелирует с ложным состоянием и противостоит буддийскому мотиву пробуждения. В этом плане *наблюдатель*, несомненно, вписывается в ряд «спящих» героев, которые связаны с символической системой, выражающей метазначение «ложное состояние» (ср., например, образ *полярников*, рассмотренный выше). Так, к герою песни – *наблюдателю* – применимы все характеристики образа *полярников*: он «неподвижен и прям» (предельно статичен), он «спит» (*сон*), он «прав» (*правила*). Все это подтверждает принадлежность героя к реконструированному символическому единству и делает возможным предположение, что *наблюдатель* так же, как

и *полярники*, выражает идею «ложного состояния». Однако эти парадигматические сопоставления, описывая героя, не «объясняют» его. Чтобы разгадать суть этого персонажа, необходимо найти культурно-философскую традицию, откуда этот образ был заимствован.

Мы можем предположить, что образ *наблюдателя* был инспирирован индийской философией, где возникает концепция наблюдателя-свидетеля (*saksi* – санскр.), который является метафизической «составляющей» человеческой «личности». Ср.: «Вечный дух, отличающийся от агента, являющегося объектом представления я (*ahampratyayavisaya*), пребывает как свидетель (*saksin*) во всяком бытии. <...> Этот дух – душа всего (*sarvasyatma*)... и поэтому никто не может его отрицать, ибо он есть я даже для того, кто его отрицает». При этом вечное «созерцающее я по своему существу – наблюдатель, а не деятель»<sup>19</sup>.

*Наблюдатель* в песне весьма похож на эту отстраненную психолого-метафизическую сущность. Такая «индийская» интерпретация образа *наблюдателя* подтверждается тем, что в самой песне присутствует восточный метафизический план, где *наблюдатель* связывается с темой психологической структуры личности. Ср.:

Там за холмом – отблеск огня,  
Четверо смотрят на пламя.  
Неужели один из них я?

В соответствии с этой трактовкой гребенщиковский *наблюдатель* оказывается брахманистским «свидетелем», образным воплощением концепции «чистого сознания, омраченного неведением неопределенности»<sup>20</sup> и наблюдающего за всяким бытием. В связи с этим появление в песне образа-мотива *сна*, трактуемого в буддистском ключе, оказывается вполне закономерным, ибо, сема *сон* уже содержится в оригинальном образе брахманистского *наблюдателя*. Так, А.К. Чаттерджи отмечал, что «природа и функционирование свидетеля обнаруживаются при регрессивном анализе состояния сознания в глубоком сне»<sup>21</sup>. Это подтверждается парадоксальностью самой темы *сна*, заявленной в песне:

Может быть, это был сон,  
Может быть нет –  
Не нам это знать.  
Где-нибудь ближе к утру  
Наблюдатель проснется  
Чтобы отправиться спать.

Еще одна семантическая загадка, вынесенная в заглавие, возникает в песне «Стерегающий баржу». В самой песне появляется частотная для Гребенщикова поэтическая тема-мотив – *переход через водное пространство*. Этот мотив у Гребенщикова, как уже было сказано, часто актуализируются в буддистском образе «другого берега Нирваны», поэтому искать разгадку образа на этот раз нужно в буддистской традиции. Происхождение этого героя представляет собой трансформированную рецепцию из тибетских источников, только с учетом смысла которых можно понять и расшифровать этот образ.

В самой песне герой выступает в функции некоего охраняющего начала, атрибутом которого оказывается черный плащ. Ср.: «А я схожу на берег пень-пнем и на них не гляжу, / И надо мной держит *черный плащ* / Тот, Кто Стережет Баржу». «Черный плащ» в тибетском буддизме является одним из названий Махакалы, божества, охраняющего тибетскую линию Кагью (которой увлекался Гребенщиков. Ср.: «Ой ламы линии Кагью, до чего ж вы хороши...»). Так, в «Садханамале» описываются «двурукый, шестирукый, шестнадцатирукый Махакала. <...> В любой своей форме Махакала относится к просветлённым существам, он – “немирской” охранитель. <...> В традиции Сакьяпа наиболее важным проявлением Махакалы считается Дордже Гур, в традиции Карма Кагью – Махакала Бернаг (бернаг = “чёрный плащ”)»<sup>22</sup>. Показательно, что в словосочетании «Тот, Кто Стережет Баржу» каждое слово в издании «Б.Г. Песни» написано с прописной буквы, что, несомненно, указывает на сакральную природу «стерегающего».

С учетом расшифровки центрального персонажа становится понятным смысл песни в целом. В буддистской традиции учение дхармы уподобляется плоту («упайя» – по выражению в «Алмазной сутре»), который необходим для того, чтобы переплыть изменчивый океан сансарического бытия. Именно эта метафора практически с дословными совпадениями и реализована у Гребенщикова: «И вот мы плывем через это бытие». При этом хранителем «дхармы – плота» («стерегушим баржу» в терминологии Б. Гребенщикова) в буддизме оказывается все тот же Махакала. Ср.: «Согласно одной из легенд, Махакала в глубокой древности был в Индии *махасиддой* и принял обет защищать *дхарму* при помощи устрашения в случаях, когда сострадание окажется бессильным»<sup>23</sup>.

С учетом всех этих рецепций становится понятным, что в песне «Стерегающий баржу» «черный плащ – махакала» исполняет функцию охранителя, помогающего при помощи «дхармы-плота»

перейти онтологическую мировую границу к «берегу нирваны»: «Но говорят, что таким, как мы, таможня дает добро».

Таким образом, для разгадки сложных метафорических образов каждый раз необходимо было, во-первых, установить систему символических соответствий, которые моделируют смысл искомым образом; во-вторых, выявить культурно-философскую традицию, в которую бы эта система вписывалась<sup>24</sup>.

Такой тип сложных поэтических загадок, когда возникают многочленные метафоры, базирующиеся сразу на нескольких элементах, можно назвать кеннингом. Термин *кеннинг* мы употребляем не в строго историческом смысле (как жанр скальдической поэзии), но как принцип построения образа. Так, основной механизм построения кеннинга, по мнению М.И. Стеблин-Каменского, заключается в том, что за основу кеннинга берется «название любого объекта того же класса, что и описываемое целое...»<sup>25</sup>. Поэтому кеннинг, в отличие от традиционной метафоры, – «многочленен» и сложен, ибо каждый элемент символической системы, его конституирующей, может соотноситься с любым другим элементом этой же системы. Если же учесть, что внутри «семантического класса» царят отношения символической корреляции, то можно предположить, что любой кеннинг по своей сути является своеобразной сверткой символа. Внутри этой символической системы происходит перегруппировка элементов – одни элементы в силу общего значения заменяются другими – в результате чего появляется загадка-кеннинг. Сам же процесс разгадывания таких загадок подобен соединению «разъятого» символа, понимаемого в древнем вещественном значении как две половины одной вещи, когда «смысловые зияния» (термин В.Н. Топорова) исчезают и символу возвращается его единство<sup>26</sup>.

**4. Выводы.** Итак, набор первичных элементов-образов, из которых состоит выявленная нами символическая система, в смысловом плане подобен древним рисункам, где композиционная связь заменяется связью семантической<sup>27</sup>. Если попытаться кратко описать тонкий механизм бесконечной потенциальности смысловых значений, возникающих в рамках систем такого типа, то выяснится, что он держится на комбинаторике сем. Сначала в результате перекрещивания образов, возникает новый набор сем. Потом ищется подходящее слова: оно находится и встраивается в систему символических соответствий, попутно меняя свое значение. Но на этом процесс не заканчивается: искомое слово обладает другими «периферийными» потенциальными значениями, кроме тех, которые в нем уже реализованы, и сле-

дующая образная структура может выстроиться уже из этих потенциальных значений и так далее. В организации символа, таким образом, наличествуют *жесткие* и *гибкие* структуры смысла. Жесткие структуры (метасема) позволяют символу сохранить единство, гибкие же структуры (периферийные значения слова) связаны с новизной и потенциальной бесконечностью символического образования.

Как же из этого сложного совокупного единства рождается текст, по которому рассыпаны элементы этого единства? Эта семантическая целостность развертываясь, как бы по неоплатоническому принципу, все более дробится и структурируется, а затем, проходя через «сетку синтаксиса» порождает текст<sup>28</sup>. Таким образом, символ развертывается подобно некоему семантическому зону и порождает иерархично выстроенные ряды образов. К нему можно применить гностическую метафору зерна, которое содержит в себе все многообразие будущего. В этом плане, символ, понимаемый как абсолютная смысловая потенциальность, постоянно воплощаемая в материи языка, является действительно «чудовищно уплотненной реальностью», ибо некоторые возможные образы он содержит в себе в свернутом виде, как бы ожидая *будущего*<sup>29</sup>, когда станет возможным их воплощение<sup>30</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь нам близка позиция Т.М. Николаевой, которая считает, что целостность текста обусловлена тем, что текст пронизан некими семантическими «квантами», «не привязанными ни к линейному контакту, ни к оформленности грамматических уровней. Текст оказывается прошитым этими смысловыми перекличками» (Николаева Т.М. От звука к тексту. М., 2000. С. 436).
2. В.Г. Гак подобные смысловые образования называет классами объектов, сформированных «ad hoc» (Гак В.Г. Языковые преобразования. М., 1998. С. 32). Ср. эту же проблему классов ad hoc у Дж. Лакоффа (Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. М., 2004).
3. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 64; ср. понимание символа как системной целостности у Е. Фарино: «символ – это понятийная система, свернутая <...> до одного объекта» (Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 90).
4. Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 29.
5. Далее в тексте – первичные образы.
6. Все песни Б. Гребенщикова цитируются по текстовым файлам MP3 дисков серии «Русский рок».

7. М.А.Пробст, анализирующий принципы дешифровки неизвестной письменности в рамках позиционной статистики (на семантическом уровне здесь возможна аналогия с интерпретацией сложных текстов), дал четкое определение контекстуального принципа, который, по мнению исследователя, предполагает, что «элементы текста, связанные функциональными соотношениями, находятся в большинстве случаев недалеко друг от друга в тексте» (Пробст М.А. Исследование неизвестных текстов // Забытые системы письма. М., 1982. С. 15).
8. Ср.: «Форма есть одно из состояний содержания. Форма есть то состояние содержания, в котором оно реально функционирует» (Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 27).
9. Ср. определение символа как «порождающей модели» (Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 65).
10. Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. С. 347.
11. Гаспаров М.Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890- 1917: Антология. М., 1993. С. 35-36.
12. Отметим, что Вяч.Вс. Иванов, посвятивший древним мифопоэтическим загадкам большую статью, проецирует их структуру на некоторые поэтические тексты XX в (см.: Иванов Вяч.Вс. Структура индоевропейских загадок-кеннингов и их роль в мифопоэтической традиции // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихovedение. М., 2004. С. 87-112).
13. См.: Фрейденберг О. Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 248.
14. См.: Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 101.
15. См.: Пермяков Г.Л. Основы структурной паремиологии. М., 1988. С. 219.
16. О «семантическом согласовании» см.: Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики 1971. М., 1972. С. 379.
17. По мнению Ю.Д. Апресяна, «связное» понимание текста держится на общности значений. См.: Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Избр. труды. Т. 1. М., 1995. С. 14.
18. Ср., например: ответ загадки является «свернутым знаком всей процедуры экспликации скрытого тождества обеих частей загадки» (Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О веддийской загадке типа brahmodya // Паремеиологическое исследование. М., 1984. С.38).
19. Радхакришнан С. Индийская философия: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 544.



20. Чаттерджи А.К. Идеализм йогачары. М., 2004. С. 101.
21. Там же. С. 101.
22. Махакала (<http://probud.narod.ru/mahakala.html>)
23. Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 125.
24. Соположение этих двух принципов позволяет с некоторой долей вероятности проверить наличие интертекстуальных отсылок в тексте, ибо нахождение такого рода переключек зависит не от воли исследователя, но мотивируется авторской структурой значения.
25. Стеблин-Каменский М.И. Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 105.
26. Ср.: «Вопрос загадки и ее ответ суть тавтологии» (Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О ведийской загадке типа brahmodya // Паремно-логические исследования. М., 1984. С. 16).
27. Ср.: «Создается ощущение, что в палеолитических памятниках организуемое начало (связанное с композицией) сосредоточивается не столько в пределах отдельных изображений, сколько в совокупности следующих друг за другом изображений» (Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 82). В этом плане реконструируемый нами символ на уровне метатекста структурно родствен архайским кумулятивным образованиям, выявленным А.А. Потебней, таким как, например, «конь-сокол», «снег-пороша» и проч. (см. об этом: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 46).
28. При этом синтаксис оказывается в подчиненном положении по отношению к семантике. Ср. мнение Т.М. Николаевой: «чем текст проще, тем его собственная синтаксическая опора менее значительна» (Николаева Т.М. От звука к тексту. М., 2000. С. 436-437).
29. Недаром ценность символа, по выражению Ч. Пирса, состоит в том, что он «служит для придания рациональности мысли и поведению и позволяет нами предсказывать будущее», потому что «все истинно общее относится к неопределенному будущему, ибо прошлое содержит только некоторое множество таких случаев, которые уже произошли» (цит. по: Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. Антология. Екатеринбург, 2001. С. 126).
30. В финале следует отметить, что такие структуры сложно описать, поскольку анализ такого рода «гибких» систем предполагает иной подход к тексту – не как к законченному актуализированному феномену, но как всего лишь к одному из возможных вариантов реализации смысла. Тем не менее, в настоящий момент идея «поливариантности» смысла, очищенная от постструктуралистских спекуляций, реализуется в частности в теории потенциального текста Вяч.Вс. Иванова (см., например: Иванов Вяч.Вс. О взаимоотношении динамического исследования эво-

люции языка, текста и культуры // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. М., 2004. С. 122 – 142), а также у представителей школы «генетической критики» (см.: Генетическая критика во Франции: Антология. М., 1999).

© Темиршина О.Р., 2007

**Клюева Н.**

Москва

## **МЕТРИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР «МОСКОВСКОЙ ШКОЛЫ» РОК-ПОЭЗИИ**

На фоне славы ленинградского рок-клуба музыкальная жизнь столицы складывалась сложнее и представляла собой более разрозненную картину. Здесь работали и А. Градский, совмещавший классическое вокальное образование с любовью к рок-музыке, ставший основателем первой советской рок-группы «Скоморохи», и П. Мамонов, мастер эпатажного выступления, и вполне вписывающийся в рамки ленинградского рок-канона А. Григорян, и многие другие. Но когда речь заходит о московской рок-традиции, то прежде всего называются имена А. Макаревича, лидера группы «Машина времени», и имена двух участников группы «Воскресенье» К. Никольского и А. Романова. При этом «московская школа» традиционно противопоставляется ленинградской; это было обосновано в одной из первых научных статей, посвященных развитию рок-поэзии – «Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция» (О. Сурова, И. Кормильцев)<sup>1</sup>. Макаревич, Романов и Никольский были определены как продолжатели традиции авторской песни, в качестве признаков, объединяющих эти явления было названы следующие: «рафинированный литературный словарь, избегающий слэнга, вульгаризмов и других маргинальных форм речи; абстрактная образность – условность декораций и вневременной характер лирики. <...> романтика <...>, абстрактность лирического героя <...>, внимание к нравственно-этической проблематике, порой доходящая до дидактизма <...>. отклонения от романтической установка в сферу бытописательства или социальной критики выдержаны в духе Высоцкого или Галича <...>»<sup>2</sup>.

Формальную сторону песни «московской школы» авторы определяют так: «Что касается поэтической формы, то она практически без изменений заимствована из бардовской поэзии. Это симметричная строфа, структура “куплет-припев” (так называемая “квадратная форма”), принятая рифма. Музыкальная форма