

Правильная песня поддаётся многим трактовкам до тех пор, пока не случается событие, про которое она была написана. Песня является частью судьбы.

Песни «Аквариума» – это математические формулы. В их «икс» и «игрек» каждый помечает свой смысл, и они всякий раз работают.

Борис Гребенщиков

*Напомни мне, если я пел об этом раньше:
Я все равно не помню ни слова;
Напомни мне, если я пел об этом раньше,
И я спою это снова, я не знаю ничего другого.*

Б.Г. Маша и медведь

Recenzent

Prof. dr hab. Vladimir Zajka

Opracowanie redakcyjne i korekta

Oksana Dawydowa

Projekt okładki

Anna Domańska

Formatowanie

Józef Bąkowski

Copyright © by Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach,
Kielce 2020

ISBN 978-83-7133-874-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach

25-369 Kielce, ul. Żeromskiego 5

tel. 41 349 72 65

<https://wydawnictwo.ujk.edu.pl>

e-mail: wyd@ujk.edu.pl

Оглавление

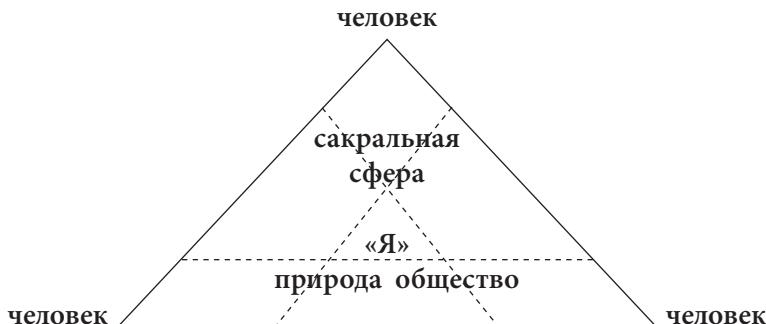
Предисловие	9
Введение первое. Когнитивные прецеденты как средство формирования художественной картины мира	13
Введение второе. Художественный дискурс: синергия и кибернетика	27
Концептуальная категория границы и мотивы пограничья	33
Макроконцепт «предел»	35
Макроконцепт «преграда»	44
Макроконцепт «проход»	55
Концептуализация когнитивного пространства «общественная жизнь»	61
Концептуализация сферы общественной морали как жизненного пространства лирического героя	71
Концептуальное отступление 1. «Движение» как концептуальный мотив художественного изображения общества	87
а. Экспликативные схемы представления жизненной суеты как движения	87
б. Экспликативные схемы представления поиска нравственных решений как поиска дороги или выхода	90
в. Экспликативные схемы представления общественной жизни как путешествия в транспортных средствах	93
г. Экспликативные схемы представления нравственности как покоя	96
«Локодиця» общественной жизни: концептуализация культурно-цивилизационных особенностей советского и российского общества	99
Концептуализация общественно-политических отношений и идеологии	127
Концептуальное отступление 2. «Война» как концептуальный мотив художественного изображения общества	149
а. Концептуальная модель милитарного изображения общества ..	152
б. Концептуальная модель изображения сакральных сущностей через мотив войны	159
Художественная концептуализация когнитивного пространства «сакральная сфера»	165
Концептуализация трансцендентных проявлений	171

Концептуализация сакральных существ	193
Концептуализация духовной сферы жизни человека	239
Концептуальное отступление 3. «Движение» как концептуальный мотив представления духовного развития человека	253
Концептуализация художественного творчества	263
Итоговые замечания	275
Библиография	279

Предисловие

Данная монография является непосредственным продолжением нашей предыдущей работы «Когнитивные прецеденты в песенном творчестве Бориса Гребенщикова: природа и человек» (Кельце 2019), в которой мы предположили, что идиостилевая художественная картина мира песен Бориса Гребенщикова представляет собой когнитивное пространство «человек» (с ядерным компонентом «Я» лирического героя), внутрь которого встроены три взаимно пересекающихся поля – когнитивные пространства «природа», «общество» и «сакральная сфера». Пространство природы, хотя и доминирующее в содержательном отношении, выполняет в песенных текстах Б.Г. лишь функцию фона для изображения общества и сакральной сферы, а в итоге – для художественного представления человека как изображающего лица и/или как лирического героя. В произведениях поэта нет ни одного собственно пейзажа. Всегда природа – это место духовной или нравственной жизни человека (чаще всего лирического героя) в его сопряжении с другими людьми или сакральными сущностями. В предыдущей монографии мы отмечали, что «изображения природы у поэта – это не описания, а рассуждения о мире и человеке в нем, не столько пейзажи, сколько притчи и трактаты в стихах» [Лещак, Лещак 2019: 77].

Семантическую структуру когнитивного макропространства художественной картины мира Б.Г. условно можно изобразить в таком виде:



Художественное пространство изображения **человека** (с ядерным компонентом «я») представляет собой треугольник, в который вписаны

три взаимно пересекающихся треугольника, символизирующие когнитивные пространства природы, общества и сакральной сферы. Антропоцентристическая доминанта художественной картины мира Б.Г. особенно сильно видна именно при соотнесении когнитивного пространства «человек» с когнитивными пространствами «общество» и «сакральная сфера». Человек предстает в исследуемых поэтических текстах не как элемент природы и общества, а эти последние – не просто как «эта», «посюсторонняя» составная мира, противопоставленная «той», «потусторонней». Такое впечатление иногда возникает, если их рассматривать исключительно на содержательном уровне. Однако прагмасмысловой (когнитивно-концептуальный) анализ показывает, что это лишь видимость. Мир произведений Гребенщикова не социоцентричен (не человек – часть общества, а общество – совокупность отношений, прежде всего нравственных, человека с другими людьми). Но нельзя его назвать также мифологическим, религиозным или магическим миром (хотя содержание многих произведений и наводит на эту мысль). Наоборот, вся совокупность магических, религиозно-мистических и сказочно-мифологических явлений, сущностей, событий и мест, которыми наполнено когнитивное пространство большинства произведений поэта, – это составная духовного мира человека, а если быть еще более точными – дескриптора (изображающего лица) и лирического героя.

В предыдущей монографии мы обосновали четкое размежевание четырех субъектных функций в исследуемом художественном дискурсе: личность самого Бориса Гребенщикова (которую мы не исследуем, лишь изредка обращаем внимание на его публичные высказывания), образ поэта, композитора, музыканта и культовой творческой личности Б.Г., изображающее лицо (дескриптор) как образ того, от чьего имени осуществляется художественное изображение к конкретном тексте, а также собственно личность лирического героя, которая иногда не совпадает с дескриптором. В песне *Сельские леди и джентльмены* в художественной форме представлена эта принципиальная разница между человеком и его художественным *alter ego* в образе пограничного господы: *Он похож на меня, как две капли воды; нас путают, глядя в лицо. Разве только на мне есть кольцо, а он без колец. И обычно я и ни то, и ни се, но порой я кажусь святым, а он выглядит чертом, хотя он – господь, но нас ждет один конец* и далее: *И та, кого я считаю своей женой, дай ей, господи, лучших дней, для нее он страшнее чумы, таков уж наш брак.* Наконец: *Aх, я знаю, что было бы, будь он, как я, но я человек, у меня есть семья, а он – господь, он глядит сквозь нее, и он глядит сквозь меня.* Понятно, что очень не просто отделить Б.Г. от Бориса Гребенщикова, поскольку даже в личных

беседах (на которые ссылаются его многочисленные собеседники), а тем более в публичных высказываниях (интервью, общение с публикой на концертах) Борис Гребенщиков нередко пребывает в образе Б.Г. В более или менее «чистом» виде картина мира поэта и композитора Б.Г. проявляется именно в текстах песен и музыке, а картина мира Гребенщикова – в его жизни, отношениях с близкими, друзьями, сотрудниками и просто посторонними людьми. Интерпретируя процитированные выше строки, можно предположить, что прототипами двух героев, похожих, как две капли воды, – лирического героя-дескриптора и его alter ego – являются соответственно Борис Гребенщиков (*но я человек, у меня есть семья*) и собственно Б.Г., каким он хотел бы быть (*а он выглядит чертком, хотя он – господь*). Но опять же, лишь прототипами, т.к. в самом тексте нет ни Гребенщикова, ни Б.Г.

Объектом нашего интереса является лишь незначительная часть художественной картины мира поэта Б.Г. Причем исключительно как автора песенных текстов. Наша работа выполнена в рамках лингвистического функционально-прагматического анализа художественных текстов песен и, по мере возможности, не касается ни биографических моментов картины мира Бориса Гребенщикова как человека, ни эстетики творчества Б.Г. как композитора и музыканта (последнее должно быть предметом совершенно отдельного музыковедческого исследования). В обоснованных случаях мы лишь обращаем внимание на время возникновения тех или иных текстов, а также (когда это является необходимым и возможным) на те элементы мировоззрения Гребенщикова, которые он так или иначе эксплицировал в своих публичных высказываниях.

Вне поля нашего интереса остались не только проза и стихотворения (например, цикл об Иннокентии¹), но и тексты исполняемых певцом песен чужого авторства (А. Гуницкого, А. Вертиńskiego, Б. Окуджавы, А. Волохонского и др.). Хотя мы не исключаем, что ряд образов из исполняемых чужих текстов затем перекочевал в тексты самого Б.Г.² Не интересовал нас также цитатный аспект когнитивной прецедентности в творчестве Б.Г. Во-первых, потому, что языковая цитатность была предметом исследования в работе Светланы Лещак [С. Лещак 2019], а во-вторых, потому что предмет нашего исследования – функционирование когнитивной прецедентности в песенной поэзии Б.Г., а не ее происхождение. То,

¹ Тем более, что есть все основания полагать, что в его создании участвовал не только сам Б.Г.

² О цитатах из чужих текстов песен из собственного репертуара Б.Г. см.: [С. Лещак 2019].

откуда взялся в идиостилевой картине мира Б.Г. тот или иной прецедентный когнитивный элемент (образ, мотив, концепт или концептуальное суждение), т.е. был ли он создан самим поэтом или заимствован им у кого-то другого, вполне может стать предметом отдельного исследования.

Во избежание сверхинтерпретации, с которой можно довольно часто встретиться на форумах, обсуждающих то или иное произведение Гребенщикова, мы пытались максимально придерживаться текстов песен, верифицируя предлагаемые исследователями и любителями интерпретативные гипотезы собственно внутритекстовыми или интертекстуальными связями. Помня опыт предыдущих работ (особенно первой монографии данного цикла [С. Лещак 2019]), мы не слишком доверяли прямой интерпретации цитат, поскольку особенностью творческой манеры Б.Г. является их семантическое трансформирование и pragматическое подчинение собственной художественной интенции.

Проблемным материалом для нас оказались англоязычные тексты песен Б.Г. Во-первых, нам сложно оценить специфику их образной системы (мы не являемся специалистами в области англоязычной литературы), во-вторых, два англоязычных альбома Б.Г., «Radio Silence» и «Radio London», являлись экспериментальными проектами, нацеленными на американскую и британскую аудиторию, и были, скорее, экспериментами, чем закономерным элементом творчества поэта. После их выхода Б.Г. практически не возвращается к этим произведениям, исключив их из репертуара: «*Там есть ряд вещей, которые я большие никогда не пел, не говорил и не писал*» [см. Морсин 2019]. К тому же практически все тексты были созданы в 1998 году и отражают только очень специфический и короткий этап творчества Б.Г. Мы обращаемся к этим текстам лишь изредка в случае, если там встречаются некоторые характерные для Б.Г. когнитивные прецеденты.

Существенным подспорьем для нашей работы стали материалы, размещенные на сайтах *Аквариум* (официальный сайт группы), *Аквариум. Справочник* (проект Павла Северова), *Планета Аквариум* (проект Михаила Морозова и Ирины Васильевой), *Время Z* (проект Сергея Курия «РОК-ПЕСНИ: толкование») и *Ворох старых газет* (проект Вадима Шестерикова). Множество полезной информации мы также почерпнули у исследователей песенного творчества Б.Г., прежде всего Веры Клец, Евгения Еремина, Ольги Сущинской, Олеси Темиршиной, Ольги Никитиной и др., а также в высказываниях самого Бориса Гребенщикова в многочисленных интервью и выступлениях в радиопередаче «Аэростат».

Введение первое

КОГНИТИВНЫЕ ПРЕЦЕДЕНТЫ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА

*Белый цвет Минамото и красный цвет Тайра –
Не большие, чем краски для наших кистей.*

Б.Г. Пока несут сакэ

*Простые слова и странные связи,
какой безотказный метод.
И я пишу песни все время одни и те же.*

Б.Г. Двигаться дальше

Творчество Бориса Гребенщикова, российского рок-музыканта и поэта-философа, одного из основателей рок-культуры в СССР, представляет собой очень богатое предметное поле как для искусствоведов и культурологов, так и для литературоведов и языковедов, поскольку тексты песен Гребенщикова содержат следы довольно сложной творческой языковой деятельности: явного и скрытого цитирования, в т.ч. автоцитирования, интертекстуализации, трансформации узуальных и нормативных языковых средств [этим вопросам была посвящена работа: С. Лещак 2019], а также неосемантизации и идиостилевой мифологизации. Объект нашего интереса – индивидуальный когнитивный тезаурус поэта, т.е. художественная идиостилевая картина мира, а особенно те ее функциональные и прагматические составляющие, которые неоднократно используются поэтом в различных произведениях, обычно играют в них смыслообразующую роль и, что важно, сравнительно легко узнаются подготовленным слушателем независимо от их вербализации (т.е. в различном лексико-грамматическом воплощении). Такие единицы в предыдущей работе мы назвали *когнитивными прецедентами* [Лещак, Лещак 2019]. К такого рода единицам мы отнесли два рода функций – собственно информационные (концепты, концептуальные категории, сквозные образы, а также мотивы и концептуальные суждения) и модельные (изобразительные модели и экспликативные схемы). Сферой собственно информационной (т.е. превербальной) реализации когнитивных прецедентов являются когнитивные пространства – обобщенные области человеческой памяти, структурированные по принци-

пу смежности в сравнительно целостное информационное поле тематического плана. Сам Борис Гребенщиков в одном из интервью 2000 года на замечание журналистки «Чем дольше вы существуете, и как БГ и как „Аквариум”, тем чаще цитируете самого себя» ответил: «Может быть, но это уже выработанная система образов» [см. Грицай 2000]. Именно эту «систему образов» мы и исследуем в данном монографическом цикле.

Понятие когнитивного пространства уже сравнительно давно стало объектом интереса психологов и лингвистов, хотя четкого и согласованного определения этого фрагмента картины мира до сих пор нет. В статье Георгия Почепцова разводятся четыре вида «пространств»: физическое, информационное, когнитивное и социальное, и к когнитивному пространству отнесены только «восприятия, осознание, убеждения и ценности», а также решения, которые принимаются в результате понимания и которые почему-то в понимании автора не представляют собой ни информации, ни социальных функций [см. Почепцов]. При этом автор ссылается на работу Джона Гарстки и Дэвида Альбертса [Garstka, Alberts 2004]. Однако следует заметить, что эти авторы пишут не о «когнитивных пространствах» как ментальных единицах опыта, и даже не о «когнитивном пространстве» как совокупности таких единиц, а о различных сферах жизни (опыта) человека. Впрочем, такое разделение сфер само по себе также заслуживает внимания. Если под информацией понимать только собственно коммуникативное явление, которое, по словам Почепцова, «создается, манипулируется и передается» [Почепцов], то с точки зрения семантики и прагматики это тоже когнитивные функции. А если такая информация коммуникативна по сути, то как она может при этом не быть социальной или хотя бы социализированной? Налицо явное множение сущностей сверх необходимости. Ясно одно: когнитивную сферу стоит отличать от физической (энергоматериальной) в рамках человеческого опыта по принципу онтической сущности, но уже выделение информационно-коммуникативной и социальной сфер проходит не на онтологической, а на каузально-прагматической основе. Коммуникативная сфера – часть человеческого опыта, связанная с установкой на информационную межсубъектную интеракцию (она может содержать элементы как когнитивные, так и физические), социальная же сфера – это часть человеческого опыта, обусловленная такой интеракцией (в ней также могут быть выделены свои когнитивные и свои энергоматериальные проявления). Как видим, здесь смешаны совершенно различные критерии, а указанные четыре сферы опыта несоразмерны и не могут быть представлены в одном списке. В любом случае термин *ког-*

нитивное пространство, который мы имеем в виду, не имеет ничего общего с понятием, представленным у Почепцова.

Большинство постсоветских и российских исследователей смотрят на эту функцию или эту сущность (когнитивное пространство) не столь узко, поскольку в нее включаются как сенсорные и волитивно-эмоциональные, так и понятийные или семиотические элементы. Так, Сергей Лебединский полагает, что когнитивное пространство – это «определенным образом структурированная совокупность знаний и представлений», которыми обладает, в зависимости от типа, либо «любая (языковая) личность, каждый человек говорящий» (если речь идет об индивидуальном когнитивном пространстве), либо «все личности, входящие в тот или иной социум» (в случае коллективного когнитивного пространства) [Лебединский 2018]. По нашему мнению, такая дистрибуция уже в первичной дефиниции совершенно излишня. Коллективное когнитивное пространство имеет ту же онтологическую природу, что и индивидуальное, поскольку является функцией психоментальной деятельности конкретного человека. Поэтому нам ближе понимание, содержащееся в дефиниции Марины Егоровой: «Когнитивное пространство – это ментальный мир, представляющий собой место для переработки и хранения в категоризованном виде интериоризованных знаний, являющихся результатом познания действительного и других возможных миров. Когнитивное пространство – это антропоцентрическая категория. Оно существует в человеке и для человека» [Егорова 2012б: 161]. Хотя в обоих случаях речь идет фактически о целокупности когнитивных представлений о мире, которые вполне можно назвать *картиной мира* (сама Егорова предлагает сузить понятие картины мира до «оценочной составляющей отношения человека к миру» [Егорова 2012а: 67]) или *информационной сферой опыта*.

Наше понимание термина *когнитивное пространство* не столь общо: когнитивное пространство мы трактуем как некий структурированный фрагмент картины мира или информационной сферы опыта, а значит, речь следует вести не столько о «когнитивном пространстве», сколько о «когнитивных пространствах» нашей картины мира. Фактически этот термин мог бы быть заменен термином *ментальное пространство*, введенным советскими психологами еще в 80-х годах XX века [см. Величковский, Блинникова, Лапин 1986] и популяризованным Виктором Петренко в книге «Психосемантика сознания». Под *ментальным пространством* они понимали самостоятельную смысловую область текста, совокупности текстов или памяти человека (на что указывает само название), «очерченную рамками пространственно-временной отнесен-

ности и семантического контекста», которая может быть «рекурсивно вложенной» в другую такую область [см. Петренко 1988: 21]. Петренко подчеркивает также, что «каждое ментальное пространство задает собственный смысловой контекст, обладает собственной эмоциональной окраской и диктует свои правила построения действий» [там же], что свидетельствует о двойственности информационной структуры такой когнитивной функции: с одной стороны, это совокупность уже готовой, зафиксированной памятью и семиотизированной в тексте информации, а с другой – это некая модель понимания данного фрагмента картины мира и его развертывания в мыслительных процедурах. Именно это последнее обстоятельство склоняет нас к выбору термина *когнитивное пространство*, который предполагает не только собственно ментальную, но и мыслительную составляющую.

Именно когнитивные пространства, с одной стороны, позволяют хранить в памяти информацию, связанную в темпорально-событийном, пространственно-атрибутивном или аксиологическом отношении, а с другой – позволяют оставаться в пределах одной темы в мыслительных процедурах. Роль когнитивных пространств существенно возрастает в виртуальных дискурсах (науке, философии и художественном творчестве). При создании / восприятии художественного текста когнитивное пространство, с одной стороны, определяет т.н. «тему» произведения (его содержание), а с другой – может свидетельствовать о макроструктуре художественной картины мира писателя. В случае Б.Г. можно говорить о четырех таких когнитивных пространствах – «человек», «природа», «сакральная сфера» и «жизнь в обществе». Однако объем и место, которое они занимают в художественной картине мира поэта, далеко не равнозначны. Ключевое место здесь занимает когнитивное пространство «человек», а точнее, центральная его концептуальная категория «лирический герой», внутри которой находятся все остальные. Эта структура чем-то напоминает принцип, по которому организован мир в панентизме, где весь мир – это внутреннее пространство Бога. Так же и в художественной картине мира Б.Г.: не человек функционирует в природе и обществе, а природа и общество – это часть внутреннего мира героя. Герой, казалось бы, пребывает в разного рода отношениях с сакральными сущностями, но это глубоко персонализованные, «присвоенные», «собственные» божества героя, которые, будучи по определению трансцендентными, на деле оказываются совершенно имманентными внутреннему миру лирического героя. Более того, неотделимой частью сакральной сферы у Б.Г. оказывается и сфера искусства, которую можно было бы выделить в особое когнитивное пространство, если бы не то, что в боль-

шинстве текстов практически невозможно отличить изображение творческих и духовных (в т.ч. сакральных) устремлений лирического героя, так же, как образов Богини, души и Музы, тем более, что в русском языке слова *богиня, душа и муз* – женского рода, а ключевым приемом Б.Г. является номинация собеседника, адресата или описываемого объекта местоимениями, а не существительными. Следует отметить, что когнитивное пространство «сакральная сфера» занимает доминирующее место по отношению к двум остальным – «природе» и «общественной жизни». Почти любое изображение явлений природы или общественной жизни так или иначе поверяется сакральной сферой. Поэтому многие концепты – художественно значимые понятийные или образные поля, используемые для изображения природы или общества, – становятся у Б.Г. **макроконцептами**, т.е. когнитивными прецедентами, обеспечивающими семантическое сочленение сразу нескольких когнитивных пространств в более или менее целостное единство. Такими, например, являются концепты натурфактов «небо», «свет», «земля», «вода», «ветер», «птица» или артефактов «дом», «дверь», «зеркало», «трамвай / поезд», «город» или «мост». Согласно А. Лосеву, художественный образ обладает общностью, «которая усиливается до того, что составляющие ее единичности, или видовые различия, уже не отбрасываются, как в аллегории и олицетворении, но сохраняются как равноправные, хотя и противоположные, и общность уже не выходит за их пределы, а целиком с ними отождествляется» [Лосев], в то время как общность символа «достигает такой силы, что не просто допускает рядом с собой что-нибудь единичное, отождествляясь с ним (как в художественном образе или метафоре), но является еще и законом, порождающим модные конструирования всех подпадающих под эту общность единичностей; притом таких единичностей может быть целая бесконечность» [там же]. Всеобщность символа, по нашему мнению, обеспечивается его общекультурной функциональной значимостью, в то время как общность образа – художественным пространством текста (а сквозного образа – функционированием в пределах цикла текстов или всего творчества). Концепты и макроконцепты – это единицы несколько иного – прагматического – порядка. Поэтому их роль могут выполнять как отдельные понятия, так и разного порядка образы или даже символы.

При этом важно, по нашему мнению, четко размежевать понятия концептуализированного понятийного поля (значимого поля взаимопресекающихся ассоциированных между собой понятий) и образа как единичной и актуализированной когнитивной полевой функции. Первое обладает более или менее выразительной иерархической структурой

(является значимым обобщением), второе – референтно и конкретно. Так, у Б.Г. встречается концепт **мастер-маг** (как посвященный в некоторые тайны знаток или сакрализованный умелец), который в конкретных произведениях может быть представлен в виде различных единичных образов (см. *Дело мастера Бо, Удивительный мастер Лукьянов, Миша из города скрипящих статуй, Трамонтана, Охота на единорогов, Двигаться дальше, Капитан Беллерофонт, Бессмертная сестра Хо, Лети, мой ангел, лети, Максим-лесник*). Придание такому понятийному полю сверхтекстовой значимости преобразует его в концепт, а расширение его значимости за пределы одного когнитивного пространства – в макроконцепт.

Термин **макроконцепт** в значении многомерного и многоаспектного концепта находим также у других исследователей картины мира [см. Убийко 1998, Димитренко 2005, Колоколова 2011, Ядрихинская 2012]. Так, макроконцепт «небо» является понятийным полем, содержащим в себе одновременно понятие о натурфакте, понятие о верхнем пределе жизнедеятельности человека и понятие о положительном сакральном пространстве, а макроконцепт «зеркало» – полем, синкретически объединяющим понятие об артефакте и понятие о мистической непрозрачной стеклянной преграде между профанным и сакральным мирами. В основе такого макроконцепта лежит **синкретический образ** – когнитивная функция, объединяющая поля двух или более понятий в одно целое. Обычные образы, лишь сочленяющие понятийные поля, представляют собой функциональную когнитивную структуру, в которой один элемент является базовым, другой (другие) – характеризующим. Так, в зооморфной метафоризации, например, человек (базовое понятие) представляется в виде животного (характеризатор). При этом не важно, представлен ли он как будто животное (метафора) или как если бы превратился в животное (метаморфоза). В обоих случаях реципиент понимает, что животное лишь форма, оболочка сущности, каковой является человек.

Спецификой поэтического творчества Гребенщикова является то, что у него довольно часто базовое понятие сливаются с характеризатором (или характеризаторами) в одно целое. Так, *она* или *ты* (женский персонаж) в поэтических текстах Б.Г. может быть одновременно любимой женщиной, Богиней (или ангелом) и Музой (поэзией, музыкой), а *он* или *ты* (мужской персонаж) – одновременно другом-собеседником, Богом (или ангелом) и собственной душой (*alter ego*). Отсутствие собственно лексической номинации позволяет поэту избежать мотивационного выбора номината.

Сложнее обстоит дело в случае использования слов знаменательных частей речи, когда приходится выяснить, что перед нами – обычный образ или же образ синкретический. Так, во фрагменте *Мы двинемся дальше, танцуя под музыку выстрелов с той стороны* из песни *Выстрелы с той стороны* мы встречаем метафору музыки и танца, за которыми (в большом упрощении) скрыты опасность и решительность. Точно так же в примере *Танцы на грани весны* в одноименной песне, где *танцы* – образ жизненной суеты. Однако уже в примере *Прошлой ночью на площади инквизиторы кого-то жгли. Пары танцевали при свете костра, а потом чей-то голос скомандовал: «Пли!» (Не стой на пути у высоких чувств)* речь идет одновременно о танце и бессознательности обывательской жизни. Можно сказать, что здесь смысловой доминантой все же является обывательская безнравственность, но танец при свете инквизиторского костра – не метафора, а составная часть такой жизни (в средневековые публичные казни воспринимались обывателями как праздник). Следовательно, танец – это собственно содержательная доминанта, поскольку предмет изображения – именно танцы на площади. Еще более сложная ситуация возникает в примерах вроде: *Но белая дама танцует с магистром непрожитых лет (Всадник между небом и землей), Но авиаторов ноль, и девушки танцуют одни (Девушки танцуют одни), На палубе танцы, в трюме дыра пять на пять (...). И там бросают за борт всех, кто не хотел танцевать (Мария), Мы танцуем на столах в субботнюю ночь, мы – старики, и мы не можем помочь (Молодая шпана)*, где изображаются именно танцы, но это все символические танцы, которые одновременно являются определенного рода духовным действом – положительным (как в первом примере) или отрицательным (как в остальных). Именно такого рода образы можно называть *синкретическими*. В случае закрепления таких синкретических понятийных образов в ментальной системе (как в случае танцев у Б.Г.) они становятся когнитивными прецедентами – сквозными образами, в случае же обретения ими статуса концептуально значимых функций в некоем ментальном пространстве (тексте, цикле текстов, идиостиле или индивидуальном сознании) они становятся макроконцептами.

Именно система когнитивных прецедентов – как понятийных (концепты, концептуальные категории, образы, мотивы, концептуальные суждения), так и модельных (изобразительные модели и экспликативные схемы) – становится средством связывания воедино всей системы идиостилевой художественной картины мира поэта. Без них концептуально-поэтическая картина мира Б.Г. выглядела бы как эклектический набор случайных метафор и метонимий, никак не связанных между собой

аллюзий и реминисценций, хаотический набор цитат. На этот момент обратила внимание Олеся Темиршина: «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. В этом плане она, безусловно, является не хаотическим набором элементов, а иерархически организованным целым, выстроенным мифо-логически» [Темиршина 2005: 32–33]. Соглашаясь с исследовательницей в главном, мы, тем не менее, должны отвергнуть ее утверждение, что принцип созиания картины мира воедино у Б.Г. носит «мифо-логический» характер. Сущностью любого мифа являются, как минимум, два условия: социально-культурное его порождение и функционирование, а также его синергетический, неосознаваемый характер. Если бы основой художественной презентации изображаемого в творчестве Б.Г. была мифология русского фольклора или хотя бы культурное пространство, в котором он сформировался как личность (например, русская городская мифология), можно было бы согласиться с гипотезой о мифо-поэтизме его творчества. Но это совершенно не так. Поэтическая картина мира, о которой мы здесь говорим, совершенно «рукотворна», кибернетична, создана осознанно и целенаправленно конкретным творческим субъектом. Сложность ее анализа и интерпретации доказывает абсолютную единичность и уникальность этой системы. Нельзя говорить ни о каком мифологическом культурном пространстве, объединяющем членов «Аквариума» или любителей творчества Гребенщикова. А значит, это результат чистой художественно-мировоззренческой концептуализации.

Концептуальный характер творчества Бориса Гребенщикова выражается, кроме всего прочего, в чисто проектном характере выпускаемых альбомов и таком же характере формируемых им музыкальных составов. Этому вопросу посвящена отдельная работа Юрия Доманского, в которой он пишет: «В композиции альбома можно отметить следующие особенности: значимость последовательности песен для воплощения авторской концепции; особая роль сильных позиций в формировании структуры альбома; субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало. Не менее важной оказывается для альбома и еще одна циклообразующая связь – изотопия [2000: 111]. Под изотопией Доманский понимает то же, что мы здесь называем когнитивной прецедентностью. Концептуальными поводами руководствовался также лидер «Аквариума», распуская и собирая очередные составы группы, создавая временные проекты «БГ-бенд», «Лилит Блюз Бэнд», «Новый

электрический пёс» либо выпуская альбомы с фактически тем же составом музыкантов «Аквариума», но под различными псевдонимами – «Квартет Анны Карениной», «Русско-Абиссинский Оркестр», «Терра-риум», «Семеро Из Под Камней». Таким образом, так же, как мифопоэтизм не характерен поэтическому творчеству Б.Г., музыкально-художественной деятельности самого Гребенщикова не свойственен «мифо-логизм». Наша гипотеза состоит в том, что творчество Б.Г. может и должно трактоваться в терминах художественно-поэтической концептуализации, а исследовать его лучше на основе дискурсивно-концептуального анализа художественной картины мира поэта и его авторского идиомы.

Значит ли это, что художественная концептуализация, реализуемая Б.Г., не включает в себя мифотворчество как одну из форм? Конечно, включает. Рассуждая в одной из передач «Аэростата» о сути мифа, Борис Гребенщиков одновременно указал на его культурно-исторические свойства: «В древние времена опыт передавался от человека к человеку с помощью историй. Чем более обобщался опыт десятков, сотен, тысяч людей, тем более общие формы он принимал, пока, в конце концов, не стал считаться сказками, не имеющими отношения к жизни. Поначалу так считали только молодые, неопытные люди, потом, с постепенным исчезновением мудрецов и старейшин, которые умели объяснять мифы, это мнение стало общепринятым» [Радиопередача «Аэростат» № 476], а также на его сверхреальность (модальность «на самом деле»): «Время мифа – это время, в котором процессы, описанные в мифах, случаются с нами, и мы способны увидеть, что происходящее в жизни не является уникально нашим, происходящим только с нами, а напротив, является частью процесса взаимодействия противоположных элементов Вселенной, мировых „инь“ и „ян“, разыгрывающих свое вечное взаимодействие, описанное в „Книге Перемен“ с использованием наших тел и наших чувств. Тут-то мы и начинаем догадываться, что наше „я“ – это не наше тело, а это что-то еще, истинное, что живет в нем» [там же]. Т.е. онтологические свойства мифа Б.Г. приписывает всем актантам своего когнитивного пространства «сакральная сфера». Но это не имеет никакого отношения к мифопоэтизму или мифологизму творчества Гребенщикова. Мифологизм – это орудие поэтической концептуализации. И это не традиционный, культурно-исторический мифологизм, а мифологизм, созданный самим поэтом.

В предыдущей работе мы рассмотрели когнитивные прецеденты, используемые Б.Г. при изображении двух пространств – «человек» и «природа». Когнитивный инструментарий двух оставшихся – «общество» и «сакральная сфера» – мы рассматриваем в этом исследовании.

Собственно прямого изображения обоих указанных когнитивных пространств в произведениях Б.Г. нет. При этом не только сфера божественного, но и общественно-политические или морально-этические характеристики общества чаще всего в произведениях поэта представляются как экзистенциальные проблемы лирического героя.

Самое непосредственное отношение ко всем когнитивным пространствам художественной картины мира Б.Г. имеют концептуальные категории **места** (как места существования человека), **границы**, **движения** и **войны**. Все они служат в идиостиле БГ не только собственно изображению жизни человека в природе и обществе, но и представлению ее философско-духовного осмысления и нравственной оценки со стороны дескриптора и/или самого героя, а значит, они используются, скорее, в инструментальной (т.е. концептуальной) функции – с их помощью не столько изображается само сосуществование героя с окружением, его пребывание в среде, сколько производится оценка отношений, возникающих между ним и другими. Указанные концептуальные категории содержат в своей структуре целый ряд частных концептов и образов, которые могут вербализоваться довольно широким спектром лексических средств:

место (деятельности): *место / местность / плоскость / пространство; родина: родина / родина-мать / страна / здесь / деревня / село / глубинка / захолустье / изба¹ / двор / остров / кладбище / причал / берег / гавань / перрон / порт²; Кострома, Архангельск, Калинин, Тверь, Саратов, Вятка, Уфа, Иваново³; город: город / улица / площадь / название города (Вавилон, Петербург, Иерусалим, Нью Йорк, Сан-Франциско); дом: дом 1 / дом 2⁴ / комната / башня / замок / дворец / спальня / крыльце / стены⁵ / крыша⁶ / домой,*

¹ В смысловом отношении *изба* является символическим вербализатором идеи родины, а не дома.

² Обращает на себя внимание связь этой категории с категорией движения (особенно по воде) – многие понятия связаны с точками отправления или прибытия.

³ Номинация российских городов у Б.Г. служит презентации концепта «родина», а не собственно «город».

⁴ Концепт «дом» охватывает оба понятия, выражаемых омонимоидной формой *дом*: как места постоянного или исходного пребывания, пристанища, так и постройки, помещения, замкнутого пространства.

⁵ В некоторых случаях номинат *стены* относится не к идее преграды, а к идее дома.

⁶ В концептуальном тезаурусе Б.Г. *крыша* выполняет не столько прагматическую функцию номинации покрытия дома, сколько места пребывания героя (чаще всего рефлексии и медитации).

граница⁷

движение⁸: движение, двигаться; передвижение: / идти / уйти / ходить / делать шаг / ехать / плыть / лететь / гнать / бежать / бегать / беготня / нестись / отправиться / вернуться / мчаться / держать путь / вести / катиться / блуждать / гулять / торопиться / спешить / взвиться / брести / наступать / вылезти / спотыкаться / тащить / сносить / достигать / лезть / тронуться / проноситься / проститься / остановить / кинуться / догонять / подъем / поход / ход / скорость / вверх / вперед / дальше / медленно / пешком / на попутки / строем / прочь / вброд / на цыпочках / вон / ходячий; путь: путь / дорога / улица / перекресток / тропа / тропка / тропинка / лестница / перегон / пути / фарватер / мост / брод; транспорт: поезд / трамвай / паровоз / дрезина / метро / машина / колесо / тендер / уголь / рельсы / вагон / седло / железная дорога / метрополитен / депо / железнодорожный / трамвайный / машинист / корабль / пароход / лодка / подочка / баржа / линкор / якорь / парус / штурвал / снасть / трос / борт / труба / мачта / мостик / рубка / палуба / трюм / парусный флот / истребитель / ероплан / крыло / хвост / течь / лежит курс / сниматься с якоря / сорваться с якоря / поднять паруса / сесть на мель / от винта; путник: путник / всадник / ямщик / калика перехожий / матрос / капитан / боцман / моряк / мореход / пират / юнга / самолет / летчик / пилот, война⁹: война 1 / война 2 / фронт / воевать 1 / воевать 2 / стрелять 1 / стрельнуть / стрельба / выстрел / бой 1 / бой 2 / битва 1 / битва 2 / убить 1 / убить 2 / ранить 1 / ранить 2 / удар 1 / удар 2¹⁰ / сжечь / борьба / бороться / вызвать огонь на себя / стоять по стойке смирно / глядеть в прицел / забить заряд / ставить в ряд / выполнять приказ / повиноваться приказам / сдаваться в плен / играть отбой / боевой пост / поле битвы / перекрестный огонь¹¹ / пришел сигнал / выжженный: оружие: стрела / арбалет / лук / заряд / пуля / патрон / порох / картечь / ядерная бомба / огнемет / авто-

⁷ Лексическое наполнение категории границы мы рассматриваем отдельно в первом разделе монографии.

⁸ «Движение» является наиболее универсальной содержательной концептуальной категорией у Б.Г., использующейся при изображении практически всех аспектов общественной или духовной жизни человека.

⁹ Прагматика категории война сосредоточивается, в основном, на изображении морально-этических, культурно-цивилизационных или общественно-политических проблем. Эта концептуальная категория включает в себя одновременно несколько понятий, номинируемых омонимоидами, восходящими к первичным номинатам ведения военных действий, если они сохраняют связь с семантикой агрессивного поведения или проявления насилия.

¹⁰ В данном случае речь идет о значениях 'одноразовое резкое и болезненное телесное воздействие на объект' и 'военная атака'.

¹¹ Почти во всех случаях с входящими в реализацию данного концепта аналитическими номинатами речь идет о фразеологизмах, а не воинских языковых клише.

мат / пистолет / револьвер / ствол / штык / нож / лезвие / меч / шашка / щит / растяжки / мины / нитротолуол / броня / бронепоезд / часовой механизм / прицел / знамя / флаг / труба / барабан / резать / пулеметный / прицельный / бронетанковый / разрывной; **войн:** воин / боец / солдат / полк / отряд / разведка / охрана / генерал / полковник / партизан / сын полка / стрелок / груз-200 / убитый / вооружен / в строю.

Указанные концептуальные категории активно задействованы по-этом при изображении когнитивных пространств «человек» и «природа», рассмотренных нами в предыдущей монографии. Но гораздо более активно они используются Б.Г. для изображения общественной жизни и духовно-сакральной сферы. Значимость этих категорий для поэтического творчества Гребенщикова становится особенно заметной, если мы обратим внимание на их репрезентативность в заглавиях произведений:

место: Заполнить пустые места; Плоскость; Новая песня о родине; Остров Сент-Джорджа; Деревня; Инцидент в Настасьино; Уткина Заводь; Растаманы из глубинки Письмо в захолустье; Кладбище; В этом городе снег; Миша из города скрипящих статуй; Пески Петербурга; Кострома Mon Amour; Вавилон; Огонь Вавилона; Вавилонская башня; Понея вон, Вавилон; Из Калинина в Тверь; Человек из Кемерово; Из Тамбова с любовью; По дороге в Дамаск; Нью-йоркские страдания; Народная песня из Паламоса; Вятка – Сан-Франциско; Назад в Архангельск; Цветы Йошивары; Пионерская 38; Как нам вернуться домой; Возвращение домой; Дом заходящей луны; День в доме дождя; Башня; Начальник фарфоровой башни; Праздник урожая во дворце труда; Комната, лишенная зеркал; Кто это моет стены;

граница: Письма с границы; Танцы на грани весны; На ее стороне; Движение в сторону весны; Выстрелы с той стороны; Стучатъся в двери травы; Ключи от ее дверей; Комната, лишенная зеркал; Брод, Ты строишь мост; Под мостом, как Чкалов;

движение: Двигаться дальше; Как движется лед; Движение в сторону весны; Она может двигать собой; Когда ты уйдешь; Если я уйду; Уходим в боги; Уйдешь своим путем; Нам не уйти далеко; Иду на ты; Пришел пить воду; Он пришел из туманной дали; На ход ноги; Люди, пришедшие из можжевельника; Афанасий Никитин буги, или Хождение за три моря-2; Heading for the Absolute One; Бег; Лети, мой ангел, лети; Встань у реки; Рухнул; Еще один упавший вниз; Небо становится ближе; Из Калинина в Тверь; Стоп машина; Назад в Архангельск; Назад к девственности; Из дельты гнезда; Под мостом, как Чкалов; Как нам вернуться домой; Возвращение домой; Эвакуация; Марши священных коров; Танцуем на склоне; Девушки танцуют одни; Танцы на грани весны; Крестовый поход птиц; Стучатъ-

ся в двери травы; Дорога 21; По дороге в Дамаск; Не стой на пути у высоких чувств; Перекресток; Брод; Последний поворот; Трамвай; Самый быстрый самолет; Два поезда; Поезд в огне; Духовный паровоз; Beautiful blue train; Железнодорожная вода; Великая железнодорожная симфония; Парусный флот; Корабль уродов; Стерегущий баржу; Матрос; Мертвые матросы не спят; Что нам делать с пьяным матросом?; Летчик; Навигатор; Бурлак; Всадник между небом и землей; Беспечный русский бродяга;
война: Тема для новой войны; Любовь во время войны; Крестовый поход птиц; Выстрелы с той стороны; Вызвать огонь на себя; Нож режет воду; Ножи Бодхисаттвы; Истребитель; Генерал; Комиссар; Партизаны полной луны; Капитан Воронин; Капитан Беллерофонт.

Таким образом, свыше ста произведений Б.Г., т.е. четверть всего корпуса текстов, содержит в своем названии вербальные маркеры четырех названных концептуальных категорий. Однако спектр использования этих категорий при художественном изображении общественной жизни и сакрально-духовной сферы гораздо шире.

Центральными макроконцептами категории **место** являются **город** и **дом**. Первый из них может реализовываться прежде всего в двух крайних коннотативных ипостасях – «светлой», положительной (символически представленной белым городом на холме) и «темной», отрицательной (Вавилон). В этого рода городах разыгрываются глобальные метафизические сюжеты, с ними связаны собственно духовные проблемы. Что касается **дома**, то его pragmatика также может быть двоякой: это либо укрытие от напастей, либо тюрьма (нередко добровольная). Иногда **город** – это Ленинград (Петербург). В этом случае город трактуется как место сосуществования людей и возникновения проблем морально-этического толка. Еще одной ипостасью места является страна, родина, под которой у Б.Г. подразумевается в разные периоды творчества СССР или Россия. Здесь концептуализация места связывается с проблемами культурно-цивилизационного характера. Именно **место** как когнитивная категория имплицирует идею фона и среды жизни героя, а также идею внутреннего пространства его души. Это основная функциональная, т.е. содержательная категория художественной картины мира Б.Г.

В отличие от категории места, категория **граница** носит у Б.Г. ярко выраженный pragmatический, смыслообразующий, т.е. концептуальный характер. Идея границы, на первый взгляд, могла бы рассматриваться как составная категория **место**. Однако в системе художественной картины мира Б.Г. они выполняют совершенно различные функции. **Место** служит представлению значимой жизненной среды для человека, грани-

ца же указывает на жизненные преграды, черту, не дающую двигаться, линию, за которой находится искомое и желанное, грань миров. Если оценивать категорию **граница**, то основная ее прагматическая нагрузка связана с духовными ценностями, а лексическая реализация зависит от изображаемого когнитивного пространства: в натуральной среде это может быть река, небо, лед, в городской – стены, двери, пороги, карнизы, окна и стекла. Именно прагматический характер данной концептуальной категории вынуждает нас рассмотреть ее в первой главе перед анализом когнитивных пространств.

Введение второе

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС: СИНЕРГИЯ И КИБЕРНЕТИКА

*Я – хозяин этого прекрасного мира,
Но мне некуда в нем идти.*

Б.Г. Селфи

*Зачем заглядывать мне через плечо,
Если это загадка, то каждый видит свою.*

Б.Г. Не надо мне мешать

Искусство является формой интуитивно-референтивного виртуального опыта, характеризующегося отсутствием категориальной целостности и системной непротиворечивости как художественного материала, так и формируемой на его основании картины мира, а также не требующего аргументации и доказательств как при создании произведения, так и при его интерпретации. Этим искусство отличается от науки, обладающей обеими этими характеристиками, и от философии, оперирующей всегда системными обобщениями (категориями). Художник может выстраивать свой мир гораздо более произвольно, чем ученый и философ, что, однако, не означает, что он не стремится к созданию некоей новой, собственной целостности и связности. Мир актуального художественного пространственно-временного континуума, создаваемый художником, несомненно связан и несомненно целостен, но по-своему, т.е. по принципу, заданному субъектом эстетизации (традиционно таким всегда был автор, в условиях постмодерна таковым все чаще становится, наряду с автором, реципиент).

Его целостность и связность сродни целостности и связности мира повседневного арефлексивного опыта: они основываются прежде всего на отношениях пространственно-временной, функциональной и атрибутивной смежности фрагментов мыслимого и созерцаемого мира, гораздо реже – на основе категориального сходства выделяемых и со-поставляемых фрагментов, еще реже – на основании категориального единства и причинно-следственной логики. Категориально и логически целостные картины мира возникают уже на уровне рефлексии (в экономической или общественной жизни) или на уровне метарефлексии в философии и науке. Логика, равно как и категоризация художественного

мира, может быть совершенно неконвенциональной и в значительной степени некогерентной. Эти неконвенциональность и некогерентность в качестве точки отсчета и эталона, естественно, имеют общепринятый, усредненный когнитивно-языковой тезаурус и общие принципы, основанные на т.н. «здравом рассудке». Именно их чаще всего «нарушают» артисты и художники, создавая собственную художественную картину мира, в которой господствуют созданные ими законы логики и психологии.

Значит ли это, что автор художественного произведения совершенно свободен в своем кибернетическом акте созидания фиктивной реальности? Отнюдь. Будучи продуктом социализации и гуманизации (очеловечивания), он связан массой факторов каузального характера: цивилизационными, культурными, этническими, социальными, семиотическими, языковыми и прочими стереотипами и штампами, т.е. всем запасом синергии, выработанным человечеством. Любой, даже самый яростный и радикальный бунт против этих синергетических «уз» всегда лишь частичен. Ломая один стереотип, мы незаметно для себя попадаем в ловушку целого ряда других, о которых могли даже не подозревать. Синергия художественного опыта содержится уже в самом априорном определении художественности как творческом созидании осложненной формы, преодоление которой должно (может) вызывать т.н. эстетическое удовольствие, а также в социально определенных отличиях искусства от неискусства. Как бы ни старались реформаторы эстетической или философской сфер жизни стереть или хотя бы затереть границы между искусством и повседневностью, искусством и общественно-политической жизнью, искусством и наукой или же между искусством и экономикой, синергия общественного опыта нивелирует эти попытки, оставляя их просто экспериментами на пограничье форм жизнедеятельности.

Художественный текст, а именно такой продукт эстетической семиотизации нас здесь более всего интересует, как известно, полиреферентен и принципиально неинтерпретируем, т.е. нетранзитивен. Как отмечает Владимир Заика, «нетранзитивный текст не отсылает не только к другому предмету (реальной) действительности и к реальному автору, он не отсылает и к другому тексту, который может создаваться в целях прояснения смысла (...)» [Заика 2003: 122]. Его нельзя преобразовать в прагматически, семантически и формально равнозначенный текст, который может хотя бы частично выполнить функцию исходного. Любое преобразование художественного текста (как деконструкция формы, так и реинтерпретация содержания) нарушает его целостность и создает качественно

иную информационную реальность. Особенно ярко это проявляется в случаях, когда такое преобразование производится на основе собственных или общепринятых психологических принципов, не учитывающих авторскую идиостилевую логику и психологию. «Художественная речь должна восприниматься и переживаться такой, какой она дана, и переживаться как объектная, изображенная, а не только как средство выражения. Процедуры трансформации художественного текста (пересказ с «переведенными» участками затрудненной формы, тропами и фигурами), осуществляемые для «прояснения» смысла, противоречат самой сути художественного текста» [там же]. И с этой мыслью В. Заики можно вполне согласиться. Однако следует отличать два совершенно различных объекта исследования – художественный текст (художественную речь) и авторский идиостиль, т.е. художественный код, который, по определению, должен быть предзаданным тексту. Нельзя без потери эстетической pragmatики «пересказывать», переносить фрагменты художественного текста из свойственной ему реальности в иные, нехудожественные или даже иные художественные сферы опыта. Но исследование авторского идиостиля невозможно без аналитических процедур установления интертекстуальных отношений между элементами различных текстов того же автора. Именно в способе инвариантного формирования как языкового, так и когнитивного тезауруса, а также в способе введения тех или иных фрагментов такого тезауруса в художественную речь проявляется логика и психология автора, а иногда также логика и психология изображающего лица (нarrатора в эпосе или дескриптора в лирике) в рамках художественной модели конкретного произведения.

Возникает очередной вопрос: можно ли системно постичь эту самую логику и психологию авторского творчества?

Следует иметь в виду, что художественный (в частности, поэтический) дискурс обладает одновременно двумя сторонами – синергией (силой самоорганизации) и кибернетикой (силой преднамеренной креации). Если под авторским идиостилем понимать не только кибернетическую по своей сути процедуру творчества, но и синергетический по своей природе код (совокупность инвариантной и модельной информации), то этот последний объект, без сомнения, подвержен аналитическому описанию. Вполне возможно системное описание как авторского тезауруса (когнитивного и верbalного), так и его системы моделей (алгоритмов художественного изображения). Когнитивные прецеденты и модели художественного изображения, представляющие основной объект нашего исследования, могут и должны рассматриваться одновременно как синергетические (каузальные) проявления идиостилевой

системы и как кибернетические орудия формирования художественного пространства в ходе творческого акта. В силу их синергетического характера всегда можно надеяться на сравнительно легкое обнаружение их следов в поэтическом тексте, хотя из-за кибернетической природы самого творчества никогда нельзя быть полностью уверенным в их актуальной интерпретации.

Синергия когнитивных прецедентов и моделей их использования в художественном творчестве состоит в том, что в ряде случаев автор использует их, не отдавая себе отчета в том, что это не плод его актуального творческого воображения, а воспроизведимые информационные функции его памяти. Кибернетизм же их состоит в том, что в других случаях автор прекрасно осознает, что это вполне системная единица его идиостиля, и целенаправленно использует ее в актуальном творческом процессе.

В предыдущей работе мы проанализировали, как представлены в идиостилевой поэтической картине мира Бориса Гребенщикова человек и природа и каким образом мыслительные прецеденты, из которых складываются эти два когнитивных пространства, модельно изображаются в его песенном творчестве. В этой работе мы сосредоточили внимание на двух следующих пространствах – общественной жизни и сакральной сфере. Они самым тесным образом сопряжены с двумя предыдущими, т.к. человек телесный у Б.Г. одновременно погружен в две стихии – природную (мир природных явлений и артефактов) и социальную (мир людей), а человек психический – в две информационные среды – реальную (этико-идеологическую) и виртуальную (сакрально-философскую). Эта дистрибуция не отражает реального состояния дел, поскольку у Б.Г. практически отсутствует человек экономический и человек познающий (ученый). Познание (даже философское) в художественном мире поэта – это функция, скорее, интуитивных прозрений, чувств, переживаний, чем рациональных поисков и рассуждений. Это не должно удивлять. В поэзии редко можно найти такого рода изображения. Что касается экономической сферы, то эта часть жизни не становится для Б.Г. источником вдохновения, как не является она и особенно важным фрагментом жизни самого Бориса Гребенщикова, который никогда не работал по специальности и всю жизнь занимался художественным творчеством (а также сопряженным с ним бизнесом). Остаются две стороны человеческой жизни: реально-эмоциональная, морально-этическая, идеологическая – общественный опыт, а также виртуально-эмоциональная, аксиологическая, трансцендентно-мировоззренческая и эстетическая – область сакрального и творческого опыта. Даже предварительный и весьма по-

верхностный анализ обоих когнитивных пространств картины мира Б.Г. свидетельствует о том, что предпочтение он отдает последнему. В песне *В игре что-то не так* есть строки, которые довольно ясно позиционируют лирического героя Б.Г. как личность, чьи жизненные цели лежат в совершенно иной плоскости, чем общественная жизнь: *Но едва ли наша цель – оставить след на вашем песке*. Созвучны им также фрагменты из ряда других песен: *Я не хочу ходить строем, хочу ходить один* (Брат Никотин), *Я не хочу маршировать в одном строю* (Изумрудно-ясные дни) или *Только стыдно всем стадом прямо в царство Отца* (Кострома Mon Amour). Общественные проблемы интересуют его вынужденно, и этот интерес возникает преимущественно как нравственная реакция на какие-то события повседневной жизни. Сакральное же и творческое – это область полноценного и нескрываемого интереса поэта. Создается впечатление, что, будь у него такая возможность, он не писал бы ни о чем другом, кроме духовных проблем, сопряженных с поэзией и музыкой (хотя сам поэт, как и Гребенщиков как публичная личность, тщательно избегает самого слова *духовность*, считая его крайне заезженным, особенно в интеллигентской среде¹).

Это проявляется и на уровне когнитивной прецедентности. Морально-этические и идеологические проблемы в произведениях Б.Г. изображаются в гораздо более продуманной, целенаправленной, т.е. кибернетической ипостаси. Духовное же гораздо более синергетично, подспудно, незаметно и естественно, т.е. представляет собой область творческой синергии. Именно поэтому сакральное постоянно «пробивается» в смысловом плане даже там, где на содержательном уровне изображаются нравственные или даже политические аспекты общественной жизни. При этом важно подчеркнуть специфику понимания поэтом сакральности. Мы совершенно согласны с Г. Нугмановой, что «сакральность в творчестве Гребенщикова не означает святыни в ее христианском понимании, объект сакрализации этически никак не определяется,

¹ Ср.: «Я даже слова этого не произношу и не знаю, что это такое. Обычно, к сожалению, как в нашей стране, так и за ее пределами, словом „духовность“ пользуются немолодые и умеренно обеспеченные люди, преимущественно женщины, которые хотят как-то оправдать свое существование. Я их понимаю, но если отделять „духовность“ от материальности, то мы приходим к нелепой ситуации. Это как с церковью: Бог здесь, а тут его нет. Здесь духовность есть, а тут ее нет. Люди долго жили, не зная, что есть духовное» [см. Важенина, Калинин 2007]. Понятно, что проблема не в слове, а в том смысле, который в него вкладывают. Анализ показывает, что сама по себе идея духа и духовности – одна из ключевых для творчества Б.Г., однако понимать ее надо без снобизма и без отрыва от человека.

он, скорее, находится вне традиционных представлений о добре и зле» [Нугманова 2007]. Сакральное в поэтическом творчестве Гребенщикова – это область трансцендента, для которого любые культурные, цивилизационные, религиозные или идеологические рамки оказываются слишком узкими.

Сложнее всего оценить в рассматриваемом здесь аспекте концептуальную категорию **граница**. Обилие изображаемых преград, барьеров, линий пересечения, рубежей и под. в творчестве Гребенщикова таково, что практически невозможно отделить синергетическое давление авторского мировоззрения и поэтической манеры от кибернетического натиска художественной интенции. Но одно можно сказать с уверенностью: нет ни одного значимого когнитивного фрагмента картины мира поэта, в котором не поднималась бы проблема существования или преодоления границы. Поэтому данная концептуальная категория заслуживает отдельного рассмотрения в самом начале работы.

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ГРАНИЦЫ И МОТИВЫ ПОГРАНИЧЬЯ

Мы не помним предела, мы вышли за.

Б.Г. Сергей Ильич

Вставай, переходи эту реку вброд.

Б.Г. Брод

Говоря о категории граница, можно отметить весьма характерную для творчества Бориса Гребенщикова идею трансценденции как преодоления или стремления к преодолению некоторого предела между изолированными или разобщенными пространствами мира художественной реальности его произведений. Для реализации этой идеи Гребенщиков часто использует целый ряд лексических единиц, номинирующих натурафактуальные или артефактуальные понятия о всевозможных предметах пограничья (естественных и искусственных препятствиях, преградах, пределах), которые используются как наглядные аналоги (а в итоге – символы) места перехода или прохода в иную реальность, к которой стремится лирический субъект, или же фактора, ограничивающего возможности его опыта. Это единицы, номинирующие предел или пограничье: *граница, край, грань, предел, конец, (та / эта) сторона, потолок, карниз, крыша, земля, небо, вода¹, берег; преграду: стекло, зеркало², стена, ограда, клетка, клеть³, дверь⁴, занавес, шторы, занавесы, река⁵ либо ме-*

¹ Все три натурафактуальных понятия являются макроконцептами в идиостиле Б.Г., т.к. совмещают в себе целый ряд значимых понятий природных явлений, экзистенциальных символов профанного и сакрального (земля – небо), духовного знания или очищения (вода), а также пределов человеческого мира или жизни.

² Зеркало в художественной картине мира Б.Г. является макроконцептом, совмещающим, с одной стороны, идеи изображения и преграды, а с другой – идеи потусторонности / трансцендента и духовности.

³ Прагматика концептуализации идеи клетки состоит в невозможности выйти за границы, за преграду.

⁴ Дверь в ряде случаев может трактоваться не только как преграда, но и как предел, перед которым заканчивается один мир и за которым начинается другой.

⁵ Макроконцепт река в идиостиле поэта концептуализирует три идеи – водной натуральной среды (как духовного начала), естественной преграды (как границы возможностей), а также движения (как изменения, перемены).

сто перехода границы, преодоления предела или преграды, а также прохода через них: *окно, дверной проем, вход, выход, дыра, порог, мост, брод*.

Категория границы в художественном мире Б.Г. может носить как положительный (наличие границы), так и отрицательный характер (значимое отсутствие границы). В этом мире постоянно происходит столкновение двух стратегий: «установление / обнаружение границ – размытие / преодоление границ». Вряд ли можно согласиться с однозначным отнесением Гребенщикова в один ряд с творцами постмодернистского идеала стирания всяческих границ, как это делают Н. Саенко и А. Даниленко, отталкиваясь от образа тумана (в *Туман над Янцзы*) как места без границ: «Образ тумана является весьма удачным перефразированием метафор „войлок“ А. Моля, „информационная деревня“ М. Маклюэна, „складка“ Ж. Делёза, „ризома“ Ж. Делёза и Ф. Гваттари. В „тумане“ Б. Б. Гребенщикова стерты любые границы: исторические, географические, социальные, религиозные (В нём бродит католик, // И бродит шаман. // Бродят верха, // И бродят низы) [Саенко, Даниленко 2011: 152]. Дело в том, что граница как категория для Б.Г. – это имманентная необходимость бытия: без преград и ограничений нет необходимости их преодоления, а без нее – нет творческого усилия и жизни как таковой. Система ценностей лирического героя Б.Г., как и других его персонажей, проявляется именно в момент столкновения с границами и появления ощущения предела, а смысл их жизни состоит именно в выходе за пределы и преодолении границ. Постмодернистское стирание границ фактически порождает мир гомогенизированной однородности, когда реальное и ирреальное, индивидуальное и общественное, рациональное и эмоциональное становятся не просто неразличимым, но и вовсе тождественным. Это мир, в котором нет места поступку, сопротивлению, протесту, нет возможности быть собой. Мир, в котором *бродит католик, и бродит шаман. Бродят верха, и бродят низы*, мир, в котором *арбатская пьянь пьёт водку из чаши династии Тань*, – это не идеал стирания границ, а повод, чтобы задуматься над сущностью собственного Я: *так кто из нас ты, и кто из нас я?*

Парадоксальность отношения Бориса Гребенщикова как философа, получившего в буддийской инициации имя Пурошоттама («Тот, кто выходит за пределы любых границ»), и Б.Г. как автора песен состоит в том, что, в то же время как первый провозглашает свое полное неприятие каких-либо границ, этот второй делает границу одной из ключевых концептуальных категорий своего творчества и насыщает тексты своих произведений разного рода вербальными экспликаторами этой категории. Впрочем, это мнимая парадоксальность, ведь, чтобы преодолевать гра-

ницы, выходить за пределы, переходить с одной стороны на другую или пребывать в пограничном состоянии, нужно эту границу и эти пределы замечать и наделять их значимостью.

Рассмотрим основные концептуальные составляющие категории границы, а также связанные с ними мотивы преодоления преграды или выхода за предел.

■ Макроконцепт «предел»

Излюбленным приемом Б.Г. является разделение изображаемой реальности условной, но значимой, а иногда и непреодолимой границей, а также локализация человека (обычно лирического героя) перед самой этой границей, у края его обыденного мира, что создает образ пограничной ситуации: предчувствие беды, конца, тревоги в ожидании радикальной перемены, слома привычной жизни, а иногда, наоборот, ожидания чего-то необычного и желанного там, «за пределом». К прецедентным единицам металогического изображения идеи предела мы относим прежде всего макроконцепт условной крайней линии – **края**, собственно ограничивающей некое пространство и функционирование в нем, а также макроконцепт **стороны** как такого реального или воображаемого пространства, начинающегося за или заканчивающегося перед таким краем. Исследователи творчества Гребенщикова обращают внимание на наличие в древнекитайской философии, к которой не раз апеллировал поэт, первичного понятия Великого Предела (Тай-цзы) [см. *Великий предел*], например: *Так достигнут великий предел (Крем и Карамель)*. Иногда в произведениях Б.Г. эксплицитно декларируется сам факт наличия (обнаружения) предела:

*здесь пределы любого слова (Кошка моря), Есть грань, за которой железо
уже не ранит (Маша и Медведь), От самой низкой границы до самой вер-
шины холма (Письма с границы),*

или, наоборот, выражается мысль об отсутствии пределов, но не из-за стирания границы, а из-за того, что ее просто не может существовать в чем-то едином и целостном:

*В моих небесах нет границ (Борода), И не было грани между сердцем и пол-
ночью, не было сил отделять огонь от воды (Как нам вернуться домой),*

Гармония мира не знает границ (Чай), Но нет пределов моему возмущению (...) Потому что нет предела моему стремлению к абсолюту (Баста Раста), снега без конца и края (Голубой дворник), С одной стороны свет; а другой стороны нет (Ласточка), Если ты идешь, то мы идем в одну сторону, другой стороны просто нет (Какая рыба быстрее всех),

или же из-за несоразмерности сторон: *Так как есть две земли, и у них никогда не бывало общих границ (Сельские леди и джентльмены)*. Лишь дважды отсутствие экзистенциального предела в произведениях Гребенщикова выражается через слово *беспредел*: *Запрягли, внуздали мне коней беспредела (Кони беспредела), Над безводной землей тиши, гладь, костромской беспредел (Летчик)*, и в обоих случаях для описания состояния российской жизни.

Исследователи творчества Гребенщикова неоднократно отмечали характерную для его текстов сакрально-профанную прагматику оппозиции «той» и «этой» сторон. Так, Хуттунен пишет: «Позиционируя себя вне ежедневной действительности, лирический герой подчеркивает свою внеположность и непринадлежность к жизни в „их“ мире. Он есть, но в то же время его как будто нет. Он находится на границе, с одной стороны, в качестве промежуточного деятеля между „этим“ и „тем“ миром, а с другой стороны, он так или иначе изучает „их“ реальность с точки зрения другого мира. (...) нетрудно увидеть в мотиве „той стороны“ идею об альтернативной реальности по отношению к тому миру-окружению, в котором живёт лирический герой. Он открывает дверь на „ту сторону“, которая постоянно сопоставляется с миром внутренним» [Хуттунен 2008: 213]. То, что делится поэтом на стороны, и то, грани чего им выделяются, обычно представляет собой нечто абстрактное: неопределенные места, какие-то темпоральные (день, весна, полночь), психические (тишина, боль, зрение, одиночество, мечта) или метафизические (тайные сферы) сущности. При этом все примеры условно можно разделить на две группы:

- пребывание «по эту сторону предела» (*на моей стороне, на краю, по самому краю, по эту сторону*) и, будучи «на этой стороне», ожидание воздействия «из-за предела» (*с той стороны, за пределами, за чертой*):

А небо меняет цвета на моей стороне (День в доме дождя), Что стоишь одиноко возле края земли (Фикус религиозный), зачем я танцую на самом краю (Стоп машина), А я все пляшу, не глядя, на ледяном краю (Та, которую я люблю), Как танцевало по самому краю (Поутру), я дергусь на краю (Капитан Белый Снег), Ничем нельзя владеть по эту

сторону дня (Ржавый жбан), Наш город лежит на краю тишины (Апокриф), Глаза с той стороны прищела ясны (Движение в сторону весны), ждешь выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны), Хочу быть настигнут и пойман этой песней за пределами слов (Как я хочу быть удивлен), Мы шли по последней черте, за которой молчанье (Ножи Бодхисатты), В новостях CNN – я черта, за которой провал (Навигатор),

- пребывание «по ту сторону предела» (за пределами, за гранью, над той стороной, по другую сторону, возле края) или воздействие на эту сторону «из-за предела» (с той стороны):

А за пределами круга золото и зелень беспечны (Фавн), За гранью тайных сфер (Ржавый жбан), лети над той стороной дня (Летчик), укажет нам путь по другую сторону дня (Апокриф), А я пою тебе с той стороны одиночества (Дарья Дарья), А кто-то смеется, глядя с той стороны (Двигаться дальше), Мы на другой стороне (Ветка).

Несложно заметить, что семантика предела почти во всех примерах эмоционально коннотирована. При этом пребывание «по эту сторону» предела насыщено обычно тревожным смыслом: часто эта тревога выражается в неуместном танце, иногда – в предчувствии гибели, иногда – в чувстве одиночества или ощущении невозможности что-то сделать. В то же время коннотации пребывания «по ту сторону» противоположны: золото и зелень беспечны, лежит мой дивный сад, пою тебе, кто-то смеется.

Изредка в качестве символа физического предела жизни у Б.Г. представляются некоторые концепты артефактуального (части постройки) или натурфактуального (природные объекты) плана. Так, в нескольких случаях роль отрицательного предела играют образы стены (как аллюзии к расстрельной стенке) или потолка (а также купола и карниза):

лицом в монитор, как лицом к стене (Мальчик золотое кольцо), лицом к одной и той же стене (Дело за мной), мы остались живы. Мы могли бы стоять лицом к стене (Ребята ловят свой кайф), мы стоим у стены, ничего не боясь (Герой), Ты можешь (...) медитировать на потолке, облитым дешевым вином (Держаться корней), Этот низкий потолок страшнее чумы и проказы (Слова Растамана), Практически, как живой, но расплющенный о потолок (Рухнул), А над всем купол злой тишины (Под мостом, как Чкалов), Вон стоит храм высок, да тьма под куполом (Волки да вороны), И ты смотришь в небо, но видишь нависший карниз (Песня номер два).

В то же время образ крыши является положительным символом нулевого предела. Пространство над крышами трактуется Б.Г. как запредельное, почти сакральное, а пребывание на крыше – как созерцательное состояние приближения к просветлению:

Видел ли ты летающую тарелку над домом своим, над крышей своей (Летающая тарелка), На крышах домов – фонари с египетской тьмой (Сирин, Алконост, Гамаюн), Едва уловимая рябь вдоль крыши (Крестовый поход птиц), А жёлтая луна уже на уровне крыши (Желтая луна), Одна женщина преподавала язык Атлантиды, сидя на крыше (Трамонтана), Я сижу на крыше, и я очень рад (Сенсимиля), Сегодня днем я смотрел с крыши (Танцы на грани весны), Я сидел на крыше и видел, как оно есть (Псалом 151).

Сходна роль образа двери как нулевого предела, за которым простирается иной, новый мир: *Все пути начинались от наших дверей (Небо становится ближе)*, или, наоборот, крайнего предела, за которым заканчивается этот мир: *Мы откроем вам последнюю дверь (Пока я не дам тебе знак)*.

Иногда роль предела, над которым начинается область иного мира, играет у Б.Г. образ земли, а пределами, под которыми находится другая сторона мира, – образы неба или воды (при этом вода иногда может рассматриваться также и как верхний предел нижнего мира):

Оторвясь от земли (Северный Цвет), высоко над землей, где я так долго жил (Скорбец), Высоко над землей, рассекая мглу (Дед Мороз блюз), И вот я падаю вниз, уже в двух шагах от земли (Имя моей тоски), Я помню, как учился ходить, чтобы не слишком касаться земли (Не могу оторвать глаз от тебя), летит, не касаясь земли (Не было такой и не будет), с тобой не нужно касаться земли (Луна, успокой меня), Я был привязан к земле (Забадай), Я был слишком близко к земле (Капитан Беллерофонт), мы идём, не касаясь земли (Тайный Узбек), вот мы уходим на дно; научи нас дышать под водой (Никита Рязанский), у тебя внутри луна под водой (Я учусь быть Таней), в какой-же дыре живет мое племя, глубоко под водой, где лицом к лицу не видно в упор (Zoom Zoom Zoom), мне нечем дышать под водой (Жадная печаль), Теперь мне все равно, что спрятано под темной водой (Серые следы на сером снегу), И свод небес надо мной поет тишиной (Генерал), А ветер смеялся с небес, и хор из заоблачных сфер пел (Св. Герман), Гляжу вверх, но я не вижу небес (Мама, я не могу больше пить), Ах, как высоки небеса, их даже рукой не достать (Танцуем на склоне), Я все равно был выше твоих небес (Уйдешь своим путем), Непредставимая тяжесть звездного свода (...) ночью, когда небо становится выше (Stella Maris), небо

становится ближе с каждым днем (Небо становится ближе), И словно б открылось небо (Та, которую я люблю), нигде нет неба ниже, чем здесь (Псалом 151), А третий хотел дойти ногами до неба (Кони беспредела).

Человеческий мир в идиостиле поэта оказывается замкнутым двумя образами предела – небом и землей (эта же оппозиционная пара концептов – одна из самых востребованных в творчестве Гребенщикова):

Под каменным небом – железная земля (Тёмный, как ночь), Небо рухнет на землю (Человек из Кемерово), Она сидит себе между небом и землёй (Пабло), Там, где мы или, там лиши небо да земля (Шары из хрустала), Всадник между небом и землей (одноименная песня), летает над греиной землей, и пишет на небе (Дубровский).

Функцию предела в некоторых случаях выполняют также образы берега и реки в качестве черт, за которыми начинается сакральный мир:

Время отчаливать от этих берегов. Теперь меня не остановить (Псалом 151), Я вышел к реке, высохший от жажды. И вот я стою, но не могу войти дважды (Время N), И он встал у реки, чтобы напиться молчания, смыть с себя все и снова оставаться живым (Почему не падает небо), Встань у реки, смотри, как течет река – ее не поймать ни в сеть, ни рукой. Она безымянна (Встань у реки),

хотя не исключена и символика противопоставления берегов как сторон – «этой» и «той», профанной и сакральной, духовной и бездуховной, разделенных рекой как гранью между мирами:

Я иду по льду последней реки, оба берега одинаково далеки (Луна, успокой меня), Пока нас не вынесет на берег прибой, новый прибой. А на берегу ждет родник с водой (Паленое виски и толченый мед), И кто-то ждет нас на том берегу (Тема для новой войны), У них есть знания на том берегу (Партизаны полной луны), А трава всегда зелена на том берегу, когда на этом – тюрьма (В джунглях), Эй, на том берегу, здесь тепло, а у вас все в снегу – я могу сказать вам тайное слово, но как до вас докричаться? (Под мостом, как Чкалов).

Отсутствие берега, в свою очередь, свидетельствует об отсутствии пределов, границ. Интересна в этом смысле метафора рта без губ, выполняющих роль берегов-пределов: Ты носишь свои губы в стеклянном чехле, ты смеешься обезбреженным ртом (Тяжелый танцор), вызывающая ассоциации с «Человеком, который смеется» Виктора Гюго.

Идея предела у поэта иногда касается не пространства, а времени (то, что время в обыденном и производном от него языковом сознании понимается как пространство, – общее место в исследованиях человеческих представлений о мире). В этих случаях у Б.Г. появляется языковое клише *конец света*, а также слова *конец, финал, кончиться, кончить, номинирующие предел жизни*, хотя встречаются и другие лексические маркеры (*последние ворота, двери в Эдем*):

Сегодня в шесть конец света (Тяжелый рок), Конец света отменили из-за таких, как ты (Я учусь быть Таней), Я знаю: в конце пути мне обещан покой (Нож режет воду), Но вот тяжелое небо над разбитой дорогой, в конце которой врут, что нам обещан покой (Любовь во время войны), я знаю, что ждет перед самым концом пути (Серебро Господа Моего), Можно идти по пути, в конце которого стоит Prester John (...) До конца своих дней (Господу видней), И в зареве летних звёзд, в конце тропы – Господи мой, кто если не Ты? (Крестовый поход птиц), А значит, я спи-сан, как мертвый, и мне положен конец (Комната, лишенная зеркал), но нас ждет один конец (Сельские леди и джентльмены), Нелепый конец для того, кто так долго шел иным путем (Еще один упавший вниз), Рвануть холст на груди, положить конец обидам (...) Изловчусь под конец и стрельну последней пульей (Истребитель), Но там, где кончается наш конец, начинается бесконечность (Дед Мороз блюз), Мир, как мы его знали, подходит к концу (Мир подходит к концу), Этот рейс подходит к концу (Селфи), Никто из нас не хотел конца (– 30 по Цельсию), Они будут плыть по тебе до конца, пока не сгорят дотла (Марина), Но этот день будет ближе к преддверью конца (Уйдешь своим путем), Мы будем ждать, пока не кончится время, и встретимся после конца (Дерево), I will see you when the time is over (The Time), Мне не нужно губ ведьмы, чтоб дойти до конца (Кострома Mon Amour), Ты знаешь, как должно быть в конце (Северный Цвет), И когда наступит финал, мы будем смеяться, мы не были слепы (Она моя драма), И разве я поверю в то, что это может кончиться вместе с сердцем? (Ты нужна мне), Не знаю, чем это кончится здесь (В этом городе снег), Дело было в Казани, дело кончилось плохо (На ее стороне), Когда я кончу все, что связано с этой смешиной беготней (Без названия), Жди меня у последних ворот (Навигатор), Розовеет восток, и мерцают в тени эти двери в Эдем, что всегда слишком близко (Девушки танцуют одни).

Несколько менее напряженной, но все же значимой для смысла произведений эзистенциальной семантикой обладает идея конца некоторого действия или события, обычно выражаемая у Гребенщикова глаголами, производными от существительного *конец* (хотя и в этих случаях используются обстоятельственные конструкции с существительным):

Да будет шаг твой легок, пока не кончен сон (Удачи тем, кто ищет), Ах, только б не кончалась эта ночь (Последний дождь), Если кончится день – нам останется ром (Сталь), И когда его день кончился молча и странно (Почему не падает небо), Когда кончится день, выключают свет (Давай будем вместе), Скоро кончится век, как короток век (Контрданс), Мы выпускаем птиц. Это кончился век (Пока не начался джаз), Так кончено все (Им сказано все), Все кончилось так (...) Я кончил писать (Десять прекрасных дам), И когда этот фильм будет кончен и снят (Древняя кровь), Глубоко в джунглях, куда я вернусь, когда я кончу дела (В джунглях), Мне все равно, чем кончится ваш отход на север (Царь сна), И мне до лампы, чем кончится бой (Хилый закос под любовь), Когда закончился репертуар, он сказал (...) он закончил рыть и вышел где-то в пустыне (Трамонтана), как только закончим писать SMS (Дело за мной), Шалман закрыт, окончен наш рассказ (На ржавом ветру), и сторож Сергеев упал под стол, допив до конца вино (Сторож Сергеев), В вагоне было тепло, и ночь подходила к концу (Трамвай), Дед Василий сказал, до конца охренев: Наконец-то мы сойдем с ума (Капитан Воронин), Можно гордиться тем, что познал до конца пустоту (Господу видней).

С макроконцептом предела в творчестве Гребенщикова напрямую связан мотив **выхода за пределы**. В одних случаях это выход из рутины или обыденности в новый мир неизвестности, который может оказаться духовным миром просветления или просто миром новых возможностей. Обычно такой акт изображается как выход из помещения, селения, из замкнутого пространства куда-то наружу:

Мы не помним предела, мы вышли за (Сергей Ильич), нет смысла бояться взглядов, мы все равно идем на другую сторону (Дикий мед), увидимся на той стороне (Мальчик золотое кольцо), И он вышел прочь – куда, он не знал и сам (10 прекрасных дам), Мы выходим наружу и видим, что эта любовь никогда не имела конца (Не трать время), И вышел туда, где снег и ночь (10 прекрасных дам), Я не помню, как мы встали, как мы вышли из комнаты (Волки и вороны), Я не могу оставаться здесь, душа моя в пути, Задуйте свеч дрожащих свет и дайте мне уйти. Я слишком вас люблю, и потому уйти я должен (Перекресток), Оставил город и вышел в сад (Никита Рязанский), Прочел и сразу ушел из деревни (Красота – это страшная сила), Я вышел с Острова Мёртвых, сжёг за собою мосты, и я не вижу вокруг ничего, кроме красоты (Эвакуация), Я вышел из ветра и потока, я играю в дуду (Эвакуация), И вышел плясать в туман над Янцзы (Туман над Янцзы), Я ушел в пустыню (Не могу оторвать глаз от тебя), И вышел где-то в пустыне (Трамонтана), Я взошел в гору и был с духом горы (Псалом 151), И, оставившись один на перроне, выпав из дельты гнезда, теперь ты готов к духовной жизни (Терапевт), *If we knew our way out, we'd never be stuck here at all (Best years of our lives)*

или как совершение решительного поступка – шага:

я сделал бы шаг, вышел бы на улицу (2-12-85-06), Все назад! Я делаю первый шаг, я начинаю движенье в сторону весны (Движенье в сторону весны), Но ты сделал невидимый шаг (Комиссар), Я сделал свой шаг, я оставил след, как нож режет воду (Нож режет воду).

Выход за пределы может означать опасное предприятие, угрозу физической или духовной жизни или даже гибель героя:

Это шаг по лезвию бритвы (Дикий мед), Но сделай лишь шаг – ты вступишь в игру, в которой нет правил (Время Луны), Шаг вверх, шаг вбок – их мир за спиной (Рок-н-ролл мертв), Я сделал шаг с некоторым страхом, я должен был упасть (Горный хрусталь), Вышел на улицу – с аурами что-то не то (Шумелка), Дайте мне мой кусок жизни, пока я не вышел вон (Кусок жизни), Я бы вышел вон, но только там страшней, чем здесь (Маётся), Если бы не было тебя, я бы ушел давным-давно (Самый быстрый самолет), И только когда кто-то вышел вперед, и за сотни лет никто не вспомнил о нем (Небо становится ближе), Все ушедшие в землю тогда сами стали землём (Убийцы и псы), он сгорел или провалился под лед (Огонь Вавилона), С их билетами в рай на корабль, идущий под лед (Боже, храни полярников), Ведет его дорога в Лету (...) Вот и конец пути – булыжных! (Корнелий Шнапс), А может быть, я буду сидеть здесь (...) И, может быть, я сделаю шаг, еще один шаг в эту пропасть (Как те, кто влюблен).

Изредка Б.Г. обращается к самой идее **пограничья** как одному из проявлений категории границы. При этом пограничье как частный случай предела понимается как нечто находящееся на самом пределе, т.е. между разделенными пространствами, даже если эти пространства метафизичны и иллюзорны. В отличие от самого предела как линии, к которой устремлено движение и которую нельзя / невозможно, но хочется / нужно преодолеть, пограничье понимается как место временного пребывания в состоянии динамического равновесия, свернутой динамики, нервного напряжения, часто незримое или вовсе условное. Пребывание в зоне пограничья является фактически констатацией достижения предела. Ключевыми экспликаторами этого концепта являются предлог *между / between* и существительное *граница*:

Ключ к северу ждет между биениями сердца (Северный цвет), Пеликан и ёж ходят с огнеметом по границе между мной и тобой (Я учусь быть Таней), От взоров их сокрыт всадник между небом и землей (Всадник между небом и землей), Письма с границы между светом и тенью (Письма с границы), Останусь то ли быть, то ли небыть. Фрагментом между

тенью и светом (Фавн), Положите меня между двух контактов, чтобы в сердце шел ток (Рухнул), Слева небеса, справа пустота, а я иду по проволоке между них (Обещанный день), Стоя здесь, между востоком и западом, пытаясь понять, зачем мы здесь (Любовь – это все, что мы есть), Она сидит себе между небом и землей, и ей по фиг, как кто хочет жить (Пабло), *But then, it's just another bunch of pretty words that stand between the sailor and the sea (The Time)*.

Лишь изредка пограничное состояние становится метафизической константой: *На границах мечты мы стоим от начала времен* (Навигатор) или знаковым местом, символизирующим характер героя: *Я родился в таможне* (Таможенный блюз).

Иногда зона пограничья у Б.Г. носит не пространственный, а временной, процессуальный или информационный характер. Это *путь, семь часов, ночь, слово, вечность, биение сердца и под.:*

Между тем, кем я был, и тем, кем я стал, лежит бесконечный путь (...)
Между тем, кем я стал, и тем, кем я был, семь часов до утра (Ключи от ее дверей), *Здесь между двух рек – ночь (Наблюдатель),* *Между мной и тобой – каждое мое слово (Имя моей точки),* *меж нами вечность (Другая),* *Нам, потерянным между сердцем и полночью (Как нам вернуться домой),* *Ключ к северу ждет между биениями сердца (Северный Цвет).*

Местонахождение на пограничье, с одной стороны, порождает мысль, что *никто не пройдет за нас по этой черте* (Письма с границы), а с другой – порождает состояние *страха сделать свой собственный шаг* (Электрический пес) и ощущение, что *невозможно сделать шаг или хотя бы просто встать* (Ангел всенародного похмелья). Здесь постоянно царит неуверенность: то ли идти дальше, в неизвестность, то ли вернуться в пределы своего мира: *Только мы вышли, как уже вернемся* (Анютины глазки да божки коровки), *Я нашел, как уйти, и я уйду и вернусь* (Болота Невы). В любом случае пребывание на границе представляется как некое подвешенное состояние неопределенности: *Я ушел от закона, но так и не дошел до любви* (Поколение дворников), в котором не остается ничего иного, чем совершать странные телодвижения: *я мог бы сделать шаг назад, но это не то, что мне нужно (...)* *это только наши танцы на грани весны* (Танцы на грани весны).

Что касается образов, в которых у Б.Г. представлены пограничные ощущения, то ими иногда становятся порог (а фактически – дверной проем), а также упоминавшиеся выше карниз и берег реки, понимаемые одновременно и как пределы, за которыми начинается иной мир, и как тревожные места ожидания перехода в этот мир:

И вновь стою на этом пороге, не зная, как двигаться дальше (Как те, кто влюблен), У нас были руки и дороги, теперь мы ждем на пороге, мы смотрим на дым из трубы, и голубь благодати встает на дыбы (Назад в Архангельск), Он войдет на твой порог, меч дождя в его руках (10 стрел), И я стою, прислоняясь к дверям, совсем один, и смеюсь, смеюсь (Роскошь), вот кто-то влез на карниз, не чтобы прыгнуть, а просто спьяну (Песня для нового быта), Над ними чистое небо, под ними острый карниз (Новая жизнь на новом посту);

И кажется легко – переплыть, перейти, и вдруг видишь самого себя как вкопанного на берегу (Красная река), Все говорят, что любовь – это девятый вал, но что же нам делать здесь, на берегу? (Любовь – это все, что мы есть), Я вышел к реке, высохший от жажды, и вот я стою, но не могу войти дважды (Время N).

Соответственно второй ипостасью преодоления границы, наряду с рассмотренным выше выходом за пределы, является мотив перехода через пограничное пространство:

Но, выйдя за порог, остерегайся наступать на серые камни на зеленой траве (Серые камни на зеленой траве), Не помню, как мы зашли за порог (Любовь во время войны), Вставай... Переходим эту реку вброд (Брод), Я словно перехожу эту реку по тонкому льду (Эвакуация), Мы пыталися вброд перейти эту реку (Из Тамбова с любовью), Это вовсе не помешает ему перебраться из там, где он есть, к нам сюда (Тайный Узбек).

Сюда же можно отнести и название инструментальной композиции **Переход через** из альбома «С той стороны зеркального стекла».

■ Макроконцепт «преграда»

Идея границы как предела, с одной стороны, осложняется предполагаемой возможностью выхода за пределы на «другую сторону», но, с другой стороны, на самой границе появляется нечто, что не позволяет за такой предел выйти, т.е. **преграда**. В произведениях Гребенщикова наиболее частотным является металогическое изображение противопоставления сакральной и профанной сфер, т.е. мира осязаемого, бытового, реального опыта (чаще трактуемого Б.Г. как «вторичный», «неистинный», «худший») и мира потустороннего, «истинного», «идеального», «божественного». При этом излюбленным средством оказывается идея разделения «той» и «этой» сторон стеклом или стеклянной стеной как

невидимой, но непреодолимой преградой между мирами, создающей видимость отсутствия ограничений:

Но пески Петербурга заносят нас всех по эту сторону стекла (Пески Петербурга) – т.е. в мире профанного (пески, заносящие героев, как метафора обыденной рутины),

Место, в котором мы живем, в нем достаточно света, но каждый закат сердце поет под стеклом (Золото на голубом), Жили впомьмах, ждали ответа; Кто там внизу – а это лишь стекло (Удивительный мастер Лукьяннов) – т.е. в мире обыденности (стекло как символ ограничения свободы при видимости ее наличия),

Все уже здесь: Сирин, Алконост, Гамаюн; Как мы условились, я буду ждать по ту сторону стекла (Сирин, Алконост, Гамаюн); Счастье не греет; оно где-то за стеклянной стеной (Тяжелый Рок), Окно выходит вверх, но что там ждет за стеклом? (Если я уйду) – в истинном, духовном, лучшем мире,

За стеной изо льда, за спиной у трав и дерев (Летчик) – стена изо льда – та же стеклянная стена как граница между профанным и сакральным миром,

Подо мной нет дна, наверху надо мной стекло (Луна, успокой меня), Мы бьемся, как мухи в стекло (Дело за мной) – стекло как граница «низшего» и «высшего» миров,

Я – трудовая пчела на белом снегу, я совершаю свои круги под стеклом (Трудовая пчела) – т.е. тружусь «в поте лица», погруженный в рутину «этой» жизни,

Вороника на крыльце, она по ту сторону стекла (Северный цвет) – ягода воронника, она же «Северный Цвет», символизирует божественное, сакральное начало, находящееся за пределами «этого» мира,

И вдруг ракурс меняется. Ты за стеклом, а друзья – в купе уходящего поезда уезжают, даже не зная о том, что ты вышел (Терапевт) – т.е. вышел за пределы обыденной, рутинной жизни,

И с той стороны стекла я искал то, чего с этой нет (Возвращение домой) – метафорическое представление духовных поисков,

Мимо этой и той стороны стекла (Мальчик) – в обоих мирах,

И теперь, когда нечего ждать, кроме волчьей зари; стеклянная стена, и пламя бесконечной зимы (День радости) – стеклянная стена как символ безысходности в мире профанного,

А вот за стеклом мумии всех моих близких друзей (Гарсон номер два) – т.е. погрязших в рутине обыденности.

Мутность, непрозрачность, темнота или чернота стекол символизирует преграду для понимания истины, духовного мира, замкнутость и невозможность понять суть происходящего либо невозможность преодолеть границу между миром духовной убогости и миром свободы.

ды. Все зависит от того, с какой стороны непрозрачного стекла находится герой:

*Приятно видеть отраженье за черным стеклом (В подобную ночь) – горькая авторефлексия и ирония по поводу ночных одиночества после разлуки,
 Или это ты был за черным стеклом той машины, что стояла внизу (Тень) – черное стекло как символ границы с антимиром, миром зла,
 Если долго плакать возле мутных стекол (...) Что внизу оконце с мутными стеклами (Сокол),
 в домах, где все живут за непрозрачным стеклом (Белое регге),
 Она ждет за ветхим крылом, за темным стеклом, и ей бесконечно странно (Отец яблок).*

В то же время мотивы разбивания стекла или прохождения сквозь него реализуют идею ухода из жизненной суety в мир духовного, постижения правды или достижения нравственной чистоты:

*Дуй, пока стекла не вынесет из рам (Дуй) – ветер как символ духовных перемен, ломающий преграды (стекло) для духовного освобождения,
 Но чтобы идти сквозь стекло, нужно владеть собой (Наступление яблочных дней) – прохождение сквозь стекло как метафора просветления, духовного прозрения, ухода из мира профанного, спасения (яблочные дни – это т.н. «яблочный Спас», или же праздник Преображения Господня),
 Но все-таки – это стекло. Зачем тебе я, вечно бьющий стекло? (Мужской блюз) – стремление разбить стекло как метафора прорыва к духовности, На каждого святого в стеклянной клетке всегда есть при себе молоток (Даже не думай) – если стеклянные стены образуют клетку-тюрьму, естественным инструментом освобождения становится молоток.*

Иногда стекло становится символом границы между человеком и миром (обществом) или между отдельными людьми, например, знаком непреодолимости межличностных барьеров: Я бы рад помочь тебе, но ты за стеклянной стеной (Народная песня из Паламоса). Отсутствие стекла – знак духовного единения: Между нами нет стекла, и нечего бить (Очарованный тобой). Но стекло может и охранять отношения от внешних угроз: Смотри, как ночь танцует за стеклом твоей любви (Моя любовь) или просто позволяет скрыться от мира в своем интимном мире: Зима мне мила тем, что замерзло стекло, меня не видно в окно, и снег замел следы (Железнодорожная вода).

Идея непреодолимости границы между «этим» и «тем» миром еще более усугубляется в случае, когда роль преграды начинает выполнять зеркало, т.е. стекло, которое не только отделяет миры, но и не позволяет

увидеть того, что находится «по ту сторону», постоянно демонстрирует смотрящему самого себя, как бы призывая к самоанализу, авторефлексии. Остается лишь догадываться и мечтать о том, что находится «по ту сторону» зеркала. Зеркало – это один из наиболее распространенных символов запредельного в мировой литературе [см. Борухов 1991]. У Б.Г. это, пожалуй, самый любимый мотиватор при метафоризации идеи запредельности, недостижимости и невозможности познать сущность, которая находится «по ту сторону»:

*Смотри, как им легко, они играют в жизнь свою на стенке за стеклом...
Но кажется, что это лишь игра, с той стороны зеркального стекла (Последний дождь) – «невыразимая легкость бытия» в духовной сфере и ее разительное отличие от посюсторонней жизни,
Она жжет, как удар хлыста. Вся здесь, но недостижима. Отраженье в стекле, огонь по ту сторону реки (Имя моей тоски) – здесь идея трансцендентности сущности тоски подчеркнута трижды – автологически (т.е. словом в прямом значении) – «непостижима» и металогически – отраженье в стекле и огонь по ту сторону реки, а роль вторичной преграды между мирами выполняет понятие реки (о чем позже).*

Выход же из мира рутины и суэты требует прохождения сквозь зеркало:

*Мы уйдем за дождем, разбив зеркала (Апокриф) – как и в случае со стеклянной стеной, идея прохождения в запредельное изображается через акт разбивания зеркала,
Я упаду сквозь зеркала Ваших глаз (Для Вас) – прохождение сквозь зеркала глаз – проникновение в душу,
Его зеркала остались сзади. И птицы плывут в застывшем взгляде (Всем, кого я люблю) – крайней формой ухода в зазеркалье становится смерть.*

Однако иногда мотив **отражения в зеркале** используется Гребенщиковым как средство изображения духовных поисков и самопознания. Отражение при этом представляется как сущность, в отличие от самого отражаемого объекта как явления. Видеть отражение – понимать суть:

*Но ее сестра за зеркальным стеклом с него не спускает глаз (Сельские леди и джентльмены) – отражение в зеркале как идея истинной сущности жены героя,
Он знал, что все видят отраженье в стекле, все слышат неестественный стук (Капитан Воронин) – вид в стекле – предчувствие чего-то неизвестного, возможно, беды,*

В озере слов я нашел свою душу, читая следы свои на зеркалах (Манежный блюз) – зеркальное отражение как источник познания сущности.

Отсутствие же или искажение зеркального отображения становится метафорой невозможности понять сущность и самого себя:

Жаль, что вместо тебя в этом зеркале отражается кто-то другой (Зимняя роза) – отражение в зеркале – это проявление истинной сущности, которая, к сожалению героя, не соответствует оригиналу,

А сам бы смеялся с той стороны стекла в комнате, лишенной зеркал...

А каждое слово – признак того, что мы в комнате, лишенной зеркал (Комната, лишенная зеркал) – комната, лишенная зеркал, – не только мир бездуховности (в котором нет места перехода в запредельное), но и мир бездумности (т.к. нет возможности посмотреть на себя со стороны, оценить себя),

Недаром в доме все зеркала из глины, чтобы с утра не разглядеть в глазах снов о чем-то большем (Сны о чем-то большем) – зеркало из глины – метафора бездуховности и закрытого сознания,

и в доме твоем слишком мало дверей и все зеркала кривы (Стучаться в двери травы) – кривое зеркало как метафора непонимания сущности; здесь же присутствует еще один знак «предельности» – дверь: отсутствие дверей – метафора замкнутости, невозможности принять истину извне,

Но твоё отраженье стоит спиной по другую сторону стекла (Марина) – отвернувшееся отражение – метафора внутреннего душевного беспорядка, непонимания самого себя, внутреннего разлада; впрочем, эта метафора была заимствована Гребенщиковым из изобразительного искусства, конкретнее – с картины бельгийского сюрреалиста Рене Магритта «La Reproduction Interdit» 1937 года, на которой изображен человек, стоящий лицом к зеркалу, в котором отражается его спина.

Зеркало в концептосфере Б.Г. – это также символ мира, видимого глазами человека. Как сказал в одном из интервью сам поэт, «как только человек понимает, что все враждебное в мире – это проекция себя самого, любимого, он открывает большую тайну. Все, что мы видим в мире, – это мы сами. Мы не видим ничего, что нами не является. Все, что дает нам мир, – это зеркало отношения того, что есть внутри (...) Мы не видим в мире ничего, что нами не является. Все, что дает нам мир, – это зеркальное отражение всего, что есть внутри» [Сущинская 1998а]. Поэтому иногда наличие зеркал вместо стекол ограничивает мир человека, не позволяет человеку видеть ничего другого, кроме себя: *Слишком много зеркал, недостаточно света (Народная песня из Паламоса)*, и вид этот может быть весьма неприглядным: *А ночью из зеркала поет жадная печаль (Жадная печаль)*, а само зеркало может стать стеной, замыкающей че-

ловека в собственных надуманных проблемах: *Когда вы сгинете в своих зеркалах, не поняв, что дорог есть две* (Серые камни на зеленой траве).

Говоря о когнитивном прецеденте «стеклянная стена, разделяющая два мира», нельзя не вспомнить и того, на что в свое время обратила внимание Ольга Сагарева, обсуждая проблему названия группы «Аквариум»: «Собственный мир за стеклянной стеной, сквозь которую очень хорошо виден внешний мир, но абсолютно отделен. И рыbки живут только в чистой воде – не пытайтесь выпустить редкие существа из заповедника в мутную темную воду Волги, лучше не надо» [Еремин 2011: 53]. И хотя приведенные цитаты скорее опровергают мысль Сагаревой о том, что стеклянная стена в творческом идиостиле БГ – это стена между внешним миром и его индивидуальным миром, тем не менее название группы вполне можно связать с идеей отделенного стеклянной стеной от профанного мира их собственного микромира духовности. Однако Б.Г. и его друзья не столько пребывают в этом мире, сколько стремятся к нему. Название *Аквариум*, в котором многие исследователи видят знак христианской рыбы [там же: 52], – это не обозначение свершившегося факта, но символ стремления.

Второй ипостасью макроконцепта «преграда» является группа понятий, связанных с явной и видимой преградой. Общим символом профанного, бытового мира, в котором герой замкнут, становится образ дома. Эту огражденность, ограниченность мира героя (или человеческого профанного мира) конкретизирует образ стены:

Ты выбежал на угол купить вина, ты вернулся, но вместо дома стена (Рыба), Я кончил писать и тоже встал у окна, туда, где видна стена и еще раз стена (Десять прекрасных дам), А этот пес вгрызается в стены в вечном поиске новых и ласковых рук (Электрический пес), Сестра моя, куда ты смотрела, когда восход встал между нами стеной? (Небо становится ближе), Мы или туда, где стена, туда, где должна быть стена, но там только утро (Северный цвет), А здесь белые стены да седая тоска (Кострома Mon Amour), Нерушимая стена, лежий за моим плечом (Царь сна), And so I'm locked again within these castle walls (The Time).

В песне Пепел находим фразу *Я люблю свои стены. Я называю их дом*, которая на общем фоне контекста тревоги (*Я жду наступленья тепла, мне кажется порой, что я из стекла и ты из стекла; мне снится пепел; Напомни мне улыбнуться*) воспринимается как явно саркастическая и свидетельствует, скорее, о стенах, которые сложно назвать домом. Аналогичен сарказм и во фразе *Приятно привыкнуть, что там, где я сплю, это дом из В подобную ночь*. Еще более откровенно эта же мысль об

опостылевшем доме выражена в песне *Последний дождь: мне кажется, мой дом уже не дом*. Фактически то же понятие дома-тюрьмы, дома-замка, дома-башни, дома-клетки (для души, которая у Гребенщикова часто изображается в форме птицы) или дома-сети, в которую человек пойман обыденностью и материальной действительностью, находим и в следующих примерах:

Мне кажется, нам не уйти далеко, похоже, что мы взаперти, у каждого есть свой город и дом, и мы пойманы в этой сети (Гость), У меня есть дом, в котором мне тесно (Цветы Йошивары), Я въехал в дом, но в нем снова нет места (Я прошу воду), Выстроил дом. В доме становится тесно (Двигаться дальше), Я метался по дому, я хотел найти выход, куда угодно, лишь бы был воздух посвежей (Диагностика кармы), в доме твоем слишком мало дверей (Стучаться в двери травы), И тело мое хотело любви и стало моей тюрьмой (Возвращение домой), Поведай мне чудо победы из этой тюрьмы (Ангел), Небо обращается в запертую клеть (500), Я загнан, как зверь, в тюрьму своей кожи (Цветы Йошивары), ветер с океана, а в тюрьме моей темно... Бейся лбом в стену, бейся лбом в крест (Дуй), А трава всегда зелена на том берегу, когда на этом – тюрьма (В джунглях), А стерегущие дом замолкали и таяли (Небо цвета дождя), В Башне из слоновой кости обыск по всем этажам (Tempora mutantur), Дома упряжь вся в серебре, а ей нужно лишь воли (Лошадь белая), so I'm locked again within these castle walls (...) There's only one way out of prison (The Time).

Атрибутами дома-клетки у Б.Г. становятся теснота, темнота, затхлость, тоска и несвобода. При этом довольно часто стены дома-тюрьмы в текстах Б.Г. – это не столько объективная преграда, сколько знак самоограничения, добровольного ограждения от истины и от другого человека. Люди сами создают себе преграды:

И мы сделаем стены прочнее и будем молчать, и молчанье сыграет с нами в странные игры (Как те, кто влюблен), Я строил так много стен, я столько хотел сберечь (Никто из нас не), И есть разные лица в виде дверей, и есть твое, что в виде стены (Уйдешь своим путем), Через стены этой гордости не так легко перелезть (Послезавтра), Мы спим в одной постели по разные стороны стены (Ангел), У нее свои демоны и свои словеса за стеной, и каждый из них был причиной, по которой она не со мной (Ангел), Как до вас докричаться? От стены до стены вы все молитесь богу войны (Под мостом, как Чкалов), Неприступные стены, в которых я бился, оказались дешевой игрушкой ума (Прикуривать от пустоты), бьемся в стену, хотя с рождения знаем, где вход (Тайный Узбек), There's only one way out of prison which is to set your jailer free (The Time).

Негативная коннотация стены как ограничителя свободы, познания и нравственного очищения переносится и на ее структурные элементы: *Я не хочу быть камнем в вашей стене (Изумрудно-ясные дни)*.

В ряде случаев функцию видимой преграды у Б.Г. наряду с понятием стены выполняют образы запертой или замурованной двери:

И ни из одной трубы нет дыма, и на каждом воротах печать. Здесь каждый украл себе железную дверь, сидит и не знает, что делать теперь (Дарья Дарья), Посадим их всех под замок, а к дверям приложим печать (Из сияющей пустоты), но это битва при закрытых дверях (Комната, лишенная зеркал), У фараона в доме 9 дверей, заложенных кирпичом (Жадная печаль), Все двери закрыты на ключ с сумерек и до восхода (Рождественская песня).

Несложно заметить, что практически во всех случаях дверь символизирует границу между этим и тем миром, между профанным и сакральным, «испорченным» настоящим и «чистым» будущим, незнанием и прозрением. Единичны случаи, когда дверь – это символ охраны зла (*Но я знаю, что ты ещё здесь под защитой державы и флага и тяжёлых дубовых дверей, Убийцы и псы*) или символ смерти (*И двери закрыты в дождь и лето, Всем, кого я люблю*). В тексте песни *Кто ты теперь* символизм двери как границы появляется ироническая фраза, адресованная, судя по всему, бывшей возлюбленной героя и касающаяся ее поведения с новым партнером: *Крылат ли он? Когда он приходит, снимаешь ли ты с него крылья и ставишь за дверь?* Дом героини, которой адресована речь, представлен как стихия профанного, в котором даже пришедший извне ангел обязательно будет обескрыл.

Стук в дверь, открытие двери или прохождение через дверь – это наиболее естественные реализации мотива преодоления преграды. При этом направление движения может быть двояким: либо наружу – к свободе, либо из опасного и «испорченного» мира в дом, где ждут и любят:

Пограничный господь стучится мне в дверь (Сельские леди и джентльмены), Так не плачь обо мне, когда я уйду стучаться в двери травы (Стучаться в двери травы), Но слышиши, я стучу – открай! (...) И, где б я не шел, я все стучусь у дверей (Бурлак), В двери стучит сорвавшаяся с неба звезда (Праздник урожая во Дворце труда), Напрасно ты стучишься мне в двери (Диагностика кармы), И, может быть, следующим, кто постучит к нам в дверь, будет война (Сирин, Алконост, Гамаюн), Когда мертвые души стучатся ей в двери (Пегги Поршень), Сколько ни стучишься у этих пряничных ворот (Дуй),

Они открывают двери – те, что большие нельзя закрыть (Новые дни), Я открываю дверь, и там стоит ночь (Деревня), И я бы открыл ей, если бы я знал, где здесь дверь (Северный цвет), Она сказала: «Возьми с собой ключи от моих дверей» (Ключи от ее дверей), Открой мои двери своим беззвучным ключом (Трудовая пчела), Я открывал все двери самодельным ключом (Ветка), А где-то ключ повернулся в замке, где-то открывалась дверь (Тень), я один знаю, как открыть дверь (Из Калинина в Тверь), Пришла пора. Откроем ли мы дверь? (Партизаны полной луны), кто знает меня и откроет мне двери домой (Тема для новой войны), в небесах открылась дверь (Инцидент в Настасьино), Кто откроет дверь (Миша из города скрипящих статуй), я б вышел сам в дверной проём (Сякухачи), Но белый дракон сказал мне, в дверь подсознанья войдя (Блюз НТР), войдет ко мне в дверь, и, выйдя, не оставит следа (Голубой дворник), мы никогда не вернемся назад, однажды выйдя из дверей (Очарованный тобой), Они выходят из забытых дверей (Бессмертная сестра Хо), На цыпочках мимо открытых дверей (С утра шел снег), Ты выйдешь за дверь, и вот ты снова ничей (Платан), Въехал в дверь и пришла весна (Сергей Ильич), 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 (На Ее Стороне)⁶.

В одном случае это даже сооружение двери, через которую можно было бы уйти: У меня есть тяга к перемещению. Тяга. Я готов выстроить дверь любому помещению (Баста Раста), а еще в одном, напротив, – тщетная попытка прорваться через дверь силой: И если выбить двери плечом, все выстроится снова за час (Серые следы на сером снегу).

В случае дома-тюрьмы или дома-клетки столь же естественным является преодоление препятствий через выход или уход из дома:

Телохранитель, я знаю, что тебе снится. Ты вылетаешь из клетки. Где твоя птица? (Телохранитель), И я пришел сказать, что домой возврата нет. Теперь меня не остановить (Псалом 151), Господи, если ты не в силах выпустить меня из клетки этой крови (Имя моей тоски).

⁶ Как видим, в этом примере появляется еще один путь из клетки дома – окно, которое обычно у Б.Г. служит, скорее, экспликатором другого макроконцепта – «прохода» между мирами. Окно как «проход», однако, крайне редко воспринимается как место прохождения наружу. Как и в приведенном выше примере, обычно такое преодоление границы означает у Б.Г. смерть: Зачем кидаться голым к окну (Как движется лед), Я не спешу прыгать в окна (Тень твоего крыла), Жил на иконе бог, выпрыгнул в оконце. Замела след его золотая грязь (Новая песня о Родине). Исключение составляет только ироническое описание избавления от назойливых отношений: В итоге я всё-таки вылез в окошко, и то я чувствую, что вылез не весь (Диагностика кармы).

В песне *Все, что я хочу* уход из дома и закрытие двери символизирует радикальные перемены в жизни, уход из прошлого в новую реальность:

*Все, что я нел, – упражнения в любви
Того, у кого за спиной всегда был дом.
Но сегодня я один за праздничным столом.
Я желаю счастья каждой двери, захлопнутой за мной.*

Очень редко этот же мотив реализуется у Б.Г. через идею уничтожения дома: *Чтобы сжечь этот дом, нужен один уголек* (*Морской конек*), *И я надеюсь, что этот пожар выжжет твой дом дотла* (*Трачу свое время*).

Крайне редко мотив преодоления преграды с целью освобождения или просветления у Б.Г. реализуется через идеи разрушения стен или прохождения сквозь них: *Когда идешь 160, и перед тобой стена – это не в счет там, где взойдет Луна* (*Там, где взойдет Луна*), *Я увижу, как все, кто вырос из стен, взойдут на твой мост* (*Ты строишь мост*). В последнем примере Гребенщиков вводит антитезу *стены* как преграды, разрушающей «теми, кто выйдет из стены» (здесь явно просматривается реминисценция из *«Пинк Флойд»*), и *моста* как общекультурного символа преодоления границы и соединения. В песне *Орел, телец и лев* можно найти целый фрагмент изображения преодоления границы с трансцендентом. Как известно, трое этих животных считаются сакральными символами. Их переход из духовного мира в профанный мир лирического субъекта сопряжен именно с мотивами стука, открывания двери и прохождения сквозь стену:

*Стук в дверь мою. «Кто?» – спрашиваю. Тени.
Они ответствуют: «Орел, телец и лев».
Я говорю: «Откуда вы ко мне,
какой судьбой?» И ключ в дверях врачаю,
поставить чай немедля обещаю
и дверь держу на этой стороне.
И кажется, они чего-то ждут.
Они смеются: «Вот напрасный труд.
Не тратить сил зря». И чинно сквозь проходят.*

Случай видения сквозь стену как способа преодоления преграды у Б.Г. вообще единичен: *Да, я могу видеть сквозь стены и знать, что у вас на уме* (*Капитан Беллерофонт*).

Изредка функцию видимой преграды и границы между мирами у Б.Г. выполняют временные заслоны – занавеси, завесы, шторы: *За штора-*

ми вечный покой, шелест дождя; А там, как всегда, воскресенье, И свечи, и праздник, И лето, и смех, И то, что нельзя (Елизавета). Однако чаще поэт вводит этот концепт, когда демонстрирует динамику перехода границы – обычно через идею разрыва или открытия завес:

Научи меня жить вопреки всей надежде, оторваться и прочь сквозь занесы земли (Девушки танцуют одни), *И когда был разорван занавес дня* (Песни Петербурга), *And then curtains part and then the castle wall falls* (The Time).

Иногда в текстах Гребенщикова в функции изобразительного средства художественного представления метафизической преграды используется образ реки (обычно река отделяет мир наблюдателя от того, который находится за ней, более желанный, возможно, сакральный):

Красная река поперек моего пути. Я помню, что шел, но вспомнить куда – не могу. И кажется легко – переплыть, перейти. И вдруг видишь самого себя, как вкопанного, на берегу (Красная река), *огонь по ту сторону реки* (Имя моей тоски), *Вокруг него течет река. Она хранит слова его песка* (Остров Сент-Джорджа).

Однако чаще всего он представляется в ходе реализации мотива преодоления преграды вброд, по льду или путем движения по мосту:

Пока ты на этой стороне, ты сам знаешь, что тебя ждет. Вставай, переходи эту реку вброд (Брод), *Благоприятен брод через великую реку* (Дело мастера Бо), *Это не песня – это шаг вброд* (Сутра ледоруба), *И есть время раскидывать сеть, и время на цыпочках вброд* (Как движется лед), *Нет перешедшего реку, и неперешедшего нет* (Красная река), *Я словно перехожу эту реку по тонкому льду* (Эвакуация), *Мы шли через реку пока нам хватало моста* (Заполнить пустые места), *Но я пою, когда строю свой мост, я не хочу молчать* (Трамвай).

Разрушение моста в тексте *Лети, мой ангел, лети* метафорически представляет идею возникновения экзистенциальной преграды в виде реки: *И когда все мосты обратились в прах, и пепел покрыл следы, я шепнул ему вслед: «Лети, мой ангел, лети»*, хотя самой реки как объекта и преграды эксплицитно в тексте нет.

И все же преграда не всегда коннотируется у Б.Г. негативно. В песне *Яблочные дни* находим иную прагматику дома как безопасного и желанного места. Здесь дом, за стенами которого можно обрести покой и счастье, – это духовное место, в то время как функцию обыденной

рутины выполняет «этот день»: *Я мог бы купить тебе дом за стенами этого дня*. В песне «этот день», огражденный стенами обыденности, противопоставлен приближающимся «яблочным дням», т.е. дням спасения (ср. яблочный Спас). Сходная трактовка дома обнаруживается и в песне *День в доме дождя* (дождь у Б.Г. также является изобразительным знаком творчества и духовности, как, впрочем, и вода вообще). Положительная коннотация дома изредка появляется и в других произведениях:

я вернусь в свой дом, где жил (Без названия), Вот мой дом, мой ослепительный сад (Очарованный тобой), И пусть будет наш дом беспечальным, скрытым в лесу под густой листвой (Когда пройдет боль), А любовь – как метод вернуться домой (Дело мастера Бо), Я знаю: в конце пути мне обещан покой, но я не помню, где дом, не помню, где дверь (Нож режет воду), Ей будет сниться по ночам тот дом, что обойден бедою (Моей звезде).

В единичных случаях у Б. Г. можно встретить и глорификацию стены как охранной ограды, берегущей духовный мир героя от мирской суеты и зла:

И всю мою жизнь я иду по цветущим лесам Моей Нерушимой Стены (Песнь весеннего восстановления), Окружила меня стеной, протоптала мне тропу через поле (Ты нужна мне), Я строил так много стен, я столько хотел сберечь (Никто из нас не).

■ Макроконцепт «проход»

Очень важной ипостасью категории границы является макроконцепт прохода, т.е. места, в котором существует некая брешь в преграде между мирами, реальностями. Таковыми у Б.Г. являются окна, реже дверные проемы и пороги в качестве особого пограничья.

Функция «окна» в металогическом изобразительном ряду Б.Г. обычно пассивна. Окно – место созерцания, источник информации для любопытного, точка наблюдения за иным миром. Но из замкнутого мира обыденности через окно можно только увидеть «тот», другой, желанный мир или услышать какие-то доносящиеся из него звуки. Фактически это возврат к той же идее стекла или стеклянной стены как границы личного мира, но с иной pragmatикой – стекло разделяет, а окно, пусть и виртуально, но соединяет миры (также, как и в случае с мотивом движения

через дверь, мотив смотрения через окно может иметь двойственное направление – либо изнутри, либо внутрь):

И я сижу у окна и смотрю в пустоту, и это новая жизнь на новом посту (Новая жизнь на новом посту), Я видел тысячу зорких глаз, что смотрят ко мне в окно (Стучаться в двери травы), Сыновья молчаливых дней боятся смотреть в окно (Сыновья молчаливых дней), А в чертогах судьбы удивительный мастер Лукьянин городит мне хором с окном на твою сторону ... Превращается в свет из окна на твою сторону (Удивительный мастер Лукьянин), А люди работают за деньги, смотрят в окно на белый свет (Центр циклона), В моем окне стоит свеча; свеча любви, свеча безнадежной страсти (Голубой дворник), А твоя красота – свет в окне потерянному в снегах (Красная река), И с этой поры мои окна выходят всегда на восход (Капитан Беллерофонт), Мои окна выходят на юг (Ария Казанского Зверя), Но я вижу свет в этом окне (В этом городе снег), Сядь у окна и слушай шум больших идей (Песнь вычерпывающих людей), Я открыл окно, слышишь – спят звери и птицы (Спи пока темно), Хватит лить слезы, посмотри в окошко. Какое там небо, какие в нем краски (Божьи коровки да анютины глазки).

Иногда эту же функцию выполняет дверь (а фактически – дверной проем):

Ты посмотри, там за дверьми не видно ни зги (На ход ноги), Они следили за развитием легенд, просто открывая дверь в печь (Парусный флот), И каждый глядит за дверь, и каждый лелеет стон (Кусок жизни).

Окно становится медиумом, посредником между «этим» и «тем» миром, иногда также между миром личным и миром внешним: *Но он окно, в котором прекрасен мир, и кто здесь мир, и кто здесь окно?* (Встань у реки). Здесь окном, т.е. посредником между миром духовного и миром повседневности, фактически назван поэт. В другом тексте Б.Г. в том же смысле использует концепт двери, хотя это и не его метафора, а трансформированная цитата из Библии: *С тех пор я стал цыганом, сам себе настух и сам дверь* (Скорбец).

В случае, когда идея прохода динамизируется, поэт представляет открытые двери или окна как каналы, через которые герои могут установить контакт с сакральным миром или даже покинуть будни и мир профанного:

У каждого дома есть окна вверх, из каждой двери можно сделать шаг (Электричество), Розовеет восток, и мерцают в тени эти двери в Эдем, что всегда слишком близко (Девушки танцуют одни), И наши тела рас-

пахнутся, как двери, и – вверх, в небеса (Елизавета), И, может быть, тогда откроется дверь и звезды замедлят свой ход (Парусный флот), Мы откроем вам последнюю дверь (Пока я не дам тебе знак), Налетели ветры злые, в небесах открылась дверь (Инцидент в Настасьино), Но наяву все гуманнее, чем во сне. Дверной проем находится в этой стороне (Акуна Матата), Я видел свет в окнах твоего этажа, дверь открыта, вахтер уже спит (Хозяин), Двери открыты, ограда тю-тю, но войдете ли вы сюда (Какая рыба быстрее всех), Ворота отныне открыты (Охота на единорогов), Я, конечно, вернусь, жди меня у последних ворот (Навигатор).

Окно и открытая дверь становятся, таким образом, невралгическими точками пограничья: через них не только можно уйти в иной мир, но и нечто неизвестное или нежелательное может проникнуть в этот мир извне:

Они звонят тебе в дверь, однако входят в окно, и кто-то чужой рвется за ними следом (Дело мастера Бо), И когда вокруг лилась кровь – к нему в окно пришел гость (Не пей вина, Гертруда), Ветер с океана дует мне в окно (Дуй), и северный ветер бьет мне в окно (Горный хрусталь), Не бойся стука в окно – это ко мне, это северный ветер (Аделаида), Скажи в церкви, что во всех дверях стоит бес – Демон Алкоголь (Мама, я не могу больше пить), в окна и двери скребутся те, кого видеть тошно (Бог Зимогоров), Розовеет восток, и мерцают в тени эти двери в Эдем, что всегда слишком близко (Девушки танцуют одни), Окно выходит вверх, но что там ждет за стеклом? (Если я уйду),

что заставляет некоторых закрывать «проходы» даже от проникновения чего-то духовного: *Защиторить окна и двери, не впускать сюда свет (Собачий вальс) или Но на замок закрыв все двери, приятно слушать у окна о том, как сладостна любовь, о том, как люди жаждут света (Им скановано все).*

К непродуктивным экспликаторам макроконцепта «проход» можно отнести также концепты дыры (как места экзистенциальной угрозы и прохода между жизнью и смертью), выхода и входа (как «отверстиеподобных» мест преодоления преграды):

Ты выползешь из всех своих щелей (...) И станешь мне в могильную дыру просовывать елей (Критику), И ты как мальчик-с-тальцем, но дыр в той плотине не счесть (Песня номер два), Зачем дыра в твоем левом борту (Палёное виски и толчёный мел), Через дырку в небесах въехал белый Мерседес (Максим-лесник),

У нас был сад, но мы не знали входа (Мы никогда не станем старше), Короче, суть в том, что никто, кроме нас, не знал, где здесь выход, и даже мы

не знали, где вход (Капитан Воронин), *с рождения знаем, где вход* (Тайный Узбек), *Подай мне знак, когда ты будешь знать, что выхода нет* (Время Луны), *я хотел найти выход* (Зимняя Роза),

а также единичные примеры с образами тоннеля, таможни и пограничной заставы:

Мы въехали в тоннель, а вокруг стоит крест (День радости), *Но, говорят, что таким, как мы, таможня дает добро* (Стерегущий баржу), *И начальник заставы поймет меня* (25×10).

Интересен пример, когда проход между мирами создается мостом, который мы встречаем в песне **Под мостом, как Чкалов**. Здесь мост над рекой порождает узкое пространство – дыру, пролет сквозь которую представлен как своеобразный акт инициации или перехода трансцендентной границы:

*Но когда – от винта
И кругом пустота,
От зубов до хвоста –
И в штопор на скалы;
И не встать, и не сесть –
Ты скажи все как есть,
И – привет, Ваша честь,
Прямо в рай, под мостом, как Чкалов.*

Рассмотренные примеры демонстрируют значимость металогического изображения границы как предела, пограничья, преграды и прохода в песенном творчестве Бориса Гребенщикова. Анализ показал, что чаще всего идея границы у поэта носит характер метафизического, трансцендентного размежевания «этой» (профанной, обыденной, материально ориентированной) и «той» (сакральной, духовной, творческой) действительности, иногда модифицируя ее в противопоставление «моего» (внутреннего) и «не моего» (внешнего) мира. Для реализации этой прагмаэстетической установки Гребенщиков прибегает к двум типам мотивов: преодоления преграды (стекла / зеркала, стены / запертой двери / завесы / реки, проема окна / двери, черты порога / карниза), а также выхода за пределы (стороны / границы / грани / черты). Все эти макроконцепты и мотивы Б.Г. активно использует именно при художественном изображении общественных отношений (этических, политических, идеологических) и отношений с сакральной сферой (в т.ч. сферы духовных и творческих поисков). Однако эти же макроконцепты и связанные с ними мотивы используются поэтом и при изображении общества, по-

нимаемого как совокупность нравственных отношений. Общественная система морали также оказывается расколотой на две стороны – порядочности и порока, на границе которых постоянно балансируют герои Б.Г.: кто-то стойко держится корней, кто-то танцует на самом краю, а кто-то уже перешел грань, за которой провал.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ КОГНИТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ»

*В этом обществе я нелюдим.
Я никогда не умел быть первым из всех,
Но я не терплю быть вторым.*

Б.Г. Контрданс

*Нас у Бога много, килограмм на пятак;
У каждого в сердце разбитый гетеродин.*

Б.Г. Брат Никотин

Одной из ключевых сфер реализации жизненного опыта человека как такового и человека как основного объекта изображения в творчестве Гребенщикова (в первую очередь, речь идет, конечно, о лирическом ге-рое) является сфера общественно-этической деятельности. Под общественно-этической деятельностью мы понимаем функционально-прагматическую область эмоциональных (субъект-субъектных) отношений в реальном опыте (т.е. опыте, связанном с биологическим выживанием) вне сферы частной, личной жизни. Целью этого рода деятельности является регулирование информационных и энергоматериальных отношений с другими (прежде всего посторонними) людьми или иными субъектами, которые мы трактуем как людей (т.е. антропологизируем, персонифицируем или хотя бы анимизируем). Это могут быть разного рода институты или неинституциализированные сообщества (народы, популяции и прочие общественные группы). Этим эмоциональная сфера регулирования реальных субъект-субъектных отношений отличается одновременно от сферы практической рационализации опыта – экономики – как регулирования реальных субъект-объектных отношений и от сферы виртуальных эмоций (искусства), а также от синкетической реальной опытной сферы быта как области чисто витальных потребностей.

Сфера общественной жизни весьма широка: это и сфера досуга, выходящая за пределы личной и частной жизни, и сфера регулирования этических отношений, в которую вовлечены посторонние люди, и сфера политики и гражданской активности, и сфера функционирования религиозных культов, и медийная сфера (особенно сфера массмедиа). Ключевой макроценностью общественно-этической сферы является идеал

общественного блага, а базовым принципом – стремление к общественному порядку, основанному на какой-либо морали или праве. Поэтому, по большому счету, всю общественную жизнь в антропоцентрическом измерении можно так или иначе свести к проблемам нравственности.

Особенно остро это чувствуется в поэзии Гребенщикова. Его лирический герой (как, впрочем, и остальные человеческие субъекты, «населяющие» мир его песенных произведений) постоянно занят решением каких-то морально-этических проблем. Даже если затрагивается какой-то макроуровень – общества (нравов), страны / народа (культуры) или государства (власти), – они представляются у Б.Г. в собственно межличностной перспективе. Его герои (особенно главный герой большинства песен, представляющий условное *alter ego* поэта) изображаются в тройственном противостоянии именно к этим концептуализированным обобщенным субъектам: общественному мнению (социуму / общественной морали), культурно-цивилизационной системе (стране как народу и традиции) и государству (стране как власти / строю). Понятно, что речь идет о русском (российском) или советском народе, о России или СССР, а также о советском строе либо современной российской общественно-политической системе. Все эти три предметные перспективы подчас совершенно неразделимы в когнитивном поле художественной картины мира Б.Г. Тем не менее каждая из них заслуживает отдельного рассмотрения, что мы и делаем в трех следующих подразделах.

Кроме перспективы предметного понимания общественной жизни, в ней (по крайней мере, беря во внимание тексты Б.Г.) можно и следует выделить три субъектные позиции или же стратегии общественного поведения героев при столкновении с указанными макро- или квазисубъектами, явно превосходящими человеческую личность практически по всем каузальным (традиции и стереотипы) иteleологическим (право и мораль) параметрам. Первая из них – совершенно пессимистическая – это гибель одних и приспособление других. Это приспособление может выражаться как в верноподданническом энтузиазме и меркантильности вместе со страхом и слепым подчинением власти / традиции / обществу:

А Роза из колхоза и Мария Подвенечная птица готовы отдать все, что есть, за билет на Праздник урожая во Дворце труда (Праздник урожая во Дворце труда), Нас видно на обложках журналов, нам весело сниматься в кино, и девушки мечтают продолжить наш род (...) мы чрезвычайно удобны, мы не говорим нет, когда нами торгуют (Нами торгуют), Но каждый из нас торгует собой всерьез, чтобы купить себе продолженье весны (Тема для новой войны), У нас был сад, но мы не знали входа, у нас был путь, но мы боялись лезть в воду (Музыка серебряных спиц), И наши

отцы никогда не согнут нам, они не умеют лгать, как волк не умеет есть мяса, как птицы не умеют летать (...) Мы молчали, как цуцики, пока шла торговля всем, что только можно продать, включая наших детей. И отравленный дождь падает в гниющий залив, а мы все еще смотрим в экран, мы все еще ждем новостей (Поколение дворников), Одни твердят про уменье жить, другие кивают: Судьба! Но кто-то смолчал, а кто-то вызвал огонь на себя (Вызвать огонь на себя). Но мы же взрослые люди, мы редко рискуем бесплатно. Да и что мы, в сущности, можем? Разве что рассказывать сказки и верить в электричество, забыв, что мы сами когда-то что-то умели (Как те, кто влюблен), Я больше не пишу сомнительных текстов, чтобы вызывать смятение в умах. Мы взяты в телевизор, мы пристойная вещь, нас можно ставить там, нас можно ставить здесь (В игре что-то не так), Но если твой путь впечатан мелом в асфальт, куда ты пойдешь, когда выпадет снег (Электричество), Сколько можно стоять в болоте, пугая друг друга волной? (Дело за мной),

так и в равнодушной бесчувственности (образ сна, закрытых глаз):

И если кто-то издох от удушья, то отряд не заметил потери бойца (Электрический пес), Так что же стало с плохими детьми, с теми, кто не слушался старших? Они куда-то ушли и едва ли вернутся обратно. И мы вычеркнем их телефоны, и мы сделаем стены прочнее и будем молчать, и молчанье сыграет с нами в странные игры (Как те, кто влюблен), спящий все равно не проснется (Маша и медведь), Мы закрыли глаза, чтоб не видеть, как плохо, и с тех пор все равно, где здесь ночи, где дни. Антикварным костром догорает эпоха (...) На роскошных столах все накрыто для пира, а гостей нет как нет, хоть зови – не зови. Можно бить, хоть разбей, в бубен верхнего мира, но авиаторов ноль и девушки танцуют одни (Девушки танцуют одни), чтобы сельские леди и джентльмены продолжали свой утренний чай (Сельские леди и джентльмены).

Этой, абсолютно неприемлемой для лирического героя Б.Г., позиции противопоставляется активный образ пассионария с оппозиционным отношением к общественным стереотипам и штампам:

У меня в крови смесь нитротолуола и смирны, Каждая песня – террористический акт. Это после 20 лет обучению искусству быть смирным. Я говорил с медициной, она не в силах объяснить этот факт (Кардиограмма), Но, чтобы остался огонь, нужно, чтобы кто-то вызвал его на себя (Вызвать огонь на себя), Мы любим верить, что дело не в нас, скорбеть о том, что пламень погас; но каждый решает сам: решать или нет (Давай будем вместе), но что будет завтра – сегодня зависит от нас! (Давай будем вместе), И каждый говорит о любви в словах, каждый видит прекрасные сны, каждый уверен, что именно он источник огня. И это тема для новой войны

(Тема для новой войны), А в аэропортах не успевают подкатывать трапы к бортам; все куда-то торопятся, не понимая, что они уже там; мы с ними одной крови, лицом к одной и той же стене, единственная разница между нами – я понял, что дело во мне (Дело за мной), Мы вышли на развилку, нам некуда вперед; идти назад нам не позволят наша честь (Серые камни на зеленой траве), я забыл на секунду, что, чтобы здесь был свет, ток должен идти по нам (Тень), Теперь я вижу чистое небо, и мне не нужен прогноз погоды (Музыка серебряных спиц).

У Б.Г. нет единого рецепта общественных действий для пассионариев. Таких рецептов у него обычно два: бунт (чаще всего виртуальный) или внутренняя эмиграция. В текстах поэта иногда появляется образ двух дорог:

Непонятно, что такие, как мы, до сих пор делаем в таком отсталом месте, как здесь. Когда вы сгинете в своих зеркалах, не поняв, что дорог есть две, я останусь горевать, пока не взойдет солнце над живыми камнями в зеленой траве (Серые камни на зеленой траве), Есть только два пути: джа Растафара или война (Растаманы из глубинки), Не зря мы ставили все на перо в противовес топора (Вызвать огонь на себя).

Идея двух возможностей у Б.Г. выходит за пределы альтернативы для пассионариев. Этот же образ используется и при изображении группы оппортунистов (ранее бывших пассионариями): *И вот два достойных занятия для тех, кто выше нуля: торговля открытиками с видом на плеши или дикий крик: Право руля!* (Электрический пес), т.е. все та же описанная выше альтернатива – пассивное смирение или активное соучастие. Более того, в *Таможенном блюзе* две возможности представлены в виде двух фаз одной личности – оппортуниста и бунтаря: *У меня есть две фазы, мама, я чистый бухарский эмир. Когда я трезв – я Муму и Герасим, мама, а так я война и мир.* В ряде других произведений перед героем постоянно возникает возможность или необходимость выбора пути:

У тебя есть выбор: или – или: или радикально изменить свои пути, или – что более вероятно – немедленно уйти (Акуна матата), Корабль уродов, что ты готовишь мне? Гибель в морской волне или свободу? (Корабль уродов), Выбор за тобой – черная вода или золото на голубом (Если я уйду), Кому-то снятся необъезженные кони, кому-то снятся полистирол и зола, кто-то любит жить, кто-то любит красть объедки с чужого стола (4D).

Впрочем, иногда этот выбор лишь мнимый (во всяком случае, для самого героя). Фактически он предрешен, и в действительности дорога лишь одна – к переменам и свободе:

Но другого пути, вероятно, нет, Вперед – это там, где красный свет (Молодая шпана), Если ты идешь, то мы идем в одну сторону, другой стороны просто нет (Какая рыба быстрее всех), И всё равно – здороваться или прощаться, нам некуда и некогда возвращаться. Нет ничего, кроме этой дороги, Пока вместе с нами идут беззаботные боги (Вятка – Сан-Франциско), Вот крылья, данные мне: или вверх со мной – или это уже не вопрос (Не надо мне мешать), Моеи звезде не суждено устать или искать покоя. Она не знает, что такое покой (Моеи звезде).

Может возникнуть вопрос о любви как способе противостояния общему упадку морали и общественному распаду. Возможность такого выхода, казалось бы, предполагает фраза из *Комиссара*: *Комиссар, просто нам изначально дан выбор – история или любовь*. Однако это лишь видимость, поскольку слово *любовь* в поэтическом идиоматике Гребенщикова означает не чувственно-эротические отношения между двумя людьми, как оно традиционно понимается, а наивысшую форму духовной близости, чаще всего с божеством, музой или какой-то другой метафизической сущностью. Концепт *любовь* у Б.Г. – это составная когнитивного пространства «сакральная сфера», а не «общество», как может показаться на первый взгляд. Мотив же плотской любви и секса как альтернативного пути для пассионария у Б.Г. совершенно маргинален и представлен, скорее, иронически:

Бледный гуру сказал, что прекрасны любые союзы, а особенно те, для которых ложатся в постель (Вавилонская башня), И свистом всех женщин сзыпал Козлодоев заняться любовью в кусты. Занятие это любил Козлодоев и дюжину враз ублажал. Кумиром народным служил Козлодоев, и всякий его уважал (Старик Козлодоев), Я мэн крутой, я круче всех мужчин. Мне волю дай – любую соблазню. А ну-ка мать, беги ко мне в кровать, лиши дай допеть мочалкин блуз (Мочалкин блуз), Потом они поженились и все, что это повлекло за собой (Не стой на пути у высоких чувств), достойный монах с коростылем, зашитым в штанах (Платан),

а порой даже саркастически:

Она прекрасный стрелок, за сто шагов в пах (Береги свой хой), Но знаешь, в тот день, когда я встретил тебя, мне бы стоило быть слепым (В подобную ночь), Одному дала с чистых глаз, другому из шалости, а сама ждала третьего – да уж сколько лет... Ведь если нужно мужика в дом – так вот он, пожалуйста; но ведь я тебя знаю – ты хочешь, чего здесь нет (Звездочка).

Показательно при этом, что в песенных текстах Гребенщикова ни разу не используется слово *секс*. Сам Гребенщиков когда-то выразил свое

отношение к этому слову следующим образом: «„Секс” для меня – слово позорное, одномерно-картонное, скучное, как финансовый отчет. Мне было бы противно этим заниматься. Мне хочется, чтобы меня любили, хочется любить и быть в состоянии заниматься всем, что мне нравится: в музыке и в жизни. И счастье в том, что я могу себе это позволить» [см. Полупанов 2018].

Таким образом, перед пассионариями в произведениях Б.Г. вырисовываются только две реальные возможности (если не брать во внимание деградацию, которая априори исключается как путь) – либо **столкновение, война и гибель** в неравном противостоянии:

Жизнь проста, когда ждешь выстрелов с той стороны. Он ходячая битва, он каждый день выжжен дотла. Вороны вьют венки, псы лают из-за угла. Малейшая отложенность – и не дожить до весны. Отсюда величие в каждом движении струны. Он спит в носках, он ждет выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны), Скажи мне, зачем тогда статуи падали вниз, в провода, зачем мы стрелялись и или горлом на плеть? (Елизавета), Рвануть холст на груди, положить конец обидам (...) Изловчусь под конец и стрельну последней пулей, выбью падаль с небес, может, станет посветлей (Истребитель), У нас хорошая школа – прикуривать от горящих змей, вырвать самому себе сердце, чтобы стать еще злей, держать голову под водой, не давать делать вдох и обламывать лезвие после удара, потому что с нами Бог (Песни нелюбимых), Ты помнишь его? – он был с нами. Он бросил себя, как будто камень. Ему светло – но стало ли нам светлей? (...) Его зеркала остались сзади. И птицы плывут в застывшем взгляде. И люди стоят, где может быть им теплей (...) И двери закрыты в дождь и лето. И нет больше слез, и стерты слова в песке. За угол сверни – и ты не вечен. И наши следы уносит ветер. Но греет меня пепел в чужой руке (Всем, кого я люблю),

либо уход в андеграунд (в «параллельный» мир альтернативной истины) через **личное духовное просветление и созерцательное спокойствие**¹:

Я оставляю себе право молча смотреть на тех, кто идет вслед движущейся звезде (Охота на единорогов), Мы будем ждать, пока не кончится время, и встретимся после конца (Дерево), Если дереворастет – оно растет вверх, и никто не волен это менять. (...) Теперь нас может спасти только сердце, потому что нас уже не спас ум (Капитан Воронин), Когда мы будем знать то, что мы должны знать, когда мы будем верить только в то, во что не верить нельзя, мы станем интерконтинентальны (...)

¹ Особенno сильным этот мотив был в 80-е годы. Почти все процитированные тексты были созданы между 1984 и 1987 годами.

вот наш долг, наш путь к золотой синеве (Серые камни на зеленой траве), Я не приму этот бой потому, что это не бой. Все равно, все, что сделано нами, останется светлым, все равно, все, что было моим, возьмет себе кто-то другой! Так вот вкус наших побед, вот зелень нашей травы (Молодые львы), Я один не теряю спокойства, я один не пру против рожна, мне не нужно ни пушек, ни войска и родная страна не нужна. Что мне ласковый шепот засады, что мне жалобный клекот врага? Я не жду от тиранов награды и не прячу от них пирога (Черный брахман), Я знаю, где здесь газ и где тормоз, но не стану касаться руля (Ей не нравится (то, что принимаю я)), Жалко, что нам не хватает терпенья, но это совершенный метод. Рано или поздно мы опять будем вместе, и то, что было боль, станет как ветер, и пламя сожжет мне сердце (Иван-чай), В наше время, когда каждый третий – герой, они не пишут статей, они не шлют телеграммы, они стоят, как ступени, когда горящая нефть хлещет с этажа на этаж. И откуда-то им слышится пение, и кто я такой, чтобы говорить им, что это мираж (Поколение дворников), Но те, кто сильны, – сильны тем, что знают, где сила, а сила на ее стороне (На ее стороне),

или в творчество² (здесь активно используется образ песни и пения):

Я куплю себе ARP и drum-machine, и буду писаться совсем один, с двумя-тремя друзьями, мирно, до самых седин... Если бы знали, как мне надоел скандал; я готов уйти; эй, кто здесь претендует на мой пьедестал? (Молодая шпана), Я пишу эти песни в конце декабря, голый, в снегу, при свете полной луны. Но если ты меня слышишь, наверное, это не зря (Железнодорожная вода), Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет (Пока не начался джаз), Дайте мне глаз, дайте мне холст, дайте мне стену, в которую можно вбить гвоздь, – ко мне назавтра вы придете сами. Дайте мне топ, дайте мне ход, дайте мне спеть эти пять нелогичных нот – тогда меня можно брать руками (Глаз), В моих сотах ждет мед, ты знаешь его – он твой. Открой мои двери своим беззвучным ключом. Мне сладко быть радостью, но мне страшно стать палачом. Но одно идет вместе с другим, пока в сотах ждет мед. Я – трудовая пчела на белом снегу (Трудовая пчела), Мы будем только петь, любовь моя, но мы откроем дверь (Партизаны полной луны), Так сделайте что-нибудь, зачем стоит жить, спойте то, что хочется спеть, спойте мне что-нибудь, что большие, чем слава, что-нибудь, что большие, чем смерть. И, может быть, тогда откроется дверь и звезды замедлят свой ход (Парусный флот), Он вышел на берег, встал к лесу передом, а к нам спиной, и спел. И лес расступился, и все дети пели: Не стой на пути у высоких

² В отличие от идеи активного неучастия, идея творческого самовыражения гораздо более универсальна для идиостилевой картины мира Б.Г. Представленные фрагменты относятся к произведениям, созданным между 1980 и 2015 годами.

чувств (Не стой на пути у высоких чувств), И седой с бородой стану бегать с дудой, и никто мне не скажет, что я лицедей (Заповедная песня), И узнав все, что было тайной, я начну петь, когда пройдет боль (Когда пройдет боль), Ярче тысячи солнц пусть горит все, что прежде, а мое дело петь тем, кто танцуют одни (Девушки танцуют одни), И я хочу петь, чтоб все танцевали, но зачем-то пою о другом. И мне хотелось бы петь, как ты – смеясь и любя (Вызвать огонь на себя), Так пускай все врачи надрываются, ведь назавтра мы снова в строю. А вы те, кто не верует в силу культуры, – послушайте песню мою (Достоевский), Сколько можно стоять в болоте, пугая друг друга волной? Кто-то должен был спеть эту песню, и похоже, что дело за мной (Дело за мной), Песни нелюбимых, песни выброшенных прочь, похороненных без имени, замурованных в ночь, песни вычеркнутых из списков, песни высаженных на лед, песнь большие не нужных звучит, не перестает (Песни нелюбимых).

Судя по количеству экземплификаций и способу представления (однозначно положительному), лирический герой Б.Г. явно выбирает второй вариант – творческого самосовершенствования и активного не-вмешательства (путь у-вэй). Жить и достичь совершенства, показывая своим творчеством путь другим, по мнению лирического героя Б.Г., – путь гораздо более продуктивный, чем бессмысленно идти горлом на плеть. Этому можно найти прямые подтверждения в текстах песен: «Жить быстро, умереть молодым» – это старый клич, но я хочу быть живым (Молодая шпана), Никто не обещал, что будет легко. Я понимаю тебя, Садко, но мое чувство юмора рекомендует мне всплыть (Крем и карамель) или И мне до лампы, чем кончится бой. Мне скучно жить под пулеметной звездой. Стоять под грузом – вредно для здоровья. Я, пожалуй, пойду с тобой (Хилый закос под любовь). Жизненная суэта и борьба с мельницами – это, используя метафору поэта, не более, чем хилый закос под любовь. Жизнь в постоянной борьбе или хотя бы в предвкушении борьбы превращается в паранойю: Он ходячая битва, он каждый день выжжен дотла. Вороны вьют венки, псы лают из-за угла. Малейшая оплошность – и не дожить до весны. Отсюда величие в каждом движеньи струны. Он спит в носках, он ждет выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны), хотя так жить намного проще: Жизнь проста, когда ждешь выстрелов с той стороны.

Мысль и слово, по мнению героя и дескриптора в поэзии Б.Г., – гораздо более эффективное орудие совершенствования себя и окружения, чем насилие: Если хочешь сказать мне слово, попытайся использовать рот (Брод), поскольку любая весть изначально благая – просто ты к этому еще не привык, а если не нравится, как я излагаю, – купи себе

у Бога копирайт на русский язык (Феечка). Песня, поэтический текст может быть не худшим и не менее сильным способом противодействия злу, чем бунт или политическая борьба: *Это не песня – это шаг вброд, это шашка мескалина, вересковый мёд, сутра ледоруба, чтобы вновь было слово, чтобы тронулся лёд* (*Сутра ледоруба*)³. Самосовершенствование через творчество – это путь, который можно назвать собственно любовью в том значении, в котором это слово использует Б.Г. В песне *Сталь* появляется один из любимейших синкретических образов поэта – женщина-муза-богиня как олицетворение творчества. Посещение Музы подытоживается весьма показательным выводом: *Твое тело как ночь, но глаза как рассвет. Ты – не выход, но, видимо, лучший ответ. Ты уходишь, и я улыбаюсь* (*Сталь*). Фраза *ты – не выход* указывает на осознание ограничений влияния творчества на жизнь, но, несмотря на это, оно все же лучший ответ. Поэтому Б.Г. провозглашает отрешенность творческого самосовершенствования без оглядки на общественные турбулентции: *Мы двинемся дальше, танцуя под музыку выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны)*. Победа в духовной борьбе носит имманентный характер и не требует внешних проявлений: *Мы уже победили, просто это еще не так заметно* (*Пока несут сакэ*). Именно этот вариант поведения доминирует в противостоянии человека порокам общества, косности традиционной культуры и давлению власти (идеологии) в песенных произведениях Б.Г. – поэта, музыканта и философа, но никак не общественного деятеля. В интервью в 2004 году Борис Гребенщиков так определил свой выбор: «Мне приходят в голову слова кастанедовского Дона Хуана, который говорил, что нужно выбирать Путь с сердцем. То есть Путь, идя по которому ты не остаешься равнодушным. Делать то, что тебе хочется делать. Другими словами – осуществлять истинное не-деяние. Мне, например, хочется петь песни – это одно из наивысших наслаждений моей жизни» [см. Могилин 2004].

Рассмотрим все эти три типа соотношений человека и общества: «человек – общественная мораль», «человек – культура» и «человек – идеология» – подробнее.

³ Образы ледоруба и тронувшегося льда отсылают к одному из ключевых макроконцептов в идиостилевой картине мира Б.Г. – льду как идее средоточия зла и косности.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ СФЕРЫ ОБЩЕСТВЕННОЙ МОРАЛИ КАК ЖИЗНЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

*Но я пел, что пел, и хотя бы в том
Совесть моя чиста.*

Б.Г. 25×10

*Я отказываюсь быть камнем в вашей стене,
Отказываюсь быть трупом в вашей войне,
Отказываюсь маршировать в вашем строю,
Идите дальние, а я ещё спою!*

Б.Г. Изумрудно-ясные дни

Когнитивное пространство «общество» в художественной картине мира Гребенщикова занимает важное, но все же подчиненное место по отношению как к сакральной сфере, так и к сфере человеческой духовности. Вот как сам он объясняет иерархию общественного и духовного: «Место законов, из необходимости сформулированных обществом для того, чтобы его члены не вредили друг другу, занимает в новом человеке вытекающая из самой природы вещей любовь к другим живым существам и уважение к их праву жить так, как они считают нужным. Чем больше таких людей, тем больше меняется само общество, и ресурсы, ранее назначенные на сдерживания и наказания людей, все более начинают использоваться для улучшения жизни этих самых людей. Говорят, что с повышением уровня сознания человека для него начинают становиться несущественными и законы природы (...)» [Радиопередача «Аэростат». № 464].

Основной ипостасью общества в произведениях Б.Г. является общественная мораль, т.е. сфера межличностных отношений, в которые его лирический герой готов входить лишь на собственных нравственных условиях. Основные позиции в этической системе героя гребенщиковских произведений занимают такие ценности, как стремление к духовности, честность перед самим собой, порядочность по отношению к другим, спокойствие и гармония. Поэт не готов принимать общественную мораль, выстроенную на иных основаниях. В одном из интервью Борис Гребенщиков отметил важную закономерность, из которой можно было бы вывести простой этический рецепт: «Мы все время живем, прене-

брегая этическими законами, а потом удивляемся, почему с нами происходит что-то не то» [см. Новиков 2010]. Современный мир с его суетой, бездуховностью, дисгармонией, погоней за деньгами и славой, мир, в котором царит хаос и эклектика, мир, который уничтожает в человеке все человеческое, представлен в художественной картине мира Гребенщикова в синкетическом образе безжизненного города-клетки-чудовища, пожирающего человека:

в этом городе что-то горит: то ли души праведных, то ли метеорит (Дарья Дарья), Похоже, что мы взаперти. У каждого есть свой город и дом, и мы пойманы в этой сети (Нам не уйти далеко), И, может быть, город назывался Маль-Пасо, а может быть, Матренин Посад, но из тех, кто попадал туда, еще никто не возвращался назад (Капитан Воронин), На улицах ярость ревет мотором, закатан в асфальт тот лес, в котором нам было явлено то, чего не скажешь в словах (Любовь во время войны), В городе Таганроге есть два Звездных проспекта. На одном – небеса зияющие и до самого Волго-Дона возвышающиеся сияющие дворцы из шлакобетона (О смысле всего сущего), And his choir of angels waits for this city to fall (Best years of our lives).

Населяют этот город такие же чуждые друг другу, озлобленные люди:

Из города в город, из дома в дом по квартирам чужих друзей (Бери свою флейту), В этом городе должен быть кто-то живой (Вавилон), В этом городе, Пабло, кроме выпить, больше нечего делать (Пабло), Вышел на улицу – с аурами что-то не то (Шумелка), В наше время, когда крылья – это признак паденья, в этом городе нервных сердец и запертых глаз (...) Когда каждый пароход, сходящий с этой верфи, – «Титаник», когда команда – медведи, а капитаны – шуты, и порт назначенья нигде (Если бы не ты).

Даже погода в таком городе делает его невозможным для жизни:

Над городом пахнет грозой (4D), По улицам провинции метет суховей (500), На улице летом метет метель, и ветер срывает двери с петель (Терапевт), Летом в городе слишком жарко. Знакомые улицы стали опасным местом. Асфальт течет, как река. Мне кажется, что я вижу дно (...) Но я не хочу идти на дно (Новые книги), Сегодня на улицах снег, на улицах лед. Минус тридцать, если диктор не врет. Моя постель холодна, как лед, мне не время спать, не время спать. Здесь может спать только тот, кто мертв (– 30 по Цельсию).

В нескольких случаях изображение города как зоны нравственного отчуждения воплощается у Б.Г. в образе Вавилона:

И этот город – это Вавилон, и мы живем – это Вавилон. Я слышу голоса, они поют для меня, хотя вокруг нас Вавилон (...) Вавилон – это состоянье ума, понял ты или нет, отчего мы жили так странно две тысячи лет (Вавилон), И Вавилон играет в футбол твоей головой (...) Огонь печей Вавилона опаляет твое лицо (Огни Вавилона), Ты в одном сантиметре, я с тем же успехом мог бы быть на луне. Похожая история была в Вавилоне (Дело во мне).

Иногда же это столицы – Москва или Питер¹ (как российские варианты Вавилона):

Будеши в Москве, осторегайся говорить о святом. Не то кроткие, как голуби, поймают тебя. Святые оседлают тебя. Служители любви вобьют тебя в землю крестом (Пришел пить воду), И я видел чудеса обеих столиц, святых без рук и женщин без лиц. Все ангелы в запое, я не помню, кто где, у рокеров рак мозга, а джазмены в ... (Десять лет), Мертвые с туманом вместо лиц жгут в зиггуратах на улицах столицы (Назад в Архангельск)², Но мне выпало жить здесь, среди серой травы, в обмороченной тьме, на болотах Невы, где дома – лиши фасад, а слова – пустоцвет (Болота Невы).

Мы никак не можем согласиться с трактовкой Е. Милюгиной образа Вавилона у Б.Г. как амбивалентного «идеального „золотого города”, парящего в невыразимо чистой лазури над грудой развалин, неизменно остающихся от всех попыток материального воплощения этой абсолютной идеи», и как «аналога традиционных романтических стремлений выразить в художественном образе Абсолют – таких как Золотой век, Эдем, голубой цветок, Китеж» [Милюгина 2000: 173]. Это совершенная сверхинтерпретация, не имеющая под собой никаких текстовых оснований. Все контексты, в которых у Б.Г. появляется это понятие, однозначно негативно коннотированы. Вавилон – воплощение зла, символ бездуховности. А вот положительной альтернативой Вавилона у Б.Г. (т.е. аналогом Эдема или Китежа) является Иерусалим или белый город на холме.

¹ На вопрос журналиста, как Гребенщиков относится к Петербургу, тот ответил: «Город основан в неподходящем для жизни месте, он стоит на костях десятков тысяч людей, которые его строили. Одна моя знакомая тибетская шаманка, которую я долго расспрашивал про климат Петербурга, сказала, что здесь такое количество мертвых людей, что пока их не отпустят, то есть не отплюют (по какому-либо обряду), они будут продолжать делать жизнь в этом городе серой и невыносимой» [см. Преображенский 2003].

² Образ зиггурата также отсылает к Вавилону.

Особое место в дескрипции современного «Вавилона» занимает образ религии как общественного института, который, в глазах поэта, потерял свою сакральность и духовную притягательность, превратившись в механизм наживы, средоточие грехов, чистую видимость духовности и источник вражды:

Вот идут с образами – с образами незнакомыми, да светят им лампады из-под темной воды (...). Вот стоит храм высок, да тьма под куполом (...). Я поставил бы свечу, да все свечи куплены (...). Назолотили крестов, навтыкали, где ни попадя, да променяли на вино один, который был дан (Волки и вороны), Прошлой ночью на площади инквизиторы кого-то жгли. Пары танцевали при свете костра (Не стой на пути у высоких чувств), В цепах и веригах калика перехожий пьет с кухаркой Дуней шампанское в прихожей. Куда ни глянь – везде образа. То ли лезь под кровать, то ли жми на тормоза (Назад в Архангельск), Кто-то праздновал Пасху, где-то шла ворожба (...). На панерти – водка-мартины, соболя-жемчуга (...). Когда вышел священник, он не знал, что ему делать: то ли мазать всех миром, то ли блевать с алтаря (На ее стороне), Монахи с матом машут кольями, бегут его спасти, А бог глядит, что дело плохо, и кричит «пусти, пусти», настоятель в женском платье так и скачет на песке, я гляжу на это дело в древнерусской тоске (Древнерусская тоска), И в сущем, как священник, забывший с похмелья, где храм (Песня номер два), Один священник вступил с ней в спор; он втайне всегда желал ее тела; когда он вытащил свой аргумент, она засмеялась, она улетела (Трамонтана), Как сказал патриарх невесте: «Здрасьте, сюда повесыте» (Пошел вон, Вавилон)³.

Главные причины массового безверия и бесчувствия дескриптор (изображающий субъект) усматривает прежде всего в коммерциализации религии. Иногда институт церкви представляется как средоточие и источник морального упадка:

Все иконы в шитье, так что ликам нет места, а святую святых потеряли в тени (Девушки танцуют одни), Жил на иконе бог, выпрыгнул в оконце, замела след его золотая грязь (Новая песня о родине), Бригады ломятся в церковь, святому место – кабак (Некоторые женятся (а некоторые – так)), Алеша, даром что Попович, продал весь иконостас (Древнерусская тоска), А у хранителей святыни палец пляшет на курке, знак червонца проступает вместо лика на доске (Древнерусская тоска),

³ Сложно проигнорировать интертекстуальную связь данного фрагмента с фразой из Алхимической поэзии 2007 года: Как сказала священнику одна невеста: «Тебя бы, сука, на моё место».

иногда же проблема представляется как собственно упадок религиозной веры:

Незнакомка с Татьяной торгуют собой в тени твоего креста, благодаря за право на труд (Юрьев день), То ли вынули чеку, то ль порвалась связь времен, подружились господа да с господней сранью. На святой горе Монмартр есть магический Семен, он меняет нам тузы на шестерки с дрянью. Раньше сверху ехал Бог, снизу прыгал мелкий бес, а теперь мы все равны, все мы анонимы. Через дырку в небесах въехал белый Мерседес, всем раздал по три рубля и проехал мимо (Максим-лесник), Вы все молитесь богу войны, а над всем купол злой тишины (Под мостом, как Чкалов), Может статься, что завтра стрелки часов начнут вращаться назад. И тот, кого с плачем снимали с креста, окажется вновь распят (25×10), И когда по ошибке зашел в этот дом Александр Сергеич с разорванным ртом, то распяли его, перепутав с Христом и узнав об ошибке днем позже (Сталь).

В итоге религия из формы духовной жизни превращается в средство политической и идеологической войны:

Хэй, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте? Праведников колбасит, как братву на кислоте (500), Когда жажды джихада разлита в чаши завета и Моисей с брандспойтом поливает кусты, и на каждой пулье выбита фигура гимнаста, я бы стал атеистом, если бы не Ты (Если бы не ты), Известно, что душа имеет силу ядерной бомбы, но вокруг нее пляшут лама, священник и раввин безнадежных степей (Zoom Zoom Zoom)

или угнетения духовной свободы человека:

Пришел пить воду, не смог узнатъ ее вкус. Железные скобы вбиты в крылья, источник затушен золотой пылью (...) Будешь в Москве, остерегайся говорить о святом. Не то кроткие, как голуби, поймают тебя. Святые оседлают тебя. Служители любви вобъют тебя в землю крестом (...) Когда соль теряет силу – она становится яд (Пришел пить воду).

В последней песне находим сразу несколько маркеров сакрального – образы воды, соли, голубя и креста, коннотация которых противоположна обычной для идиостиля Б.Г., а также маркеры консумпционизма (образ золотой пыли) и власти (образ железных скоб), непривычно приписанные святым и служителям любви. На концерте в Дюссельдорфе (24 октября 2019) Гребенщиков рассказал о том, как один из священников благодарил его за эту песню, поскольку в ней сказано то, что многие служители церкви хотели бы сказать, но не решаются.

В одном ряду с церковью как иерархизированным институтом, который не оправдал своего существования и стал одним из источников моральной деградации общества, в художественной картине мира Гребенщикова оказывается **наука**, особенно ее технологические и рационально-математические ответвления, которые становятся опорой сциентизма⁴:

Математика соблазнила нас, математика казнила нас (Крем и Карамель), За последнюю тысячу лет мы постигли печальную часть наук, стало время заняться чем-то другим (Мир подходит к концу), Как много замечательных книг, объясняющих нам, почему мы должны жить печально. Как много научных теорий о том, что мы должны стать чем-то другим (Не трать время), Мы встретились с наукой дважды, я так и не понял, что делать с этим (Она моя драма), Легко ли ты скажешь, кто убил тебя и кто спас? Наука на твоем лице, Вертолеты в твоей голове (Серые камни на зеленой траве), И простой, как река, я пущу с молотка свой умственный рост (Заповедная песня), Ум лезет во все. Ум легче, чем дым. Но он никогда не поймет – стим мы или не стим (День в доме дождя), Теперь нас может спасти только сердце, потому что нас уже не спас ум (Капитан Воронин), Если что-то не сказано, если скомканы и смяты слова, дело не в моем сердце – виновата моя голова (Зеленая Звезда), В конце концов пора отвыкнуть жить головой (В подобную ночь), Я – мальчик золотое кольцо, пришел вернуть ваши яблоки в сад⁵ (Мальчик золотое

⁴ Сам Борис Гребенщиков следующим образом прокомментировал свое отношение к науке в новогодней передаче «Аэростата» в 2007 году: «Мои личные отношения с наукой были коротки и ясны. Однажды, когда я учился в Университете на факультете прикладной математики процессов управления, я задумался и наивно спросил у нашего профессора по матстатистике, чудесного Николая Михайловича Матвеева: „Скажите, пожалуйста, статистика отвечает на вопрос – какова вероятность того, что случится некое событие; но мне кажется, что гораздо важнее знать – почему случится именно это событие, а не какое-либо другое?“ И он ласково ответил мне: „За ответом на этот вопрос вам, молодой человек, нужно идти в Духовную Академию“. Этим он окончательно решил вопрос моего отношения к науке. С этого момента математика совершенно перестала меня интересовать, ну а в Духовную Академию я не пошел, поскольку и так играл музыку – и, вероятно, в глубине моей души был уверен, что музыка приведет меня к ответам на все мои вопросы. Как оно и случилось» [Радиопередача «Аэростат». № 137].

⁵ Согласно интерпретации О. Сущинской, возврат яблок (запретного плода с древа знания) в сад (в Эдем) означает отказ от дискурсивного (рационального) мышления, лежащего в основе человеческого способа научного познания. В разговоре с Сущинской Гребенщиков отмечает: «Что такое Дерево Жизни? Это Суть. Это Суть, которая невыразима. Дерево Познания – это уже двойичная система. Добра и Зла. Да и нет. Плюс и минус (...) Хорошо и плохо. Это дуализм. Пока существует Дерево Познания, Дерево Жизни тебе недоступно» [см. Сущинская 1998а].

кольцо), *there's no science that can unfold the mysteries of our sails (Promises of Eden)*.

Еще одной негативной ипостасью общественной среды в произведениях Гребенщикова оказывается цирк как гротескный символ современной морали. В произведениях поэта нет изображения цирка как такового, но сам образ цирка носит концептуализированный характер и используется для изображения абсурдности общественного бытия:

в любой коммунальной квартире есть свой собственный цирк (Я прошу воду), Я мог бы остаться целым, но это не в правилах цирка (Танцы на грани весны), Господь сказал Лазарю – хэй, проснись и пой! А Лазарь сказал – Я видел это в гробу. Это не жизнь, это цирк Марабу, а ты у них фокусник-клоун, лучшие двигай со мной (Дарья Дарья), И жонглеры на площади считают каждый твой час (День первый), я был рыцарем в цирке, я был святым в кино (Стерегущий баржу), Слишком рано для цирка, слишком поздно для начала похода к святой земле (Электричество).

Жизнь в суете напоминает сплошной театр абсурда, в котором непросто или даже невозможно найти смысл и верный выход (образ телефонного номера как символ духовной связи с трансцендентом):

есть люди, у которых капитан внутри, есть люди, у которых хризопи-товые ноги, есть люди, у которых между ног Брюс Ли, есть люди, у которых обращаются на «вы», есть люди, у которых сто четыре головы, есть загадочные девушки с магнитными глазами, есть большие пассажиры мандариновой травы, есть люди, разгрызающие кобальтовый сплав, есть люди, у которых есть двадцать 'кур мяя', есть люди типа жив и люди типа помер, но нет никого, кто знал бы твой номер (2-12-85-06),

а иногда обретает формы крайнего отчаяния:

Все святые места давно разворованы, в них теперь пусто (Стоп машина), По дороге в Дамаск неземная тишина, время пошло на слом. И все, чего ты ждал, чего ты хотел, – все здесь кажется сном. Лишь далекий звук одиночной трубы, тот самый, что мучил тебя (По дороге в Дамаск), Young lovers broken on the wheel, they spin themselves; I pray to Gods they spin it well. Their hounds of love, their hounds of hell – they might be true (Under the good sun).

Сосредоточимся на чертах и характеристиках общества, в котором приходится жить лирическому герою и которому ему приходится внутренне противостоять. К наиболее показательным чертам современного

общества дескриптор относит эгоцентризм, взаимное отчуждение и неспособность понять другого человека, порождающие бесчувствие, недоверие и страх, а в результате – подлость или агрессию:

Люди не могут согласиться друг с другом практически ни в чем. В конце концов, это их дело (Ветка), Мы используем друг друга, чтоб заполнить пустые места (Заполнить пустые места), Вы заняты ссорами между собой (Слегка пьян), Дарья, Дарья, не нужно рисовать мой портрет. Ты можешь добиться реального сходства или феноменального скотства, ты все равно рисуешь сама себя, меня здесь нет (Дарья Дарья), В кружке «Унылые руки» все говорят, как есть, но кому от этого радость, кому от этого честь? Чем более ты скажешь, тем более ты в цене. В работе мы, как в проруби, в постели мы, как на войне. Козлы, козлы. Увязшие в собственной правоте, завязанные в узлы (Козлы), Что в Тибете, что в Царском Селе все, похоже, хотят одного, да не могут добиться – и чертят себе круг, и стреляют друзей и подруг, а внутри бьет живая вода – ну кто ж мешает напиться? (Под мостом, как Чкалов), А кругом простые люди, что, толпясь, заходят в транспорт, топчут ноги Иванову, наступают ему прямо на крыла (Иванов), Я думал, что нужно быть привычным к любви, но пришло привыкнуть к прицельной стрельбе (Движение в сторону весны).

Поводом для взаимной агрессии может быть все что угодно – как иллюзии и самомнение: *И каждый говорит о любви в словах, каждый видит прекрасные сны, каждый уверен, что именно он источник огня. И это тема для новой войны, так и неуверенность в собственных способностях: И каждый в душе сомневается в том, что он прав. И это тема для новой войны (Тема для новой войны).*

Своеобразной антологией пороков современного общества становится песня Сталь:

*Мы погасим весь свет, и мы станем смотреть,
Как соседи напротив пытаются петь,
Обрекая бессмертные души на смерть,
Чтоб остаться в живых в этой давке.
Здесь дворы, как колодцы, но нечего пить;
Если хочешь здесь жить, то умерь свою прыть,
Научись то бежать, то слегка тормозить,
Подставляя соседа под вожжи (...)
Здесь вполголоса любят, здесь тихо кричат,
В каждом яде есть суть, в каждой чаше есть яд;
От напитка такого поэты не спят,
Издыхая от недосыпания.*

Согласно образу, представленному в художественной картине мира Гребенщикова, общество распадается не только тогда, когда происходит его атомизация, каждый заботится лишь о собственных потребностях и начинается «война всех со всеми». Второй причиной распада современного общества оказывается **бездуховность** и пошлость, отсутствие у человека культурных потребностей, а также **бездумность**, инфантилизм и конформизм, подверженность воздействию массмедиа и общественных стереотипов:

Мы баловались тем, чего нет у богов, теперь наше слово – сумма слогов (Псалом 151), Наши руки привыкли к пластмассе, наши руки боятся держать серебро (Я прошу воду). Раньше мы смотрели в сторону гор, теперь нам все равно. Нам больше не поднять головы (Нами торгуют), Новости украшают наш быт. Пожары, катастрофы, еще один убит и всенародная запись на курсы, как учиться бодаться; на каждой странице – Обнаженная Маха; я начинаю напоминать себе монаха – вокруг нет искушений, которым я хотел бы поддаться (Голова Альфредо Гарсии), Ты можешь (...) сложить свою голову в телевизор и думать, что будешь умней (Держаться корней), Твои тщательные цифры и твои взгляды на часы. Ты ждешь одобренных решений и готов следовать им впредь. Пускай ты знаешь всегда, в какую сторону склоняются весы. Все ли это? (Меня зовут Смерть), На Мадагаскаре распутица и бездорожье. В пустыне Гоби дождь четвертый год подряд. Не хочется верить, но как можно не верить. Когда говорят? (На ржавом ветру), Но в центре просторов есть место, где светло, и туда все глядят. И там на совесть и честь всех научат, как есть, детей, стариков и ребят (Вечерний мудозвон), Армагеддон дотком – лицом в монитор, как лицом к стене (Мальчик золотое кольцо), Но из моря информации, в котором мы тонем, единственный выход – это саморазрушение (В игре что-то не так).

Идея рутины, безмыслия и бездуховности общественной жизни иногда эстетизируется у Б.Г. через концепт **сна** (а идея духовного или нравственного просветления – через мотив пробуждения)⁶:

Дети пепси-колы заслуженно отходят ко сну (Сутра ледоруба), поздно считать, что ты спишь, хотя сон был свойственным этому веку (Дело мастера Бо), Царь сна крестным ходом на стального коня (Царь сна), Ты оказываешься опять там, где всем нужно спать (Терапевт), В двери звонят, мы делаем вид, что мы спим (Они назовут это – «блуз»), Зная,

⁶ Хотя гораздо чаще Б.Г. использует метафору сна для реализации другого, положительного когнитивного прецедента – концепта духовного состояния единения с трансцендентом. Об этом речь идет в следующем разделе.

что это сны, можно дождаться до весны (Из дельты гнезда), И в каждом сне я никак не могу отказаться и куда-то бегу (Сидя на красивом холме), И когда в циклопических снах ты идешь анфиладой запертых комнат, загнанный в угол босой (Соль), Но спящий все равно не проснется (Маша и медведь), и я был уверен, что мы никогда не уснем (Небо становится ближе), Я не знал, что спал; не знал, что проснусь (Крем и Карамель), Где-нибудь ближе к утру наблюдатель проснется, чтобы отправиться спать (Наблюдатель), Проснулся в церкви ангельских крыл (Скорбец), Но, когда ты проснешься, скрой свой испуг (Железнодорожная вода), Я проснулся после долгого сна (Белая), Им крепко не повезет, когда я проснусь (Любовь во время войны), (Сидя на красивом холме), Я проснулся, смеясь над тем, какие мы здесь (Летчик).

Общий моральный упадок принимает у Б.Г. вид постапокалиптического пейзажа:

Там, где был весенний рассвет, – пыль запустения,
Но голос продолжает звучать, как будто бы мы ещё здесь.
Нас не найти; не осталось даже сломанной ветки.
Нас никогда не найти. Отражения звезд на воде указывали путь.
Нас вёл за руку ветер, но вот ветер стих и следов
Никто не сможет найти в темноте (Ножи Бодхисаттвы).

И все же ключевая установка дескриптора и лирического героя поэтических текстов Б.Г. на созерцание и саморазвитие не означает пассивности и равнодушия к происходящему в обществе. Напротив, через идею самосовершенствования и духовного созерцания он открыто призывает к активному **противостоянию** «Вавилону»:

Пока живы растаманы из глубинки – Вавилону будет не устоять (Растаманы из глубинки), А значит, остается только чистая вода и скрепляющие тебя провода. Остается то, на чем машина дает сбой. И Вавилон не властен над тобой (Огни Вавилона), Вавилон – город как город, печалиться об этом не след. Если ты идешь, то мы идем в одну сторону, другой стороны просто нет (Какая рыба быстрее всех), Похожая история была в Вавилоне, но на этот раз дело во мне (Дело за мной).

Более того, несмотря на то что духовное совершенствование, в основе которого лежит индивидуальная вера в порядочность и духовность, возможно лишь в личностном плане, а никак не в толпе, в некоторых песнях Б.Г. звучит оптимизм и приглашение к совместному «движению»:

И нас никому не догнать, затем, что, не зная пути, хранили частичу огня и верили – все впереди (Танцуем на склоне), Зайди ко мне, и мы подумаем

вместе о рыбе, что быстрее всех (Какая рыба быстрее всех), Кто увидит вместе со мной, как вода превращается в свет? (Красная река), У нас в карманах есть медь, пятачок на пятачок и колокол льется (Маша и медведь),

а также готовность оказать помощь каждому идущему (пусть даже со-ветом):

Мы будем вам подмогой в пути, будем стоять на часах (Пока я не дам тебе знак), Он играет им всем, ты играешь ему, так позоволь, я сыграю тебе (Контрданс), Мы знаем, что главное в жизни – это дать немного света, если стало темно (В джунглях), Какая роль здесь положена мне? Для тех, кто придет ко мне, – чайник держать на огне (Письма с границы), И с большой дороги будут заходить дети, чтобы любоваться на мои кристаллы, сияющие во фрактальном свете (Красота – это страшная сила), я бы рад помочь тебе, но ты за стеклянной стеной (Народная песня из Паламоса), Я могу познакомить тебя с теми, кто все еще дышит (Маша и Медведь), Я сказал тебе все, что хотел. До встречи, когда ты придешь в себя (По дороге в Дамаск)

или самому искать такую помощь у других (пусть даже в форме сочув-ствия):

Я жду кого-то, кто разбудит меня, я жду кого-то, кого я смогу защи-тить. Мне нужен друг (Не надо мне мешать), И я не прошу добра, я не желаю зла. Сегодня я опять среди вас в поисках тепла (– 30 по Цельсию), Мне не нужно много света, мне хочется, чтобы светлей, и радостно то, что ты можешь в этом помочь (Песня для нового быта), Молитесь за меня, пусть я не буду одинок (Перекресток).

Ради справедливости все же стоит отметить, что мотив совместного противостояния обществу (как средоточию бездумности и бездуховно-сти) выглядит в творчестве Гребенщикова достаточно скромно на общем фоне индивидуально-личностных поисков его героя и доминирующего в творчестве поэта мотива одиночества, которые можно представить фразами вроде: *Я не хочу ходить строем, хочу ходить один* (Брат Нико-тин), *Кто бы ни был со мной, я всё равно изначально один* (Послезавтра) или *Знаешь, если бы мы были вместе, то эта задача проста, но я дал тебе руку, и рука осталась пуста* (Заполнить пустые места).

Впрочем, идея противостояния обществу не носит у Б.Г. тотального и морализаторско-догматического характера. Напротив, во многих слу-чаях проблема отчужденности и потеряянности состоит не в самом обще-стве, а в зацикленности «поколения дворников и сторожей» на старых, изживших себя принципах:

Ты не узнаешь тех мест, где ты вырос, когда ты придешь в себя. Оживление мощей святого битла, вернисаж забытых святынь. Ты бьешься о стену с криком «She loves you», но кто здесь помнит латынь? А песни на музыку белых людей все звучат, как крик воронья. И тебе будет нужен их переводчик, когда ты придешь в себя (По дороге в Дамаск)⁷, Но мучиться жаждой ты всегда любил больше, чем пить (Сын плотника).

В изображении «безумств» мира потребительства и нелюбви у Б.Г. есть одно исключение. Это женщины. В нашей предыдущей монографии мы обращали внимание на особое место женщины в идиостилевой художественной картине мира Гребенщикова. Образы женщины нередко используются в его творчестве для изображения особо сложной жизненной судьбы, суетности быта, невозможности вырваться из сети сансары, сооруженной для женщин в значительной степени мужчинами:

Вот женщина, завязанная в транспортном узле, вот женщина верхом на шершавом козле, вот женщина, глядящая на белом стекле (2-12-85-06), Но во имя их женщины варят сталь, и дети падают ниц (Боже, храни полярников), И женщины носят матросов на головах, значит – им это нужно (Голова Альфредо Гарсии), Здесь много старых женщин. Они все читают вслух (Странный вопрос), Сокол летит, а баба родит; значит, все, как всегда, все по местам (Ласточка), Ничем нельзя владеть по эту сторону дня; иначе – три сестры и Баба Бобориха (Ржавый жбан), Наши ботинки подкованы сталью. У наших девушек сломаны лица (Ребята ловят свой кайф), Нам весело сниматься в кино и девушки мечтают продолжить наш род (Нами торгуют), Только нам было лень встать и девушки танцуют одни (Девушки танцуют одни).

В интервью 1995 года Гребенщиков напрямую связал «женский» вопрос с судьбой российского культурно-цивилизационного пространства: «Для России можно было бы предложить рецепт, как выйти из многовекового тупика, исправить все в течение десяти-пятнадцати лет или даже раньше. Первое – полюбить женщин и соответственно дать

⁷ Интересно, что в том же 1997 году, когда Б.Г. выпускает песню *По дороге в Дамаск*, Андрей Макаревич пишет песню *По дороге в Непал* с аналогичным смысловым посылом, прямо указывая именно на питерское «поколение дворников и сторожей», отправившееся по зову Трубы из Сайгона в символические Тибет и Непал, по дороге под видом духовных практик все сильнее уходя в пьянство и наркоманию (мимо древнего Икстлана, от «Агдама» до баяна). Здесь также обращается внимание на воздействие потребительского общества (Слева спонсор, справа лама и Там сегодня зеленеет «Дирол», Там зацвел «Блендамед») на крах великого коллективного похода к просветлению.

женщинам полюбить мужчин. Второе – научиться доверять женщинам и соотносить то, что думаешь сам, с тем, что рекомендует тебе мудрая женщина. К сожалению, тот и другой шаг для России – из области фантастики» [см. Дардыкина 1995].

В предыдущей монографии мы определили позицию Б.Г. как радикально-феминистическую: «Можно смело утверждать, что в прагматическом плане представление женщины в идиостилевой картине мира поэта носит все свойства радикального феминизма (но не политико-идеологического, а метафизического)» [Лещак, Лещак 2019: 187]. Это определение как нельзя лучше подтверждает одна из последних песен поэта – *Бой-баба*, иронически представляющая современный идеологический феминизм после появления движения #metoo (на что прямо указывает фрагмент *А Харви Вайнштейн нервно курит в холодке*). Изображающий субъект данного текста рисует довольно грозную картину женского доминирования:

*Ты можешь бояться негра и араба, смотри в оба – рядом с тобой бой-баба
 (...) Ты можешь быть чиновником губернского масштаба, но дни твоей
 жизни держит в руках бой-баба (...) Ты крадёшься вдоль стены, напоми-
 ная краба, твоё место в жизни указала тебе бой-баба.*

Иронический характер текста довольно относителен. В известной антипаремии когда-то была выражена умная мысль, что *В каждой шутке есть доля шутки*. Так же и в этом тексте. Самостоятельность и самодостаточность современных женщин изображается совершенно без иронии:

Она не боится ни ревности, ни репоста, она не видит смысла в пустой болтовне (...) Ты уже совсем не girl, бой-баба (...) Она лично знает Бэнкси и курс биткоина, она идёт по жизни легко и спокойно, Сцилла и Харибда у неё на поводке.

Зато мужчины с их хамством и самомнением показаны в довольно неприглядном виде:

Один управленец отправился в баню, и в бане он обидел девочку Маню. Он думал, что это сойдет ему с рук, но вот его тело нанизано на крюк. (...) Ты думал: баба – дура, а ты – молодец, Но вот твоё сердце превратилось в холодац!

Без иронии можно воспринимать и финальный вердикт произведения: *Мужчине могут доверить функцию прораба, но движением материи правит бой-баба*.

Идея женской самостоятельности и некоторого превосходства женщин над мужчинами встречалась в текстах Б.Г. и ранее:

У каждой женщины должна быть змея. Это больше, чем ты, это больше, чем я (Змея), А девки все пляшут – по четырнадцать девок в ряд. И тебе невдомек, что ты видишь их оттого, что они так хотят. Спроси у них, зачем их весна мудрей твоего сентября. Спроси, а то встретишь Святого Петра скорей, чем придешь в себя (По дороге в Дамаск), Ударим в малиновый звон; спасем всех дев от него, подлеца; посадим их всех под замок, а к дверям приложим печать. Но девы морально сильны и страсть как не любят скучать, и сами построят дворец, и найдут, как вызвать жильца (Из сияющей пустоты), Слушай, сестра, брось пресмыкаться в юдоли. Скажи «Процай» концепции бабьей доли. Как молвил Паисий, иные грядут времена, когда муж превратится в орнамент и всем будет править жена (Слово Паисия Пчельника).

Сложно сказать, сколько в последнем пророчестве социально-нравственного, а сколько – метафизического. Как показывали наши предыдущие исследования, феминизм Б.Г. восходит не столько к идее власти реальных женщин, сколько к идее феминного характера божественности, к чему мы еще вернемся в следующем разделе работы. Показательно то, что любовь – одно из ключевых понятий в идиостилевой картине мира Б.Г. – функционирует в очень многих его произведениях как макроконцепт, совмещающий в себе признаки эроса и духовного чувства единения с божеством, причем именно женским божеством. В одном из интервью Гребенщиков на вопрос корреспондента «Если бы вы выби-рали между любовью к Богу и любовью к женщине, что бы вы предпоч-ли?» ответил: «К женщине, потому что Бог – понятие весьма абстрактное и без любви ко всем остальным его не понять (...) Очень немного людей на земле, способных к чистой любви к Богу. У всех остальных это пойдет через голову (...) Любовь к женщине бывает разной. Если ты хочешь принести добро человеку, тогда это любовь. Но как правило нами руководят не только желание принести радость любимой женщи-не, и всем любимым женщинам, и неизвестным любимым женщинам. Как правило, нами руководит еще масса эгоистических соображений» [см. Ходорыч 1998].

Здесь хорошо заметно различие между Борисом Гребенщиком и автором стихотворных текстов – поэтом Б.Г. В противоположность сказанному Гребенщиком, в произведениях поэта Б.Г. намного легче найти признания в любви трансцендентной сущности – Богу / Богине (как через земную женщину, так и без нее), чем изображения собственно меж-

личностных любовных отношений мужчин и женщин⁸, что позволило нам в предыдущей работе отнести макроконцепт любовь к когнитивному пространству сакрального [Лещак, Лещак 2019: 171–181]. Такую минимую раздвоенность в том же интервью Гребенщиков проиллюстрировал примером из жизни Марпы (пятого человека буддистской линии Кагью), который впал в тоску из-за смерти сына и на вопрос последователей «Не входит в противоречие то, что вы тоскуете по своему умершему сыну, с тем, что вы исповедуете?» ответил: «Входит, и пошло оно в жопу!» Гребенщиков прокомментировал этот ответ: «И был прав, потому что любая эмоция может быть перекована, и просто любое человеческое заблуждение представляет из себя на самом деле мудрость, просто мы этого не понимаем. Поэтому я и не пытаюсь делать лучше, чем я есть, или показаться лучше, чем я есть, – я то, что есть» [см. Ходорыч 1998]. Поэтому, анализируя поэтический мир Б.Г., следует все же отличать его самым решительным образом от индивидуальной когнитивной картины мира человека Бориса Гребенщикова.

Неоднократно, описывая нравственные отношения человека (лирического героя) и его социального окружения, мы использовали метафору движения. Это не случайно. Герой Б.Г. не просто связан с другими. Он постоянно движется, сближается, сходится с кем-то, удаляется от него, расходится, идет с ним в одну сторону или, наоборот, выбирает иной путь. Стоит уделить немного больше внимания использованию категории движения в изображении общественной жизни.

⁸ В другом интервью, говоря о своей последней жене Ирине, Гребенщиков несколько приоткрыл творческую «кухню» Б.Г.: «Я, кстати, в течение ряда лет подсознательно вызывал в своих песнях образ именно этой женщины» [см. Горячева 1998], подтверждая тем самым виртуальный и метафизический характер женского образа в своей поэтической картине мира.

Концептуальное отступление 1

«Движение» как концептуальный мотив художественного изображения общества

Все куда-то торопятся, не понимая, что они уже там.

Б.Г. Дело за мной

Мы знаем, что дороги нет и не было здесь никогда.

Б.Г. Праздник урожая во дворце труда

Анализируя художественное изображение общественной морали и межличностных отношений в песенных произведениях Б.Г., следует особо выделить очень продуктивный для творчества поэта мотив движения по пути как динамического образа общественно-этической жизни. При этом сама по себе идея движения по пути никак не коннотирована. Она может использоваться и для художественного изображения нравственного совершенствования, и для изображения морального упадка. Передвижение может символизировать как жизненную суety, так и попытки ухода из нее. В ходе анализа нам удалось выделить несколько групп экспликативных схем в рамках концептуальной модели презентации общественной жизни как движения.

а. Экспликативные схемы представления жизненной суety как движения

В первую очередь обратим внимание на мотив движения по пути / дороге как концептуальное представление обыденной жизни, приземленного, бездуховного быта:

*Куда ты, тройка, мчишься, куда ты держишь путь? Ямицк опять на-
жрался водки или просто лег вздремнуть. Колеса сдадены в музей, музей
весь вынесли вон (Древнерусская тоска), Прекрасный дилетант на пути
в гастроном, того ли ты ждал? (Прекрасный дилетант), А по белому све-
ту гуляют жильцы и соседи, лишенные плоти и крови (Не трать время),
А внизу медленно бредет мое племя (Сокол), Оттого, что пока снизу
ходит мирный житель, в голове все вверх дном, а на сердце маета (Ис-*

требитель), Под ногами прохожих холсты Эрмитажа (Праздник урожая во дворце труда), Калика перехожий пьет с кухаркой Дуней шампанское в прихожей (Назад в Архангельск), Было украдено даже солнце поутру. Остались только кривые окольные тропы (На ржавом ветру),

ведущего к моральной деградации и духовному упадку:

И вот путь, ведущий вниз, а вот вода из крана (Песня для нового быта), Мы движемся вниз по лестнице, ведущей вниз (500), Куда бы ты ни шел – на тебе стоит крест (Назад в Архангельск), Они шли так долго, что уже не знали куда (Возвращение домой) Долго мы пели про Свет, а сами шли сумраком (Небо цвета дождя), Когда жизнь темна и некуда идти, как в бреду (Тень твоего крыла), И нас снова ведут и снова не скажут куда (Небо цвета дождя), И ты вел их все дальше и дальше, но чем дальше в лес, тем легче цепляться в спину (Я прошу воду), А ты записан в GPS, теперь беги – не беги, черные птицы будут сужать над тобой круги (Огонь Вавилона), Мается, мается – тропка все сужается; хоть с вином на люди, хоть один вдвоем (Мается).

Иногда передвижение становится просто средством концептуализации бессознательного жизненного пути, круга мирской суеты (именуемого в буддизме сансарой). Сансара обретает формы хаотических и бесмысленных движений в разные стороны, движения по кругу, спешки, а иногда невозможности найти правильную дорогу или выход:

Я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз (Железнодорожная вода), И ты можешь идти и вперед, и назад. Взойти, упасть и снова взойти звездой (Небо становится ближе), А я не знаю, откуда я, я не знаю, куда я иду (Зимняя Роза), Там, где мы шли, там лишь небо да земля. Но ветер придет и нас уже не жаль (Шары из хрустала), Все куда-то торопятся, не понимая, что они уже там (Дело за мной), Как звали этих, что спешат на свет? (...) Как много этих, что спешат помочь (Пионерская 38), Если ты спросишь себя – на хрена мы летим по пути из Калинина в Тверь (Из Калинина в Тверь), Иногда летишь в электрическом небе и думаешь – Уж скорее бы я упал (Феечка), И ты кидаешься в круг, хотя ты не веришь в их приз. И ты смотришь в небо, но видишь нависший карниз. И считая время колодцем, ты падаешь вниз (Песня номер два), И без того до боли мал отпущененный мне срок, бессмертны только песни, лепестки которых я сорвал на перекрестке тысячи дорог (Перекресток), Мы простились тогда на углу всех улиц, свято забыв, что кто-то смотрит нам вслед (Небо становится ближе), Мне кажется, нам не уйти далеко, похоже, что мы взяперти (Нам не уйти далеко), Ты совсем недавно вышел из леса, а судя по тому, как ты смотришь вокруг, ты снова хочешь туда войти (Пабло), Я забыл дорогу к выходу из зоопарка (Народная песня из Паламоса).

Одним из характерных способов эстетизации сансары как жизненной суэты у Б.Г. является образ танца как совокупности бессмысленных телодвижений, топтания на месте:

Мы танцуем на столах в субботнюю ночь, мы – старики, и мы не можем помочь (Молодая шпана), Танцуем всю ночь, танцуем весь день. В эфире опять одна дребедень (Чай), Мы танцуем удивительные танцы, превращая серебро в медаль (Нами торгуют), Они не знают, что значит зима, они танцуют, они свободны от наших потерь! Им нечего делать с собой сейчас (Молодые львы), Я смотрю, как все торопятся, хотя никто никуда не идет. А карусель вертится, крыльями шурша, и вот моя жизнь танцует на пригородных рельсах, на лезвии ножа (Брат Никотин), Но если мы те, про кого был написан наш паспорт, (...) скажи, зачем мы танцуем на самом краю в этом вышитом нижнем белье? (Стоп машина), Пришли танцевать, когда время петь псалмы (Псалом 151), Это не то, что мне нужно. Это только наши танцы на грани весны (Танцы на грани весны), Стоя по стойке смирно, танцуешь в душе брейк-дэнс. Мечтаешь, что ты генерал, мечтаешь, что ты экстрасенс (Козлы), Прошлой ночью на площади инквизиторы кого-то жгли. Пары танцевали при свете костра (Не стой на пути у высоких чувств), Мы все ушли в монастырь, так что девушки танцуют одни (Девушки танцуют одни), А я все пляшу, не глядя, на ледяном краю (Та, которую я люблю), Ты тяжелый танцор¹, ты танцуешь под прицелом зимы (Тяжелый танцор), who's that dancing round this human pole? (Beautiful blue train).

Свойства суэты обретает в произведениях Б.Г. даже чрезмерное рвение к интеллектуальным поискам:

Танцевали на пляже, любили в песке, летели выше, чем птицы, держали камни в ладонях, яшму и оникс, хрусталь, чтобы лучшие видеть; чай на полночных кухнях. Нам было нужно так много (Искусство быть смиренным).

Наш анализ был бы неполным, если бы мы не оговорились, что в ряде случаев танец у Б.Г. представлен как своеобразная медитация, духовное действие этико-эстетического характера, направленное на выход из жизненной рутины, к свободе, духовности:

Танцуем на склоне холма, и полдень поет, как свирель (Танцуем на склоне), Мы двинемся дальше, танцуя под музыку выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны), И как у всех, у меня есть ангел, она танцуем

¹ В поздней версии *тяжелый* было заменено на *самый быстрый*.

за моей спиной (Герои), И я хочу петь, чтоб все танцевали, но зачем-то пою о другом (Вызвать огонь на себя), Это музыка старее, чем мир, она нелепа и смешна, но я буду танцевать под нее, даже если она не слышна (Песни нелюбимых), Но белая дама танцует с магистром непрожитых лет (Всадник между небом и землей), Вот мы пришли – мы танцуем с богами (Поутру). *Just need to get my feet on the ground, before I can dance with you (Eloise), I want to talk about moonlight. I want to talk about the wild child, you know, that real wild one, dancing alone in the middle of the whirlpool (Radio Silence), And the watchmen in their towers somehow have failed to see, how we dance away, we sail away from their promises of Eden (Promises of Eden).*

Как видим, макроконцепт танец сам по себе у Б.Г. амбивалентен в аксиологическом плане и может быть использован двояко. Впрочем, это не редкость в идиостиле поэта.

6. Экспликативные схемы представления поиска нравственных решений как поиска дороги или выхода

Осознание бесцельности и бесполезности своей жизни приводит пассионария к попыткам вырваться из замкнутого круга обыденности и суеты:

Но я не понимаю, как я стал ограничен движеньем вперед-назад (В игре что-то не так), И кажется, что там впереди что-то непременно для нас, но сколько ни идешь, отсюда никуда не уйти. Едва ли я вернусь сюда еще один раз (Серые следы на сером снегу), Нежность воды прекраснее всего, что я знаю. Но инженеры моего тела велели мне ходить по земле (Брод), Когда я встал на перекрестье (Уйдешь своим путем), Я знаю, что я иду в темноте (Горный хрусталь), Но мы идем вслепую в странных местах (...) И в каждом сне я никак не могу отказаться и куда-то бегу (Сидя на красивом холме), Я – хозяин этого прекрасного мира, но мне некуда в нем идти. Я иду с тяжелым сердцем, моя тропа не выводит к крыльцу (...) Передайте в Министерство Путей Сообщения – этот рейс подходит к концу (Селфи), нам некуда больше бежать (Поезд в огне), А тот, кто хочет любви, беззаконен вдвойне, и не зная тебя, движется словно впопыхах (Тема для новой войны), Когда я кончу все, что связано с этой смешной беготней (Без названия), Ты посмотри, там за дверьми не видно ни зги. Но если нужно бежать – беги. Я не стану держать, налей на ход ноги (На ход ноги), Но сейчас мне светло, как будто я знал, куда иду (Все,

что я хочу), Все назад! Я делаю первый шаг. Я начинаю движенье в сторону весны (Движение в сторону весны), А я всю жизнь спокойно шел в упряжке, но отныне и навеки я вне (Хилый закос под любовь), как страшно двигаться дальше (...) Хочется сделать шаг (Двигаться дальше), Я не хочу ходить строем, хочу ходить один (Брат Никотин), он спешит на работу, не торопясь. Похоже ему все равно, успеет ли он к девяти часам (Новая жизнь на новом посту).

Иногда посодействовать уходу из жизненной суэты и выбору правильного пути может встреча с кем-то исключительным, «не от мира сего»:

Это все пустяки – в жизни все легко и любо, пока вдруг у тебя на пути не возникнут три сестры (Три сестры), Я лишил дождь на твоем пути (Песни Петербурга), 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 (По дороге в Дамаск), Я сидел в пещерах, пытался найти безмятежность; блуждал по трубам, как вода в душевых, но куда бы я ни шел, передо мной твоя нежность (Слишком много любви)

или чья-то помошь (обычно это некая сакральная сила / сущность или некий Герой):

Но голоса тех богов, что верят в тебя, еще звучат, хотя ты тяжел на подъем (Небо становится ближе), Но куда бы ты ни шёл, до конца своих дней, обещай, что будешь помнить одно: Господу видней (Господу видней), Иван Сусанин был первым, кто заметил, куда лежит курс (Не стой на пути у высоких чувств), И только когда я буду петь, где чужие взгляды и дым, я знаю, кто встанет передо мной и заставит меня, и прикажет мне еще раз остаться живым (Нам не уйти далеко).

Таким образом, оказывается, что истоки нравственности для Б.Г. носят явно метафизический, трансцендентный характер: тот, кто встречается на пути, – обычно не от мира сего. Это еще раз свидетельствует в пользу совместного рассмотрения когнитивных пространств «общество» и «сакральная сфера».

Как уже неоднократно было замечено, одним из наиболее характерных фразеосинтаксических приемов эстетической презентации разного рода суждений в художественном идиостиле Гребенщикова является оппозиция [С. Лещак 2019: 253 – 272]. Выше мы уже отмечали, что, представляя возможности поведения героя в обществе, Б.Г. довольно часто использует противопоставление оппортунистического и пассионарного

пути. Это же можно наблюдать и при противопоставлении концептуальных мотивов движения по «верному» и «неверному» пути. Первый из них длинен, сложен, странен, тернист и опасен:

Мы на полном лету в этом странном пути (Молодая шпана), Дарья, нас ждут где-то дальние на этом пути (Дарья Дарья), Но кто из них шел побитым стеклам так же грациозно, как ты? (Юрьев день), И прохожие смотрят тебе вслед с издевкой (Терапевт), Дорога в будущее вымощена яхонтом, и мы шагаем крестным ходом – все в белом. Всё было светло, но нас сорвало с якоря. И нет гарантии, что кто-то уйдёт целым (Тёмный, как ночь), Мой путь длинней, чем эта тропа за спиной (Электричество), Нелепый конец для того, кто так долго шел иным путем (...) еще один упавший вниз на полпути вверх (Еще один упавший вниз), И, смотри-ка, покамест идем, не сдаемся. Ясно, ясно, что не до конца безопасно. То нас тащит, то сносит, а в итоге все дается тому, кто просит (На ход ноги), Ты ходячая цель. Ты уверен, что верен твой путь (2-е стеклянное чудо), У нас нет надежды, но этот путь наш (Поколение дворников), Куда ты из дома в дождь, туман или снег, что тебя гонит в неисповедимый бег (Бег), Разве мы могли знать, что это наши путь (Быстрый Светлый), Может, правда, что нет путей, кроме торного (Волки и вороны), Мы знаем, что дороги нет и не было здесь никогда (Праздник урожая во дворце труда),

второй – прям, легок и радостен:

Ты доволен, что движешься, тебе наплевать на то, кто тобой движет (Быть вместе), Твои товарищи идут по прямой, но индустрия их счастья дала на тебе сбой (Морской Конек), Теперь мимо движутся юноши в радиужных перьях (Охота на единорогов), Я летел на серебряных крыльях. О, я был большой эстет (Возвращение домой).

Для изображения нравственных поисков как пути очень важно то, с кем ты «идешь», с кем тебе «по дороге», а с кем нет:

за тех, кто шел с нами (Рок-н-ролл мертв), Других мы назовем своими друзьями, если нам не по пути (Пускай), Те, к кому я протягивал руку, – спотыкались и сбивались с пути (Селфи), Жди, когда она уйдет своим путем, и тогда ты пойдешь своим (...) А ты твердишь, что нет на моем пути огня и там один лишь дым. Ну что же, давай обсудим достоинства наших путей, когда мы оба уйдем своим (...) Я совсем не аскет, но я хочу спросить, не пора ли тебе в твой путь (...) И я буду счастлив, когда ты уйдешь своим путем и дашь мне уйти своим (Уйдешь своим путем).

Почти во всех случаях мотив движения можно трактовать не только как стремление к нравственному очищению, но и как путь духовного

просветления, поэтому он в равной степени может быть отнесен как к художественному изображению когнитивного пространства «общество», так и к изображению сакральной сферы. Поэтому подробнее мотив движения рассматривается именно при анализе изображения этого когнитивного пространства.

в. Экспликативные схемы представления общественной жизни как путешествия в транспортных средствах

Одним из важнейших сквозных образов в художественном идиостиле Гребенщикова, непосредственно связанным с изображением жизненной суэты, является образ трамвая / поезда / дрезины (а также сопряженных с ними образов колес и рельсов). Пребывание в них (особенно когда они движутся по кругу, например, по кольцу или в метро) может символизировать сансару как круговорот обыденности или движение к гибели:

Но иногда едешь в поезде, пьешь Шато Лафит из горла, и вдруг понимаешь – то, что ждет тебя завтра, это то, от чего ты бежал вчера (Зимняя Роза), А по свету мчится поезд, и в вагоне едешь ты (...) Паровоз твой мчит по кругу, рельсы тают, как во сне (Великая железнодорожная симфония), Влюбленные в белом купе, постель² холодна, как лед (...) Два поезда на перегоне. Один из них не дойдет (...) Сегодня все поезда в пути, ни один из них не дойдет (Два поезда), И все трамваи идут на север (...) и в каждом стоит постель (Немного солнца в холодной воде), Так потушили поезда, дайте машинисту стакан; уложите его спать – ну что ему ловить в эти дни (День радости), Моя жизнь дребезжит как дрезина (Голубой огонек), в вашем сегодня бешено летят поезда; не поймите меня не так – я рад их движенью (Письмо в захолустье), Этот поезд в огне, и нам не на что большие жать. Этот поезд в огне, и нам некуда большие бежать (Поезд в огне), я живу от перрона к перрону, однажды взлетел и лечу (Тяжелый рок), Я знаю уют вагонов метро, когда известны законы движенья (Время Луны), В трамвайном депо пятые сутки бал (...) Пенсионеры в трамваях говорят о звездной войне (Пока не начался джаз), Мы въехали в тоннель, а вокруг стоит крест (День радости), Катишисься по рельсам, гасишься и гаснешь (Неизъяснимо), Трамвай моей земли скакет, как коза на лугу. Трамвай моей земли греет, как поцелуй на снегу. Рельсы

² Образ постели в поезде или трамвае встречается в текстах Б.Г. несколько раз. Его задача – укрепить значение трамвая / поезда как места жительства.

растут из каждой дыры в земле. Рельсы растут, и я не знаю, кто я³ (Белое рале).

Колеса трамвая или поезда в изображаемом художественном мире представляют собой смертельную опасность, превращая эти транспортные средства в символы неминуемой смерти:

Господь идет пригородный поезд, режет рельсы как алмаз (...) И вот моя жизнь танцует на пригородных рельсах, на лезвии ножа (Брат Никотин), Влюбленные в белом купе, рельсы хрустят, как лед (Два поезда), И все трамваи идут на север, где всегда бушует метель, и их колеса режут асфальт (Немного солнца в холодной воде), Любой трамвай – гильотина (Выстрелы с той стороны), В метрополитене, по колено в крови, душа летит, как лебедь (Слишком много любви), По нам проехали колеса печали (Праздник урожая во дворце труда).

Уход из этого жизненного круговорота возможен двумя путями – либо выйти из поезда / трамвая⁴:

И, может быть, я сделаю шаг, еще один шаг в эту пропасть, и в тот момент, когда тронется поезд, мы впервые встретимся взглядом (Как те, кто влюблен), Ты за стеклом, а друзья – в купе уходящего поезда – уезжают, даже не зная о том, что ты вышел. И оставшись один на перроне, выпав из дельты гнезда, теперь ты готов к духовной жизни (Терапевт), И вагон, где ты был, проносится мимо (Неизъяснимо),

либо сам поезд / трамвай должен сойти с рельсов и переместиться в метафизическое пространство, где нет этих ограничений:

Трамвай уже шел там, где не было рельсов, выходя напрямую к кольцу (Трамвай), в том далеком краю, где не ходят поезда (Три сестры), либо должно произойти полное уничтожение поезда-жизни: В античных руинах разорванные в хлам поезда (Праздник урожая во дворце труда).

Иногда отъезд на поезде / трамвае может также имплицировать возможность вырваться из жизненной суеты, а опоздание – потерю такой возможности:

³ Альтернативный текст, исполняющийся иногда на концертах.

⁴ Этот момент отмечает также Вадим Пшеничников: «Образ электрички, поезда, паровоза (особенно едущего по кругу) – устойчивая метафора расового цикла у Гребенщикова (да и у Пелевина). Сойти с электрички на полустанке – выйти из круговорота перевоплощений, как минимум, перейти в следующую расу» [Пшеничников 2016].

И вышел туда, где снег и ночь, и сел в трамвай уехать прочь, туда, где есть десять прекрасных дам (10 прекрасных дам), Это был не призрак, это был только звук, это тронулся поезд, на который ты не попадешь (Железнодорожная вода).

Очередным характерным сквозным образом, сопряженным с мотивом движения по жизненному пути, является у Б.Г. *корабль / баржа / лодка*. При изображении жизненного пути как передвижения по воде на судне важными оказываются как сами суда (как общество), суетливые и ненастоящие, неспособные на то, чтобы доплыть до места назначения, которое могло бы удовлетворить человека, населенные такими же испорченными или заранее мертвыми пассажирами и командой:

Так что хватит запрягать, хватит гнаться за судьбою, хватит попуту гонять в чистом море корабли (Самый быстрый самолет), Мое сердце не здесь, снимайте паруса с кораблей. Мы долго плыли в декорациях моря, но вот они – фанера и клей (Тень), Эта баржа едва ли покинет мель (Крем и карамель), Прислуга подалась на корабли к Колумбу (Ржавый жбан), На палубе танцы, в трюме дыра пять на пять, капитан в экстазе, ему кто-то намекнул, что он блядь (Мария), У желтой подводной лодки мумии в рубке (500), И вот мы плывем через это бытие, как радужный бес в ребро (Стерегущий баржу), Потому что мертвые заполнили каюту, а форштевень здесь ластится к юту⁵ (Баста раста),

так и воды, в которых они перемещаются (как жизненная перспектива – положительная или отрицательная), в которых таятся истинные мотивы и цели жизненных событий:

По морю плывет пароход, из трубы березовый дым; на мостике сам капитан, весь в белом, с медной трубой. А снизу плывет морской змей и тащит его за собой; но, если про это не знать, можно долго быть молодым (Из сияющей пустоты), Самое время идти на заправку. это море неестественно мелко (Народная песня из Паламоса), Но кораблям Одиссея сюда не плыть, эта гавань закрыта на цепь, цепь весом в года (Борода).

Иногда водное пространство жизни вообще обретает сюрреалистические формы: *Тут мы встали на загрузку в Улан-Баторском порту (Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря-2), Он желает встать на челябинский фарватер (Теорема шара).*

⁵ Форштевень и ют – противоположные конструктивные части судна; стремление форштевня к юту образно представляет попытки вернуться назад.

Море-мир представляет собой смертельную угрозу судну-жизни. Появляется мотив кораблекрушения как смерти и гибели мира:

*в трюме дыра пять на пять (...) в корабле изначальная течь (Мария),
Выйди на палубу – все море в крестах (Слишком много любви), И твои
матросы тяжелее свинца на странных кораблях, лишенных лица. Они
будут плыть по тебе до конца, пока не сгорят дотла⁶ (Марина), С их
билетами в рай на корабль, идущий под лед (Боже, храни полярников),
Пропел гудок, и песня оборвалась, и корабли давно ушли на дно (Катя-Ка-
терина), Список кораблей никто не прочтет до конца; кому это нужно
– увидеть там свои имена (Северный Цвет), Несчастный матрос, твой
корабль потоп, клопы завелись в парусах (Матрос), Корабль уродов, где
твой штурвал и счастье? Я так боюсь упасть в морскую воду. Корабль
уродов, что ты готовишь мне? Гибель в морской волне или свободу? (Ко-
рабль уродов). Но перед тем, как это судно опустится на дно (Акуна
Матата), С лебединых кораблей ласточкой – в тень (Юрьев день), зачем
дыра в твоем левом борту? И долго ли нам ходить здесь с трубой, пока
нас не вынесет на берег прибой, новый прибой? (Палёное виски и толчё-
ный мел).*

При этом корабль представляется как весьма ненадежное и с нравственной точки зрения не самое лучшее основание жизни. Поэтому герой Б.Г. ищет выход самостоятельно, зачастую вне корабля-клетки:

*Скажи парусу «смирно», Я скажу ему «вольно» (Телохранитель), Я не хо-
тел тянуть баржу, поэтому я хожу-брожу. Если дойду до конца земли,
пойду бродить по морю. Если сломается аппарат, стану пиратом и буду
рад, без колебаний пропью линкор, но флот не опозорю (Все говорят, что
пить нельзя), Когда каждый пароход, сходящий с этой верфи, – «Тита-
ник», когда команда – медведи, а капитаны – шуты, и порт назначенья
нигде, я сошел и иду по воде (Если бы не ты).*

г. Экспликативные схемы представления нравственности как покоя

Прямой противоположностью движения (особенно бега) как жизненной суety в картине мира Б.Г. становится мотив сознательного со-

⁶ *Матрос* в идиостилевой картине мира Б.Г. – символ человеческой души, о чем речь пойдет ниже при анализе когнитивного пространства «сакральная сфера».

хранения покоя – как в пространстве (неподвижность), так и в душе (спокойствие). Неподвижность символизирует устойчивость моральных принципов:

Они догонят нас, только если мы будем бежать. Они найдут нас, если мы спрячемся в тень (Великий дворник), Я стоял и смотрел, как ветер рвет венки с твоей головы (Юрьев день), Но я стоял и смотрел, как горит звезда того, что ушел в свой путь (Уйдешь своим путем), Они не пишут статей, они не шлют телеграмм. Они стоят как ступени, когда горящая нефть хлещет с этажа на этаж (Поколение дворников), Мы стояли слишком гордо, мы платим втройне (Рок-н-ролл мертв), Мы стоим вместе и падаем вместе (Поутру), И милости просим к нашему шатру, где мы стоим торжественно и прямо (На ржавом ветру), Я сказал: Стоп! Вот мое тело, вот моя голова и вот то, что в ней есть (В джунглях), За письменным столом я стою, как в строю (Не надо мне мешать), А я стою в поле, я слышу, как растет рожь. Я не колючий, но руками меня не возьмешь (Tempora mutantur), Я правда стою, но непонятно на чем. Все уже забыли, в чем наша вина, а я до сих пор уверен, что мы ни при чем (...) Вы все идете на работу – я просто стою. И что мне с того, что я не вписан в план (Слегка пьян).

В ряде случаев идея незыблемости нравственных устоев сопряжена у Б.Г. с образами корней, якоря или камня:

Мне было бы лестно прийти к ним домой и оказаться сильней, но чтобы стоять, я должен держаться корней (Держаться корней), А сердцу нужны небо и корни, оно не может жить в пустоте (Капитан Воронин), И мы шагаем крестным ходом – все в белом. Всё было светло, но нас сорвало с якоря (Тёмный, как ночь), Держись сильней за якорь, якорь не подведет (Не пей вина, Гертруда), Ты строишь мост и кладешь, как камни, сердце (Ты строишь мост), Тем, кто держит камни для долгого дня (Партизаны полной луны), Камни в моих руках, камни, держащие мир, это не одно и то же (Танцы на грани весны), Можно учиться смирению у стертых ногами придорожных камней (Господу видней).

Художественное изображение нравственности и моральных отношений между людьми можно считать высшим, категориальным уровнем представления когнитивного пространства «общество». Здесь объектом изображения является человеческий мир как целое, т.е. общество как таковое. Именно поэтому зачастую невозможно отделить изображение собственно нравственных проблем от изображения духовных поисков и экзистенциальных проблем. На низших уровнях обобщения нрав-

ственные проблемы жизни в обществе конкретизируются и сужаются до понятия российской жизни, т.е. жизни в российском культурно-цивилизационном пространстве. Именно на нем мы сосредоточим свое внимание в следующем подразделе.

«ЛОКОДИЦЕЯ» ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНО-ЦИВИЛИЗАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СОВЕТСКОГО И РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА

*Скучно в доме, если в доме ни креста, ни ножа.
Хотел уйти, но в доме спит моя госпожа.
А у нее крутой нрав, Рамзес IV был прав.
То ли Ангелы поют, то ли мои сторожа.*

Б.Г. Царь сна

*Вашей цивилизации не усидеть на двух стульях,
потому что такие, как мы,
предпочитают жить в ульях.
Баста Раста. Один идет на сто.
Белая береза в сумерках подкастает.*

Б.Г. Баста Раста

Одним из наиболее существенных моментов художественного представления общества в произведениях Гребенщикова оказывается понятие «этого места», «здесь», «у нас», под которым понимается Россия, а в раннем творчестве – СССР. Крайне редко оно определяется как *родина*. Во всем корпусе нашлось только 8 употреблений этого слова, причем лишь в иронических или саркастических контекстах. Слово *Россия* же использовано всего 4 раза (с аналогичной прагматикой). Все остальные художественные презентации России или СССР носят пресуппонированный или имплицированный характер. На первый взгляд, Б.Г. (как автора и первичного «дистрибутора» когнитивных смыслов произведений) сложно определить как патриота в традиционном смысле этого слова. Однако полная и явно неравнодушная сосредоточенность изображения именно на российской жизни заставляет воздержаться от такого поверхностного вердикта.

Все, что хоть как-то указывает на локализацию изображаемых событий или лиц в текстах поэта, почти всегда касается именно российского жизненного пространства, даже если *explicite* появляются маркеры иных пространств. Наркотический бред, охватывающий весь мир в *Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря-2*, не только интертекстуально отсылает к известной книге русского путешественника, но и содер-

жит явные маркеры базовой локализации героев: *Моя подруга из Тольятти, я сам из Костромы (...)* Клянусь, такого в Костроме еще не видел никто вплоть до ключевого слогана-идеологемы, однозначно определяющего фокус изображения мира: *Нам русским за границей иностранцы ни к чему.*

В Нью-Йоркских страданиях встречаем, как минимум, три внешних маркера «русскости» (естественно, кроме языка текста) – ироническое определение жанра как чисто русских *страданий*, частушечный музикальный ряд и прямое указание на этнокультурную принадлежность лирического героя: *Я бы жил себе в России.* Но и сам текст изобилует русскими культурными и фольклорными маркерами: *страсть как много; пойду выпью рюмку водки; Извела меня кручина, подколодная змея; восемь девок, один я; Ты езжай, браток.*

В Деле мастера Бо присутствуют экспликаторы парижской или шире – французской действительности (мост Мирабо, Марат) наряду с восточными (дракон, мастер Бо), однако друзья отправляются к новым победам, взяв три рубля на такси.

Аналогично в Максим-леснике (в котором некоторые исследователи творчества Гребенщикова усматривают аллюзию к французскому шансонье Максиму ле Форестье) французский локус сопряжен с русским хабитусом: *На святой горе Монмартр есть магический Семен, он меняет нам тузы на шестерки с дрянью.*

В очередном «парижско-лондонском» антураже разворачивается изображаемая картина в Гарсон номер два (Латинский квартал, Camden Lock), но выйдя из ресторана, герой сворачивает на Невский с Тверской.

В песне Из сияющей пустоты эксплицируются две локализации – западноевропейская (с дворцами и рыцарями круглого стола) и восточная (с Тибетом), и все же во спасение дев предлагается: *ударим в малиновый звон.*

В Не пей вина, Гертруда события изначально разворачиваются в Ипатьевской слободе, но даже когда далее происходит смешение Запада (женщина в корсаже с кинжалом, Гертруда) и Востока (сансара – нирвана), тем не менее чисто языковые маркеры (*нажрешься в хлам, ежели поймешь, соратники и друзья, всяка печаль*) локализуют события в российском пространстве.

Неожиданный поворот в локализации изображаемых событий производится дескриптором в Кладбище. Объект художественного описания – йогин на кладбище в Гималаях. Однако в finale мы вдруг оказываемся на кладбище моей родины.

В песне Капитан Воронин пейзаж в стиле вестерна может создавать видимость американо-мексиканского пограничья, более того, в самом

тексте находим допущение: *И, может быть, город назывался Маль-Пасо, а может быть, Матренин Посад*, но все остальные онимы явно указывают на «этот место»: *Капитан Воронин, Егор Трубников, дед Василий*.

Морское путешествие в *Не стой на пути у высоких чувств*, казалось бы, не имеет к России никакого отношения: главные герои – Ромео и Джульетта, на площади кого-то жжет инквизиция. Однако *первым, кто заметил, куда лежит курс*, был Иван Сусанин, который по примеру избушки на курьих ножках из русских сказок *встал к лесу передом, а к нам спиной*.

Иностранная Пегги Поршень в одноименной песне *стоит на холме меж цветущих яблонь*, и ничто в ее описании не напоминает о России. Тем не менее оказывается, что *она знакома с Достоевским, он сконструировал ей единственный в мире будильник Речного Козла*.

Загадочный герой **Навигатора** наделен самыми разнообразными культурными атрибутами: как западноевропейскими (*арбалет*), так и азиатскими (*самурайский меч*). Место его существования (кроме международного метро) – *новости CNN и картины святых* (не иконы!). В песне появляются цитаты на французском и иврите. И ничто не свидетельствует о России. Однако в самом начале появляется грамматически окказиональная, но явно русская *светлая тать*, а завершает текст фраза *Мы видны, как Небесный ОМОН*.

Еще более запутана этнокультурная локализация событий и героев в песне **Зимняя Роза**. Тут и *Алмазный Путь*, и *Лувр*, и *Германия* (террористическая группа), и *японский друг*, и *Юкатан*, и *Антарктида*, и *Сан-Тропе*, и даже *Восток* (*Ахура-Мазда и Будда*). Россия (или, точнее, СССР) явлена лишь в одном, но довольно показательном фрагменте: оказывается, отец главной героини – влиятельный номенклатурщик: *Твой отец звонил с Байконура, что купил пропуска и посты*.

В столь же эклектически локализованной **Трамонтане** китаец – *мастер подземного пенья* – поет только частушки.

«Русификация» японской действительности в песне **Пока несут сакэ** осуществляется двояко – через образ Виктора Цоя (*мне снится Басе с плакатом «Хочу быть, как Цой!»*) и русское этнокультурное вкрапление в припеве (*А нам еще по семьсот, и так, чтобы в каждой руке*). В другой песне (**Аригато**) японский культурный ландшафт «украшивается» совершенно русской электричкой и пейзажем: *На полустанке, средь бескрайних полей*.

В свою очередь, испанский локус в **Народная песня из Паламоса** обретает российский акцент во фразе *Ты можешь называть меня Стрелка*, а также чисто русский прилагательным *всенородный*.

Явно «чужой» по имени Сувлехим Токац в *Парусном флоте* живет в полутемной избе. А у надменного азиата Сарданапала в одноименной песне нашелся кузен-кондуктор – *наследный принц Уфы и Костромы*.

В творчестве Гребенщика практически нет текстов, совершенно лишенных прямых или косвенных связей с российской культурной средой. Чаще всего явными экспликаторами этнокультурной локализации в его песнях становятся русские онимы:

Питер, Самара, Москва, Архангельск, Иванов, сторож Сергеев, старик Козлодоев, Александр Сергеич, Сергей Ильич. Семен, Петроградская, Летний сад, Кремль, Белое море, Нева, Сирин, Алконост, Гамаюн, Русский музей, Газпром и под.

Даже Бодхидхарма у Б.Г. Иван. Иногда же это культурные реалии, вроде:

инженер на сотне рублей, ветеран труда, директор клуба, крановщица, НТР, ГАИ, гастроном, колхозный пруд, коммунальный коридор, коммунальная квартира, Беломор, ларек, самовар, червонец, пить тормозную жидкость, леший, купола церквей, береста, Седьмое Ноября; матерная ругань, мой город лежит прозрачный, еще не соединенный мостами (явно о Петербурге), громко бьют на главной башне позолоченные часы (явно о Спасской башне Кремля)

или чисто языковые маркеры русской этнокультуры:

деревня, изба, барышни, древнерусская тоска, государыня, храм, кресты горячие, лик, родина-мать, Волга-матушка, сырья мать-земля, лепо ли хотеть голубя, оставль старца и учаще, кто млад, Отче мой Сергие, отче Серафиме, Хошь ты голосуй, хошь иди в буддисты, обращаться на Ви, охренеть, русалочки пляски, сарынью на кичку и под.

Изображение российского (а ранее – советского) общества в текстах Б.Г. осуществляется по определенным когнитивным моделям, в основе которых лежит ряд концептов или концептуальных мотивов. Первый из них – концепт иерархической власти, характерный для т.н. византийской культурно-цивилизационной системы организации общества (подробнее от этом см.: [O. Leszczak 2014]). При этом, как нам кажется, идеальным описанием основного мотива реализации власти в российском обществе, используемого Б.Г., может быть цитата из Владимира Гиляровского: *У России две напасти: внизу – власть тьмы, а наверху – тьма власти*. Эти два фактора – беспроблемность российских низов (но-

минириуемых у Б.Г. как *мое племя*) и бесчеловечность российских верхов (*начальников*) – вполне гармонируют, но поэту нет места в этой гармонии. Россия рисуется поэтом фактически как два в одном. Прекрасно иллюстрирует эту идею двойственный образ Звездного проспекта в Таганроге из песни **О смысле всего сущего**:

*Человеческая жизнь имеет более одного аспекта.
В городе Таганроге есть два Звездных проспекта.
На одном – небеса зияющие
И до самого Волго-Дона
Возвышаются сияющие
Дворцы из илакобетона.
И по нему каждую пятницу,
Как выйдут со смены из шахты,
Маршируют белозубые
Космонавты.
А на другом – все дома в полтора этажа
И по истоптанной траве гуляет коза,
Год проходит и два проходит,
Веревка перетерлась, но коза не уходит;
Ей совершенно некуда идти,
Она смотрит в небеса и шепчет «Господи, прости!».*

Основными чертами народа (*моего племени*, иногда также *стай* или *стада*) оказываются ограниченность, безволие, послушность и безмыслие, а основным состоянием – отчаяние (частые экспликаторы беспрозрачности – образы избы, темноты, шахты или подземелья, используемые как символы российской ментальности):

*А в хорошей империи нет новостей. Дайте северным варварам водки в постель, и никто из них не станет желать перемен (Крем и Карамель);
И ни из одной трубы нет дыма, и на каждом воротах печать (Дарья Да-рья), Они жили в полуутемной избе, где нечего было стеречь, они следили за развитием легенд, просто открывая дверь в печь (Парусный флот), Хлеб насущный наши днесь, хлеб, speed, стопудовый оклад, вдоль под тихой звездой в скромной избе странная смесь (Летчик), А внизу медленно бредет мое племя (Сокол), Столько лет пели до седьмых петухов, пели, но боялись сказать (Государыня), соседи напротив пытаются петь, обрекая бессмертные души на смерть, чтоб остаться в живых в этой давке (Сталь), Тот самый Достоевский, что крестил дельфинов, крестил их в бане, крестил, стоя на льду. Он провел свою жизнь за крещением дельфинов, они так и не поняли, что он имеет в виду (Пегги Поршень), И сплоченность рядов есть свидетельство дружбы или страха сделать*

*свой собственный шаг (Электрический пес), Так трезвитесь и падайте
ниц, чтобы не видеть лица (Борода).*

При этом обращает на себя внимание часто использующиеся в качестве маркеров «русскости» изображаемого состояния общества местоимения *мы и наши*:

мы дети подземелья, мы уяли в кустах (Слишком много любви), как много замечательных книг, объясняющих нам, почему мы должны жить печально, как много научных теорий о том, что мы должны стать чем-то другим (...) Мы проводим полжизни в кино, где нам доказали, что мы лишились любви (Не трать время), Нам вчера дали мечту, но мы не нашли в ней ни тепла, ни привета (Голубой дворник), Словно нас зачали во время войны, нас крестили именами вины (Ветка), Наш путь терпеть и страдать и лечь костыми в чистом поле (Собачий вальс), Чтобы узнать вкус воды, нужно начать пить, но ты привык к лабиринту, забыл, зачем тебе нить (Огонь Вавилона), Бывает так, что нечего сказать, действительность бескрыла и помята. И невозможно сделать шаг, или хотя бы просто встать, и все мы беззащитны, как котята (Ангел всенародного похмелья),

а также местоименное наречие *здесь* и прилагательное *здесьний*, референтивно отнесенные к России или СССР:

Здесь каждый украл себе железную дверь, сидит и не знает, что делать теперь. У всех есть алиби, но не перед кем отвечать (Дарья Дарья), Здесь темно, словно в шахте, но ушли все, кто мог что-то рыть. И когда ты выходишь, ты видишь, что это не смыть (Песня номер два), А здесь тишина, иконы Битлов, ладан, гашиш (Гарсон номер два), Здесь забыто искусство спускать курок и ложиться лицом на снег (Песни Петербурга), Здесь может стать только тот, кто мертв (- 30 по Цельсию), Это здешний каприз мирозданья (Сталь), А горизонта здесь не видно: что стояло, то сгорело, что ушло, того уж нет (Сякухачи), Как мы здесь живем – великая тайна, все кричат «вира», а выходит «майна» (Время N).

Почти во всех приведенных примерах бросается в глаза пассивность и быволие, готовность быть управляемыми и ведомыми. Еще в 2010 году в одном из интервью Борис Гребенщиков отметил эту черту, представляя ее практически как национальную: «Вот только в голове у нас немного бардак. Мы никак не поймём, то ли мы хотим свободы, то ли всё-таки царя. А история показывает, что мы всегда хотели только царя и ничего больше. Страна просто воет от тоски по сильной руке (...) Если власть хотела бы отменить свободу слова, то давно прикрыла бы оппо-

зиционные издания и сайты в Интернете. И никто бы не пикнул» [см. Полупанов 2010]. В книге цитат¹ Гребенщиков обратил внимание на культурно-цивилизационную специфику русских в свойственной себе притчевой манере: «Россия – страна, где рождаются существа, которые раньше были демонами. Нужно пояснить: демон – не пугало, как мы привыкли думать. Он обладает значительно большей силой, чем человек. Обычно демоны зациклены только на себе. Они даже не способны представить себе, что, кроме них, что-то еще может быть важным. Посмотрите вокруг – именно такое поведение мы в основном и видим. Мы видим огромную страну, наполненную людьми, из которых девяносто процентов большую часть времени думают только о себе. Поэтому в России рождаются, чтобы научиться думать о других и любить друг друга. Здесь столько людей, которым нужна помощь!» [см. Балуева 2013]. Еще чуть позже, в интервью 2018 года, он добавляет еще один мазок в картину российской ментальности: «Надоела чудовищная косность, агрессивность и безвкусица многих моих сограждан. Надоел восторг, с которым люди кидаются в океан ничего-не-думания. Такое сладкое желание отказаться от малейших попыток сообразить, что же на самом деле происходит» [см. Марголис 2018].

В свою очередь, **власть имущие** в изображаемом Б.Г. когнитивном пространстве российского общества преисполнены помпезной надменностью, бессердечностью и безоглядностью, а то и вовсе представляются преступниками. Их основное достоинство – грубая сила, а орудие – страх подданных:

Так кто у нас начальник и где его плеть. Страх его праздник и вина его сеть (Партизаны полной луны), Наша жизнь проста, но в ней есть что-то непонятное, как голова на блюде. Почему игра всегда в одни ворота и почему в поле так много судей (Бабушки), люди, пришедшие из можжевельника, велели мне быть, как они (Люди, пришедшие из можжевельника); Генеральские дочки знать не знают, что значит «нельзя» (Нога судьбы), А по гостям, по которым не плакал осиновый кол, рыдала петля (На ее стороне), Начальник фарфоровой башни часами от пороха пьян. Жрецы изыхают на башне и с голода бьют в барабан. А он, полуночный мечтатель с часами на длинном ремне, все пробует розги на чьем-либо мозге и шлет провожатых ко мне (Начальник фарфоровой башни), Хотел уйти, но в доме спит моя госпожа, а у нее крутой нрав, Рамзес IV был прав. (...) Новая страна на простынях из синего льна, нерушимая стена,

¹ «Борис Гребенщиков словами Бориса Гребенщикова» («НЛО», 2013).

*лещий за моим плечом. Цвет яблони под юбкой ледяная броня (Царь сна)²,
Под костюмом от Бриони, наколки на груди, а мертвых журналистов без
тебя тут хоть пруд-пруди (Губернатор).*

В том же цитатнике 2013 года Гребенщиков представил и свое понимание российских «верхов»: «Очевидно, что государство такого типа, как наше, заботится о своем выживании, а не о нашем, думает о сохранении своих капиталов. В каком еще государстве такое возможно – один президент уходит, взял клятву со следующего, что тот не подвергнет его и его семью уголовному преследованию? Простите, это разве не криминал? Это не зона? Зона. А если мы живём на зоне, то и нечему удивляться. На зоне жестокосердные люди, потому что такой порядок, такие понятия» [см. Лебедев 2013]. По большому счету (т.е. в культурно-цивилизационном плане) нет большой разницы между российскими верхами и низами. В тюрьме / зоне сидят все – как узники, так и надзиратели во главе с ее начальником. У Б.Г. в образной форме это российско-советское «равенство» представлено в цитате из *Не коси: Хошь – пой в опере, хошь брей топором, а все равно Владимир гонит стадо к реке, а стаду все одно, его съели с говном*. Можно только гадать, о каком Владимире идет речь, хотя содержательно явно напрашивается князь Владимир. Но в 1994 году, когда была написана эта песня, вполне актуален еще был образ Владимира Ленина. В современной же России эти строки обретают новые коннотации, хотя, понятно, их не могло быть в момент создания текста.

Второй концептуальной категорией, через которую изображается жизнь российского общества в поэзии Б.Г., можно считать знаменитый российский бардак или беспредел. Вспоминая создание «Русского альбома», Гребенщиков когда-то написал: «Спасибо всем городам и дорогам, вдохновившим эти песни. Типично русский взгляд – на церковь сквозь бутылку водки. Беспредел гарантирован» [Гребенщиков 1997]. В 2014 в проекте «Семеро Из-Под Камней» появляется инструментальная композиция с весьма выразительным названием – *РосКалигулаСтрой*. Российский бардак / беспредел – это и разгульдяйство:

неприглядно, слякотно и вечный ремонт – говорят, с этим можно спрашиваться, если взяться дружно; но мешает смятенье в неокрепших умах (...) Маразм на линии электропередач (Голова Альфредо Гарсии), Мы знаем, что машина вконец неисправна. Мы знаем, что дороги нет и не было здесь никогда (Праздник урожая во Дворце труда), В табачном произ-

² Россия как собирательный культурно-цивилизационный концепт иногда представляется у Б.Г. в образе властной женщины (госпожи, королевы, государыни).

водстве все борются за власть или гонят самогон из того, что нет смысла красть, а начальник цеха не был здесь год. Он на это забил (Странный вопрос), Мы привыкли во тьме и скулим для порядка, после нас на земле не докошена грядка (Из Тамбова с любовью),

и маразм традиции:

Здесь дворы как колодцы, но нечего пить, если хочешь здесь жить, то умерь свою прыть, научись то бежать, то слегка тормозить, подставляя соседа под вожжи (Сталь), Так не надо звонить мне – на телефонной станции мор. Нет смысла писать мне писем – письма здесь разносит вор. Ему пофигу любые слова, но как не взять, если это в крови. Пока мы пишем на денежных знаках, нет смысла писать о любви (В джунглях), И веет чем-то кисло и тоскливо. Но громко бьют на главной башне по золоченные часы, и граждане страны желают пива (Ангел всенародного похмелья), Просто здесь красный, где у всех – голубой (8200), Мы выросли в поле такого напряга, где любое устройство сгорает на раз (Электрический пес), У нас не глубинка, у нас глубина, и никакая волна не доходит до дна (В поле ягода навсегда), Скучно в доме, если в доме ни креста, ни ножа (Царь сна), Вот стоит храм высок, да тьма под куполом. Проглядели все глаза, да ни хрена не видать. Я поставил бы свечу, да все свечи куплены. Зажег бы спирт на руке – да где ж его взять? (Волки и вороньи), Мы несемся стремглав на дешевом мопеде (Из Тамбова с любовью), Меня зовут Последний Поворот, меня вы знаете сами. По вкусу водки из сырой земли. И хлеба со слезами. В моем дому все хрен да попынь. Дыра в башке – обнова: мне нож по сердцу там, где хорошио, я дома там, где херово (...) В моей душе семь сотен лет пожар, Забыть бы все – и ладно (...) На кой мне хрен ваши город золотой, на кой мне хрен петь складно (Последний Поворот), Куда ты, тройка, мчишься, куда ты держишь путь? Ямщик опять нажрался водки или просто лег вздремнуть, колеса сдадены в музей, музей весь вынесли вон, в каждом доме раздается то ли песня, то ли стон. Как предсказано святыми – все висит на волоске (Древнерусская тоска), Эта гавань закрыта на цепь, цепь весом в года, значит, все как всегда (Борода),

и элементарная неустроенность жизни, непригодность общественного пространства для существования:

В этом городе, Пабло, кроме выпить, больше нечего делать. К черту политкорректность, судьба тут тяжела и слепа (Пабло), А кругом высокий лес, темен и замшел (Волки и вороньи), Над безводной землей тишина, гладь, костромской беспредел (Летчик), Что здесь не Кондопога, то Хохлома (...) долгой зимой в замшелом медвежьем углу (Дед Мороз блюз), Восемь тысяч двести верст пустоты, а все равно нам с тобой негде ночевать (...) Серебром по ветру, по сердцу серпом (8200), Боже мой,

в какой-же дыре живет мое племя, глубоко под водой, где лицом к лицу не видно в упор (Zoom Zoom Zoom), Мы выходим по приборам на великую глуши (Назад в Архангельск), Государыня, помниши ли, как строили дом – всем он был хороши, но пустой (Государыня), Там, где я родился, основной цвет был серый, и солнце было не отличить от луны. Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север, Потому что там нет, не было придумано другой стороны (Брод), Но мне выпало жить здесь, среди серой травы в обмороченной тьме, на болотах Невы, где дома – лишь фасад, а слова – пустоцвет (Болота Невы), Земля лежала, как невеста, с которой спянили венец, прекрасна и чиста, но в глазах особый скорбец (Скорбец), Мимо ржавых такси мчится модная тачка (Из Тамбова с любовью), Вот так и вся наша жизнь – то Секам, а то Пал; то во поле кранты, то в головах Спас (Бурлак),

и, наконец, просто хамство и откровенная агрессия:

Ночью под окном разгружали фуру, от матерной ругани увяли кусты (Кардиограмма), Здесь слишком много сквозняка, но слишком сильный дух. Здесь много старых женщин. Они все читают вслух. Ко мне подходят люди с намерением разбить мне нос (...) Один твой друг ест ложкой гудрон. А другой стреляет всех, кто знает больше, чем он. Ко мне подходит некто с автоматом и говорит: А бежишь ли ты кросс? А ты удивлена, отчего я здесь проездом (Странный вопрос).

Все это рано или поздно ведет к моральной деградации и распаду общества, а также ко всеобщей гибели (при этом вырисовывается картина всероссийского апокалипсиса):

Но пески Петербурга заносят нас всех по эту сторону стекла (Пески Петербурга), слепой станет принцем, если в доме не платят за свет (Ей не нравится (то, что принимаю я)), Завтра не придет, у нас опять идет вчера (...) Сколько ни стучись у этих прянничных ворот (Дуй), Отчество щедро на причины сойти с ума и пуститься босым по дорогам под серым дождем (Дед Мороз блюз), Раньше мы жили завтра, а теперь и сегодня – вчера, вместо Роллингов – хакеры, вместо Битлов – юзера. Бригады ломятся в церковь, святому месту – кабак (...) Он нажимает на «Save», а она нажимает «Delete», и нет смысла спрашивать «кто», нет смысла спрашивать «как» (Некоторые женятся (а некоторые – так)), Назолотили крестов, навтыкали, где ни попадя; да променяли на вино один, который был дан. А поутру с похмелья пошли к реке по воду, а там вместо воды – Монгол Шуудан (Волки и вороны), Выйди на палубу – все море в крестах (Слишком много любви), Вдоль горящих церквей, из Тамбова с любовью в никуда, в никуда, в никуда (Из Тамбова с любовью), Расскажи мне, дружок, отчего вокруг засада, отчего столько лет нашей жизни

нет как нет, от ромашек-цветов пахнет ладаном из ада, и апостол Андрей носит люгер-пистолет? (Истребитель), Но похоже Атлантида и Му уже пляшут на наших костях (Стоп машина), Прыг, ласточка, прыг – а дело к войне. Прыг, ласточка, прыг, прямо на двор; прыг, ласточка, прыг, а в лапках топор. С одной стороны свет; а другой стороны нет. Значит, в нашем дому спрятался вор (Ласточка), Наступает ночь – начнем подготовку к зиме; и может быть, следующим, кто постучит к нам в дверь, будет война (Сирин, Алконост, Гамаюн), В красных коматах черная сажа. В античных руинах разорванные в хлам поезды. Под ногами прохожих холсты Эрмитажа. Дирижер абсолютно глухой. Праздник урожая во Дворце труда (Праздник урожая во Дворце труда), Анубис манит тебя левой рукой (Юрьев день), Царь сна крестным ходом на стального коня. В Лебединый день лепо ли хотеть голубя?³ (Царь сна), А ночью во поле глухо, как в могиле: мощи да ржавчина да скрип вороньих крыл (Новая песня о родине), На палубе танцы, в трюме дыра пять на пять, капитан где-то здесь, никто не знает, как его опознать. Оркестр из переодетых врачей играет траурный вальс Шопена на семь четвертей, и там бросают за борт всех, кто не хотел танцевать (Мария), Но сколько ни идешь, отсюда никуда не уйти (Серые следы на сером снегу), Всё было светло, но нас сорвало с якоря. И нет гарантии, что кто-то уйдёт целым (Темный, как ночь), никто из нас не выйдет отсюда живым (Никто из нас не).

В некоторых из этих песен референция гораздо шире, чем только российская действительность. Можно их интерпретировать и как общий упадок нравственности, но, во-первых, о чем бы не пел Б.Г., он всегда поет о России, а во-вторых, ничто так не вдохновляет на песни о разрухе в головах, как российская действительность. Беспорядок и неустроенность в России – не знак времени, а знак цивилизации. Давая интервью в 1994 году – в разгар постсоветской разрухи, Гребенщиков рисует непривлекательную картину состояния российского общества: «Мы увидели прекрасную страну, очень красивую по своей природе страну в состоянии дичайшего бардака. Бардак везде. Дороги разбиты везде. Гостиницы плохие везде. Людям тяжело живется везде. (...) А люди между тем начинают привыкать к мысли, что как-то между тем жизнь становится нормальной. Не ожидается грядущей смены террора с одного на другой. И в итоге получается: прекрасная страна, жуткое состояние, фантастически красивые и умные полноценные женщины и фантастически не-полноценные мужчины. Хоть они могут быть и красивыми, и здоровы-

³ Царь сна – Россия, стальной конь – современность, а крестный ход – «духовное», основанное на религиозных основаниях противостояние влиянию Запада. Лебединый день – день смерти, голубь – духовное возрождение.

ми, и все что угодно – но они заняты или борьбой друг с другом, или страданиями, или борьбой со страданиями. Ибо, если не заниматься борьбой, то чем же еще таким? Им нет никакого дела до жизни» [см. Пресс-конференция 1994].

Через четыре-пять лет диагноз подтверждается: «Над Россией, собственно, всегда одно и то же. Дело в том, что, когда мы говорим о том, как все сейчас здесь плохо, мы склонны забывать, что здесь всегда было плохо. Как правило, в России рождаются люди, которым нужно исправить что-то в своем сознании, в своей судьбе, грубо говоря, в своей карме. Поэтому, когда становится чуть-чуть получше, очень быстро все меняется и опять становится очень плохо. Но люди все равно ведь живут здесь, встречаются, женятся, умирают, рождаются, и жизнь, какая бы она ни была, идет» [см. Солдатенков 1998] и «Бедлам продолжается в России так много сотен лет, что это стало национальной чертой. И обозримом будущем лучше не станет» [см. Ганчикова 1999].

Проходит еще 12 лет. В интервью 2011 года для «Известий» Гребенщиков отмечает: «Каждому поколению хочется жить в самое плохое время, чтобы этим гордиться. Должен таких людей разочаровать: в России лучше никогда не было. И хуже – тоже. Россия не меняется. Меняются только имена и названия. Суть остается одной и той же. Прекрасный народ, прекрасная земля, и очень плохо с управлением, с цивилизованностью. История России началась с того, что послали за правителями-варягами, ибо сами собой мы управлять не можем. Ну, так и что изменилось с тех пор? Ни-че-го. Мы по-прежнему сами собой править не можем. Благодаря людям, получающим в России власть, здесь всегда происходят странные, абсурдные, парадоксальные, а порой чудовищные вещи. Таково свойство этой страны, от которого никуда не деться. Так будет всегда» [см. Марголис 2011]. И тогда же, но уже в интервью для АиФ, российское культурно-цивилизационное состояние определяется поэтом как средневековая «великая глушь» (хотя это и делается в свойственной Гребенщикову манере констатации факта, а не социально-политической критики): «„Великая глушь“? Почтайте русских классиков – мы из неё никогда не выходили. Были внушенные с детства иллюзии „светлого будущего“. Я рос во времена Хрущёва, когда все точно знали, что мы живём в лучшей стране на свете и будущее у нас – самое светлое. И мне это по душе. Россия родная для меня – а значит, лучшая страна. При этом совершенно средневековая. Ну и что? Кто сказал, что жизнь должна быть логичной?» [см. Полупанов 2011].

Анализируя текст песни *Еще один раз*, Вадим Пшеничников пишет: «Окружающая нас жизнь бесталанна, сера. Тоталитарная эпоха закончилась, увековеченные в камне имена сбиты с них. В СССР всё держалось

на чувстве долга, его насаждали съзмальства. В перестройку казалось, что диктатура морали закончилась, но сейчас видно, что русские в 2000-х так же тоталитарно мыслят, как и в СССР. И поэтому пахнет застарелой бедой такого обычного для России государственного насилия и бытового неблагополучия. В русской душе намешано так много – святости и греха, возвышенности и мелочности. Русский глубок, но это максимальная глубина переживания, а не знания, поэтому солнцу не пробиться в глубину нашей души. Гребенщиков с молодости был заворожен этой отечественной глубиной, не раз использовал для неё эпитет тёмной воды. Но сейчас разбираться в русской душе уже поздно: скоро весь этот привычный нам мир рухнет, и он едва ли всплывётся ещё раз в России» [Пшеничников 2016]. «Повзрослевший» Гребенщиков (если продолжать предложенную Пшеничниковым логику рассуждений) неоднократно давал оценку этой «глубины» как полнейшему хаосу, объясняя российскую неустроенность желанием обойти общественные правила, принятые в цивилизованном мире (За это время десяток империй расцвел и рухнул во мрак), поскольку в мире некоторые женятся, а некоторые – так. И этими некоторыми является Россия как культурно-цивилизационное пространство, не желающее подчиняться порядку. Сопоставляя альбомы т.н. «русского периода» («Русский альбом» и «Навигатор»), исследовательница творчества Б.Г. Анна Воронина синтезирует их смысл следующим образом: «Мы сами для себя являемся связующей нитью между землей и небом, сами же рвем ее, рвем себя. Это отнюдь не повод для национальной гордости; эк мы можем. Достоевщика у нас в крови, но кто сказал, что это дар Господень? Отсюда и „Поворот”, отсюда и „Ласточка”, песня о воспаленном человеческом страхе – но не неизвестности, а о страхе того, что дело к войне, а здесь, на стороне родимой, сокол взвивается козлом, и все вверх ногами, и так – всегда» [Воронина 1998].

Поиски выхода из этой беспросветности у россиян в основном пассивны, хаотичны и беспорядочны:

То ли это благодать, то ли это засада нам; весело на ощупь, да сквозняк на душе (Волки и вороны), И один с изумлением смотрит на Запад, а другой с восторгом глядит на Восток (Электрический пес), Одни говорят – сегодня в шесть конец света, другие просто депрессивны в доску, третьяи терпят любовь только за то, что она без ответа – но каждый из них зарежет, если только тронуть пальцем его тоску (Тяжелый рок), Волга шумит волнами; редкая птица долетит до ее берегов. А на всех берегах черно от тех, кто ожидает, когда течение пронесет мимо тела их врагов. И только полная луна оживляет чередование этих верхов и низин (Ткачиха), Сколько мы не пели – все равно, что молчали. Поэтому мерт-

вой стала наша святая вода. По нам проехали колеса печали. И вот мы идем на Праздник урожая во Дворце труда (Праздник урожая во Дворце труда), Взгляд вправо был бы признаком страха, взгляд влево был бы признаком сна. И мы знали, что деревья молчат, но мы боялись, что взойдет луна. Как нам вернуться домой? (...) Но как верить в такие бездарные дни – нам, потерянным между сердцем и полночью, нам, брошенным там, где погасли огни? (Как нам вернуться домой), Ты воешь, словно волк, ты стонеешь, как сова, ты рыщешь, словно рысь, ты хочешь знать свои права... Слова, слова и вновь слова. Одним важны права, другим важнее голова (Блюз простого человека), А по белому свету гуляют жильцы и соседи, лишенные плоти и крови. Мы подходим к ним ближе и вдруг замечаем в них наши глаза и наши сердца (Не трать время), все кричат «вира», а выходит «майна». Бьются лбом в бетон, думая все изменится (Время N).

Даже при положительных переменах (представляемых в образах открытой клетки или двери, ледохода, весны, новой музыки или лечебного зелья) люди оказываются не готовы и не способны что-либо изменить:

У каждого судьба, у каждого что-то свое. Они не выйдут из клетки, потому что они не хотят (Серые следы на сером снегу). Тронулся лед, так часто бывает весной. Живущим на льдинах никто не сказал, что может быть так... Откуда нам знать, что такое волна? (Сирин, Алконост, Гамаюн), Случилось так, что наша совесть и честь была записана у нас на кассетах; кто-то принес новой музыки, и нам больше нечего было стирать (Пабло), Мы так давно здесь, что мы забыли – кто мы (...) Пришли танцевать, когда время петь псалмы (Псалом 151), Все спешат помочь его горю, и везут ему разного зелья (...) Один матрос взял зашатался, он крепился, но не удержался, и упал в подвал с этим зельем. Господи, спаси! (Что нам делать с пьяным матросом?).

Образ пьяного матроса как русской души или русского народа как нельзя лучше выражает отношение Б.Г. к российскому обществу. Стоит, однако, обратить внимание на оптимистическую ноту этого произведения: Так вот что нам делать с пьяным матросом: укрепить его якорным тросом и одеть его Хьюго Боссом (...) И как веревочке ни виться, знай, душа устанет томиться, он восстанет и преобразится. Господи, спаси! Традиционное противопоставление себя Востоку и Западу представляется как псевдопроблема. Перспективой для спасения матроса становится объединение двух линий – духовной, традиционной (укрепить его якорным тросом) и цивилизационной, модернистской (и одеть его Хьюго Боссом) в одну. Изображающему субъекту произведений Б.Г. чужда духовная автаркия сторонников российской самобытности, свали-

вающих всю вину за собственную неустроенность на происки западных врагов: *И рвется враг подсыпать в водку яд, разрушить нам застолье и постелье (Ангел всенародного похмелья):*

Даже странно подумать, что раньше каждый шел, как хотел – а теперь паровоз, как мессия, несет нас вперед по пути из Калинина в Тверь (...) Машинист зарубает Вивальди, и музыка летит меж дерев. В синем с золотом тендере вместо угля – души тургеневских дев. В стопудовом чугунном окладе богоизбранный (хочешь – проверь) этот поезд летит, как апостольский чин, по пути из Калинина в Тверь (Из Калинина в Тверь), свирепый лен, балтийский палисад. Мне все равно, чем кончится ваш отход на север (Царь сна), Сделай мне сладко – я налью тебе кваса, купленное не в церкви опасно для жизни, пьешь Кока-Колу – изменяешь отчизне! (Снимай своё платье – пойдем играть в прятки).

Ключевой, определяющей отношение лирического героя Б.Г. к «квасному» патриотизму, можно считать фразу *Я боюсь, что съят по горло древнерусской тоской (Древнерусская тоска)*.

Но столь же чужд ему путь полного забвения этой самой российской духовности⁴ и отказа от традиции:

Расскажи мне всю правду, не таясь, как там князь тверской, как рязанский князь? Как гудят в степи провода? Как живут в Москве немцы и орда? (Девушка с веслом), Турки строят муляжи Святой Руси за полчаса, а у хранителей святыни палец пляшет на курке, знак червонца проступает вместо лика на доске, Харе кришина ходят строем по Арбату и Тверской (Древнерусская тоска), Наше счастье изготовлено в Гонконге и Польше, ни одно имя не подходит нам больше (500),

равно как и дорога в коммерческий мир потребительства, лишенный духовности в принципе:

Добрый плюнул на Россию и в Милане чинит газ, Алеша, даром что Попович, продал весь иконостас (...) У Ярославны дело плохо, ей некогда рыдать, Она в конторе с полседьмого, у ней брифинг ровно в пять, а все бояре

⁴ В интервью 1989 года Гребенщиков высказал следующую мысль: «У нас в России есть душевное беспокойство. То, чего больше нигде в мире нет. Что-то такое щемит душу, и, как ни пьешь, и как чего такого ни делаешь, не перестает щемить. Я нигде в представителях другой культуры этого не видел (...) Русская культура – как непутевое дитя у Бога, поэтому она, судя по всему, находится под специальной охраной Богоматери (как все мистики трактуют). Действительно, здесь самые непутевые, и поэтому они больше всего могут сделать» [см. *Возвращение* 1989].

на «Тойота» издают «Playboy» и «Vogue», продав леса и нефть на Запад, СС20 – на Восток. Князь Владимир, чертыхаясь, рулит в море на доске (Древнерусская тоска), ягода-малина, Газпром-МТВ; дорогу санитарам леса (Слишком много любви), Все иконы в шитье, так что ликам нет места, а святую святых потеряли в тени. В алтаре, как свеча, тихо гаснет невеста, мы все ушли в монастырь, так что девушки танцуют одни (Девушки танцуют одни), Жил на иконе бог, выпрыгнул в оконце, замела след его золотая грязь. Береглася радость моя черного червонца, да от самой себя не убереглася (Новая песня о Родине), Теперь друзья говорят, что эти песни не нужны, что они далеки от чаяний нашей страны; и нужно петь про нефть. Я устарел. Мне не понять эту радость (...) Вы – несостоявшиеся мессии и население всей соборной России – воздержитесь от торговли головой Альфредо Гарсии (Голова Альфредо Гарсии), источник затушен золотой пылью (Пришел пить воду).

Этот второй момент оказывается даже более важным. Российское противостояние «почвенников» и «консумпционистов» образно представлено в форме нового «ледового побоища», финал которого демонстрирует явное превосходство коммерциализации над идеологией:

На льду Бел-озера один на один соились наши ангел Алкоголь и их демон Кокаин; из Китеж-града шел на выручку клир, внесли святой червонец – и опять вышел мир. Мадонну Джеки Браун взял в жены наш Бог-Отец, вначале было плохо, но потом пришел обычный скорбец (Скорбец).

Образ морского конька из одноименной песни, живущего «поперек» мировой традиции народов, *идущих по прямой*, представлен с явным сочувствием. Он действительно особенный: *Это мелководье не идёт тебе впрок*. Его родителей практически не в чем упрекнуть: *Бог у тебя отец, Родина – мать, приличная семья, с них нечего взять*. Тем не менее индустрия счастья дала на тебе сбой. Апокалиптический мотив при этом соображен с надеждой на духовное возрождение: *Иногда кажется, что все оборвалось, и пути назад в рай уже нет, но если к тебе подойдет Люцифер, скажи ему, что Коля просил передать привет*. Образ Коли (Николая Угодника) встречается у Б.Г. несколько раз в разных песнях (подробнее об этом речь идет в следующем разделе).

Во время выступления на рок-фестивале в 1989 году (сразу по возвращении из США) Гребенщиков довольно четко позиционировал свое место в российском культурно-цивилизационном пространстве того времени: «Я русский. Я к Советскому Союзу отношения имею мало. Мы все русские (...) Я не имею в виду „русский“ в смысле общества „Память“. Я имею в виду русский в смысле того, что мы живем на этой земле» [см.

Морсин 2019]. Во многих песнях, затрагивающих проблемы российского культурно-цивилизационного пространства, красной нитью проходит несколько иррациональный мотив любви к России вопреки явно господствующему в ней беспорядку и невозможности нормального существования: *Перед тем как опять пойдёт снег и реки окажутся задушены льдом, тверди себе, не переставай: это мой дом, это мой дом (...)* Когда воздух затмит чёрная пыль и кровь окажется схвачена льдом. Говори, не переставай: это мой дом, это мой дом (Перед тем, как опять пойдет снег).

Анализируя песню *День Радости*, Вера Клец затронула одну из важнейших тем творчества Б.Г. и одновременно одну из ключевых проблем российского культурно-цивилизационного пространства – тему рационализма и иррационализма: «Как, почему и зачем мы, – без каких-либо наших на то планов, – вернулись к средневековому иррационализму? Можно спорить о том, является ли современный русский иррационализм действительно „средневековым”, но то, что иррационализм – доминирующее русское поветрие, что называется, „дух времени”, – сомневаться не приходится. „Иррационализм” – есть нечто противоположное рационализму. „Рационализмом” же считается превалирование в восприятии сознания и логического мышления. Русская культура старательно старалась быть „рациональной” всё свое советское время. Иррационализм – это состояние человеческого восприятия, в котором значение возможностей сознания пересматривается, акцент ставится уже не на сознании, а на стремлении постичь „божественное” (ноуменальное)» [Клец: Символизм..., гл. 39]. Можно согласиться с тезисом исследовательницы. Современная российская ментальность в основе своей является иррациональной. Сложнее согласиться с тем, что русская культура «всё свое советское время» «старательно старалась» быть рациональной. Это можно отнести лишь к очень небольшому сегменту советской науки и техники, работающих на космос и ВПК. Весь остальной пласт культуры был не просто иррационален, но и крайне идеологизирован, а значит, принципиально никак не отличался от дореволюционного и постперестроечного фидеизма («стремления постичь „божественное” (ноуменальное)»), которое Клец называет иррационализмом. Напомним, что значительная часть теологии – как католической, так и протестантской – основывается на формальной логике и является вполне рационалистической. Иное дело, что это все фидеистическая философия, а значит, ее основу составляет не научная аксиоматика и система логических доказательств, а чистая вера и метафизика. Противопоставление иррационализма фидеизму алогично. Фидеизм – онтологическая позиция, рационализм же или иррационализм – эпистемологическая.

Исследовательница, смешав понятия фидеизма и иррационализма, к сожалению, не заметила основной специфики российской этнической ментальности – ее одновременный фидеизм и иррационализм. Таковой она была в дореволюционные патриархальные и имперские времена, такой продолжала быть во времена большевистской утопии (советский атеизм и вера в коммунизм были разновидностью религии), таковой она остается и сейчас, когда начинают возрождаться идеи российской богоизбранности и третьего пути для «русского мира». Российское мышление всегда было дуальным, более того – крайне оппозиционным: черно-белым. Согласно Клец, дуализм («красные – хорошо, белые – плохо», «атеизм – хорошо, религия – плохо») – это пример рационализма. Иррационализм же должен заключаться, судя по тому, что пишет исследовательница, в противоположном способе мышления: «религия – это хорошо, атеизм – плохо» и «красные – дьяволы, белые – святые». Это только замена знаков в той же формуле. Иррационализм, по нашему мнению, – это большое мышление, в котором нет логики. В каждом фидеизме или метафизике («стремлении постичь „божественное“ (ноуменальное)») есть своя внутренняя и нередко довольно строгая логика (в этом смысле метафизичность мышления Б.Г. никак не противоречит его же довольно строгой собственной логике). Но это не научная, а философская логика. Не важно, во что верили русские люди в досоветские или советские времена, не важно, во что они верят теперь. Важно, что и тогда, и сейчас у подавляющего большинства господствует чистый иррационализм, т.е. отсутствие всякой логики. Именно из-за этого и возникает ощущение апокалиптического беспредела, господствующего снаружи, и безнадежного отчаяния, охватывающего внутри.

Таким, во всяком случае, рисует мир российского общества Б.Г. На вопрос Яна Шенкмана «Это гамлетовское ощущение отсутствия почвы под ногами, порванной связи времени – оно актуально именно в России или весь мир чувствует нечто похожее?» Гребенников отвечает: «Что-то похожее чувствует весь мир; но для России это ощущение изначально составляет основу нашей культуры. Вся литература XIX века – об этом, так что ничего нового в этом для нас нет» [Шенкман 2018]. Даже рок-н-ролл в России принципиально отличен от того, что этим словом называют в мире. Еще в 1983 году музыкант отметил: «Россия – страна, принципиально не имеющая отношения к ритму. Он у нас другой, очень тяжелый» [см. Дмитриева 1983].

Тем не менее позицию поэта никак нельзя назвать пессимистической. Во многих текстах имплицитно содержится намек на возможность выхода. Идея возможности нравственных перемен в сознании людей, живущих в России, у Б.Г. сопряжена с устойчивым образом сложной и за-

гадочной Девы, пусть не самой лучшей, не самой умной и красивой, но своеобразной и в силу своей трагической судьбы заслуживающей любви и сочувствия:

Но когда семь звезд над твоей головой станут багряным серпом, и пьяный охотник выпустит псов на просторы твоей пустоты, я вспомню всех, кто красивей тебя, умнее тебя, лучшие тебя; но кто из них шел по битым стеклам так же грациозно, как ты? (...) От угнанных в рабство я узнал про твой свет. От синеглазых волков – про все твои чудеса (Юрьев день), Нету другой такой Родины на свете. Каждый мечтал бы так, да их кишка тонка (...) Примите в дар мою Песню об Отчизне и пощадите Ее, и всех нас, и меня (Новая песня о Родине), А случится что, слышишь, не горюй, рассекай веслом гладь небесных струн. Ведь твоё весло, как лихой булат, всё поправит, и всё пойдет на лад. Девушка с веслом, ты красавица. Мы затем и здесь, чтоб исправиться (Девушка с веслом), И я возвращаюсь сюда, здесь есть куда взлететь, затем, что есть куда пасть (В джунглях).

В ряде произведений при изображении России как родной земли реализуется мотив покинутой невесты или девушки в поисках жениха:

Земля лежала, как невеста, с которой спяну сняли венец, прекрасна и чиста, но в глазах особый скорбец (Скорбец), На роскошных столах все накрыто для пира, а гостей нет как нет – хоть зови не зови (...) авиаторов ноль и девушки танцуют одни (...) В алтаре как свеча тихо гаснет невеста. Мы все ушли в монастырь, так что девушки танцуют одни (Девушки танцуют одни), вышел во поле, вставил в уши вату, чтоб не грузил жадный, девичий вой (Новая песня о родине), Никто не выйдет целым с этой ярмарки невест (Дуй).

Она не способна жить в мире с другими, но при этом готова дарить другим счастье или даже стать жертвой ради них, и эта инфантильность по-своему прелестна:

Она не знает, как жить, ей просто тяжело быть одной. Она не помнит, как звучит ее имя, когда его произносит другой. Она воет на Луну, как ребенок, распугивая стаи зверья (...) Ее нежность бесценна, ее святость ведет поезда. Ее любовь тает радугой в небе, в том месте, где должна быть звезда. Ей нравится пожар Карфагена, нравится запах огня (Ей не нравится (то, что принимаю я)).

Еще в 1990 году в беседе с Владимиром Черновым, главредом «Огонька», Гребенщиков обратил внимание на особую «женственность» российской культуры: «Я думаю, в истории человечества у России своя

определенная функция: какая-то щемящая духовность. (...) В России есть щемящесть, может быть, потому, что Россия – это великая женственность. И это все ощущают. Но можем это как следует только мы. Хотим – не хотим, умеем – не умеем, порой плохо умеем, но это мы можем» [см. Чернов 1990]. Опять, как и многократно до этого, оказывается, что Россия и российское общество в совокупности с его культурно-цивилизационной спецификой не сводимы к сумме их безнравственных проявлений (эмпирии), поскольку содержат в себе некую имманентную сущность – высокий нравственный потенциал. Именно поэтому изображение общества и сакральной сферы у Б.Г. так тесно переплетены. В одном из интервью Гребенщиков сказал, что «Человек из Кемерово – это самое святое, что есть в русской душе» [см. Хазанова 2007]. Ключевой способностью Человека из Кемерова является умение спасать мир, но только если с ним выпить и вовремя попросить об услуге.

В некоторых песнях образ России настолько завуалирован, что только тщательный анализ позволяет увидеть за безымянной Ею именно родину-мать. Так, в песне Белая изначально возникают сомнения, кто такая эта Белая: *как выпавший снег (...) как темная ночь (...) как сакура весной (...) как сибирский мел (...) как нетронутый лист (...)*, кто эта невиданная без прикрас, без начала и без конца, бывшая здесь прежде всех нас, почему она милосердная, но не может помочь? Почему поэт искал ее, но не мог понять как, писал ей, но не было слов, отдал ей все, что имел, и все, что есть, положил у ее ног, а теперь – черный, как трубочист? Почему, даже будучи слепым, он видит ее знак, вследствие чего его палец на курке и он всегда готов? Если безымянная Белая – это некое женское божество или муз (что весьма характерно для творчества Б.Г.), то почему такие странные признаки и последствия «служения» Ей? Образ пальца на курке в качестве метафоры готовности к духовному самосовершенствованию или творческому самовыражению совершенно нехарактерен для Б.Г. Наборот, почти всегда образ оружия в творчестве Гребенщикова – символ низменности поступков. Но когда оказывается, что *Она – наполовину соловьиная падь, а наполовину – алеет восток* («Алеет Восток» – песня, прославляющая КПК и Мао Цзэдуна), и что безымянна как меч кузнеца (мечи рыцарей всегда имели имена), все встает на свои места. Становятся понятны и завершающие песню слова надежды на скорые перемены: *Я проснулся после долгого сна, небритый, без имени, совсем ничей. Моя кровь говорит, что скоро весна. Может быть, в одну из этих ночей.*

Мотив нравственных общественных перемен носит в произведениях Б.Г. скорее прогностический, чем реальный характер. Это в основном мечты и призывы:

Я не знаю, как у вас, у нас всегда кто-то сверлит. Может взять и скинуться, чтобы они перестали сверлить? (Кардиограмма), Пока я жив, я хочу видеть мир, о котором невозможно прочесть. Я хочу видеть доктора с лекарством в чистой руке. Или священника, с которым я смогу говорить на одном языке. Я хочу видеть небо, настоящее небо, от которого это – только малая часть (В джунглях), В железном небе хотя бы один огонёк (Морской конёк), Утро ещё далеко – ничего, мы подождём! (Если я уйду), Перед рассветом бывает нечем дышать, но мы подождём, мы подождём (Перед тем, как опять пойдет снег)

или фантазии:

С той поры прошло три года, стал святым колхозный пруд, к нему ходят пилигримы, а в нем лотосы цветут. В поле ходят Вишна с Кришной, климат мягок, воздух чист, и с тех пор у нас в деревне каждый третий – индуист (Инцидент в Настасьино), А на берегу ждет родник с водой. Смотри, какой ты стал молодой, сквозь твои пальцы плывут облака, и в твоих волосах заблудилась река (Паленое виски и толченый мел).

Идеи вроде *Новый день мы будем строить сами* (Благословение холмов) относятся, скорее, к исключениям и могут трактоваться как своеобразные эксцессы.

Перемены в России ожидаемы перманентно. Они всегда уже назрели, во все времена они вот-вот произойдут, постоянно есть ощущение их скорого наступления. Ключевые сквозные образы здесь – весна, рассвет, ледоход, пробуждение ото сна и выход наружу или отправление в новый путь, ключевая прагматика – надежда, ключевой инструмент – любовь:

Я вижу признаки великой весны, серебряное пламя в ночном небе (Партизаны полной луны), В этом городе снег, но в воздухе пахнет весной (В этом городе снег), А в монастырских садах, под звуком колокола слышно свирель. На черно-белой листве уже написано слово «Апрель» (Ей не нравится (то, что принимаю я)), Словно что-то сдвинулось в Млечном Пути, сняли с плеч ношу, отпустило в груди. Словно мы наконец оставили позади эту бесконечную зиму (Ветка), И лед на реке, текущей снаружи, тает в точности так, как лед, что внутри (Песнь весеннего восстановления), Ох, скорей бы солнце встало над кладбищем моей родины (Кладбище), Солнечный свет на этих ветвях. С нами ничего не случится (Не трать время);

Я не знал, что спал; не знал, что проснусь (Крем и карамель), Разбудите меня, если все-таки что-то случится. Разбудите меня, если здесь все-таки что-то случится (Крем и карамель), Проснись, моя Кострома, не спи, Саратов и Тверь, не век же нам мыкать беду и плакать о хлебе (Дубровский);

*А из-под темной воды бьют колокола, из-под древней стены – ослепительный чиж (Бурлак), Самое время перейти эту реку вброд (Брод), Мы выходим наружу и видим, что эта любовь никогда не имела конца (...) с нами ничего не случится (Не трать время);
Все говорят, что любовь – это девятый вал, но что же нам делать здесь, на берегу? Я сделаю то, чему меня никто не учили – пока я люблю, я это могу (...) Любовь – это все, что мы есть (Любовь – это все, что мы есть).*

Во многих случаях надежды на перемены в песнях Б.Г. носят универсальный характер: идея нравственного возрождения отдельного человека, общества (чаще всего российского) и человечества обычно соединены в одно целое. Лирический герой, позиционирующий себя как противник господствующего в обществе нравственного беспорядка, вполне отдает себе отчет в происходящем: *Но я один знаю, как открыть дверь, если ты спросишь себя – на хрена мы летим по пути из Калинина в Тверь (Из Калинина в Тверь)*, а также в своей чуждости обществу: *А если скажут, что теперь поют иначе – я в курсе, но куда меня деть? (Хилый закос под любовь)*.

Образной квинтэссенцией конфликта с российской ментальностью становится отношение к национальному концепту **алкоголя** в песне **Мама, я не могу больше пить**. Прекратить пить – это практически то же, что прекратить мыслить по-русски:

*Патриоты скажут, что я дал слабину,
Практически продал родную страну.
Им легко, а я иду ко дну.
Я гляжу, как истончается нить.
Я не валял дурака
Тридцать пять лет от звонка до звонка,
Но мне не вытравить из себя чужака –
Мама, я не могу больше пить (...)
Скажи моим братьям, что теперь я большой.
Скажи сестре, что я болен душой.
Я мог бы быть обычным человеком,
Но я упустил эту роль (...)
На мне железный аркан.
Я крещусь, когда я вижу стакан.
Я не в силах поддерживать этот обман.
Мама, я не могу больше пить.*

Во многих произведениях Б.Г. общекультурный российский концепт **алкоголь** становится макроконцептом, совмещающим в одном понятийном поле идеи нескольких культурно-цивилизационных пороков од-

новременно: идеологического самообмана, духовного саморазрушения и морального упадка российского общества:⁵

Мать-земля сегодня сыра, а в ней стоят хорошие парни, хотя, должно быть, пьяны с утра. Но как не пить при такой работе (Новая жизнь на новом посту), Мы больны, что мы столько лет пьем эту дрянь (Генерал), Так что же мы до сих пор все пьем эту дрянь (Государыня), На улицах пьяный бардак, на улицах полный привет (Не пей вина, Гертруда), зачем мы пьем эту смесь? (Тень), Ежели не выпьешь, то не получается, а выпьешь – воешь волком, ни за что, ни про что (Маetsя), Один матрос взял зашатался, он крепился, но не удержался и упал в подвал с этим зельем. Господи, спаси! (Что нам делать с пьяным матросом?), И мы плачем и пьем, и верим, что будет среда (Голубой дворник), арбатская пьянь пьёт водку из чаши династии Тань (Туман над Янцзы), а сторож Сергеев едва встает, синий с похмелья весь. И он трясясь выходит за дверь, не зная еще куда. Желает пива и лечь поспать скромный герой труда (Сторож Сергеев), Он пьет, но едва ли ему веселей. Он не хочет веселья, он хочет вина, чтоб еще чуть-чуть отложить слово «пора» (Сентябрь), Глубоко в джунглях, где пьют, так как пьют, потому что иначе ничего не понять (В джунглях), В этом городе, Пабло, кроме выпить, большие нечего делать (Пабло), Да что ж так мерзко? А что же делать – выпить чарку, взять заточку, брат на брата (Сякухачи), Я сам хромой и все мои дела. Налей еще – и славно (Последний поворот).

Еще одна «алкогольная» метафора касается идеи суррогатности современной российской жизни: *паленое виски и толченый мел* (из одноименного произведения).

Казалось бы, выхода нет. Но, несмотря на это, герой не уходит от ответственности: *Время уклоняться, но как уклониться? Уйти с этой зоны, вырвать из себя провода (Праздник урожая во Дворце труда)* и пытается, по крайней мере, словом изменить эту ситуацию: *Будда в сердце, а бес в ребро. Молчать сейчас – это срам (Трамвай)*, *Эй, на том берегу, здесь тепло, а у вас все в снегу – я могу сказать вам тайное слово, но как до вас докричаться? (Под мостом, как Чкалов)*. Хотя у него и нет рецептов изменения российской ментальности, Б.Г. использует различные единичные образы пробуждения и очищения человека, стремящегося к пе-

⁵ В предыдущей монографии, посвященной художественному изображению в текстах Б.Г. когнитивного пространства «человек», мы представили также другой макроконцепт «алкоголь» – с положительной, сакрально-духовной или протестно-идеологической коннотацией. В ряде произведений Б.Г. алкоголь (особенно в форме вина) представлен как средство духовного просветления, практически как причастие [см. Лещак, Лещак 2019: 213–215].

ременам – *рашипиль, кислота, огонь, чистые руки, песня, слово, молитва, мысль и даже очистка диска:*

И только герои снимают рашпилем грим в комнате, лишенной зеркал (Комната, лишенная зеркал), Зато теперь мы знаем, каково с серебром; посмотрим, каково с кислотой (Государыня), Ведь если нет огня, мы знаем, где его взять (Волки и вороны), Может, правда, что нет путей, кроме торного, и нет рук для чудес, кроме тех, что чисты (Волки и вороны), Божественный Гусь (...) заставил петь там, где положено выть (Крем и Карамель), Начнем сначала и сделаем эту песню светлей (Они назовут это – «блюз»), в тяжелый для Родины час над нами летит его ероплан, красивый, как иконостас, и пишет, и пишет (Дубровский), я нашел, как уйти, и я уйду и вернусь, я вернусь с этим словом, как с ключом синевы (Болота Невы). И я молюсь, как могу, чтобы мир сошел им в души теперь (Скорбец), Самовар, философия, колба и чаша вина; так в безлунную ночь нам откроется суть Поднебесной: ах, запомнить бы суть – и Россия опять спасена (Генерал), Стирай свой файл и выбрось винчестер в кусты (Маша и Медведь).

В интервью для издания «Профиль» в декабре 2009 года Гребенщиков довольно однозначно связал идею перемены исключительно с отдельным человеком, но не с обществом или страной в целом: «Чтобы что-то изменилось, надо, чтобы было чему меняться. Страна, народ, нация, никакая вообще крупная общность измениться не может, потому что тогда это будет уже не она. Я не знаю, что сейчас может измениться в России. Несколько отдельных людей – допускаю, что в довольно большом количестве, – в самом деле готовы к переменам, не социального, а внутреннего порядка. Я не устаю повторять, в том числе себе самому: мир спасти нельзя, можно помочь человеку» [см. Быков 2009]. Если изменятся отдельные люди, каждый – в отдельности, то изменится и общество, но не наоборот: «Мы всё изменим, когда начнём относиться иначе друг к другу» (Борис Гребенщиков в Европейском университете г. С-Пб). Об этом же говорится и в песне Трамвай: *но если каждый возьмет вину на себя, то на всех не хватит вины.*

Показательно, что, оставаясь на принципиальных позициях активного неучастия в общественно-политической жизни и признания творчества как единственной формы сопротивления косности и несправедливости «Вавилона», лирический герой Б.Г. все же постепенно эволюционирует от концепции созерцания и самосовершенствования (назовем ее условно «растя») к концепции яростной атаки на «Вавилон». До начала этого века альтернатива Дж. Раствара или война однозначно решается в пользу «растя»: песни Рутман (1981), Дж. даст нам все

(1983), **Капитан Африка** (1983), **Растаманы из глубинки** (2001), **Слова Растамана** (2004). В альбоме «Пси» в 1999 в песне *Маша и медведь* появляется фраза *пятак на пятак и колокол льется, но спящий все равно не проснется*, в которой все еще сильно неверие в возможность перемен, но уже предлагаются радикальные методы: ударить в колокол, встряхнуть спящего (*пригориши снега за ворот*), разрезать узы (*вот нож, а вот сеть*⁶), поскольку главное – это *взлететь и есть грань, за которой железо уже не ранит*. Там же появляется и цитата из И. Бродского: *я знаю лучший вид на этот город* («если сесть в бомбардировщик»).

В 2001 появляется песня Брод с непрятанным описанием российской действительности (*Там, где я родился, основной цвет был серый, и солнце было не отличить от луны (...)*) Когда мне говорят: «Смотри, счастье». Я смотрю туда и вижу тюрьму (...). А в воскресенье утром нам опять идти в стаю, и нас благословят размножаться во мгле) и призывом-рефреном *Самое время перейти эту реку вброд*. Тогда же Б.Г. создает и 500 – одну из самых жестких песен с довольно острой критикой российской общественно-политической жизни: *Моя Родина, как свинья, жрет своих сыновей (...)* больше всего денег приносит «груз 200» (...). Патриотизм значит просто «убей иноверца» (...). Мы движемся вниз по лестнице, ведущей вниз (...). Нас учили не жить, нас учили умирать стоя.

С середины нулевых поэт все чаще начинает обращать внимание на российскую злободневность. В 2005 в песне **Голова Альфредо Гарсии** Россия предстает как *пересеченная распиздяйством местность* с медведем на холмах. Картина российской действительности усугубляется протестом против панегириков нефти, разврату и крови в СМИ, полного развала хозяйства и *главной национальной особенности* – понта. Диагноз завершает утверждение: *Даже хоры ангелов в этом краю звучат совсем не так, как в раю*. Герой задается вопросом: *То ли нужно менять слуховой аппарат – то ли менять окрестность* и призывает: *Вы – несостоявшиеся мессии и население всей соборной России – воздержитесь от торговли головой Альфредо Гарсии*. В этих вопросах и призывах еще нет радикализма, но там уже почти не осталось созерцательных «слов растамана». В 2009 г. в песне **Вятка – Сан-Франциско** мы еще раз встречаем счастливых *бомжей-растаманов*, но в далеком Сан-Франциско. Они противопоставлены избам под снегом в Вятке. В **Дед Мороз блюз 2010**

⁶ Этот образ появляется почти десятью годами позже в песне **Крестовый поход птиц**, где предлагается: *Зажги мне руки, чтобы я мог взять это небо, как нож, и вырезать нас из сети*.

года после описания проявлений типично российского патриотизма: *grpattu пить дорого, станемте пить бензин, станем кидаться с мостов, перепаивать минус на плюс. И когда гондольеры выловят нас из каналов из радиоточки на кухне мы услышим Дед Мороз блюз*, находим призыв: «Процай, Дед Мороз блюз».

В 2010-е годы в творчестве Гребенщикова все чаще начинают появляться песни в новой прагматической тональности – направленные на открытую конфронтацию с «Вавилоном», начиная с утверждений, что *Я чувствую спиной, как вокруг нас сгущаются тени, река пылает, и мосты над нею разведены* (*Любовь во время войны*, 2014), что *тяжелое время сомнений пришло и ушло, рука славы сгорела, и пепел рассыпан, и смесь вылиты* (*Тайный Узбек*, 2010), что *голубь благодати встает на дыбы* (*Назад в Архангельск*, 2011), что *Вавилон не властен над тобой* (*Огонь Вавилона*, 2011) и что наступает *Праздник урожая во Дворце труда* (2013), заканчивая «угрозами»: *Но кровь моя теперь сильнее, чем сталь, им крепко не повезет, когда я проснусь* (*Любовь во время войны*) и «призывами»: *Поздно ждать, когда наступят сдвиги, смотри, как горят эти книги. Назад в Архангельск*. Кстати, в этой же песне (*Назад в Архангельск*) также появляется образ Вавилона, но в неявной форме: *Мертвые с туманом вместо лиц жгут в зиггуратах на улицах столицы*. Отвечая на вопрос о злободневности и политической ангажированности этой песни, Гребенщиков отчетливо разводит два понятия – Россию (как родину и определенную метафизическую сущность) и происходящее в России (прежде всего, в ее властных структурах): «Мы в любом случае Россию любим так или иначе. Но любить то, что в ней происходит, – значит любить казни стрельцов, Сталина и Малюту Скуратова. Нет! Это полюбить невозможно. Но хорошо бы иметь это в виду и понимать, что при нашей жизни ничего может не измениться. Когда ты имеешь дело с правилами дорожного движения, лучше их знать» [см. Горбачев 2011].

В 2012 году Б.Г. вносит коррективы в старую песню *Белое регге*. В ней появляются слова: *Скажи мне, что случится, когда здесь закончится эта грызня. Я вижу кровь на снегу. Я знаю, это был расклад для меня*. После русско-украинского конфликта эта тональность только усилилась. В этом духе выдержан весь альбом «Соль». Отвечая в 2015 году на вопрос, чем вызвано столь несвойственное его манере обращение к злободневности, поэт ответил: «Песни альбома „Соль“ связаны с прекрасным периодом в жизни страны, когда мы все наконец попали в мрачное Средневековье. Период этот продолжается до сих пор, как вы можете заметить» [см. Нигматуллин 2015].

Может показаться, что этот всплеск радикализма был лишь временным эксцессом. В 2015 году на вопрос журналиста «Медузы» Александра Филимонова «Вы недавно сказали, что прекращаете исполнять песни из «Соли». Чем вызван такой перепад настроения? Он только ваш внутренний, или в мире тоже что-то поменялось к лучшему?» сам Гребенщиков ответил: «Это не перепад настроения. Это шаг в нормальный мир. «Соль» была исповедью из мира болезни. Исповедь нужна для очищения, но пора возвращаться в нормальный мир, где поют птицы и восходит солнце, несмотря на то, что порой происходит между большими людьми» [Филимонов 2015]. Однако уже после этого появляются написанные в столь же радикальной тональности песни из альбома 2018 года «Время N» – *На ржавом ветру*, *Время N*, *Крестовый поход птиц*, *Тёмный, как ночь*, *Сякухачи*, а также песни 2019 года – *Вечерний мудозвон*, *Изумрудно-ясные дни*, *Баста Раста* и *Пошел вон, Вавилон*. В *Тёмный, как ночь* ситуация в российском обществе представляется крайне трагически: *Душа навынос, святое нараспашку. На полной скорости не так больно. Уговори меня, что всё не так страшно, угомони меня, я не могу кричать больше* (*Тёмный, как ночь*). В *Баста Раста* «Вавилон» и «растя» опять сведены в одном тексте, но на этот раз в качестве альтернативы Дж. Растафаре избрана активная, хотя и творческая, но борьба: *Баста раста. Вавилон на сто. Белая береза в поисках подкаста*⁷. *Баста Раста* (...) *Сыпь соль на раны – буди иконокластом. Баста Раста*. Наконец, в *Пошел вон, Вавилон* тема борьбы с Вавилоном уже возведена в наивысшую степень. Описанная эволюция от «Джа Растафары» к «войне» получает свое воплощение в образе ножей Бодхисаттвы – некоего духовного орудия в руках существа, «достигшего Просветления, но продолжающего рождаться в сансаре, помогая освобождаться другим» [Андросов 2005: 670], или «развившего в себе бодхичитту, стремление достичь просветления для того, чтобы помочь всем существам» [Бодхисаттва]. Образ Бодхисаттвы вполне может служить неким объясняющим принципом поворота в творчестве Б.Г., который происходит на наших глазах последние десять лет. Этот образ появляется в альбоме «Время N» одновременно с другим, на этот раз библейским образом соли («соли земли»), одним из главных смыслов которого является созидательное участие в мире, совершенно совпадающее с идеей Бодхисаттвы.

⁷ Показательно сближение двух знаковых образов – Вавилона и белой березы. Последний образ появляется у Б.Г. также в названии инструментальной композиции 1995 года *Белая береза снова на коне*.

Сам Б.Г. в интервью «Новой газете» в 2018 году прокомментировал свою вовлеченность в российскую злободневность следующим образом: «Все эти песни – реакция на то, что происходит в моей жизни, внутри и вокруг меня. Мне забавно, что меня считают уравновешенным и отстраненным – ведь если присмотреться, это очень далеко от истины. (...) А из равновесия выводят – невежество, агрессия, нелюбовь» [см. Шенкман 2018]. Несложно заметить, что основное острье критики в этих текстах направлено не только и не столько на негативные черты российской ментальности, сколько на российскую власть, которая изображается как основной источник всех бед: «Когда власти выгодно, чтобы население было нищее, необразованное и поэтому агрессивное, сделать с этим ничего нельзя» [там же]. Большинство высказываний Гребенщикова об общественно-политической жизни России на протяжении почти всей его публичной жизни выдержаны в одном и том же духе – власть такова, какой ей дает быть народ, а саму власть народ никогда не заботит: «Я смеюсь над своей тенденцией спросонья или с похмелья пытаться воспринять нашу власть как что-то серьёзное. Вообще, ведь власть – это люди, которых мы, по идеи, наняли, чтобы они как-то регулировали наши конфликты (...) Мы его наняли. Он наёмный персонал (...) Хочется верить, что те, кто будут после него, наконец, займутся делом (...) это как гаишник: он ведь стоит не для того, чтобы нас грабить, а для того, чтобы регулировать дорожное движение, а грабить – это мы ему дали такую власть. Любая власть отражает тех, кем она правит» [Борис Гребенщиков в Европейском университете].

Поэтому есть смысл сосредоточиться на следующем, еще более узком круге когнитивного пространства «общество» в идиостилевой художественной картине мира Б.Г., которым оказывается самое непосредственное воплощение советского и российского «Вавилона» – политico-идеологическая сфера общественной жизни.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ И ИДЕОЛОГИИ

*Комиссар, просто нам изначально дан выбор –
История или любовь.*

Б.Г. Комиссар

*Ох, мы тоже трубим в трубы, у нас много трубачей;
И своею кровью кормим сътых хамов-сволочей;
Столько лет – а им все мало. Неужель мы так грешины?*

Б.Г. Кладбище

Средоточием общественных пороков в идиостилевой картине мира Б.Г. оказывается власть, а конкретнее – ее идеологические пополнения и политические поступки, направленные на подавление всякой нравственности и создание для своих подданных условий, невозможных для существования. В предыдущей главе концепт *власть* был представлен в культурно-цивилизационном аспекте. Здесь же сосредоточимся на его идеологическом аспекте.

Общее отношение Гребенщикова к власти можно выразить формулой *болезненное недоверие*: «Власть, политика и деньги – это такие вещи, с которыми как только соприкасаешься, внутри все умирает, и мне приходится долго приходить в себя, вылечиваться» [см. *Возвращение* 1989]. Если же речь идет о российской власти, то основным оценочным клише, применимым к ней, могло бы быть *преступная безответственность*. В одном из интервью «АиФ» прозвучали такие слова: «Если бы в России появился настоящий монарх (что невозможно и противоречит логике истории), то первое, что он должен был бы сделать, – встать перед русским народом на колени и покаяться в преступлениях, совершённых властью. Это дало бы ему право на власть. Монарх должен быть „женат на земле“ и лично отвечать за то, что на ней происходит, отвечать за деяния всех предыдущих правителей. Но такой человек едва ли появится. Поэтому у нас псевдомонархия: человек приходит к власти, но ни за что не отвечает. Это не правители, а политические фигуры» (см. Полупанов, 2011).

Гребенщикова никак нельзя назвать революционером или хотя бы диссидентом, хотя его взгляды никогда не вписывались в идеологический мейнстрим: ни в советские времена, ни в перестройку, ни в пу-

тинской России. Для того чтобы быть диссидентом, мало обладать оппозиционными к власти взглядами, надо участвовать хоть в какой-то политической борьбе, хотя бы даже в политическом дискурсе. Но и человек Борис Гребенщиков, и выстроенный им образ культовой фигуры – Б.Г. – тщательно избегают участия в таком дискурсе. Однажды по этому поводу Гребенщиков сказал: «Мне чуждо понятие „диссидент“ (...) Диссидент – это человек, который забирается в выгребную яму и начинает там копошиться. Зачем? Зачем опускаться до уровня скотов?» [см. Барабанов 2003], в другой раз он был еще более суров в оценках революционеров: «Была у нас в обществе активность. Бомбисты бросили бомбу в царя, который освободил крестьян. Охуительная активность, простите» [Борис Гребенщиков в Европейском университете]. Тем не менее в ряде песен явственно просматривается не просто изображение агрессивной и хамской личины сначала советской, а позже – российской власти, но и призыв к борьбе за свободу. Однако борьба за свободу, в понимании Гребенщикова, – это интимный и духовный, а не социально-политический процесс. Еще в декабре 2004 года на вопрос корреспондента журнала «Огонек» «А как же завоеванные „демократия и свобода всего“ – высказываний, передвижений? Свобода, которой мы вроде как достигли и о которой теперь трубят повсюду?» он ответил: «Если бы свободу можно было купить или если бы свободу можно было отбить в неравном бою с властью, то получилось бы, что миллионы людей смогли бы насладиться не заслуженной ими свободой, за которую погибнут пять-десять человек, а все остальные получат ее на халяву. Но, к сожалению, со свободой так не выйдет. С ней совершенно другая история. Свободу каждый человек должен отбивать сам для себя» [см. Сорвачева 2005].

Тем не менее поэт Б.Г. (или, скорее, то изображающее лицо, от имени которого представляется власть в его песнях) временами обрушивает на власть гораздо более сокрушительную критику, чем это делает человек – гражданин или обыватель Борис Гребенщиков. И довольно часто поводом для такого рода критики становятся именно порабощение властью своих подданных, отсутствие свободы, политические репрессии и идеологические гонения, хотя, конечно, самих этих слов в текстах Б.Г. не найти. Концепт власти воплощается в образах купола злой тишины, получающих инструкторов, ментов, бабушек с волчьими зубами и ушами, тех, кто в центре, тех, кто наверху или тех, кто смотрят с высоты, кротких служителей любви, Пионера с трубой, государственного праха, голоса, командующего «Пли!», ее знаками становятся сталь, цепи, ножи, вилки, рогатки, медвежий капкан, резиновая палка, машина с мигалкой,

пекущий огонь или гасящий пламя взгляд, взгляд в прицел и пальцы на курках, пропуск, разрешение дышать и комендантский час, а также ряд знаковых действий, вроде выключения тока, вбивания в землю крестом, вбивания скоб в крылья, игры в футбол головой и пр.:

Вы все молитесь богу войны, а над всем купол злой тишины (...) А учить летать – инструкторов тьма (...) Им легко с высоты, а мы здесь – как я, так и ты, а над всем – вилок, рогаток, ножей: нас спасает лишь случай (Под мостом, как Чкалова), Любой дом непрочен, если в небе сталь (Никто из нас не), А в восточных степях бродят люди в цепях. И пока не закрыт государственный прах, эта баржа едва ли покинет мель. И все равно – ху там у них наверху. Это гиньоль в горячем цеху (Крем и Карамель, 2004), Как живет твой друг Пионер с трубой? Он весь в трещинах, но еще с тобой. Передай ему от меня – до сих пор печёт от его огня (Девушка с веслом), Мы знаем новый танец, но у нас нет ног, мы шли на новый фильм, кто-то выключил ток (Прекрасный дилетант), Панки любят грязь, а хиппи цветы, но и тех и других заберут менты. Ты можешь жить любя, ты можешь жить грубя, но если ты не меняй – возьмут и тебя (Десять лет), Пара бабушек и на каждой галстук. Ах, бабушки, зачем вам такие зубы, ах, бабушки, зачем вам такие уши? Спасибо, бабушки, за то, что вы пришли слушать. Здравствуй, бабушка, твой прицел верен. Здравствуй, бабушка, твой взгляд гасит пламя. Здравствуй, бабушка, ты всегда уверена, но кто сказал тебе, что ты вправе править нами (Бабушки), А потом чей-то голос скомандовал: «Пли!» Типичное начало новой эры торжества прогрессивных идей (Не стой на пути у высоких чувств), Когда охрана вдоль берега, скучая, глядит в прицел (Боже, храни полярников), Железные скобы вбиты в крылья (...) Будешь в Москве, остерегайся говорить о святом. Не то кроткие, как голуби, поймают тебя. Святые оседлают тебя. Служители любви вобьют тебя в землю крестом (Пришел пить воду), ты спросила, есть ли у меня разрешение дышать и действителен ли мой пропуск, чтобы выйти в кино (Странный вопрос), Никто не знает, зачем они здесь, и никто не помнит их лиц, но во имя их женщины варят сталь, и дети падают ниц (Боже, храни полярников), Поодаль кругом стояли все те, чьи взгляды были честны. Их лица были рябы от сознанья своей правоты; их пальцы плясали балет на курках, и души их были пусты (Генерал Скобелев), Я не знаю, причем здесь законы войны, но я никогда не встречал настолько веселых времен. При встрече с медвежьим капканом пойди объясни, что ты не медведь (Я хотел петь), Время лгать, глядя в глаза; время ненужных – под нож (Время N), С миру по нитке и шито-крыто. Шалман закрыт, окончен наш рассказ. Когда в Ростове наступает дольче-вита. Сказать по-нашему – комендантский час (На ржавом ветру), А тем, кто в центре, им до лампы. Нас списали как отходы (Сякухачи), И Вавилон играет в футбол твоей головой (...) Огонь печей Вавилона опаляет твое лицо (Огонь Вавилона), Я буду ка-

*тать тебя в машине с мигалкой, я буду любить тебя резиновой палкой
(Снимай своё платье – пойдем играть в прятки).*

В ряде случаев власти вменяется в вину ее тлетворное воздействие на общество, «заражение» людей путем муштры и пропаганды своей идеологией человеконенавистничества и агрессивности:

Как взяли – повели нас дорогами странными; вели – да привели, как я по-гляжу (Кони беспредела), Здесь развито искусство смотреть из окна и записывать тех, кто не спит, имена. Если ты невиновен, то чья в том вина? Важно первым успеть с покаянием (Сталь), Мне как-то странно служить любовником муз, стерилизованных в процессе войны, где выиграл тот, кто был заранее мертв, а выжил только тот, кто не встал (...) Нас всех учили с любовью смотреть не вверх, а вперед (Комната, лишенная зеркал), Нас учили жить – лишишь бы не попасть под топор (Благословение холмов), ты знаешь, как они любят стрелять и повиноваться трубе (Комиссар), А земля лежит в ржавчине. Церкви смешались с золой (...) Нас рожали под звуки маршей, нас пугали тюрьмой (Поезд в огне), Бейся лбом в стену, бейся лбом в крест. Никто не выйдет целым с этой ярмарки невест¹. А девочки смеются, у девочек война, девочки хотят ярко-красного вина (Дуй), В каждом юном бутоне часовой механизм, мы движемся вниз по лестнице, ведущей вниз (...) Патриотизм значит просто «убей иноверца» (...) Связанная птица не может быть певчей, падающим в лифте с каждой секундой становится все легче. Собаки захлебнулись от воя. Нас учили не жить, нас учили умирать стоя (500), Не помню, как мы зашли за порог, но вот тяжелое небо над разбитой дорогой, в конце которой врут, что нам обещан покой; над нами развернуто зимнее знамя, нет лиц у тех, кто против; лиц у тех, кто с нами (Любовь во время войны), А голос латини звучит, как звон; голос латини жжет горячечный бред (Борода), Да что ж так мерзко? А что же делать – выпить чарку, взять заточку, брат на брата. Оборвали эту нить (Сякухачи)².

Очень редко в текстах Б.Г. расставлены все точки над «и» и пороки названы прямо и с явной позицией, так, как это делается в **Снимай свое платье – пойдем играть в прятки: Сильной власти нужны малолетки, всей думой мы сплужем с тебя порошки и таблетки. Мы будем это делать без конца, без антракта, ты будешь звездой большого контракта!**

¹ «Ярмарка невест» – известный образ Москвы в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина.

² Слово *чарка*, скорее всего, вносит украинский акцент и в совокупности с фразами *брать на брата* и *оборвали эту нить* вполне позволяет прочитать фразу как намек на российское вмешательство в украинскую «Революцию достоинства» (Крым и Донбасс). В *Баста Раста* появляется еще один такой намек – украинское слово *увага*: *Грудные младенцы в военной форме – увага!*

И хотя половина процитированных текстов посвящена советской власти, однако вторая половина была создана уже в России и о России. Более того, в песне *Небо цвета дождя* находим художественное представление преемственности советской и российской власти:

*Долго мы пели про Свет,
А сами или сумраком (...)
Мы или далеко, или за прекрасными тайнами,
Шли потому, что иначе нельзя,
А стерегущие дом замолкали и таяли (...)
Пальцы октябряских святых по-прежнему ласковы,
Только их лиц становится не разглядеть (...)
Но благостные слова опять пахнут пылью
И нас снова ведут и снова не скажут куда.*

В песне *Баста Раста* живучесть советских властных традиций в современной России представлена через целый ряд некрообразов: *А зомби в мавзолее вызывают Малюту. Пеплом сгоревших детей (...)* В *Наро-Фоминске по городу гуляет скелет (...)* Неужели вы не слышите плесень в голосах? Ранее эти образы уже использовались Б.Г. в изображении современной российской власти: *Так на что нам сдались эти зомби в правительственный новостях? (Стоп машина), Мертвые с туманом вместо лиц жгут в зиггуратах на улицах столицы (Назад в Архангельск).*

Показательна в этом отношении песня *Из Калинина в Тверь*, целиком представляющая ироническую картину постперестроечного псевдообновления России (*Я пришел, чтоб опять восхититься совершенством железных дорог*). Лирический герой-дескриптор создает видимость восхваления происходящих в стране перемен в виде движения поезда, представленного как божественная сущность или икона (*паровоз, как мессия, несет нас вперед (...)*) *В синем с золотом тендере вместо угля – души тургеневских дев. В стопудовом чугунном окладе богоизбранный (хочешь – проверь) этот поезд летит, как апостольский чин*), а власти – как заботливой матери-проводницы (*Проводница проста, как Джоконда, и питье у ней слаще, чем мед. И она отвечает за качество шпал и что никто никогда не умрет. Между нами – я знал ее раньше, рядом с ней отыхал дикий зверь, а теперь она стелет нежнее, чем пух*). В тексте есть множество лексических маркеров, указывающих на иронический тон художественного изображения:

я пришел сюда с помощью ног (...) *хочешь – проверь (...)* *я неаутентично одет (...)* *Если все хорошо, так и бог с ним;*

на хрена мы летим по пути из Калинина в Тверь [сведение общественных перемен и реформ к восстановлению старых, досоветских названий будит у лирического героя недоумение];

Даже странно подумать, что раньше, каждый шел, как хотел – а теперь паровоз, как мессия ... [понятно, что раньше – это в СССР, где никто не мог идти, как хотел];

Машинист зарубает Вивальди, и музыка летит средь дерев [сложно все-рьез соединить машиниста и классическую музыку, также как движение поезда с нежными звуками музыки (следует обратить внимание также на ударение в *музыка* и *поэтизм средь дерев*)];

Проводница проста, как Джоконда [Джоконда стала общепризнанным символом загадочности и уж никак не проста];

и питье у ней сладче, чем мед [подаваемый в поездах чай напоминал приторный сироп из-за слабости заварки и насыщенности сахаром];

и она отвечает за качество шпал и что никто никогда не умрет [естественно, проводница ни за что такое не может отвечать и ничего такого не может гарантировать, что говорит в пользу версии некоей высшей силы или инстанции, скрытой за этим образом];

а теперь она стелет нежнее, чем пух [мягкость поездных матрацев никак нельзя сопоставить с мягкостью пуха];

Между нами – я знал ее раньше, рядом с ней отдыхал дикий зверь [кто это такой, кого мог бы знать лирический герой раньше – т.е. в СССР, и рядом с кем отдыхал дикий зверь? Это может быть только советская власть: в результате оказывается принципиальное тождество современной российской проводницы и той, которая была раньше].

В песне **В поле ягода навсегда** (написанной еще в 1980 году) Б.Г. в образно-иронической форме предвосхитил сохранение в возможной российской действительности основных черт традиционного общественно-политического уклада – его репрессивности и нетерпимости к разномыслию:

*Еще немного – и сбудется мечта
И наши люди займут места,
И под страхом лишенья рук или ног
Мы все будем слушать один только рок.*

Более того, идея перманентного самообмана, пребывая в котором русские всякий раз надеются на лучшее и опять доверяются своей власти, получает явное выражение именно в одной из последних песен (2018 г.):

*Тёмный, как ночь. Тёмный, как ночь.
Мы шли к Тому, Кто светлей всех на свете,
А Он – тёмный, как ночь! (Тёмный, как ночь).*

В творчестве Гребенщикова сравнительно мало произведений, которые можно было бы отнести к собственно гражданской лирике: *Московская Октябрьская*, *Убийцы и псы*, *Бабушки*, *Комиссар*, *Боже, храни полярников*, *Генерал*, *Губернатор*, *Поезд в огне*, *500*, *Сутра ледоруба*, *Странный вопрос*, *Время N*, *Любовь во время войны*, *Темный, как ночь*, *Баста Раста*, *Пошел вон*, *Вавилон* и ряд других, однако гражданские мотивы в них столь тесно переплетены с культурно-цивилизационными, что однозначно трудно сказать, на что направлено острое критики, сарказма и иронии – конкретно на власть или на российскую ментальность в целом.

Показательно, что человек Борис Гребенщиков гораздо более аполитичен, терпим и сдержан, чем поэт и музыкант Б.Г. Этот первый гораздо более умерен в высказываниях, чем второй. Вот несколько высказываний Гребенщикова по поводу неприглядной роли российской власти, проявившейся в различных трагических ситуациях:

- по поводу первой чеченской войны: «Я не могу говорить о войне, на которой русские сознательно убивают своих же русских, чтобы те не сказали чего-то такого, что не нужно знать остальным. Я говорю об убийстве русских и иностранных журналистов... Мне стыдно говорить о русских в Чечне. Посмотрите, что там происходит... Эта война хуже Вьетнама и хуже Афганистана. Это позор» [см. Смена 1995],
- по поводу теракта на Дубровке: «„Норд-Ост“ на меня лично очень сильно повлиял. У меня произошел некий разрыв с тем, что происходит в этой стране. Мирный, безболезненный, но разрыв. Государство так не может поступать со своими гражданами, это исключено. Мы принадлежим к тем странам, в которых правительство может себе позволить убить своих граждан и даже по этому поводу ничего не сказать» [см. Барабанов 2003],
- по поводу событий на Болотной площади в 2012 году: «Большая часть моих друзей и знакомых были на Болотной, и я во всеуслышание говорю, что частью моего сердца я с вами, мне вас жалко, переживаю за вас, но повторяю: у государства свои цели, а у людей – свои, и не надо путать эти две вещи. Когда государство с вами играет и говорит: „Хорошо. Идите сюда“, что я – идиот? (...) Просто я говорю о том, что у государства цели, с человечеством не совпадающие. Государство – математически крупная система, поэтому она озабочена только своим выживанием, и то, что она для этого делает, как правило, входит в противоречия с ценностями людей. Это ошибка – думать, что государство состоит из людей. Государство – это система больших чисел, повинующаяся их законам и озабоченная своим выживанием. Госу-

дарство будет заботиться выживанием, а людей будет топтать» [см. Павленко 2012],

- по поводу ряда российских трагедий: «Во всём мире попавшим в беду людям пытаются помочь до последнего. А у нас может произойти какая угодно трагедия: катастрофа, взрыв в шахте, авария на подводной лодке. И людей не спасают, потому что эта „цель не оправдывает средств”. Какая выгода может быть больше жизни человека? Как можно на это не реагировать? Вот это и проникает в песни» [Полупанов 2016].

Их никак не назовешь нейтральными по отношению к российской власти. Однако их тональность очень далека от праведного гнева и революционных призывов к борьбе за социальную справедливость. Вердикт прост: государство – зло, но неизбежное зло, и измениться оно реально может только эволюционным путем вместе с обществом.

Наибольшее неприятие российской власти у Бориса Гребенщикова проявлялось на переломе веков, и связано оно было с засильем бандитизма и откровенной смычки власти и организованной преступности: «Когда у нас не было бардака? При Сталине был тоталитарный бардак, а теперь обычный, когда даже бандитам становится скучно заниматься своим делом. Передел власти и денег почти завершен. Если наше правительство думает, что оно что-то решает, то оно ошибается. Сейчас все решают деньги бандитов. Это они определяют, под какую дудку плясать правительству. Если они смогут гарантировать России спокойную жизнь, то – ура!» [см. Полупанов 1999]. Хотя и в этих высказываниях нет ничего революционного.

Смена власти и наведение порядка в период первых двух президентских сроков В. Путина несколько смягчили тон гребенщиковых высказываний. Период нулевых можно несколько условно считать периодом проснувшихся у поэта надежд. У российских музыкантов в это время появляется не только возможность свободно самовыражаться, но и материальные средства для жизни и творчества. Их деятельность находит поддержку у власти (в 2003 году Гребенщиков, как и Андрей Макаревич, получают ордена «За заслуги перед Отечеством» четвертой степени). В 2005 году на вопрос о власти и отношении к Путину Гребенщиков ответил отчасти как философ, отчасти как обыватель: «Если быть абсолютно серьезным, то пока я чувствовал себя частью государства, у меня было много проблем, сомнений и всего остального. После ряда историй, произошедших со мной за последние три-четыре года, я перестал себя чувствовать частью государства. Мне не все понятно в поступках имеющих власть, поэтому я, как древнекитайский чиновник, сло-

жил с себя свои должности и стал просто человеком. Как только я стал просто человеком, мне он начал очень нравиться. Объясню почему, это вполне логично. Лао Цзы когда-то говорил, что о хорошем правителе народ должен знать только то, что он существует. И, как ни странно, мы о Владимире Владимировиче знаем только то, что он существует. Мы не знаем его вкусов и страстей, мы можем только догадываться, но он не впускает к себе. Про Брежнева мы знали все. Про Хрущева мы знали все. А про Путина мы не знаем ничего, и я вдруг понимаю, что он начинает полностью соответствовать конфуцианской теории о том, каким должен быть государственный муж. А мне это крайне импонирует. Но это все шуточки, а серьезно только одно. Я езжу по стране и говорю с людьми, которые живут в разных далеких городах, и в общем начинаю понимать, чего они хотят. Они хотят, чтобы, упаси господь, не было еще перемен, потому что когда перемены – к власти приходит новая шайка жуликов, которым нужно срочно заработать свои миллионы, десятки миллионов и сотни миллионов. Мы это видели несколько раз. С теми людьми, которые у власти сейчас, слава богу, уже все нормально. Если бы эта власть продержалась еще лет сто, двести, а лучше всего – тысячу, то в стране наступил бы покой. А покой – это то, что постепенно порождает в людях желание сделать что-то интересное в области искусства. Если бы люди делали интересное в области искусства, то духовная жизнь была бы ключом, а это то, что меня интересует. Поэтому я хочу, чтобы, упаси господь, ничего не менялось. Чтобы могла опять появиться русская культура» [см. Кононенко 2005].

В 2007 году в одном из интервью он продолжил развивать эту же мысль: «Если власть у нас не будет меняться долгое время, то страна начнет приходить в себя после травм, нанесенных за весь XX век. Потому как за весь XX век наше правительство ничего, кроме травм, народу не наносило (...) Я молю Бога, чтобы то, что у нас идет, продолжалось. Так, чтобы Россия пришла в себя. Потому что мне жалко эту страну. Я ее люблю» [см. Яшкина 2007]. Если в его текстах этого периода и появлялись критические высказывания в адрес российской власти, то они, скорее, относились к прошлому веку или «лихим» 90-ым, а если критика касалась российской жизни, то относилась, скорее, к пережиткам традиционной византийщины и туранизма, чем к актуальным в то время тенденциям к модернизации и сближению с Западом. С установившимся в первом десятилетии XXI века порядком в России поэт связывал надежды не только на создание в стране нормальных условий жизни для людей, но и на какой-то духовный прогресс в культуре. В интервью 2008 года на вопрос о том, почему из репертуара ушла песня *Поезд в огне*,

прозвучал ответ: «Эта песня не имеет никакого отношения к сегодняшнему дню. Раньше она была актуальна, а сейчас мы стараемся ее не петь» [см. Панина 2008]. Но при этом поэт в очередной раз дистанцируется от власти, высказывая свое отношение к рок-музыкантам, выступившим на Красной площади с концертом в поддержку новоизбранного президента: „Если рокеры находятся в противостоянии с властью, значит, они несвободны, потому что целиком зависят от того, что делает власть. Мне кажется, если человек играет музыку, он в первую очередь должен быть свободен от всего и от всех. Поэтому мне до лампочки, кто выступает на Красной площади, а кто нет. Если музыканты поддерживают власть, значит, им за это платят деньги» [там же]. Это все тот же Б.Г. – «растя», пытающийся не связывать свое творчество с актуальной политикой, т.к. и поддержка власти, и активная борьба с ней – признаки несвободы. Идеал власти для Гребенщикова – власть-невидимка, о которой граждане вообще не знают. Если граждане не замечают своей власти, это значит, что власть функционирует хорошо и гражданам нет необходимости сосредоточиваться на ней свое внимание. На той же встрече в Уфе в 2008 году был задан вопрос о возможности возврата к тоталитаризму в России. Ответ Гребенщикова был высоко прогностическим: «Нет, до тоталитаризма, я надеюсь, нам еще достаточно далеко. Пока пытаются восстановить разграбленное и разрушенное. Как далеко они зайдут в том, чтобы завинчивать гайки, сказать сложно. Зависит целиком от борьбы разумных элементов в правительстве и военно-промышленного комплекса, которому выгодно все это прикрыть» [см. Погодин 2008], хотя еще двумя годами ранее он заметил: «Я при советской власти очень хорошо научился класть с прибором на все государство. У меня были надежды, что все будет меняться к лучшему, но последние полгода стал сомневаться, потому что начинают происходить вещи, которые вообще мало кто контролирует» [см. Семенов 2006].

Но на переломе десятилетий, как мы уже отмечали ранее, что-то начало меняться. Гребенщиков не только кардинально радикализировал свою творческую установку (с созерцания на активную критику всяческих проявлений социальной несправедливости и косности), но и полностью изменил свое отношение к актуальной российской власти. Уже в 2010 году, отвечая на вопрос журналиста о том, почему «Аквариум» не идет «на баррикады», Гребенщиков говорит: «Меньше всего я склонен идеализировать нынешнюю власть и прекрасно понимаю, что двадцать, сорок лет назад была примерно та же ситуация. Больше того, боюсь, что власть в России очень долго будет такой. Это связано с особенностями русской психики. Те же, кто не хотят быть конформистами, а хотят

чего-то большего, обязаны это общество сделать лучше, но без крови» [см. Садчиков 2010]. Поэт все еще сохраняет свои эволюционистские и пацифистские позиции, однако его фраза о том, что «власть в России очень долго будет такой», на сей раз коннотирована отрицательно (*боюсь*). В том же году в другой беседе у поэта вырывается: «У меня есть такое же желание кричать про неправоту политиков или продавцов, как и у всех остальных. Но опыт кричащих показывает, что от криков лучше не становится. И чаще всего – ничего сделать нельзя» [см. Галенко 2010].

В интервью того же года с В. Познером Гребенщиков в очередной раз подчеркивает «естественный», в какой-то степени предустановленно-метафизический характер российской необустроеннойности: «Россия, на мой взгляд, из стран, находящихся в этом полушарии, скажем, наиболее близка к хаосу. В этом есть хорошие и плохие черты. Хаос – это не хорошо или плохо. Хаос – это просто менее организованная материя, более далекая от порядка. И как более далекая от порядка, более близкая к творчеству. В России, если посмотреть историю России за последнюю тысячу с небольшим лет, хорошо не было никогда» [см. Познер 2010].

Уже через год в разговоре с музыкантом и журналистом Михаилом Козыревым при обсуждении вопроса о «разочаровании» Гребенщикова Путиным и Сурковым поэт достаточно однозначно отрицает наличие у него когда-либо «очарования» ими: «Я не помню в своей жизни ни одного случая, когда я подавал повод заподозрить себя в том, что я верю власти. Простите, то, что я говорю, всегда есть смысл прислушаться внимательно к тому, что я говорю. Когда я говорил, что я верю власти? Миш, мы же с тобой воспитаны, как и многие другие, кто нас слушает, я думаю, при советской власти, когда понятие „доверие“ и „власть“ были как-то несовместимы. Я пока не замечал повода изменить свое мнение» [см. *Борис Гребенщиков и Кришина Дас на телеканале «Дождь»*].

Еще через год – в 2012 – вопрос о «завинчивании гаек» российской властью практически не сходит с повестки дня либерально и демократически ориентированных СМИ. Поэт продолжает видеть в этом одновременно два источника – как традиционный деспотизм российской власти, так и русскую ментальную склонность к хаосу: «Нелепо полагать, что у нас власть не та, которую мы заслужили. То, что мы имеем, то мы заслужили, поэтому бунтовать против нее совершенно бессмысленно. Нужно иметь ее в виду» [см. Рахимов 2012].

Но уже в 2014, вспоминая «романтику» советских времен, когда господствовала цензура и музыканты были постоянно под надзором спецслужб, Гребенщиков отмечает тенденцию к возврату к старым временам: «Что-то такое романтическое точно происходит. Некоторым людям

впервые за два десятка лет закрывают концерты, на некоторых совсем по-старорежимному нападает пресса – в общем, жизнь налаживается» [Финкель 2014], что, впрочем, его не удивляет, т.к. государство по определению всегда направлено против человека и «народ для него – только средство» [там же].

Наконец, в 2016, когда репрессивность актуальной российской власти уже не оспаривалась никем, Гребенщиков в очередной раз выразительно отделяет борьбу с властью («Любое противоборство с властью чревато. Ведь власти достаточно просто вызвать наряд, и от противоборства ничего не останется. (...) Я много смотрел, не было ли такого момента, когда могло пойти по-другому. Нет, не было. И из этого происходит одна простая мысль: то, что происходит сейчас, это естественное положение. А раз так, то бороться с ним³ – все равно, что бороться с ветряными мельницами» [см. Вигдорчик 2016]) от борьбы за умы и души независимо от власти («Через десять лет, 20 лет, 100 лет, 200 лет – изменится все равно. И когда все это изменится, нужно, чтобы было что-то, к чему люди могли бы вернуться. И как правило, это то, что мы называем культурой» [там же]). Об этом же Гребенщиков говорит в интервью для «АиФ» того же года: «Общество, которое ограничивает свободу творчества, само себя обрекает на застой и гибель. Мы это уже проходили. Печальная ситуация – это не повод опускать руки, а, наоборот, повод брать всё в свои руки. И наши новые «маленькие альбомы» – часть ответа на этот вопрос. Прощай, оружие; прощай, праведный гнев; здравствуй, лэптоп и гаечный ключ» [Полупанов 2016].

В отличие от гражданина и философа Бориса Гребенщикова, отношение к российскому государству у лирического героя или изображающего лица в текстах поэта Б.Г. не просто весьма выразительное, оно однозначно и крайне негативное. Изображение русского интеллигента в произведениях Б.Г. всегда отягощено фактором российской власти. Мыслящий или чувствующий человек предстает здесь или как жертва конфликта с властью, или просто как преисполненный горечью пессимист:

Мне кажется порой, что я из стекла и ты из стекла (...) Напомни мне улыбнуться, когда ты видишь меня. Мне снится пепел (Пепел), Сначала ты надежда и гордость, потом о спину ломают аришины (Феечка), Был бы я весел, если бы не ты, если бы не ты, моя Родина-мать (...) Серебром по ветру, по сердцу серпом – и сирином моя душа взлетит над тобой (8200), Я спрашивал у матери, я мучил отца вопросом – Как мне уйти от моей

³ С государством.

го скорбеца? Потом меня прижал в угол херувим: «Без скорбеца ты здесь не будешь своим» (Скорбец), Я гляжу на это дело в древнерусской тоске (Древнерусская тоска), Стоя здесь, между востоком и западом, пытаясь понять, зачем мы здесь – я не умею, как те, о ком я читал (Любовь – это все, что мы есть), Куда бы ты ни шел – на тебе стоит крест (Назад в Архангельск), И я протягиваю в ладони ладонь, но это все равно, что гасить бензином огонь, рука в руке в пропасть, я знаю этот бред наизусть (...) я по горло в снегу, глаза мои не видят весны (Любовь во время войны), И кажется, что там впереди что-то непременно для нас, но сколько ни идешь, отсюда никуда не уйти (...) И если выбить двери плечом, все выстроится снова за час, сколько ни кричи, пустота в пустоту ни о чем (Серые следы на сером снегу).

Герой Б.Г. отчетливо осознает, что власть относится к нему так же, как и он к ней: Я веду нерегулярную жизнь, меня не любят завхоз (Хозяин).

Бессмысленность борьбы с устоявшимся укладом «власти тьмы» внизу и «тьмы власти» наверху у Б.Г. оформляется в сквозной образ страны-государства как клетки, тюрьмы, чулана:

Твой певец исчез в глубине твоих руд, резная клетка пуста (Юрьев день), Когда мне говорят: «Смотри, счастье», я смотрю туда и вижу тюрьму (Брод), А трава всегда зелена на том берегу, когда на этом – тюрьма (В джунглях), То ли Ангелы поют, то ли мои сторожа (Царь сна), мы все как в цепях (Болота Невы), Но сколько ни идешь, отсюда никуда не уйти (...) они не выйдут из клетки, потому что они не хотят (Серые следы на сером снегу), Лисиц в клетках поют соловьи неизвестной ученым породы. Все двери закрыты на ключ с сумерек и до восхода (Рождественская песня), а мы в чулане с дырой в кармане, но здесь забавно, здесь так забавно (Песня для нового быта).

Еще в 1997 году, описывая работу в государственной студии звукозаписи, Гребенщиков следующим образом определил свое понимание существования с властью: «В Москве – за что я и люблю ее, в отличие от казенного Петербурга, – люди давно научились сосуществовать с „государственностью“ и относиться к ней по-человечески, как к плохой погоде. Мы сталкивались с государственностью при входе и выходе; внутри же была наша империя (...) Вообще, русский становится истинно русским, только перестав зависеть от своего околоточного» (Гребенщиков 1997). А в декабре 2012 года в интервью для журнала «Menu Magazine» он проводит параллель между состоянием советского общества и общества современной России, прибегая при этом к еще более радикальной метафоре зоны: «В том, что твой концерт прерывают милиционеры, нет

ничего приятного. И в отделении милиции изнутри – тоже. Никакой ностальгии по разборкам и дракам я не испытываю и не знаю, кем нужно быть, чтобы ее испытывать. Полюбить это меня никто не заставит. Мне не нравитсянюхать перчатку, которой меня собираются ударить по морде. Поэтому я благодарен тому, что произошло, что открылись границы, и мы стали наконец частью мира, хотя большая части России отчаянно хочет снова запереться на зоне, как мне кажется. Мне повезло, у меня почему-то другая психология – я не хочу быть на зоне (...) Смешно было наблюдать за тем, как в 1989–1990 годах так называемый русский рок собирали по шесть стадионов в одном городе за два дня, и с какой ужасающей быстротой все поняли, что русского рока им не нужно, а нужен русский шансон» [Борис Гребенщиков. 60 лет альтернативы].

Выхода из этой тюрьмы / зоны для тех, кто не желает в ней оставаться, два – побег (в т.ч. т.н. «внутренняя эмиграция»):

Теперь ты говоришь: Ну куда же ты отсюда? Ты знаешь, главное прочь. А там все равно (Странный вопрос), Эвакуируйте отсюда всех, кого можно спасти (Эвакуация), то ли нужно менять слуховой аппарат – то ли менять окрестность (Голова Альфредо Гарсии), Их корабль разобрана на части охрана. Но они уплывут, королева, есть вещи сильней (Рождественская песня), We've set our sails on sunrise (...) we sail away from their promises of Eden (...) Some say this ship is crazy; some say this ship is lost, but the Lady Fair, who's keeping us afloat, is still fairer than the most (Promises of Eden)

или бунт:

Я бы жил себе трезво, я бы жил не спеша – только хочет на волю живая душа; сарыню на кичку – разогнать эту смуль (Кострома Mon Amour), Живем в грязно-серой стране, где главная политика – лечь. Мне не хватает цветов, мне хочется что-то поджечь (Рухнул), Тело моё – клеть, душа – пленница. Хватит. Поджигай. Время наебениться (Время N), Но я отказываюсь верить этим сытым сволочам (Изумрудно-ясные дни), Баста Раста. Последняя каста. Сыпь соль на раны, буди иконокласти (Баста Раста).

А бунт в России, как известно, – бессмысленный и беспощадный:

Глубоко в джунглях, где пьют, так как пьют, потому что иначе ничего не понять, но достаточно бросить спичку, и огня будет уже не унять (Глубоко в джунглях), Коснись что не так, эх, милая, сама пойдет. Дуй, дуй, дуй, пока не сдует (Дуй), Чтобы сжечь этот дом, нужен один уголек, Бог тебе в помоиць, Морской конёк (Морской конёк).

Интересно то, что лишь одна из процитированных здесь песен – **Странный вопрос** – написана в СССР. Все остальные созданы уже в России и в художественной форме выражают реакцию на нравственное состояние современного российского общества.

Концепт идеологической и политической власти реализуется в творчестве Гребенщикова через сквозной образ генерала и целый ряд единичных образов – полярников, государыни, королевы, комиссара, Пионера с трубой, бабушек, начальника фарфоровой башни, губернатора, управленца, чиновника губернского масштаба, взрослых детей, последней касты, разного рода экспрессивизмы, вроде *сытых хамов-сволочей* в *Кладбище* или *сытых сволочей* в *Изумрудно-ясных днях*, но чаще всего номинатами власти у Б.Г. становятся неопределенные *они / вы*. Художественное изображение представителей власти обычно саркастически-гротескное и изредка заключает в себе **предсказание** их личной расплаты:

Я читал, что ты умер, но я знаю, что ты ещё здесь под защитой державы и флага и тяжёлых дубовых дверей. И зверюю, которое ты воспитал, всегда найдётся, что есть, потому что они выполняют приказы, это в генах у этих зверей (...) А земле всё равно, какая она страна. Всё равно она примет тебя, её всё равно, кто ты такой (Убийцы и псы), Как им дремлется, Господи, когда ты даришь им сны? С их предчувствием голода и страхом гражданской войны, с их техническим спиртом и вопросами к небесам, на которые ты отвечаешь им, не зная об этом сам (Боже, храни полярников), У нас есть новость, губернатор, новость для тела и души. Ты думал – «шило-крыто», ты думал – нож на дне, зарплата в Дойче-банке, но губерния в огне. Губернатор, как сладко пахнет дым, не долго, губернатор, осталось оставаться молодым (...) Губернатор, играй отбой полкам. Из Центра, губернатор, пришел сигнал скормить тебя волкам (Губернатор), передайте всем тем, кто долго был выгнут дугой, что нет смысла скрывать большие жадность, свинство и спесь, бессмысленно делать вид, что ты кто-то другой, когда Тайный Узбек уже здесь (Тайный Узбек), А те, кто снимал дивидент, – я помню, как они улыбались. Они думали, что все это им; похоже, что они ошибались (Забадай),

или даже предчувствие гибели всей системы:

Боже, помилуй полярников с их бесконечным днем, с их портретами партии, которые греют их дом; с их оранжевой краской и планом на год вперед, с их билетами в рай на корабль, идущий под лед (Боже, храни полярников), Упал в бурьян корабль без капитана (Московская Октябрьская), Дети пепси-колы заслуженно отходят ко сну, а осень патриарха будет длиться так долго, что рискует превратиться в весну (...) Шайтан-арба

встала – не едет совсем, для новых откровений нужен новый модем (Су-тра ледоруба), Но, комиссар, это небо уже начинает светиться... Посмо-три ей в глаза – ты увидишь, как в них отражается свет (Комиссар), На нас направлены ружья заката, но скоро их патроны станут взрываться прямо в стволах (Любовь во время войны), Неужели не видите, как все идет нах? (Баста Расти).

В произведениях Б.Г. иногда встречается мотив приближающихся политических перемен, хотя обычно он завуалирован разного рода метафорами – натурфактуальными (перемена погоды, времени года, суток, состояние природы):

Я жду наступленья тепла (Пепел), Но еще четыре года, и на часах будет новое время. Один мой знакомый – он знает, он в курсе, он сказал, что оно придет с гор (Zoom Zoom Zoom), Эти песни не нужны природе. Песни с мертвыми на ржавом ветру (На ржавом ветру), В подмосковных лесах листопад – веселей, чем медали; вместо ржавых штыков – вакханалия белых берез (Генерал), Можно вратить людям долго, но невозможно вратить вечно. Собачий вальс у всех в ушах, хотя на деле давно тишина. Из темноты над нами восходит луна (Собачий вальс), Как мирила нас зима железом и льдом, замерила, а сама обернулась весной. Как пойдет таять снег – ох, что будет потом, а как тронется лед – ох, что будет со мной... (Бурлак), Королева, мы слыхали, что движется лед (...) Королева, тише, слышишь – падают листья. Да, королева, это все-таки Новый год (Рождественская песня), Ночью так много правил, но скоро рассвет (Пока не начался джаз), Сейчас ты в дамках, но что ты запляшишь, когда из-за гор начнет дуть трамонтана (Трамонтана),

культурологическими (праздники, прощания, отъезды, приезды):

Мы соберем денег, мы купим белой ткани, сошьем платочеков, каких кто пожелает. Простите, бабушки, но скоро придет охотник, не ровен час, он вас не узнает. Простите, милые, но вы им надоели, найдите лучшие место и займитесь делом. И мы утрем слезу, и мы вздохнем тихо, и мы помашем вслед платочком нашим белым (Бабушки), Будет день всепрощенья – Бог с ним, я не дождусь (Болота Невы), Скоро Юрьев день, и мы отправимся вверх – вверх по теченью (Юрьев день), Королева, тише, слышишь – падают листья. Да, королева, это все-таки Новый год (Рождественская песня)

или технологическими (неисправность, кораблекрушение):

Цивилизации придется изменить свои пути, потому что нас больше не отключить от сети, потому что, как ни кувыркайся, – от себя не уйти

(...) Но ваши терминаторы все равно травести, а машину без мотора не завести, сколько ни склеивай стрелки на часах, никто не сможет помешать солнцу взойти! (Баста Расти), Зачем этот якорь у тебя во рту, зачем дыра в твоем левом борту и долго ли нам ходить здесь с трубой, пока нас не вынесет на берег прибой, новый прибой (Паленое виски и толченый мел).

Столь же энigmatically представлен образ вождя:

И тому, кто тут держит весло, передайте, что Тайный Узбек уже здесь (Тайный Узбек), Дирижер абсолютно глухой (Праздник урожая во Дворце труда), Капитан в экстазе, ему кто-то намекнул, что он блядъ⁴ (Мария), Велик император, нет слов – но он как DJ без эфира (Забадай), Губернатор, как сладко пахнет дым, недолго, губернатор, осталось оставаться молодым (Губернатор), У фараона в доме 9 дверей, заложенных кирпичом. Его иероглифы из ценных пород, но как всегда – ни о чем. Ему не верят ни отец, ни мать, ни лакей, ни придворная шваль (Жадная печаль), Сыграй нам, Сёгун, на сякухачи, а мы с братками да подпоём (Сякухачи), Пошел вон, Вавилон⁵.

Лишь изредка в произведениях Б.Г. появляется относительно явный мотив активного гражданского противодействия произволу и лживости власти (этот мотив усиливается после 2010 года, о чем мы уже упоминали выше):

Мы ведем войну уже семьдесят лет. Мы считали, что жизнь – это бой, но по новым данным разведки мы воевали сами с собой. Этот поезд в огне, и нам не на что больше жать. Этот поезд в огне, и нам некуда больше бежать. Эта земля была нашей, пока мы не увязли в борьбе. Она умрет, если будет ничьей, пора вернуть эту землю себе (Поезд в огне), Вчера пионеры из монастыря принесли мне повестку на суд и сказали, что я буду в списке судей – не жди меня, там будет кто-то другой (Юрьев день), Мы могли бы войти в историю – мы туда не пошли (Не стой на пути у высоких чувств), Позвольте расшатать скрепы и оковы (Время N), Но нет пределов моему возмущению. Я готов воздать должное величию стяга, но от вашего бесстыдства загорается бумага (...) Ох, быть мне беспощадну, беспочвенну и люту, потому что нет предела моему стремлению к абсол-

⁴ Показательна реакция концертной публики на этот фрагмент: «Характеристика капитана была произнесена внятно и с таким чувством, что зрители даже не стали, как всегда, кричать и хлопать в ответ» [Голикова 2003].

⁵ Некоторые россияне усмотрели в акрониме заглавия этой песни инициалы Путина [см. Скородумов 2020; Ширяев 2020].

люту (Баста Раста), Пошел вон, Вавилон! Вавилон, пошел вон! Ты ревешь, как раненый слон. Пошел вон! Вон, Вавилон! Твои души взяты в полон, но ты не живой, ты – клон (Пошел вон, Вавилон).

И хотя собственно гражданских песен в творчестве Б.Г. почти нет, тем не менее накал эмоций и универсальность изображения несправедливости и противостояния на линии «человек – власть» в творчестве Б.Г. настолько сильны, что даже те песни, которые сложно отнести к протестным, могут выполнять такую функцию в соответствующих обстоятельствах. Так, *Рок-н-ролл мертв*, по описанию Яна Шенкмана, неожиданно стала своеобразным гимном протеста 6 мая 2012 года на Болотной площади в Москве: «Когда из колонок за пять минут до бойни на мосту зазвучал мрачный архаичный гитарный рифф, у меня мурашки пошли по коже, и не у меня одного. „Локоть к локтю, кирпич в стене. Мы стояли слишком долго, мы платим вдвойне”. Печальный гимн, песня обреченных, но несгибаемых, невероятная, как жизнь после смерти» [Шенкман 2018].

Со сменой ситуации в стране во втором десятилетии этого века начала резко меняться не только гражданская позиция Гребенщикова, но и тональность творчества Б.Г. Сложно сказать, что больше всего повлияло на поэта – то ли последствия экономического кризиса и ухудшение жизни россиян, показавшие неспособность власти обеспечить экономическую стабильность, то ли резкий всплеск терроризма (после сравнительно спокойных 2006–2009 гг.), на который власть могла отвечать только силовыми способами, то ли массовое недовольство российской интеллигенции политикой власти после выборов 2011 года (именно в это время начинается волна протестных митингов и ответные репрессии). Уже в песне 2010 года *На ход ноги* слышится предчувствие приближающейся беды: *Было время – ногу в стремя. А теперь – тихо (...)* *даже стражи в Аду, все молчат, не хотят будить лихо (...)* *Ты посмотри, там за дверьми не видно ни зги.* В 2011 дескриптор песни *Назад в Архангельск* заявляет, что *Поздно ждать, когда наступят сдвиги (...)* *Поздно сжимать в кармане фиги, смотри, как горят эти книги.* В том же году в песне *Марш священных коров* появляется загадочная Ефросинья, которая зависит от момента: *то божественна, а то амбивалентна.* Беря во внимание непротивленческое начало произведения (*Хватит развлекать меня, не то я завою, лучше скажем «нет!» насилию и разбою (...)* *и уподобимся Блаженному Василию*), явный момент социальной критики (*если мы завязнем в болоте и тине (...)* *Как нам не стыдно так погрязнуть в рутине*), патриотические аллюзии (*Но дым отечества нам сла-*

док и приятен) и идеологический намек на революцию (Из этой искры может возгореться пламень), возникает обоснованное подозрение, что речь идет о России и ее власти. Именно к ней обращается лирический герой: Я – твоя Священная корова. Священная корова, небесная манна, пускай питательна, но не всегда гуманна. Замыкает второе десятилетие этого века Б.Г. словами Мое видение предвещает беду, но не зови меня – я все равно не приду и возгласом Пошел вон, Вавилон из одноименной песни, появившейся накануне 2020 года.

Об одном можно сказать с уверенностью – события в Украине 2013–2014 гг. (включая аннексию Крыма и спровоцированную российской властью войну на Донбассе) стали последней каплей, перевесившей чашу весов в сторону радикализации взглядов Гребенщикова, что не могло не отразиться на его творчестве. И это не случайно, поскольку основной «грех» советской и российской власти дескриптор или герой гребенщиковских произведений видит прежде всего в **милитаризме**, прямым следствием которого становятся человеческие жертвы. Со многими пороками власти Гребенщиков готов смириться как с неизбежностью, кроме одной – втягивания людей в войну. Впрочем, по этому вопросу он неоднократно высказывался совершенно однозначно и как поэт, и как простой обыватель. Так, например, после скандального высказывания протоиерея В. Чаплина об очищающем характере войны он заявил: «Священник, служитель Бога, который говорит, что война, смерть людей, смерть детей – это хорошо? Это по всем статьям – изуверство, грех. Желать мучений людям – преступление» [см. Кашин 2015]. В *Пошел вон, Вавилон* Б.Г. в нескольких строках очень точно ухватил турано-византийскую суть российской власти как милитарной пирамиды: *У нас материнская плата, церемониальная дата (...) И мы будем ходить строем, всех остальных уроем. И всем собором такое построим, что каждый по-неволе станет героем.*

Вся история страны в поэтическом представлении Б.Г. – это история постоянного поиска врага и противостояния всему миру с уверенностью своей полной правоты:

Их мир катится в пропасть на фоне нашего роста, еще бы сжечь эти книги – как все было бы просто (...) Защорить окна и двери, не впускать сюда свет. Собачий вальс... Необходимости в других уже нет (Собачий вальс), Государыня, ведь если ты хотела врагов, кто же тебе смел отказать? (Государыня), Нам никак уже не различить, где враги, где свои (Генерал), От стены до стены вы все молитесь богу войны, а над всем купол злой тишины; ох, легко доиграться (Под мостом, как Чкалов), Они говорят, что нас загнали в яму. И милости просим к нашему шатру, где

мы стоим торжественно и прямо и поём с мертвыми на ржавом ветру (...) Мы рвались в бой, мы любили брать преграды. Мы видели цель, горящую вдали. И мы требовали у неба звезд в награду. И мы брали наслаждения у земли (На ржавом ветру), Белая береза страсть как зубаста (Баста Расти), У народа душа, но за ней ни гроша, но зато мы утерли всем нос! (Вечерний мудозвон), Мы зарыли себя в огороде, и говорим обо всем в уничижительном роде. В нашей колоде только пики и кресты (Пошел вон, Вавилон),

ожидания от своих граждан беззаветного героизма и бездумной жертвенности:

А один из нас сделал рыцарский жест (...) Теперь он стал золотом в списке святых. Он твой новый последний герой (Юрьев день), Моя Родина, как свинья, жрет своих сыновей (...). Каждый раз, когда мне говорят, что мы – вместе, я помню – больше всего денег приносит «груз 200» (500), Грудные младенцы в военной форме (Баста Расти), Чтобы уберечься от НАТО, положите каждому в постель солдата (Пошел вон, Вавилон),

а также история перманентного забвения властью павших:

И неотпетый мертвец сел на плечи ко мне. И с тех пор я стал видеть, что мы все, как в цепях. И души мертвых солдат на еловых ветвях молча смотрят, как все мы кружим вальс при свечах, каждый с пеплом в руке и мертвецом на плечах (Болота Невы).

Война – это главный атрибут деспотической власти и одновременно ключевая концептуальная категория когнитивного пространства российской власти в идиостилевой картине мира Б.Г.:

Когда заря собою озаряет полмира и стелется гарь от игр этих взрослых детей (Песни вычерпывающих людей), Война удобна – она избавляет от необходимости думать (Слова растамана), в бронетанковом вальсе в прозрачной дымке берез (Песня номер два), У желтой подводной лодки мумии в рубке. Колесо смеха обнаруживает свойства мясорубки (500), Культура-дура, а итик – ну ты подумай сам. Tempora mutantur, пора привыкать к грабежам (...) Местное население до сих пор пробирает дрожь (Tempora mutantur), Новая страна на простынях из синего льна, нерушимая стена, леший за моим плечом. Цвет яблони, под юбкой ледяная броня (Царь сна), Улыбка под этой юбкой заставляет дрожать континенты (Маша и медведь), она воет на Луну, как ребенок, распугивая стаи зверья (...). Ей нравится пожар Карфагена, нравится запах огня (Ей не нравится (то, что принимаю я)), Я видел генералов – они пьют и едят нашу смерть. Их дети сходят с ума оттого, что им нечего больше хотеть. (...). А кру-

гом горят факелы, идет сбор всех погибших частей. И люди, стрелявшие в наших отцов, строят планы на наших детей (Поезд в огне), Ему милей запах его кобуры (Псалом 151), Налитые кровью глаза. Тяжёлая свинцовая муть. Они разбудили зверя. Он кричит, он не может уснуть (Темный, как ночь).

Концепт войны у Б.Г. не сводится только к изображению власти. Год раздо чаще он используется поэтом для художественного изображения собственно нравственных пороков или просто проявлений общественных отношений. В этих случаях данный концепт начинает выполнять роль **концептуального мотива**, т.е. событийного оценивающего макро-концепта или, точнее, концептуально значимой наглядной схемы некоторого обобщенного события, что необходимо рассмотреть отдельно.

Концептуальное отступление 2

«ВОЙНА» КАК КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ МОТИВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБЩЕСТВА¹

*Мы ведем войну уже семьдесят лет.
Мы считали, что жизнь – это бой,
Но по новым данным разведки
Мы воевали сами с собой.*

Б.Г. Поезд в огне

*Я думал, что нужно быть привычным к любви,
но пришлось привыкнуть к прицельной стрельбе.*

Б.Г. Движение в сторону весны

Одним из характернейших концептуальных мотивов в когнитивном пространстве «общество» идиостилевой художественной картины мира Бориса Гребенщикова является война. Парадоксальной особенностью его творчества является то, что, при всей важности самой этой категории для поэта, он практически не обращается к собственно военной тематике, т.е. не разворачивает концепт **война** в самостоятельное когнитивное пространство и не делает его предметом художественного изображения. Как мы уже заметили выше, этот концепт является одним из маркеров образа советской и российской власти, но в творчестве Б.Г. довольно сложно найти песни собственно о войне. Слово **война**, а также милитарная или околомилитарная лексика иногда встречается в названиях его песен **Тема для новой войны**, **Любовь во время войны**, **Партизаны полной луны**, **Истребитель**, **Вызвать огонь на себя**, **Эвакуация**, **Капитан Беллерофонт**, **Капитан Воронин**, **Выстрелы с той стороны**, но эти песни либо вообще не имеют отношения к войне, либо связаны с военной тематикой лишь косвенно.

Есть лишь три песни, содержательная сторона которых может показаться изображением войны – **Поезд в огне**, **Достоевский** и **Генерал**. На это указывают фразы:

¹ При написании данной главки были использованы материалы статьи Светланы Лещак [С. Лещак 2018].

*Полковник Васин приехал на фронт; Полковник Васин собрал свой полк;
Мы ведем войну; по новым данным разведки; Я видел генералов; Идет сбор
всех погибших частей (Поезд в огне),
был раненый и убитый ножом на посту; Солдаты его принесли в лазарет;
Из центра приходит приказ; присвойте Героя звезду; Так пускай все враги
надрываются, ведь назавтра мы снова в строю (Достоевский)
Генерал! Разрешите войти без доклада; не стреляйте в меня, посидим
полчаса в тишине; Нам никак уже не различить, где враги, где свои; При-
кажите штабным (Генерал).*

Но даже самое поверхностное прочтение всех трех текстов явственно свидетельствует, что первый из них – это социально-политическая сатира на советскую власть:

*Мы ведем войну уже семьдесят лет; Мы воевали сами с собой; Они пьют
и едят нашу смерть; А земля лежит в ржавчине. Церкви смешались с зо-
лой; И люди, стрелявшие в наших отцов, строят планы на наших детей.
Нас рожали под звуки маршией, нас пугали тюрьмой,*

второй – философско-ироническое рассуждение о силе искусства:

*Солдаты его отнесли в лазарет, чтобы спасти там его красоту; Вы не-
медля присвойте Героя звезду тому гаду, что гения спас; А вы те, кто не
верует в силу культуры, – послушайте песню мою,*

а третий – пацифистский сарказм по поводу милитаризма российской власти:

*Генерал! Ах, уедемте лучше на дачу – получать кислоту из сосновой хвои,
Пусть живут, как хотят, ну а мы с Вами – тропкой тесной: самовар, фи-
лософия, колба и чаша вина; так в безлунную ночь нам откроется суть
Поднебесной.*

Изобразительный мотив войны (т.е. собственно изображение войны) у Б.Г. просматривается лишь вскользь в виде антивоенной риторики в некоторых песнях сатирической или философской направленности (500, Сон, Комиссар), хотя тематически ни одна из них не может быть определена как песня о войне или армии. Откровенно антивоенную направленность можно приписать песне Любовь во время войны. Но и она не является собственно песней на военную тему. Это, скорее, протест против милитарных поползновений власти.

Тем не менее сама по себе концептуальная категория войны у поэта активно вовлечена в художественное изображение человека и его жизни

– быта, межличностных отношений, общественных связей и пр. и становится средством эстетизации общественной жизни. Чаще всего учёные обращают внимание на общекультурный концепт **война** не как на концептуальный мотив, а как на изображаемое когнитивное пространство, демонстрируя, каким образом представляется война в различного типа дискурсах [см., напр.: Лакофф 2006; Щербинина 2009; Шарикова 2012, Зарипов 2015 и др.], в то время как концептуальная функция мотива войны чаще всего представляется исключительно сквозь призму использования милитарной лексики в метафорическом плане (т.е. чисто семасиологически) [см. напр.: Брысина 1988, Елистратов 2005, Логачев 2008, Федотова 2018]. Предложение рассматривать это понятие прежде всего в его концептуальной функции ввели в языкоznание Дж. Лакофф и М. Джонсон [Лакофф, Джонсон 2004], распространившие идею метафоризации с собственно языковой сферы на когнитивную (напр., «идея спора как войны»). К сожалению, исследователи творчества Гребенщикова сосредоточиваются в первую очередь на религиозных и философских мотивах его творчества, не замечая той важной прагматической роли, которую играет в его художественно-поэтическом идиостиле мотив войны.

Понятно, что, говоря о концептуальной категории войны, мы имеем в виду не только и не столько само слово *война* и понятие вооруженного конфликта между странами и сообществами, а все понятийное поле, включающее в себя семантически и прагматически связанные с ним понятия, вербализуемые прежде всего номинатами *воевать, стрелять, стрельнуть, стрельба, выстрел, бой, битва, убить, ранить, борьба, бороться, линия огня, вызвать огонь на себя, стоять по стойке смирно, боец, солдат, полк, отряд, разведка, генерал, полковник, партизан, сжечь, стрела, пуля, патрон, пулеметный, огнемет, прицел, прицельный, часовой механизм, автомат, штык, меч, шашка, груз-200*, а также знамя, *труба и барабан* (понимаемые здесь как средства военной сигнализации).

Война у Б.Г. – не семантическая, а чисто прагматическая категория. С точки зрения поэта война – это не то, о чём нам стоит говорить, а то, что говорит нечто очень важное о нас самих. Война – не часть нашей жизни, а неприглядный ее способ. Таким образом, в случае описываемого здесь средства художественного изображения общества следует говорить не столько об изобразительных, сколько о концептуальных моделях образного представления событий и поступков, совершаемых в общественно-политической жизни людей, их характеров, межличностных отношений в быту и пр. Мотивация при этом варьируется от пере-

носа милитарных характеристик на негативные проявления идеологии (прежде всего, советской) и нравственности (агрессию, непорядочность, враждебность, лицемерие, низменность поступков и помыслов) до переноса их на положительные образцы нравственного поведения (готовность самопожертвования, героизм, проявление моральных принципов и под.).

а. Концептуальная модель милитарного изображения общества

В данной модели можно выделить ряд экспликативных схем изображения человеческого немилитарного опыта через концептуальный мотив войны. Мы выделили четыре такие схемы. Первая может быть определена как статальная (изображение состояния общества), вторая – как атрибутивная (изображение негативных черт общественной жизни), третья – процессуальная (изображение поступков) и четвертая – субъектная (изображение лиц).

Для начала рассмотрим случаи критического и сатирического изображения тоталитарных практик советского времени, которые представляются в произведениях Гребенщикова как военные или армейские практики. Эта схема находится как бы на пограничье изображения милитарных склонностей власти и метафорического изображения идеологии как войны с народом. Сложно в полной мере отделить прямое и метафорическое использование слова *война* в принципиально милитарном (туранском по культурно-цивилизационной типологии) обществе.

Изображение советской жизни как перманентной военной конфронтации осуществляется в поэзии Б.Г. через лексемы *война, борьба, бой и воевать*:

Мы ведем войну уже семьдесят лет (...) Мы воевали сами с собой (...) Нас учили, что жизнь – это бой; пока мы не увязли в борьбе (Поезд в огне), Ни к чему давать повод к войне (Комиссар), С их предчувствием голода и страхом гражданской войны² (Боже, храни полярников).

² Здесь, как и в остальных случаях, мы опускаем проблему цитирования прецедентных текстов (в данном случае – *предчувствие гражданской войны*). Этому было посвящено несколько наших предыдущих работ [см. Leszczak, Leszczak 2012, С. Лещак 2012, С. Лещак 2014].

Изображая тоталитарные практики жесткого подчинения, используемые советской властью по отношению к населению и, особенно, к инакомыслящим, созданную ею атмосферу подозрительности и страха, Б.Г. использует идею ведения боевых действий, выражаемую номинатами *глядеть в прицел, забить заряд, порох, стрелять, бронепоезд, бронетанковый*, а также идею военного управления, воплощенную в лексемах и словосочетаниях *ставить в ряд, выполнять приказ, флаг, труба, барабан, играть отбой, пришел сигнал*:

Но ты знаешь, как они любят стрелять и повиноваться трубе (Комиссар), Когда охрана вдоль берега, скучая, глядит в прицел (Боже, храни полярников), Губернатор, играй отбой полкам. Из Центра, губернатор, пришел сигнал скормить тебя волкам (Губернатор), Сплотимся гордо в круг родного флага (Московская Октябрьская), Потому что они выполняют приказы. Это в генах у этих зверей (Убийцы и псы), в бронетанковом вальсе (Песня номер два), Спроси себя: зачем этот бронепоезд до сих пор на запасном пути? (Башня), Приятно двигать нами, как на доске, поставить нас в ряд и забить заряд (В игре что-то не так), Начальник фарфоровой башни часами от пороха пьян. Жрецы издыхают на башне и с голода бьют в барабан (Начальник фарфоровой башни).

Даже работа сторожа в Советском Союзе иронически представлена как *боевой пост: они желают видеть его на боевом посту (Сторож Сергеев)*. Выход же из-под идеологического подчинения также изображается через идею стрельбы: *дети ушли от прицела и выбрались из мерзлоты (Убийцы и псы)*.

Следует, впрочем, отметить, что в творчестве Б.Г. сравнительно мало собственно критических или сатирических произведений, прямо атакующих советскую власть. Чаще объектом его критики становится общественная мораль.

Гораздо более продуктивной и объемной в плане экземплификации является схема милитарного изображения общественной сферы жизни и быта и в первую очередь – сферы нравственности. Война у Б.Г. становится одним из основных инструментов описания современного поэту нравственного состояния общества. Мы встречаем здесь прежде всего ту же базовую лексему *война*:

Мне как-то странно служить любовником муз, стерилизованных в процессе войны (Комната, лишенная зеркал), Зловещий шум лифта. Новая фаза войны (Выстрелы с той стороны), Мои пустые слова, мои предвестия войны (Движение в сторону весны), каждый уверен, что именно он – источник огня, и это – тема для новой войны (Тема для новой войны),

Моя способность выжить достойна применения в житейской войне (Вызвать огонь на себя), Я не знаю, причем здесь законы войны (Я хотел петь), Я не знал, что я участвую в этой войне (Мертвые матросы не спят), Мы знаем, что есть только два пути: Джа Растафара или война (Растаманы из глубинки), Я связан с ней церковью – церковью любви и войны (Ангел), Словно нас зачали во время войны (Ветка), В работе мы, как в проруби, в постели мы, как на войне (Козлы).

Кроме собственно номината *война* (который доминирует в данной схеме), Б.Г. для изображения жизни как тотальной конфронтации и вражды использует также лексемы *бой, битва, борьба, фронт*:

И я ничего не отвечу, когда меня спросят, как продолжается бой (Каменный уголь), на зоне учат жизнь – это бой! (Губернатор), И мне до лампы, чем кончится бой (Хилый закос под любовь), Я не приму этот бой потому, что это не бой (Молодые львы), Мы рвались в бой, мы любили брать преграды (На ржавом ветру), На битву со злом взвейся, сокол, козлом (Ласточка), Но это битва при закрытых дверях, борьба жизни с черт знает чем (Комната, лишенная зеркал), И мы погибли в борьбе за это (Телохранитель), Ведь жизнь проста и прекрасна и всюду невидимый фронт (Капитан Беллерон),

а также имена действия с семантикой военных действий *выстрел, стрельба, удар, перекрестный огонь, линия огня*:

Жизнь проста, когда ждешь выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны), Сигнал был подан, и выстрел был дан (Слегка пьян), еще один символ не большие, чем выстрел (Время Луны), Я думал, что нужно быть привычным к любви, но пришлоось привыкнуть к прицельной стрельбе (Движение в сторону весны), Я не смогу поднять руки для удара (Охота на единорогов), Я шел по своим делам, я пал в перекрестном огне (Мертвые матросы не спят), Иду по битым стеклам линии огня (Брат Никотин).

Те же лексические единицы используются и при описании жизненной среды:

И мое поле битвы редко стояло без дела (Охота на единорогов); и есть руки мои, что ждут лебедей, не вернувшихся с места войны (Уйдешь своим путем).

Несложно заметить, что эта схема не только полностью покрывает ранее рассмотренную схему «советская политко-идеологическая жизнь как война» и использует те же лексические средства, но и гораздо шире

ее как прагматически, так и лексически, что позволяет объединить обе схемы в одну и трактовать метафору советской жизни как войны в качестве частного случая метафоры безнравственного состояния общества, т.е. как экспликативную схему концептуального изображения нравственного состояния общества как состояния войны.

Несколько необычным способом изображения атмосферы, исполненной неприятностей и вражды, является фраза *Мне скучно жить под пулеметной звездой* (Хилый закос под любовь). Обычно говорится о жизни «под счастливой звездой». Идея пулеметной звезды напрямую связана со следующей экспликативной схемой – художественной вербализации негативных проявлений общественной жизни через наименования оружия и зарядов, символизирующих злой умысел, агрессию, раздор или просто угнетенное состояние (реже с этой же целью используются наименования воинских сигнальных средств):

Наши тела – меч, в наших душах – покой (Козлы), Ну а тем, кто с мечом, – я скажу им: «Шалом Лейтрайот!» (Навигатор), Они зря тратят пули на сердце из песка (...) В пороховницах есть еще порох (Сердце из песка), Если повезет, поймаешь пулю зубами (Голубиное слово), И на каждой пуле выбита фигура гимнаста³ (Если бы не ты), Пеликан и ёж ходят с огнеметом по границе между мною и тобой⁴ (Я учусь быть Таней), А здесь в каждом кабинете на столе пистолет (Баста Раста), Снаружи я выгляжу камнем, но внутри у меня огнемет (Капитан Беллерофонт), Покрылись мхом штыки, болты и сверла (Московская Октябрьская), Есть книги для глаз и книги в форме пистолета (Песни вычерпывающих людей), Иноверцы-злодеи тебя шашкой рубили, затупили все шашки и домой побрали (Фикс Религиозный), Дети подземелья, снимайте растяжки и мины (Слова растамана), Однако нынче видится мне, что вместо крыльев – стрела в спине (Давай будем вместе), Едва ли я узнаю, кому был назначен заряд (Мертвые матросы не спят), А над всем – вилок, рогаток, ножей: нас спасает лишь случай (Под мостом, как Чкалов), Но глаза с той

³ Речь идет о крестах, высекаемых на пулях религиозными фанатиками, и вообще убийствах по религиозным мотивам, напр., «во имя Христа» (гимнаст – аллегорическое представление распятия).

⁴ У пророка Исаии есть слова «И завладеют ею пеликан и еж; и филин и ворон поселятся в ней; и протянут по ней вервь разорения и отвес уничтожения» (Ис. 34:11). А в книге пророка Софии: «И покоиться будут среди нее стада и всякого рода животные; пеликан и еж будут ночевать в резных украшениях ее; голос их будет раздаваться в окнах, разрушение обнаружится на дверных столбах, ибо не станет на них кедровой обшивки» (Соф. 2:14). Пеликан и еж были в библейской культуре символами запустения и упадка. В данном случае речь идет об упадке межличностных взаимоотношений.

стороны прицела ясны (Движенье в сторону весны), Не торгуй оружием и вообще не сбивайся с пути (Пабло), В моей голове как бронетранспортер (Холодное пиво), Цвет яблони, под юбкой ледяная броня (Царь сна), У меня в крови смесь нитротолуола и смирны (Кардиограмма), Подложив динамит в вентилятор соседям (Из Тамбова с любовью), Как нам дожить до весенней поры, когда каждый норовит метать топоры (Теорема шара), Слепые снайперы поют твой гимн, когда ты спишь под их стволов (Ты неизбежна), Их пальцы плясали балет на курках, и души их были пусты (Сон), Это небо в камуфляже, и не видно, кто кричит (Сякухачи), За мной барабаны Магриба и черная злая картчель (Капитан Беллерофонт), Над нами развернуто зимнее знамя (Любовь во время войны), И над кухней-замком возвышиенно реет похожий на плавки и пахнущий плесенью флаг (Электрический пес), *Somebody puts some gunpowder into my brain and then waits for the spark* (The Angel calling).

В некоторых случаях оружие как метафора чьих-то злых намерений присутствует в тексте лишь имплицированно: Я вижу твой берег, но что там блестит в кустах, я видел что-то подобное в одном из видеофильмов (Танцы на грани весны), И чего ждут солдаты в кустах? (Тень).

В оппозиции к рассмотренному выше мотиву использования оружия как динамического образа безнравственного поведения признаком нравственности становится мотив отсутствия оружия или избавления от него:

Теперь ты открыт, ты отбросил свой щит (2-е стеклянное чудо), Он бросил свой щит и свой меч, швырнул в канаву наган, он понял, что некому мстить, и радостно дышит (Дубровский), Только одно безоружное сердце (Мальчик), В виртуальной броне, а чаще, как правило, без (Навигатор), Я видел в небе стальные ветра, я зарыл свои стрелы в песок (Стучаться в двери травы).

Интересным случаем реализации того же мотива является омонимическая игра слов в песне Стоп машина: Стирай свой файл, выбрось винчестер в кусты (ср. импликацию «оружия в кустах» в приведенных ранее примерах).

Единство рассмотренной группы схем состоит в метафорическом представлении нравственно ущербного состояния общества как театра военных действий. Единственный аксиологически положительный способ употребления милитарной метафоры – это идея отказа от оружия.

Следующая экспликативная схема – концептуального изображения общественных поступков как военных действий – носит чисто процессуальный характер, т.е. служит для представления прежде всего разного

рода агрессивных действий или безнравственных поступков, доставляющих другим душевные страдания. В этом случае наиболее продуктивным способом изображения становится глагол *стрелять* и синонимичные ему лексические единицы:

Но любовь стреляет из обоих стволов, как только ты выйдешь на взлет (Комната, лишенная зеркал), *Ты смеялся в лицо, ты стрелял со спины* (Укравший дождь), *Но я благодарен всем стрелявшим в меня, теперь я знаю, что такое свинец* (Комната, лишенная зеркал), *И чертят себе круг, и стреляют друзей и подруг* (Под мостом, как Чкалов), *Если ты не знаешь, зачем ты живёши, это не повод стрелять разрывными*, ты можешь попасть прямо в сердце своей половины (Слова растамана), *Но каждый из нас стрелял в свое солнце* (Заполнить пустые места), *Ты знаешь, когда все время стреляют, наверное, что-то не так* (Я хотел петь), *Один твой друг ест ложкой гудрон. А другой стреляет всех, кто знает большие, чем он* (Ты удивлена), *Но ты занят войной, ты стреляешь на тысячу верст и тысячу лет* (Каменный уголь), *Я не знаю, в кого ты стреляешь, кроме Бога, здесь никого нет* (Сын плотника), *И увидел святых, которых не тронуть, даже если стреляешь в них сам* (Убийцы и псы), *Никто не сможет смирить их пулей* (Охота на единорогов),

а также глаголы с семантикой физического уничтожения, вроде *убить*, *выжечь* или *намерения такого уничтожения – целиться*:

Рожденные в травах, убитые мечом, мы думаем, это важно (Двигаться дальше), *И мне наплевать, как ты будешь жить убитой тобой реки* (Укравший дождь), *он каждый день выжжен дотла* (Выстрелы с той стороны), *Но чем дальше в лес, тем легче целиться в спину* (Я прошу воду).

Сюда же можно отнести примеры использования армейских или военных клише для изображения разного рода нравственно порочных действий, например, проявлений:

бесчувственности – *Ходят за деньги, прямо по цветам сапогами* (Слова растамана),
лицемерия – *Стоя по стойке смирно, танцуешь в душе брейк-дэнс* (Козлы),
обмана – *И он был пойман и отдан в плен* (Древняя кровь)
или бездумности – *Но с каких пор ты стал любить повиноваться приказам?* (Слова растамана).

Крайне редко милитарная лексика привлекается Гребенщиковым для изображения нравственно поощряемых поступков:

стойкости – Так пускай все враги надрываются, ведь назавтра мы снова в строю (Достоевский),
 неравнодушия – Пой, ласточка, пой – а мы бьем в тамтам (Ласточка),
 самопожертвования – Но кто-то смолчал, а кто-то вызвал огонь на себя (... Но, чтобы остался огонь, нужно, чтобы кто-то вызвал его на себя (Вызвать огонь на себя),
 смириения – Я устал с собой бороться, я себе сдаюся в плен (Однолюб).

Последняя экспликативная схема в этой модели – схема концептуального изображения людей как военных или вовлеченных в войну. В произведениях БГ можно найти редкие случаи изображения людей через номинации военных и армейских подразделений. Обычно это художественные представления, осуждающие:

агрессивность – У воспитанных драконьим крылом, испытанных и крепких бойцов совсем иная социальная статья, чем у юношей, потерянных среди огурцов (Жадная печаль), Он ходячая битва (Выстрелы с той стороны),
 враждебность – Прыг, ласточка, прыг – а всюду враги (Ласточка), Слепые снайперы поют твой гимн, когда ты спишь под их стволов (Ты неизбежна),
 развратность – Она прекрасный стрелок – за сто шагов – в пах! (Береги свой хой),
 равнодушие – И если кто-то издох от удушья, то отряд не заметил потери бойца (Электрический пес),
 высокое самомнение – мечтаешь, что ты генерал, мечтаешь, что ты экстрасенс (Козлы).

К этим случаям примыкают и нечестные случаи негативного изображения аппарата управления советской власти и властивущей партийной элиты как военных:

Дети полка и внуки саркофагов (Московская Октябрьская), Обожженный матрос с берегов Ориона принят сыном полка⁵ (Юрьев день), Сошел на нет всегда бухой отряд, и как на грех, разведка перемерла (Московская Октябрьская), Когда охрана вдоль берега, скучая, глядит в прицел (Боже, храни полярников), играй отбой полкам (Губернатор), У нас много трубачей (Кладбище).

⁵ Вера Клец трактует эту фразу как метафору профанации духовности (обожженный матрос с берегов Ориона как образ небесной сущности) в советской милитарной среде (сын полка как образ воспитанника советской системы) [см. Клец: Символизм..., гл. 15].

6. Концептуальная модель изображения сакральных сущностей через мотив войны

От всех вышеописанных схем изображения человека и его общественно-этической или общественно-политической жизни существенным образом отличается модель концептуализации при помощи военных метафор сакральной сферы. Когнитивное пространство «сакральная сфера» рассматривается нами в следующем разделе. Здесь же сосредоточимся только на тех его фрагментах, которые в произведениях Б.Г. представляются через мотив войны.

В первую очередь здесь можно выделить довольно немногочисленную в плане экземплификации, но все же выразительную экспликативную схему представления в милитарных терминах метафизической сути. Гребенщикову как метафизику по философскому мировоззрению эта тема весьма близка. Поэтому неудивительно, что он сумел увидеть в концептуальном мотиве войны что-то, что послужило ему средством художественного изображения понимания сакральной сущности. Во всех случаях таким метафорическим инструментом оказывается прицел (очевидно, оптический), через который жизнь или сущее видны как бы «в чистом виде», «без прикрас», «как они есть»:

В инфракрасный прицел мы видны как Небесный ОМОН (Навигатор), и они сходились под твой прицел, не зная, что видишь в них ты (День первый), Еще одно мгновенье под прицелом небес (Дикий мед), Все хотел по любви, да в прицеле мор да тла (Истребитель), Уменя нет друзей, чтобы никто не смог сбить прицел (Не могу оторвать глаз от тебя).

Данная схема принципиально отличается от предыдущих, во-первых, мотивацией метафорического переноса наименования с прицела на орудие видения истины (в предыдущей модели основанием номинации являлись этические принципы, намерения и черты характера), а во-вторых, семантикой: ранее речь шла об этико-идеологическом существовании в обществе, здесь же в центре внимания – метафизическое, т.н. «истинное» бытие. В представленных ранее примерах прицел понимался как образное представление безнравственного или идеологически враждебного человеку поведения. Здесь же основной семантический момент заключен в ясном и полном видении проблемы. Данную экспликативную схему мы относим к модели художественного изображения именно сакральной сферы, поскольку здесь речь идет не о человеческом способе познания другого человека, а именно о сакральном вскрытии лириче-

ским героем Истины или же о явлении лирическому герою сакральной сущности. Приведем текстовые маркеры сакральности из процитированных выше текстов:

Навигатор: я тихонько парю между вами светлой татью в ночи среди черных и белых небес (...) В монастырской тиши мы – сподвижники главного Воина (...) Небесный ОМОН,

День первый: полдень длился почти что 13-й час (...) хозяйки домов зажигали свечи, зазвав тебя (...) твои мертвцы ждут внизу,

Истребитель: апостол Андрей (...) Наверху в облаках (...) А на небе гроза (...) Выбью падаль с небес,

Не могу оторвать глаз от тебя: Я родился сегодня утром (...) Море расступилось передо мной (...) Я помню, как учился ходить, / Чтобы не слишком касаться земли.

Для песни *Дикий мед* даже не было необходимости искать такие маркеры, поскольку контекст, в котором использовано слово *прицел*, говорит сам за себя: *под прицелом небес*.

Подавляющее большинство случаев, когда концептуальный мотив войны используется Б.Г. для положительного изображения лиц, ведущих борьбу за добро, любовь, порядочность, стремящихся к духовной свободе, содержат более или менее явное указание на сакральное, а не чисто этическое измерение борьбы добра со злом. Речь при этом идет не собственно о людях в их межличностных социальных отношениях, а именно о субъектах метафизического сражения за Добро. Этот способ художественного изображения можно определить как реализацию экспликативной схемы концептуального изображения сакральной личности как воина:

мы – сподвижники главного Воина (Навигатор), Я родился безумным солдатом, чтоб над миром не прыгал злодей (Ария Казанского Зверя), Солдаты любви, мы движемся как призраки фей на трамвайных путях (Капитан Африка), Солдатики любви – синие глаза (Кони беспредела), А в нашем полку – все камикадзе, кто все успел – того здесь нет (Центр циклона), Вот едут партизаны полной луны (Партизаны полной луны), Так что это не песня, это новый шаг вброд, шашка мескалина, движущийся лёд, это новый снег на губы, месть партизана, сутра ледоруба (Сутра ледоруба), бредет приблизительный воин с моим подсознанием в руке (Начальник фарфоровой башни), Все полки, что стояли за мной, разошлись по делам, а я всё держусь (Прикуривать от пустоты).

В таком мотивационном контексте изредка у Б.Г. даже наименования оружия обретают положительную коннотацию сакральных средств

борьбы с метафизическим злом, т.е наряду с двумя предыдущими можно выделить также экспликативную схему концептуального изображения сакрального средства борьбы со злом как оружия:

Известно, что душа имеет силу ядерной бомбы (Zoom, zoom, zoom), Изловчусь под конец и стрельну последней пулей, выбью падаль с небес, может, станет посветлей (Истребитель), Девушка с веслом на лихом коне с шашкой наголо, вижу – ты ко мне (Девушка с веслом)⁶.

Подводя итог, можно утверждать, что война в качестве концептуального мотива является в творчестве Бориса Гребенщикова достаточно востребованным когнитивным прецедентом, учитывая то, что сама военная тематика у поэта совершенно маргинализирована. В общей сложности из более 450 проанализированных песен поэта концептуальную категорию **война** в различных лексических проявлениях (непосредственных и опосредованных) удалось обнаружить в более чем 90 текстах. Данный концепт носит в идиостилевой художественной картине мира поэта чисто инструментальный, прагматический характер, служа в первую очередь средством метафоризации для художественного изображения прежде всего этической и идеологической сторон человеческого опыта. Наиболее продуктивными и характерными для творчества Б.Г. являются экспликативные схемы «представление общественной жизни как войны», «представление агрессивных поступков и намерений как оружия, военной техники или амуниции», «представление безнравственного и агрессивного поведения как военных действий», а также «представление безнравственных людей как военных или как армейских подразделений».

К модели изображения когнитивного пространства «общество» не относятся три достаточно выразительные, хотя и малопродуктивные экспликативные схемы «художественного представления видения истины или сакрального бытия через оптический прицел», «художественного представления сакральных или сакрализованных лиц как воинов»,

⁶ Борис Алмазов в книге о скульптурах Санкт-Петербурга предположил, что сочреалистическая скульптура девушки с веслом – это скрытое изображение богини Фортуны [см. Алмазов 2012]. Именно этот мотив развивает в своем произведении Гребенщиков, ср.: *Ведь твоё весло, как лихой булат, всё поправит, и всё пойдет на лад (...)* *Заходи ещё, Девушка с веслом.* При этом образ Девушки с веслом воспринимается одновременно как метафорическое представление положительной стороны России.

а также «художественного представления средств противостояния метафизическому злу как оружия». Их следует относить к модели художественного изображения сакральной сферы, к которой мы и переходим.

Если говорить о художественном изображении общества в целом, можно утверждать, что максимальное внимание Б.Г. посвящает нравственности и общественной морали как таковой, представляя их как некое пространство, через которое проходит весьма четкая, но невидимая черта между порядочностью и безнравственностью, разделяющая общественную жизнь на «эту» и «ту» сторону. При этом однозначно «по ту сторону» морали находится власть, в то время как российское культурно-цивилизационное пространство находится на пограничье «добра» и «зла». Власть видится Гребенщиковым как воплощение всех культурно-цивилизационных пороков (впрочем, как и добродетелей): «Если бы в России все были честные, кристальные, замечательные и только в правительстве все воры и преступники! Но такая ситуация нереальна. Такого быть не может. Правительство может состоять из своры преступников только в том случае, если подавляющее большинство населения поголовно – преступники. Ведь правительство – плоть от плоти, кровь от крови народа» [см. Дардыкина 1995]. Поэтому «по ту сторону» отнесены российская традиционная косность и верноподданническая безвольность низов вместе с алчностью и агрессивной надменностью верхов. «По эту сторону» поэт помещает мыслящее и неравнодушное творческое меньшинство, иногда бунтарское, но чаще – созерцательное и любящее. При всем желании этого меньшинства что-либо изменить в российском нравственном апокалипсисе (*кладбище моей Родины*), вырисовывающееся в когнитивном пространстве текстов Б.Г., эта задача ему явно непосильна не только из-за неравных шансов горстки моралистов перед лицом *8200 верст пустоты*, но и из-за разобщенности этого меньшинства, поющего постоянно с той стороны одиночества. В одной из последних песен – *Изумрудно-ясные дни* – появляется однозначное гражданское кредо поэта: *Случилось так, что мы не скот и нам не нужен господин*, но тут же вслед за ним звучит и не менее радикальный вердикт: *Когда у каждого своя неправда, факт всё равно один*.

Поэтому неудивительно, что все надежды на нравственное пробуждение и обновление общества изображающий субъект и лирический герой текстов поэта возлагает не на идеологию или культуру, и даже не на саму человеческую совесть, а на сакральный фактор – Бога, ангелов, святых или на другие мистические силы (например, супергероев вроде Дубровского или волшебных птиц, сидящих на фикусе религиозном):

Проснись, моя Кострома, не спи, Саратов и Тверь, не век же нам мыкать беду и плакать о хлебе (...) Небесный град Иерусалим горит сквозь холод и лед, и вот он стоит вокруг нас, и ждет нас, и ждет нас (Дубровский), Но кто-то вьется над страной, благословляя всех подряд – хранит нас ангел всенародного похмелья (Ангел всенародного похмелья), А если завтра чистый рай, под белы руки взят буду – Апостол Петр, ой батька Николай, возьми меня отсюда⁷ (Последний поворот), в тяжелый для Родины час над нами летит его ероплан, красивый, как иконостас, и пишет, и пишет (Дубровский), Я читал в одной книге, что, когда станет плохо и над миром взойдут ледоруб да пила⁸, – они снимутся с ветки, они взовьются в небо и возьмут нас с тобою под тугие крыла (Фикс религиозный), сирином моя душа взлетит над тобой⁹ (8200).

Поэтому изображение общества и нравственности в художественном творчестве Гребенщикова нельзя рассматривать в отрыве от изображения сакрально-духовной сферы.

⁷ Лирический субъект – олицетворение России или русского народа.

⁸ Ледоруб и пила играют роль одновременно серпа и молота, а также символов каторжного труда в лагерях.

⁹ Адресат обращения – Родина-мать.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ КОГНИТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «САКРАЛЬНАЯ СФЕРА»

Я слышу плеск волн, которых здесь нет.

Б.Г. Электричество

*Кто бы рассказал о странствии сердца;
Как оно горело на полпути к раю,
Как он пело, чтобы согреться,
Как танцевало по самому краю?*

Б.Г. Поутру

Как уже было отмечено в Предисловии, когнитивное пространство идиостилевой художественной картины мира Бориса Гребенщикова обладает довольно сложной структурой. С семантической (содержательной) точки зрения оно является обобщенным представлением о мире человека, т.е. мире, ощущаемом, переживаемом, видимом, понимаемом человеком, а точнее – изображающим лицом, каковым в большинстве случаев является лирический герой («Я»). Все, что можно считать предметом художественного изображения: не только человеческие ощущения, переживания, волеизъявления и мысли, но и все то, что по определению может и должно в обыденном понимании считаться внешним по отношению к отдельной человеческой личности: природа, общество и трансцендентная сфера сакральных проявлений и сущностей, – все это представляется и изображается как человеческий опыт. Такой способ представления мира можно смело назвать антропоцентрическим. Изображение природы, общества и божественных сущностей преломляется сквозь призму опыта дескриптора и лирического героя, становясь фактически физическим бытием человека в природе, нравственным бытием личности в обществе и ее духовным бытием в сакральном мире. В содержательном (функциональном) плане все эти три когнитивных пространства взаимно переплетены и подчинены главному – когнитивному пространству человека.

Однако в прагматическом аспекте все эти когнитивные сферы совершенно неравноправны. Аксиологически над природой и общественной моралью однозначно доминирует сфера сакрального и духовного опыта. Более того, даже человек как часть природы и общества (т.е. как природ-

ная и общественная личность) аксиологически подчинен т.н. «высшим» ценностям, непостижимым ни разумом, ни телесным опытом, ни даже религиозными практиками¹. Более двадцати лет назад Гребенщиков выразил свое скептическое отношение к научному познанию: «Существует теория вероятности, провозглашающая, что одно событие вероятнее другого. Однако почему это происходит – теория не дает ответа. Меня же всегда интересует – почему» [см. Горячева 1998]. Наука и обыденный опыт может дать человеку ответы на вопросы «Что?» и «Как?», этика и практическая прагматика могут помочь разобраться в проблеме «Зачем?», однако вопрос «Почему?» (понимаемый в модальности «на самом деле») выходит далеко за пределы человеческих возможностей. Поэтому неудивительно, что поэт ищет ответы на этот вопрос на пределами «этого» мира в сфере трансцендента. Трансформированный этой ключевой прагматикой мир произведений Б.Г. становится одновременно и в равной степени миром человека и божественным миром. «Под реальным миром я имею в виду не то, что остальные имеют в виду, наверное. Реальный мир – это мир, где каждую секунду ты все ощущаешь заново, когда ничто не притупляется, когда все время все действительно сверкает, то есть мир, увиденный ангельскими глазами, наверное. Он все время есть. Просто, поскольку человеческое восприятие имеет свойство притупляться, то, используя готовые формулы, готовые штампы, мы его просто не замечаем (...) божественный мир – это окружающий нас мир, просто мы этого не понимаем», – утверждает Гребенщиков [см. Кан 2015]. При этом ключевой ценностной идеей изображения человеческого опыта в творчестве Б.Г. становится ответственность человека перед трансцендентом: «То существо, перед которым мы ответственны, можно назвать Ангелом» [см. Любарская, Колодижнер 1993], т.е., что бы не изображалось в песенных текстах Б.Г., в подавляющем большинстве случаев оценка изображаемого осуществляется с точки зрения этой самой ответственности.

Указанная сложность картины мира, изображаемой в произведениях Б.Г., вынуждает нас отделить собственно семантику и прагматику представления поэтом сакральной сферы. С одной стороны (т.е. с точки зрения семантики), необходимо продемонстрировать, как Б.Г. (а точнее, его лирический герой и/или изображающее лицо) художественно представляет разного рода трансцендентные проявления (чудесные,

¹ Иное дело человек как духовная личность, достигающая в ходе творческой и духовной эволюции состояния просветления. Однако о нем речь идет только во второй половине этого раздела.

невозможные явления, мистические события, тайные знания и знаки), а также сакральные и сакрализованные сущности (божества, ангелов, святых, супергероев), с другой же (прагматической) – показать процессы сакральной аксиологизации опыта и ступени духовного роста, включая творческое вдохновение, которое у Б.Г. однозначно включается в сферу сакрального. Этой задачей мотивирована структура всего данного раздела.

Как и в предыдущих случаях, при анализе изображения в творчестве Б.Г. сакральной сферы следует особое внимание обратить на маркеры сакральности, появляющиеся в заглавиях его произведений. А таковых немало. Это и непосредственное упоминание божественных лиц и сущностей, и отнесение к мистическим, сказочным или мифическим явлениям и событиям, и всевозможные религиозные аллюзии:

Господу видней; Серебро Господа Моего; Боже, храни полярников; Уходим в боги; Бог Зимогоров, Сын плотника; Св. Герман; Ангел, Лети, мой ангел, лети; Ангел всенародного похмелья; The Angel calling; Тень твоего крыла; Promises of Eden; Псалом 151; Апокриф; Иерофант; Никита Рязанский; Слово Паисия Пчельника; Гимн Анахорету; Хвала Шри Кришне; Джа даст нам все; Иван Бодхидхарма; Ножи Бодхисаттвы; Черный брахман; Орел, телец и лев; Stella Maris; Крестовый поход птиц; По дороге в Дамаск; Диагностика кармы; Поцелуй меня в чакру; Сутра ледоруба; Молитва и пост; Русская нирвана; Меня зовут Смерть; Охота на единорогов; Сирин, Алконост, Гамаюн; Марш священных коров; Фикус религиозный; Духовный паровоз; Духовные люди; Бессмертная сестра Хо; Феечка; Фавн; Всадник между небом и землей; Тень твоего крыла; Из сияющей пустоты; Прикуривать от пустоты.

Это только явные аллюзии к миру трансцендентного бытия. Во многих случаях сакральный или мистический смысл заглавий становится понятным только после прослушивания песни или прочтения ее текста. Если же брать во внимание смысл гребенщиковых песенных текстов, то легче назвать те, в которых сакрально-духовный момент полностью отсутствует, чем те, где он проявляется в той или иной степени. На этот аспект творчества поэта обращают внимание многие исследователи. Но почему-то большинство из них сосредоточивается только на религиозной (а то и только на христианской или православной) тематике его произведений [см. работы Т. Е. Логачевой, М. Тимашевой, И. Смирнова, О. Сущинской, Е. М. Еремина, В. Соловьева]. Совершенно справедливо как то, что «религиозная проблематика является, можно сказать, константой творчества БГ, а его песни буквально „прошиты” библеизмами,

которые суть фрагменты главного религиозного текста в европейской культуре – Библии» [Ерёмин 2011: 12–13], так и то, что «если задаться целью и прописать Гребенщика по „даосскому“ или „буддистскому“ ведомствам, точнее, по ведомству так называемых „новых религиозных движений“ (НРД), то у нас не будет недостатка в доказательствах» [там же: 20]. Гребенщиков действительно многоократно подчеркивал свою приверженность христианству (и конкретно православию), буддизму, даосизму, неоиндуизму, растафарианству, проявлял интерес к кельтскому друидизму, сибирскому шаманизму и другим мистическим учениям и магическим практикам. У Б.Г. слышим: *Я пью за верность всем богам без имен* (Платан). Причем делал это практически в одно и то же время, подчеркивая свой трансцендентный универсализм и указывая на то, что все эти духовные учения – это просто различные формы постижения трансцендентного. Однако то, чего не заметили исследователи, – это нетождественность духовного универсализма Гребенщика и религиозности. Религии и конфессии – это в значительной степени способ петрификации духовного опыта и ритуализации духовных практик, не только сужающий горизонты, но и ограничивающий возможности свободного духовного развития личности во имя и интереса божества или трансцендентных принципов. Поэтому вряд ли можно считать Гребенщика человеком религиозным в этом узком смысле [см. Логачева 1996] или даже экуменистом [см. Смирнов 1999], поскольку экуменизм – это движение, направленное на межрелигиозный или межконфессиональный диалог, выстраивающийся всегда с позиций какого-то одного религиозного направления. Трансцендентная позиция Гребенщика, а в еще большей степени позиция поэта Б.Г. гораздо шире любой религиозной платформы и носит не индуктивно-диалогический, а дедуктивно-универсальный характер. Сам он называет такое мировоззрение мистическим. Однако, как всегда, следует внимательно вчитываться в смысл используемых терминов, не полагаясь на их энциклопедические значения: «В жизни мистика нет ограничений; все в нем – равновесие, разум, любовь и гармония. Мистик принимает любую религию, и – однако – он выше того, что люди называют религией. Он сам – религия; его мораль – мораль всех религий: воздавать за любое добро добром; делать добро другим не ожидая добра в ответ и жертвовать собой во имя любви, гармонии и красоты. Бог мистика – в его собственном сердце; правда мистика невыразима словами. Он знает, но не говорит. Он знает, что счастье – в его собственном сердце – но передать это словами – то же, что попытаться вместить океан в каплю воды. Он нашел царство Божие на земле» [Радиопередача «Аэростат». № 62].

Таким образом, понятия мистического и сакрального в идиостилевой художественной картине мира Бориса Гребенщикова гораздо шире тех, которые используются в отдельных религиозных учениях. Дмитрий Румянцев довольно точно уловил эту особенность мировоззренческой установки поэта, назвав ее «концепцией любви»: «БГ не придерживается конкретного вероучения, о чём он сам не раз говорил в интервью. Ему интересны все „небытовые проявления жизни”. Отсюда такая религиозная эклектика (...) То есть рок-музыкант давно вышел за конфессиональные пределы и выработал для себя универсальную концепцию, которая особенно ярко реализована в последних альбомах „Аквариума”. Именно эта идея – ключ к особому (во всяком случае, в контексте русского рока) миоощущению Гребенщикова. Я бы назвал ее „концепцией любви”» [Румянцев 2008].

Сакральное у Б.Г., как мы уже отмечали выше, – это не только божественное, священное, но и любое потустороннее, мистическое, магическое, сказочное, т.е. трансцендентное как таковое. При этом явления и сущности разных религий или трансцендентных картин мира в текстах Б.Г. вполне органично сосуществуют в едином сакральном пространстве, а это последнее теснейшим образом связано с миром природы и нередко проникает в обыденный мир профанного, т.е. в общественную сферу. Именно это последнее обстоятельство существенно осложняет распознание художественного изображения сакрального у Б.Г. Семантическое представление сакральной сферы, в отличие от аналогичного изображения всех остальных когнитивных пространств, представляет еще и ту сложность, что, говоря о природе, человеческих чувствах и мыслях, а также об общественных отношениях, изображающий субъект произведений Б.Г. оперирует более или менее явными маркерами в виде номинатов натурфактов, артефактов или инфофактов, указывающих на антропный характер изображаемого. В случае же сакрально-духовной сферы таких маркеров сравнительно немного. Это в первую очередь номинаты сакральных и мифических сущностей (Бог, Господь, ангел, архангел, херувим, дьявол, демон, бес, русалка, фавн, единорог, сирин и др.), а также номинаты разного рода религиозных лиц, мистических предметов и явлений (святые, святой Николай, святая София, святой Герман, Будда, бодхисаттва, махасиддха, Бодхидхарма, Моисей, Сергий, Серафим, брахман, старец, священник, патриарх, Папа, лама, гуру, Рай, Эдем, Ад, церковь, алтарь, крест, молиться, махамудра, Махабхарата, Кагью, нирвана, сансара, сесть в лотос и под.). Однако гораздо чаще и обильнее Б.Г. для изображения трансцендентных явлений использует обычную лексику или описательные приемы. Огромное

большинство такого рода презентаций носит характер неявной экспликации и требует обращения к подтекстовому смыслу, а в ряде случаев – также специальной интерпретации.

В первых двух подразделах мы рассмотрим способы вербальной эстетизации когнитивных прецедентов, концептуализирующих сакральные явления и сущности (т.е. семантику сакрального), а в двух последующих – художественную концептуализацию духовной и творческой деятельности человека (т.е. прагматику сакральной сферы).

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНЫХ ПРОЯВЛЕНИЙ

Вот путь, который я оставлю тайной.

Б.Г. Сны о чем-то большем

*Если бы я знал, что такое электричество,
я сделал бы шаг, вышел бы на улицу,
зашел бы в телефон, набрал бы твой номер
и услышал твой голос.*

Б.Г. 2-12-85-06

Начать анализ когнитивных прецедентов, составляющих основу когнитивного пространства «сакральная сфера» у Б.Г., мы хотели бы с решительной критики мнения, что «фигура слепого сказителя у монастырских стен куда ближе к Гребенщикову, какой он сегодня, чем фигура поэта. И хотя „жития“ его героев (песня „Святой Герман“) далеки от конфессиональной строгости и „святые“ в его песнях могут изъясняться и по-английски, – это, во-первых, православие и только во-вторых – искусство» [Соловьев 1990]. И проблема не в том, что в 1990 году тексты Б.Г. были «во-первых, православием и только во-вторых – искусством», а до этого было иначе и после этого что-то изменилось. Так же как Борис Гребенщиков никогда не был религиозным человеком или мистиком, так же Б.Г. не был и не является религиозным поэтом. Религиозным можно считать человека, который всю свою жизнь выстраивает по канонам какой-то религии, мистическим же – того, для которого потустороннее, скрытое становится основой жизни и основным, если не абсолютным смыслом его жизни. Судя по многочисленным высказываниям Гребенщикова, его с уверенностью можно назвать метафизиком и верующим человеком, но не более. Обратимся к его словам: «Я не считаю, что я религиозный человек. Я люблю Бога, я воспринимаю Бога. Бог один. У каждой культуры свои представления о Боге. У каждой культуры свой язык, свое место в истории человечества. Все воспринимают Бога по-разному, каждый со своей, свойственной только им точки зрения. Бог – это все, что превышает... Это основа всего бытия. И более того, единственная реальность. Мы с вами менее реальны, чем Бог. Наше представление о Боге требует открытости сердца. Бог ближе к нам, чем все остальное. Это не надо доказывать. Это оче-

видно. Мы все время находимся перед Богом, каждую секунду нашей жизни. Я ничего, кроме Бога, не вижу. Бог имеет прямое отношение к нашей жизни. Абсолютное счастье – это состояние, когда человек находится в постоянном осознании своего единства с Богом и живет самой простой, самой банальной жизнью. Вот это абсолютное счастье» [см. Дынник 2012]. В приведенной цитате обращают на себя внимание два момента – банальность вездесущности Бога («Бог – это (...) единственная реальность») и сосредоточенность на человеческом счастье («Абсолютное счастье – это состояние, когда человек находится в постоянном осознании своего единства с Богом и живет самой простой, самой банальной жизнью»). Если Бог (высшая форма трансцендента) – это естественная (за)данность, то он перестает быть объектом заботы. Неважными также становятся религиозно-конфессиональные различия видения или понимания божественного, ср. у Б.Г.: *По Голгофе бродит Будда и кричит «Аллах Акбар» (Великая железнодорожная симфония)*. Бориса Гребенщикова никак нельзя назвать юродивым, т.е. человеком, который во имя Бога и трансцендентного бытия отрицает ценность не только материальной и общественной стороны человеческой жизни, но и вообще ценность самой человеческой жизни. Наоборот, Бог и трансцендентное бытие в произведениях поэта предстают именно как собственно человеческие ценности, как человеческие характеристики, существенные свойства духовной сферы опыта. Жизнь перестает вращаться вокруг Бога. Появляется возможность полностью сосредоточиться на человеческом счастье – на человеческой душе, ведь *Известно, что душа имеет силу ядерной бомбы, но вокруг нее пляшут лама, священник и раввин безнадежных степей (Zoom Zoom Zoom)*. На вопрос «Душа для Бога или Бог для души?» ответ у Б.Г. звучит явно в пользу второго решения. Это и есть антропоцентризм. Но антропоцентризм верующего человека.

Но в приведенной фразе В. Соловьева есть еще один неприемлемый момент. Последнее, что можно утверждать о текстах Б.Г. или творчестве Гребенщикова, это то, что это «во-первых, православие и только во-вторых – искусство», даже если вместо слова *православие* употребить *религия*. Вся публичная деятельность Бориса Гребенщикова состоит из его художественного творчества (как поэта, композитора, музыканта, певца, шоумена, прозаика, художника), переводческой деятельности в области восточных философских учений и экономической деятельности в сфере шоу-бизнеса. В чем Гребенников не был замечен, так это в создании религиозных культов, организации религиозных собраний и обрядов, а также в создании религиозных учений или доктрин и написании ре-

лигиозных текстов. Песенные тексты Б.Г. не годятся для исполнения во время богослужений в церквях или пагодах. Это искусство в самом чистом его виде, предназначеннное для эстетического восприятия. И именно таким образом мы его трактуем в данной работе.

Изображаемые в произведениях Б.Г. сакральные реалии можно разделить на две группы: с одной стороны, это разного рода трансцендентные обстоятельства, с другой – божественные и мифологизированные существа и предметы. К трансцендентным сущностям первого порядка мы относим описание всего невозможного в профанном мире – существования несуществующего, чудес, мистических мест и событий, а также изображение тайн, тайных знаний и знаков.

В текстах Б.Г. бросаются в глаза частые упоминания о наличии чего-то, чего не может быть, или иллюзорности того, что есть:

Нарисуй на стене моей то, чего нет (Сталь), Ты видишь то, чего нет (...). Но я склонен считать, что то, чего нет, это весть (Король подсознья), Я потерял связь с миром, которого нет (Луна, успокой меня), Я слышу плеск волн, которых здесь нет (Электричество), Научи оправданиям твоим, которых нет (Пыль), Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет (Пока не начался джаз), Нет лиц у тех, кто против; лиц у тех, кто с нами (...). Я знаю умом, что вокруг нет ни льдов, ни метели, но я по горло в снегу, глаза мои не видят весны (Любовь во время войны), А там сумрак и бесконечный путь, который никуда не ведет. Нет сделанного, чего не мог бы сделать кто-то другой. Нет перешедшего реку, и неперешедшего нет (Красная река), ты бываешь то там, то здесь, но ты не здесь и не там (Песня номер два), С одной стороны свет; а другой стороны нет (Ласточка), там нет, не было придумано другой стороны (Брод), ветер качает над ним ветви, хотя ветра сегодня нет (Наблюдатель), Никто в мире никогда не слышал этой музыки рэгги (Zoom Zoom Zoom), And I watch you dance with someone, someone not even there (The Time), Но если, закрыв глаза, смотреть на солнечный свет, то можно увидеть тех, кто работает вместе со мной (Наступление яблочных дней), Кто мог знать, что нам будет нечего пить, хотя вода течет в наших руках (Очарованный тобой), Я правда стою, но непонятно на чем (Слегка пьян), невидимый для глаз, но тверже, чем сталь (Горный хрусталь), Я стою перед пейзажем, где всё как всегда, но на ощупь непрочно, как дым (Прикуривать от пустоты), Останусь то ли быль, то ли небыль. Фрагментом между тенью и светом (Фавн), те, кто казались – стали как есть, как будто бы их здесь нет (Древняя кровь), Действительность по-прежнему недостижима (Ветка), Эта музыка старее, чем мир (Песни нелюбимых), Светлее, чем свет; древнее, чем начало начал (Ножи Бодхисаттвы), Свадьбу, на которой нет ни мужчин, ни женщин (Быть вместе).

Одним из маркеров ирреальной действительности становится мотив наличия в вещах, явлениях и событиях чего-то большего, чем просто то, что нам кажется:

Благодарю тебя за этот дар, уменье спать и видеть сны, сны о чем-то большем (Сны о чем-то большем), Иногда это странно, иногда это больше, чем я (Двигаться дальше), Это больше, чем ты, это больше, чем я (Змея), Спойте мне что-нибудь, что больше, чем слава, что-нибудь, что больше, чем смерть (Парусный флот), For there's much more that my spirit has to give (Heading for the Absolute One), Их корабль разобрала на части охрана, но они уплывут, королева, есть вещи сильней (Рождественская песня), но есть что-то лучшее, и это так просто (...) Ты можешь делать что-то еще (С утра шел снег).

Показательны в этом отношении также концепты **невозможного / мистического времени** (искривленного, остановленного, обращенного вспять или образующего т.н. «временную петлю»):

Завтра не придет, у нас опять идет вчера (Дуй), сегодня тот же день, что был вчера (Иванов), и полдень длился почти что тринадцатый час (День первый), Так и живем, не пропустив ни дня, но каждый день проходит как бы дважды (Орел, телец и лев), Который день подряд в моем дворе стоит вторник (Голубой дворник), И сегодня еще раз все та же среда (...) где каждый день, как всегда (Терапевт), И день, наступающий завтра, две тысячи лет как прожит (Рождественская песня), Здесь нет ничего, что бы могло измениться. И время идет; но, по-моему, то туда, то сюда (Письмо в захолустье), Все часы ушли в сторону, это новое время (Я прошу воду), И нет ничего, кроме этого дня (Вятка – Сан-Франциско), нет никакого завтра, есть только сейчас (Если бы не ты), I will see you when the time is over (The Time)

и невозможного / мистического места:

есть две земли, и у них никогда не бывало общих границ (Сельские леди и джентльмены), Но лестница уходит вверх и вьется бесконечно (Она не знает, что это сны), В еще не открытой земле (...) идет мальчик (Мальчик), когда идешь 160, и перед тобой стена – это не в счет там, где взойдет Луна (Там, где взойдет Луна), Небесный град Иерусалим горит сквозь холод и лед, и вот он стоит вокруг нас, и ждет нас, и ждет нас (Дубровский), И, может быть, город назывался Маль-Пасо, а может быть, Матренин Посад. Но из тех, кто попадал туда, еще никто не возвращался назад (Капитан Воронин), Подо мной нет дна, наверху надо мной стекло (Луна, успокой меня), Здесь, как во сне, деревья знают секрет, а небо

меняет цвета на моей стороне (День в доме дождя), Потому что она держит путь на север, где ни времени, ни объяснений, один только снег до горизонта (Голубиное слово).

К таким местам у Б.Г. относятся также: *Рай / Эдем, Ад, Тир на Ног, Красная река, улицы снов, подземелья из зеленых теней, дельта гнезда, дом дождя, настоящее небо, черная вода, different world, поле поутру, золотая синева или место там, где золото на голубом, за дверями травы, в ладонях у ветра, за стеной изо льда, за спиной у трав и дерев, по ту сторону стекла, с той стороны зеркального стекла и под.* Как мы уже отмечали в разделе о концептуальной категории границы, частным случаем такого сакрального места может быть пограничье миров: стена (часто стеклянная), дверь, окно, порог, берег, река, та сторона.

В свою очередь, концепт **иллюзорной реальности**, противопоставляемой трансцендентному миру в качестве «этой стороны», нередко вербализуется у Б.Г. в образах декораций, картона / бумаги, фанеры, пластмассы, дыма или игрушки как материалов и предметов, создающих видимость реальности:

Весь мир – это декорация (Козлы), Мы долго плыли в декорациях моря, но вот они – фанера и клей (Тень), Эта комната сделана из картона (Терапевт), Что ж я пьян, как архангел с картонной трубой (Кострома Mon Amour), В небесах из картона летят огни (Юрьев день), картонным героям, у которых нет тени (Быть вместе), Каменный пол, бумажные стены (Дикий мед), Искусственный цвет на бумажных цветах – это так смешно (Еще один упавший вниз), Ломаю об угол добытое в мухах пластмассовое лицо (Блюз НТР), Сквозь пластмассу и жесть Иван Бодхидхарма склонен видеть деревья (Иван Бодхидхарма), Наши руки привыкли к пластмассе, наши руки боятся держать серебро (Я прошу воду), Я стою перед пейзажем, где всё как всегда, но на ощупь непрочно, как дым (Прикуривать от пустоты), но рука проходит, словно сквозь дым (Быть вместе), И там, где был дом, остается (Молодая шпана), В пальцах его вода превращалась в дым (Почему не падает небо), Sitting in a corner in my castle made of single-malt and smoke (The Time), Неприступные стены, в которых я бился, оказались дешевой игрушкой ума (Прикуривать от пустоты), Ты дала мне этот мир, как игрушку (Дело за мной).

Одним из наиболее частотных прецедентов в когнитивном пространстве «сакральная сфера» у Б.Г. является концепт **невозможного / мистического события** (поступка). В сильно упрощенном виде такого рода волшебные, сказочные или магические события можно было бы подвести под понятие чуда:

Когда Восток станет Севером, и янтарь станет медь, когда немые на улицах начнут учить тебя петь (Там, где взойдет Луна), Слово становится плоть, плоть становится пыль; и губы сжигает страх пустоты. И в зареве летних звезд, в конце тропы – Господи мой, кто, если не Ты? (Крестовый поход птиц), Пусть охота, летящая вслед, расстает, как тень (Лебединая сталь), Наступила перемена времен, и знак огня растворился в огне (Мальчик золотое кольцо), Я был сияющим ветром, я был полетом стрелы, я шел по следу оленя среди высоких деревьев (Кад Годдо), И когда был разорван занавес дня (Пески Петербурга), придется прикуривать от пустоты (Прикуривать от пустоты), И – если хочешь – иди по воде (Имя моей тоски), Еще одно мгновенье – и та, кто держит нити, будет видна (Она не знает, что это сны), Кто зажег в тебе свет – обернется твоей тенью и в ночной тишине вырвет сердце из груди (Три сестры), Я видел, как реки текут на юг и как боги глядят на воссток (Стучаться в двери травы), Иноверцы-злодеи тебя шашкой рубили, затупили все шашки и домой побрали (...) Ясно солнце с луною над тобой не заходят, вокруг корней твоих реки золотые текут (Фикус религиозный), Голуби возьмут его в небо, так высоко, что больше не видно; и небо расколется на части, но об этом никто не узнает (Голубиное слово), Но когда это солнце восходит над красной рекой – кто увидит вместе со мной, как вода превращается в свет? (Красная река), Когда вошел контролер, скорость перевалила за сто (...) Трамвай уже шел там, где не было рельсов, выходя напрямую к кольцу (Трамвай), Алмазный МАЗ с колесом из льна въехал в дверь, и пришла весна (Сергей Ильич), 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 одно (На ее стороне), Говорят, что камни рыдали, когда рвалась животворная нить (На ее стороне), я иду в огне, но я не сгораю (Неизъяснимо), Море расступилось передо мной, не выдержав жара огня (...) Я помню, как учился ходить, чтобы не слишком касаться земли (Я не могу оторвать глаз от тебя), Но я смотрел на эту ветку сорок пять лет, в конце концов, она взяла и взлетела (Ветка), Конвой беспокойно задвигался, но пришедший был невидим для них (Генерал Скобелев).

Следующим когнитивным прецедентом, характерным для идиостилевого когнитивного пространства «сакральная сфера» в творчестве Б.Г., является концепт **тайного / эзотерического знания**. Обычно это либо нечто неизвестное, непостижимое:

Мы шли далеко, шли за прекрасными тайнами, шли потому, что иначе нельзя (Небо цвета дождя), Как мы здесь живем – великая тайна (Время N), Ветви дуба хранят нас, орешник будет судьей. Кровь тростника на песке. Это великая тайна (Кад Годдо), Многое в мире есть сюрпризов, если

встать на голове (Бригадир), Часто мне кажется что-то еще (Пепел), и, может быть, ночь будет странной, в том смысле, что что-то случилось, хотя все осталось как прежде (Как те, кто влюблен), Иногда это странно, иногда это больше, чем я. Едва ли я смогу сказать, как это заставляет меня, просит меня двигаться дальше (Двигаться дальше), Она может двигать собой. В полный рост, она знает толк в полный рост. Мама, что мы будем делать, когда она двинет собой? (Она может двигать собой), Кто говорит со мной? Кто говорит со мной здесь? (Деревня), Меня бы не было здесь, когда бы не тайная милость Луны (Сердце из песка),

либо нечто непонятное или секретное, скрытое от посторонних (непосвященных):

Те, кто знают, о чем я, – те навсегда одни (Луна, успокой меня), мне сказали, что к этим винам подмешан таинственный яд (Песня для нового быта), Но сегодня ночью кто-то ждет нас (Бери свою флейту), Они говорили всю ночь, я говорил, как все, но, честно сказать, я не знаю, о чем шла речь (Наступление яблочных дней), И узнавший путь кому-то обязан молчать (Сельские леди и джентльмены), Вот путь, который я оставлю тайной (Сны о чем-то большем), Я спрашиваю: Кто здесь, кто здесь? Они отвечают, но как-то крайне невнятно (Я прошу воду), Но скрипка на стене моей дрожит, и, боже мой, мне кажется, бежит по их чертам знакомая улыбка (Орел, телец и лев), Те, кто знает, о чем идет речь, похожи на тех, кто спит (Как движется лед), Но если ты хочешь войти, как узнаешь здесь тех, кто снял грим (Меня зовут Смерть), я знаю многое, о чем я хотел бы сказать, но есть то, чего никогда не доверить словам. Но я говорю не словами (Любовь – это все, что мы есть), Один мой знакомый – он знает, он в курсе (Zoom Zoom Zoom), Как жаль, что те, кто знал – молчат про свой секрет (Пионерская 38), А те, кто знают, в чём дело, знают и будут молчать (Тайный Узбек), Деревья знают секрет (День в доме дождя), Но слепой не видит, а умный не знает (Маша и медведь),

либо собственно тайное знание о том, как обстоят дела «на самом деле»:

В книгах написано, что всё было зря. Но нет ни слова про то, что на самом деле (Темный, как ночь), И узнав все, что было тайной, я начну ждать, когда пройдет боль (Когда пройдет боль), Но мы знаем, что о главном не пишут в газетах и о главном молчат телеграф (Капитан Воронин), В тишине алтаря или в списках книг есть неизвестный тебе язык, на котором сказано все, что ты хочешь знать (Терапевт), Ведь очень скоро у меня будет Это, и я буду ясно знать, что с Этим делать (Красота – это страшная сила), Три старухи в подвале, закутанные в тряпье, но прядущие драгоценную нить, знают, как знает тот, кто

*пьет, оперившись на копье, и как знают все те, кому нечем и незачем пить (Тайный Узбек)*¹.

Самое непосредственное отношение к предыдущему концепту имеет и концепт **мистического / сакрального знака**. Такие знаки могут быть как положительными, так и отрицательными:

Луна в моих зрачках, ворон за моим плечом (Если я уйду), Взгляд вправо был бы признаком страха, Взгляд влево был бы признаком сна (Как нам вернуться домой), Когда звезда-можжевельник ляжет перед нами во сне (...) когда над чистой водой будет место звериной Луне (День радости), И теперь, когда нечего ждать, кроме волчьей зари; темная вода и пламя бесконечной зимы (День радости)², Белый, синий твои цвета (- 30 по Цельсию), Алый шелк, веющие сны, ветви ивы, фазы луны (Она может двигать собой), Была видна только тень от круга, тень от круга, и в ней была тень креста (Генерал Скобелев), Пока цветет иван-чай, мне не нужно других книг, кроме тебя (Иван-чай), Но внутри у меня никому не слышный звук, поднимающийся из глубины (Я не могу оторвать глаз от тебя), на нашем месте в небе должна быть звезда. Ты чувствуешь сквозняк, оттого что это место свободно (Глаз).

В ряде случаев сакральный характер изображаемых знаков проявляется не на содержательном, а на смысловом уровне. Так, в песне *Дерево* есть фрагмент: *Но вот лист пролетел мимо лица, где падающий листок может и должен интерпретироваться как сакральный знак, поскольку описываемое дерево представляет собой собственно мистическую сущность: Ты – дерево, твоя листва в облаках (...) Мы будем ждать, пока не кончится время, и встретимся после конца.*

Разновидностью сакрального знака у Б.Г. становится также произнесенное или написанное слово. Обычно это божественное слово или же особое, тайное слово, которое называет вещи как они есть:

¹ *Три старухи – парки, том, кто пьет, оперившись на копье – т.е. воин из стихотворения Архилоха – это, возможно, тот посвященный, кто готов стоять на страже тайного знания, те же, кому нечем и незачем пить, – скорее всего, боги. Идея некоторых любителей творчества Б.Г., что это намек на распространяющийся в России ислам, который предполагает abstиненцию, по нашему мнению, несостоительна, т.к. мусульманам есть чем и зачем пить: достаточно упомянуть массовые отравления алкоголем среди мусульман в период пандемии коронавируса и наличие лечебных центров для алкоголиков в Иране, а не пьют они только потому, что это один из запретов их религии. Божествам же, особенно понимаемым как духи, действительно пить нечем и незачем.*

² *Множественные интерпретации указывают на реминисценции и аллюзии к Откровению Иоанна.*

и ты сказал слово, и мне показалось, что слово было живым (...). Но готов ли ты ждать, чтобы почувствовать слово еще один раз (День первый), Напишите это слово на камне, раскрасьте его северным сиянием, наполните голубиной кровью – и забудьте навсегда, что оно значит (Голубиное слово)³: Есть одно слово, которое сложно сказать. Но скажи его раз, и железная клетка пуста (Серые следы на сером снегу), А все, что мне нужно, сказано в звездах (Неизъяснимо), Это вырезано в наших ладонях, это сказано в звездах небес (Ты нужна мне), And it's written in the dark ways. Written on the white halls, written in the cracks of the sky, and it says... (Annie of the nightingales).

Особое место среди слов занимают имена. Их сакрализация стала уже определенным культурным мотивом: во многих эзотерических, да и просто обыденно-мифологических представлениях имя человека, предмета или явления обладает трансцендентной силой и может воздействовать на его носителя (или же через имя можно магически на него воздействовать):

Есть Имя, которого не смеют коснуться дыханья, – светлее, чем свет; древнее, чем начало начал. Мы шли по последней черте, за которой молчанье. Нас больше нет, но Имя продолжает звучать (Ножи Бодхисатты), Я знаю имя звезды, я стану словом ответа Той, кто приносит дождь (Кад Годдо), Много кто хотел ее вернуть, ни один не знал имя (Лошадь белая), Научи меня имени моей тоски (Имя моей тоски), Скажи мое настоящее имя, и я пойду за тобой, не тратя слез (Не надо мне мешать), Не трать дыханья на мое имя – я обойдусь и так (Селфи), Мне нечего сказать тебе. Моё имя пыль (Пыль), При мне говорят моё имя, но я знаю, что это не я (Молитва и пост), Где ходят по крыльям херувимов, потому что им никто не дал имя, и значит, все молчали... (Голубиное слово), она раскроет своим ключом клетки всех твоих спрятанных птиц, но не скажет их имена (Диплом).

Но если слова лишены своей связи с трансцендентом или хотя бы связи со своим объектом, они, с точки зрения художественного видения Б.Г., пусты, недостойны, не способны выразить суть вещей и сакральных сущностей, поскольку тайное знание – Неизъяснимо (название песни):

Я не знаю, как мне назвать тебя, но ты есть (В этом городе снег), Красота – это страшная сила, и нет слов, чтобы это сказать (Красота –

³ Помимо того, что голубь у Б.Г. остается божественным символом, в самой внутренней форме слова голубь содержится отнесение к цвету неба, что усиливает сакральные коннотации.

это страшная сила), *Нам было явлено то, чего не скажешь в словах (Любовь во время войны)*, я бы все объяснил – но я не знаю истинных слов (*Цветы Йошивары*), *Кто-то движется, но я бы не стал называть имен* (...) *Видимо, новые дни не требуют слов (Новые дни)*, Ты хочешь что-то сказать, помолчи немного, не говори. Все уже сказано. Сказано тысячу раз. Нет смысла повторять это вновь (*Красная река*), *Говорящий не знает, Дарья, знающий не говорит (Дарья Дарья)*, В русском языке недостаточно слов сказать о тебе и сказать обо мне (*Мальчик Золотое Кольцо*), я не помню, как петь; у меня не осталось слов (*Луна, успокой меня*), Но здесь пределы любого слова. Молчи (*Кошка моря*), Делай, что хочешь, но молчи, слова – это смерть (*Елизавета*), *Нам не нужно будет слов в момент восхода Зеленой Звезды (Зеленая Звезда)*, и странные птицы над ними кружат, названья которым нет (*Трачу свое время*), *Что-то здесь, и я не знаю, как это назвать, но слова будут потом (Синее небо, белые облака)*, *I can see some kind of light here although I won't name it (Radio Silence)*.

Еще одним видом тайного знания и тайных знаков одновременно в идиостилевой художественной картине мира Гребенщикова являются некоторые числа. В среде исследователей и любителей творчества поэта известно, что таким особым числом для него является 14. Одна из песен с явно сакральным смыслом так и называется – *Четырнадцать*. Гребенщиков никогда не признавался, почему это число так важно для него и что за этим стоит, но намекнул, что это нечто мистическое. Это число можно несколько раз встретить в его произведениях:

14 лет я не ел; 14 лет я не пил; 14 лет молчал, чтобы не тревожить тебя (Забадай), Они шли по морю четырнадцать дней, слева вставала заря (...) А девки все пляшут – по четырнадцать девок в ряд (По дороге в Дамаск), Моему сердцу четырнадцать лет (Псалом 151), По мелкой речке к ним приплыл четырнадцатирукий бог (Древнерусская точка), Уже четырнадцать суток я не могу соскрести со стен шлак (Уткина Заводь).

Судя по приведенным примерам, сложно считать употребление Б.Г. числа *четырнадцать* примером семантики сакральности или сакрализованным в pragматическом аспекте. Совсем иначе выглядит использование числа 7, которое считается одним из важных культурных макроконцептов. В идиостилевой картине мира Б.Г. число 7 носит ярко выраженный мифосимволический характер:

какоме семи, никто не вышел из дома Той, что приносит дождь (Кад Годдо)⁴, В мире есть семья, и в мире есть три (2-12-85-06), семь звезд над твоей головой станут багряным серпом (Юрьев день), Семь кораблей несутся по морю, все спешат помочь его горю (Что нам делать с пьяным матросом?), семь чудес с семи концов света (Красота – это страшная сила), Найди семью отличий на этой картине (Марш священных коров), Я могу падать семь раз, но я поднимусь на восьмой (Сердце из песка), Между тем, кем я стал, и тем, кем я был, семь часов до утра (Ключи от ее дверей), Во мне семь ариин росту, я скромен, как милиционер (Молитва и пост), А если что-то не так – на это есть Семеро Из-под Камней (Бог Зимогоров), Теперь о цифре между 8 и 7 помнит один лишь Аллах (...) Семь самураев и дитя без глазу играли в электрический ток (Пока я не дам тебе знак), Seven white birds (Eloise).

На лексическом уровне число 7 может показаться даже более заметным в идиостиле Б.Г., чем кажущееся очевидным для описания сакральной сферы число 3. Однако это последнее в явной лексической вербализации (в т.ч. в производных формах) встречается в анализируемом корпусе чуть чаще, но при этом большинство употреблений носит явно цитатный или аллюзийный характер:

И он сделал три шага – и упал не на землю, а в небо (На ее стороне), Рассказывают, что у него не одна жизнь, а три (Огонь Вавилона), Гроб хрустальный со свечами заколочен в три доски (Великая железнодорожная симфония), И на трех орлах спустился незнакомый кавалер (...) С той поры прошло три года, стал святым колхозный пруд (Инцидент в Настасьино), Три сестры, три сестры разорвут тебя на части: сердце – вверх, ноги – вниз, остальное – что куда (Три сестры), Иначе – три сестры и Баба Бобориха (Ржавый жбан), Три старухи в подвале, закутанные в тряпье, но прядущие драгоценную нить (Тайный Узбек), И с тех пор у нас в деревне каждый третий – индуист (Инцидент в Настасьино); Где твой третий глаз, папа (Духовный паровоз); с необрезанным сердцем и третьей хрустальной ногой (Цветы Йосивары).

⁴ Изображается некое сакральное действие, частью которого является позаимствованный из «Кад Годдо» Талиесина образ переселения души. Среди исследователей и любителей творчества Б.Г. нет единства относительно того, кто такие эти семь, вышедшие из дома, и кто такая Та, кто приносит дождь. Не исключено, что эта последняя – одна из версий женского божества, неоднократно воспеваемого в творчестве Б.Г. (о чем – в следующем подразделе), а эти семеро – те же, которые разойдутся, чтобы не смотреть, кто войдет в круг в Дне радости. По одной из версий речь идет об ангелах, по другой – о семи днях, исчесывающих библейский счет земного времени.

Собственно сакрализованы, пожалуй, только модельные использования числа 3, заявленные в знаменитой формуле *Ищи меня и знай, что три всегда четыре* (Ржавый жбан). Очень интересное прочтение этой формулы предложила Вера Клец [Клец: Город золотой]. Исследовательница обнаружила реализацию экспликативной модели присоединения четвертого к трем или трех к четвертому, кроме Ржавого жбана, еще в 12 текстах Гребенщикова: Сирин, Алконост, Гамаюн (герой и три волшебные птицы); Кони беспредела (герой и три друга); Орел, телец и лев (герой и трое гостей), Наблюдатель (герой и еще трое у костра); Капитан Воронин (капитан и трое вызвавшихся); 10 стрел (некто и три белых волшебных животных), Звездочка (женщина-адресат и трое возлюбленных); Капитан Африка (три ипостаси героя и капитан Африка), Никита Рязанский (трое говорящих с Богом); Скорбец (герой и три небесных созданья), Северный Цвет (трое в доме и Вороника на крыльце); а также Бессмертная Сестра Хо (душа и трое ее учителей).

Такая формула чаще использовалась Б.Г. в период между 1986 и 1998 годами (почти все упомянутые песни созданы именно в это время), позже он прибегал к ней лишь спорадически. От себя мы можем добавить к этому списку также примеры из Рождественской песни (трое, оставшихся с королевой), Трамвая (плотник, судья и человек в пальто, к которым приходит контролер), Аделаиды (пара с северным ветром, ожидающая восхода звезды Аделаиды), Трех сестер (герой и три сестры, разрывающие его на части), Инцидента в Настасьино (кавалер, спускающийся на трех орлах), Елизаветы (Елизавета с двумя друзьями и герой), Тайного Узбека (три старухи-мойры и тот, кто пьет, опершись на копье) и Кошки моря (герой с кошками моря и ветра, встречающие адресата). Понятно, что далеко не во всех приведенных примерах формула *три всегда четыре* носит явно сакрализованный характер. В тех случаях, где такой намек на трансцендентный смысл допустим, беря во внимание распространенное в разных эзотерических и религиозных учениях тройственное понимание божественного, эту схему вполне можно интерпретировать как мировоззренческую установку на единство человека и единого Бога (Сирин, Алконост, Гамаюн, Кони беспредела, Три сестры, Орел телец и лев, Скорбец, Бессмертная Сестра Хо, 10 стрел, Елизавета, Тайный Узбек). Впрочем, аналогичное структурирование присутствовало уже в раннехристианской символике, например, четыре животных апокалипсиса, из которых одно – с человеческим лицом у Иоанна Богослова или при иконографическом изображении евангелистов (ангел и три сакральных животных – орел, телец и лев). Но возможны и другие интерпретации, например, когда трансцендентная сила становится четвертым

актантом, который подключается к трем героям (Капитан Африка, Никита Рязанский, Северный Цвет, Трамвай, Аделаида, Кошка моря), или та, в которой дополнение триады четвертым компонентом просто предполагает магическую полноту описания (Наблюдатель, Капитан Воронин, Звездочка, Рождественская песня, Инцидент в Настасьино). Этот последний случай встречался в литературе и раньше. Примером здесь может служить цитата из А. С. Пушкина в том же Ржавом жбане: *три сестры и Баба Бобориха*. Это, скорее, мифопоэтизм: герой и три дороги, герой и три советчика / помощника / противника, герой и три попытки, герой и три магических предмета и под.

О триадах на модельном (в т.ч. синтаксическом) уровне в идиостиле Бориса Гребенщикова уже ранее писала С. Лещак в первой монографии данного цикла, посвященной собственно языковым прецедентам. В ней подробно были описаны фразеосинтаксические модели тройственного повтора, вербализующие разного рода концептуальные суждения [С. Лещак 2019: 275–284], вроде:

Одни говорят – сегодня в шесть конец света. Другие просто депрессивны в доску. Третьи терпят любовь только за то, что она без ответа (Тяжелый рок), У черных есть чувство ритма, у белых есть чувство вины, но есть третий без особых примет (Комната, лишенная зеркал), Мы шли далеко, или за прекрасными тайнами, или потому, что иначе нельзя (Небо цвета дождя), Дайте мне глаз, дайте мне холст, дайте мне стену, в которую можно вбить гвоздь (Глаз), Так что теперь с того, что тьма под куполом, что теперь с того, что ни хрена не видать? Что теперь с того, что все свечи куплены (Волки и вороны), Я просыпаюсь, я боюсь открыть веки, я страшиваю (Жажды), Вот самурай, а вот гейша. А вот их сегун (Пока несут сакэ), Твои самолеты – им никогда не взлететь, твои горизонты чисты, твои берега не знают прибоя (Рождественская песня), Он играет им всем, ты играешь ему, так позволь, я сыграю тебе (Конtrandанс) и под.

И хотя ни один из этих и огромного множества аналогичных примеров, описанных в монографии С. Лещак, на семантическом уровне не представляет самой по себе сакральной сферы, тем не менее триадичный способ построения поэтом суждений свидетельствует о некоей значимой для поэта ритуализации художественной дескрипции и делиберации. Становится понятным, что на подсознательном уровне тройственность имеет для Б.Г повышенную смысловую ценность.

Если учитывать как собственно понятийное, так и модельное использование чисел, то к наиболее продуктивным и частотным в песенном творчестве Гребенщикова, конечно же, следует отнести число 2. Огром-

ное количество конструкций (как номинативных, так и предикативных) в текстах Гребенщикова выстроено по принципу дуализма или антитезы (об этот также см. описание фразеосинтаксических моделей противопоставления и повтора в работе: [С. Лещак 2019: 253–275]). В понятийном же отношении к собственно изображению сакральной сферы можно отнести все те фрагменты с семантикой двойственности или дуальности, в которых изображается концепт **сакрализованной пары** «герой – божество». В качестве второго в паре может выступать Бог, Муза, ангел или другое сакральное существо. В большинстве случаев эта семантика эксплицирована без использования непосредственных лексических маркеров числа 2:

Но мы с тобой одно (Мой друг доктор), я отец и сын, мы с тобой одно и то же (Цветы Йошивары), Мы с тобой одной крови (Северный Цвет), тем приятнее будет вдвоем (Пески Петербурга), но давай проведем этот вечер вдвоем (Сталь), Будет легче вдвоем в эти странные дни (Капитан Белый Снег), Когда я с тобой, ты мой единственный дом (Дядя даст нам все), И нет другого пути, только вместе с тобой (Бурлак), Я, пожалуй, пойду с тобой (Хильд закос под любовь), С тобой легко, с тобой не нужно касаться земли (Луна, успокой меня), Она всегда со мной в печали наших песен (Другая), но когда я проснусь, я надеюсь, ты будешь со мной (Сидя на красивом холме), Кто говорит со мной? Кто говорит со мной здесь? (Деревня), Держи меня, будь со мной, храни меня, пока не начался джаз (Пока не начался джаз), Но я буду там, если ты будешь рядом со мной (Мир подходит к концу), Но сегодня ты рядом со мной (День в доме дождя), И он похож на меня как две капли воды, нас путают, глядя в лицо (Сельские леди и джентльмены).

Второй случай использования числа 2 в текстах Б.Г. встречается при представлении концепта **оппозиционной дуальности мира** – либо имманентно-трансцендентной («я – мир»), либо профанно-сакральной («мир быта – духовный мир»):

дай мне руку: один раз для сердца, два – чтобы видеть, как гаснут звезды (Дикий мед), У Елизаветы два друга: конь и тот, кто во сне (Елизавета), Так как есть две земли, и у них никогда не бывало общих границ (Сельские леди и джентльмены), кто-то смеется, глядя с той стороны (Двигаться дальше), Мы все равно идем на другую сторону (Дикий мед), Мы на другой стороне (Ветка), увидимся на той стороне (Мальчик золотое кольцо), она по ту сторону стекла (Северный Цвет), пески Петербурга заносят нас всех по эту сторону стекла (Пески Петербурга), Вечные сумерки времени с одной стороны, великое утро с другой (Великий двор-

ник), И с той стороны стекла я искал то, чего с этой нет (Возвращение домой), я буду ждать по ту сторону стекла (Сирин, Алконост, Гамаюн), лети над той стороной дня (Летчик), По другую сторону дня мы уйдем (Апокриф), Ничем нельзя владеть по эту сторону дня (Ржавый жбан), А я пою тебе с той стороны одиночества (Дарья Дарья), Мимо этой и той стороны стекла (Мальчик), с той стороны зеркального стекла (Последний дождь), огонь по ту сторону реки (Имя моей тоски) и под.

Примеров такого рода дуальности в текстах Б.Г. гораздо больше, чем мы здесь имеем возможность представить. Дуальностью (как оппозиционной, так и парной) пронизано все творчество поэта.

Остальные числа в художественной картине мира Б.Г. не концептуализируются (их концептуализация может носить собственно текстовый характер и не выходить за пределы отдельного произведения):

Десять стрел на десяти ветрах (10 стрел), А дома его ждал застоявшийся дым и десять листов, верных его стихам. И верь не верь, но десять прекраснейших дам ждали звонка в свою дверь (Десять прекрасных дам), Двенадцать из десяти не знают, что ты – это ты, двенадцать из десяти считают тебя луной, двенадцать из десяти боятся тебя, зная, что ты – это смерть (Мир подходит к концу), Дайте мне «Месть Королевы Анны», ветер в паруса и чашу номер пять (Чаша № 5).

Последним объектом, который следует рассмотреть в этой части работы, являются **сакральные предметы и субстанции**, т.е. разного рода вещества (вода, воздух, огонь, земля, камни, металлы и под), за которыми традиционно или же самим Б.Г. закреплены некие трансцендентные свойства и потенции, а также магические или волшебные вещи, изображаемые в ходе презентации сакральной сферы.

Прежде всего здесь следует вспомнить о четырех стихиях (земле, воде, огне и воздухе), которые поэт использует самым активным образом, включая их в свой репертуар когнитивных прецедентов в качестве концептов, а также через теснейшим образом связанные с ними другие натурафактуальные концепты: песок / пыль / пепел, дождь / река / море, свет / солнце / звезда / луна, ветер / небо. Об этом уже шла речь в предыдущей нашей монографии по случаю анализа художественного представления когнитивного пространства природы [см. Лещак, Лещак 2019: 46–48]. Использование стихий в роли сакральных маркеров – один из наиболее характерных приемов изображения трансцендентного мира у Б.Г. (и не только у него):

Но ты ребенок воды и земли, а я, я сын огня (Дерево), И то, что было боль, станет, как ветер, и пламя сожжет мне сердце (Иван-чай), Кто мог знать, что нам будет нечего пить, хотя вода течет в наших руках (Очарованный тобой), Всего-то нужно, чтобы кто-нибудь обнял, залить на мгновение водой океана чёрную дыру внутри (Чаша № 5), Сердце воет волком, у тебя внутри луна под водой, пеликан и ёж ходят с огнемётом по границе между мною и тобой (Я учусь быть Таней), прислушайся к мерцающей звезде (Господу видней), Если падают звезды, подставит ли кто-то ладонь? (Древняя кровь), я клянусь на упавшей звезде (Музыка серебряных спиц), Не было сил отделять огонь от воды (Как нам вернуться домой), Земля на ощупь, хлеб и вино на вкус, губы губами, небо своей звездой (Движение в сторону весны), Там, где мы шли, там лишил небо да земля, но ветер придет, и нас уже не жаль (Шары из хрусталя), Ты нужна мне – дождь пересохшей земле (Ты нужна мне), Твердая земля да долгий путь из огня в полымя (Лошадь белая), Чтобы благословить го-рящую землю дождем (Небо цвета дождя), Под каменным небом – железная земля (Темный, как ночь), Зарывший в землю ветер в итоге пожнет ураган (Рухнул), Это северный ветер. Мы у него в ладонях (Аделаида), Некто, смеясь и играя, бросает нам в сердце пригорюни огня (Вятка – Сан-Франциско) и под.

Таких примеров в корпусе огромное количество. Нет смысла приводить все примеры сакральной прагматики, приписанной ключевым натурафактуальным концептам в картине мира Б.Г. Но даже в тех случаях, когда текстовые фрагменты на содержательном уровне кажутся описаниями явлений природы или натурафактов, в смысловом плане они чаще всего оказываются изображением неких трансцендентных сущностей или событий:

отраженье ясных звезд в темной воде (Очарованный тобой), Над их вет-вями поднималась Луна, и под ногами молчала земля (Генерал Скобелев), А в небе надо мной все та же звезда. Не было другой и не будет (Не было такой и не будет), А над всей землей горит звезда (Спи, пока темно), Там, где была вода, – пыль, там, где была земля, – пыль (Мы никогда не ста-нем старше), А над полем стоит звезда – звезда без причины (Ты нужна мне), И в его ладонях был лед, а в ее ладонях вода (Возвращение домой), И вот мы все еще идем, но вода под нами чиста (Заполнить пустые ме-ста), В полной пустоте круги на воде (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), Отражения звезд на воде указывали путь (Ножи Бодхисаттвы) и т.п.

Однозначно маркированными в сакральном отношении предметами в идиостилевой картине мира Б.Г. являются всевозможные камни. Они содержат как тайные знания, чувства и силы, так и могут служить мистическими знаками или магическими инструментами:

держали камни в ладонях (Искусство быть смирным), камни в моих руках, камни, держащие мир, – это не одно и то же (Танцы на грани весны), Тем, кто держит камни для долгого дня (Партизаны полной луны), У ней в руках браслеты с камнями против всякого зла (Пегги Поршень), Когда в камнях будет сказано то, что было сказано мне (День радости), Но выйдя за порог, остерегайся наступать на серые камни в зеленой траве (...) Я останусь горевать, пока не взойдет солнце над живыми камнями в зеленой траве (Серые камни в зеленой траве), Говорят, что камни рыдали, когда рвалась животворная нить (На ее стороне), Камни делают вид, что спят. Небезопасно иметь дело с ними или со мной (Народная песня из Паламоса), Можно учиться смирению у стертых ногами придорожных камней (Господу видней), Старец, он слышит ушами сердца молчание древних камней (Слово Паисия Пчельника), Если б каменный уголь умел говорить, он не стал бы вести беседы с тобой. И каррарский мрамор не стал бы смотреть тебе вслед (Каменный уголь), каждый камень помнит твой след (Не могу оторвать глаз от тебя), Печальнее печали назвать сестрой печаль, которую камень хранит (Удачи тем, кто ищет), Здесь есть камни и прочие книги, понятные мне (...) Горный хрусталь будет мне знаком, невидимый для глаз, но тверже, чем сталь (Горный хрусталь), мои кристаллы, сияющие во фрактальном свете (Красота – это страшная сила), Ладони полны янтарем, он будет гореть до рассвета (Рождественская песня).

В то время, как большинство вещественных проявлений «классических» стихий коннотировано в произведениях Б.Г. положительно, макро-концепт льда обычно служит знаком, а то и воплощением метафизического (или нравственного) зла. Ледяные стены, полы и потолки обычно ассоциируются с невозможностью вырваться из замкнутого профанного пространства, но в то же время уход под лед – явный знак гибели:

Многие надеются (...), что он сгорел или провалился под лед (Огонь Вавилона), И в оправе их глаз только лед и туман (Сталь), И в его ладонях был лед, а в ее ладонях вода (Возвращение домой), Возьми в ладонь пепел, возьми в ладонь лед (Лебединая сталь), Цвет яблони под юбкой ледяная броня (Царь сна), Небесный храм Иерусалим горит сквозь холод и лед (Дубровский), я иду по льду последней реки, оба берега одинаково далеки (Луна, успокой меня), Когда воздух затмит чёрная пыль и кровь окажется схвачена льдом (Перед тем, как опять пойдет снег).

Зато ледоход, таяние льдов или намеренное пробивание ледяных препятствий служит знаком духовного освобождения и возрождения:

А чтобы пробиться к воде, нужно сердцем растопить этот лед (Красная река), время учиться смотреть, как движется лед (...) И мы сдвинем ста-

каны плотнее, чувствуя краем зрачка, как движется лед (Как движется лед), Как пойдет таять снег – ох, что будет потом, а как тронется лед – ох, что будет со мной... (Бурлак), И я не знаю, что будет со мной, когда в реках двинется лед. Но я вижу свет в этом окне (В этом городе снег), И лед на реке, текущей снаружи, тает в точности так, как лед, что внутри (Песнь весеннего восстановления), движется с юга на крыльях весны. Он пьет из реки, в которой был лед (Иван Бодхидхарма), Продол-би в сердце лед (Под мостом, как Чкалов).

Полной противоположностью льда в прагматическом отношении являются серебро и соль. И если концепт серебра – это прямой атрибут Бога, аллюзийно отсылающий к Библии, то соль в концептуальном пространстве исследуемой художественной картины мира понимается как средоточие духовной силы:

нам опять не хватает тебя, Серебро Господа Моего (Серебро Госпо-да Моего), И когда наступит день серебра и кристалл хрусталия будет чист, и тот, кто бежал, найдет наконец покой (Каменный уголь), Мы танцуем удивительные танцы, превращая серебро в медв (Нами тор-гуют), Я вижу признаки великой весны, серебряное пламя в ночном небе (Партизаны полной луны), Возьми меня в пламя и выжги пустую породу, и оставь серебро для того, чтобы ночь стала чистой (Охота на едино-рогов), Серебром по ветру, по сердцу серпом (8200), Наши руки привыкли к пластмассе, наши руки боятся держать серебро (Я прошу воду), Шили по снегу серебром, Боялись прикоснуть кислотой (...) Мы знаем, каково с серебром; Посмотрим, каково с кислотой (Государыня); Уровень соли падает с бешеной силой, если так будет дальше, нас вряд ли удержит вода (Из дельты гнезда), Соленая вода разрешила мне мол-чать. Соленая вода знает меня наизусть (Мертвые матросы не спят), Ты можешь называть меня «соль» (Соль), Она крестила его соленым хлебом и горьким вином (Никита Рязанский), Сыпь соль на раны, буди иконо-кластра (Баста Раста), Он пал на колени в соленые волны и притяг к ним губами, как будто к святыне (Трамонтана), Когда соль теряет силу – она становится яд (Пришел пить воду).

Несколько более сложной сакральной субстанцией в идиостилевой картине мира Б.Г. является пепел. Макроконцепт пепла, с одной стороны, содержит в себе семантику разрушения, состояния «после конца», но с другой – это субстанция чистого духовного бытия, лишенного всякой связи с бытом и суетой «посюстороннего». Как отмечает Ольга Сущинская, «Лао Дзы писал, что у совершенного сердце выгоревшее, как уголь. Как в «Дороге 21», твои глаза, словно пепел. Ты видишь только то, что есть. Ты уже не видишь ни хорошего, ни плохого. Ты весь сгорел, как

дерево. До пепла. В пепле нет суждения. В нем нет субстанции. Значит ты опять все видишь как есть. Но ты прошел этим путем» [Сущинская 1998а]. Пепел (особенно, в сердце, глазах или руках) у Б.Г. становится символом постижения мистического знания (за пределами добра и зла, жизни и смерти) или достижения трансцендента:

Я сижу на пустынной скале. Наблюдаю, как плывут облака. Сердце, как старый пепел, глаза, как у полного дурака. Я ничего не начинаю, пускай все течет само по себе, как Волга-река (Ткачиха), Твои глаза – словно пепел, ты видишь только то, что есть (Дорога 21), Возьми в ладонь пепел, возьми в ладонь лед (Лебединая сталь), За угол сверни – и ты не вечен. И наши следы уносит ветер. Но греет меня пепел в чужой руке (Всем, кого я люблю), Я жду наступленья тепла (...) И мне снится пепел (Пепел), Дай руки – я покажу тебе, как живое дерево станет пеплом (Я – змея), И то, что было боль, станет, как ветер, и пламя сожжет мне сердце (Иван-чай), птицы из пепла, шары из хрусталия (Шары из хрусталия), и порою твой взгляд нестерпим для глаз, а порою он как зола (Пески Петербурга), You'll burn me to cinders (The Angel calling).

Напрямую к сакральным субстанциям примыкает еще одно концептуализированное в творчестве Б.Г. явление – **электричество**. Фактически будучи не видимой субстанцией, а энергией, сопряженной со светом, движением и разного рода преобразованиями, электричество как нельзя лучше подходит на роль собственно божественной или духовной квази-субстанции. Концепт электричества (реализуемый также через смежные образы тока, провода, кабеля) является одним из характернейших в песенном творчестве Гребенщикова:

Мы знаем электричество в лицо, но разве это повод (Капитан Африка), Но электричество смотрит мне в лицо и просит мой голос (Электричество), Да и что мы, в сущности, можем? Разве что рассказывать сказки и верить в электричество, забыв, что мы сами когда-то что-то умели (Как те, кто влюблен), И откуда-то сбоку с прицельным вниманьемглядит электрический пес (Электрический пес), Но кто мог знать, что он провод, пока не включили ток (Дело мастера Бо), Положите меня между двух контактов, чтобы в сердце шел ток (Рухнул), Я забыл на секунду, что, чтобы здесь был свет, ток должен идти по нам (Тень), И теперь я здесь – и я под током, пять тысяч вольт – товарищ, не тронь проводов (Цветы Йошивары), Мы шли на новый фильм, кто-то выключил ток (Прекрасный дилетант), Прощай, злодей, венец природы, грызи зубами провода, тебе младенческой свободы не видеть большие никогда (Науки юношей), Весело лететь ласточке над золотым проводом, восемь тысяч вольт под каждым крылом (Звездочка), А значит, остается только чи-

стая вода и скрепляющие тебя провода (Огонь Вавилона), Я вижу провода. Я жду наступленья тепла (Пепел), Семь самураев и дитя без глазу играли в электрический ток (Пока я не дам тебе знак).

Особого внимания заслуживает фрагмент одной из самых культовых песен Б.Г. 2-12-85-06, которую многие интерпретируют просто как абсурдистский стеб. Если проанализировать ее с учетом того, что «электричество» является одним из ключевых макроконцептов когнитивного пространства «сакральная сфера», можно заметить в нем несколько вполне логичных и закономерных для творчества Б.Г. смыслов. Речь идет об отрывке:

Если бы я знал, что такое электричество, я сделал бы шаг, вышел бы на улицу, зашел бы в телефон, набрал бы твой номер и услышал твой голос. Но я не знаю, как идет сигнал, я не знаю принципа связи и я не знаю, кто клал кабель, едва ли я когда-нибудь услышу тебя (...) есть люди типа жив и люди типа помер, но нет никого, кто знал бы твой номер.

Если интерпретировать электричество как дух (духовную или божественную силу), ты – как божество (Бога или Богиню), а телефонный звонок – как духовную связь с божеством, относительно которой большинство действительно не знает ни принципа связи, ни того, как идет сигнал, ни того, кто клал кабель, ни, тем более, твоего номера, все в песне встанет на свои места. В ее тексте и кроме этого немало намеков на сакральную сферу, например: *Недолго это тело будет жить на земле. Спроси об этом всадника в белом седле*, где первая часть – это заимствование из «Дхаммапада» (пункт 3.41), а вторая, о всаднике, – из Апокалипсиса (ангел смерти). Явно мифосимволическим смыслом обладает также фраза *В мире есть семь и в мире есть три*.

Изредка сакральным смыслом в текстах Б.Г. наделяются определенные предметы (например, образы ключа, свечи или яблока). Впрочем, их сакрализация носит общекультурный характер, иногда лишь усиленный авторскими соображениями:

Ключ к северу лежит там, где никто не ищет, ключ к северу ждет между биениями сердца (Северный Цвет), он даст вам ключи от завтрашних дней (Граф Диффузор), пламя свечей ее, кольца ключей ее, нежный, как ночь, мрамор плечей ее молча легли в камень его руки (Почему не падает небо). Она расскажет тебе свои сны и этим лишишт тебя сна, и она раскроет своим ключом клетки всех твоих спрятанных птиц (Диплом), Его чело светло, но ключ дрожит в кармане плаща (Выстрелы с той стороны), Долго мы жили впомьмах, и там был потерян ключ (Крестовый по-

ход птиц), Она сказала: «Возьми с собой ключи от моих дверей» (Ключи от ее дверей)⁵, Все двери закрыты на ключ с сумерек и до восхода (Рождественская песня), Открой мои двери своим беззвучным ключом (Пчела), А где-то ключ повернулся в замке, где-то открывалась дверь (Тень); Плынет матрос в надзвездной тишине и гасит золотящиеся свечи (Иерофант), В моем окне стоит свеча; свеча любви, свеча безнадежной страсти (Голубой дворник), Задуйте свеч дрожащих свет и дайте мне уйти (Перекресток), Скоро Юрьев день, и все большие свечей у заброшенных царских врат (Юрьев день), Неси меня, как свечку, в горсты (Перед тем, как опять пойдет снег), Какая свеча в моем окне, какая рука в моей руке (Река), В глубине моей девственной кельи сиротливо зияет свеча (Ария Казанского Зверя);

Я – мальчик золотое кольцо, пришел вернуть ваши яблоки в сад (Мальчик золотое кольцо), Отцу яблок слышно движенье корней во сне, зимы к весне (Отец яблок), я ожидаю наступления яблочных дней (Наступление яблочных дней), Она стоит на холме меж цветущих яблонь, и вьище ее один Господь Бог (Пегги Поршень), *Days of apple bloom white (Winter)*.

Гораздо более разнообразной и pragmatically значимой для исследуемой художественной картины мира является группа сакральных существ.

⁵ Концепт ключа у Б.Г. усиливается особой значимостью в его картине мира пограничного макроконцепта дверь.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ САКРАЛЬНЫХ СУЩЕСТВ

*Самый быстрый самолет не поспеет за тобою –
Но, когда ты прилетишь, я махну тебе с земли.*

Б.Г. Самый быстрый самолет

Господи мой, кто если не Ты?

Б.Г. Крестовый поход птиц

Тебя называют богиней, для меня ты – жена.

Б.Г. Там, где взойдет Луна

Второй группой объектов художественного изображения в данном когнитивном пространстве является группа сакральных существ, относимых, собственно, как к сонму богов или божественных лиц, так и мифических персонажей вплоть до создаваемых самим Б.Г. героев – людей со сверхспособностями трансцендентного характера. Беря во внимание магическую или мистическую сущность такого рода существ, в эту группу следует включать не только антропоморфные существа, но также сакрализованных животных и сакрализованные растения, представляемые в текстах песен как субъекты или адресаты типично человеческих действий. Мир произведений Б.Г. преисполнен такого рода существами, ведь *На каждого, кто пляшет русалочьей пляской, есть тот, кто идет по воде* (Капитан Воронин). Они имманентны этому миру, присутствуют в нем (здесь) часто незаметно для людей:

*ты здесь, ты виртуально здесь (Люди пришедшие из можжевельника),
Все уже здесь: Сирин, Алконост, Гамаюн (Сирин, Алконост, Гамаюн), Тайный Узбек уже здесь (Тайный Узбек), Но в мире есть что-то еще, я клянусь, она где-то здесь (Некоторые женятся (а некоторые – так)), Она жжет как удар хлыста. Вся здесь, но недостижима. Отраженье в стекле, огонь по ту сторону реки (Имя моей тоски), Говорят, тебя нет здесь, я слышал, что ты в стороне (Дело за мной), И никто из нас не знает, что вот он и есть махатма (Бригадир), И если невидим клинок, то это не значит, что сердца ему не достать (Снова я пел сегодня), Куда бы я ни шел, везде вокруг Эдем (Беспечный русский бродяга).*

Иногда люди не могут распознать сакральных существ, даже когда их присутствие очевидно, еще сложнее различить их и понять, кто они:

А он выглядит чертом, хотя он господь (Сельские леди и джентльмены), Может, Бог, а может, просто эта ночь пахнет ладаном (...) То ли это благодать, то ли это засада нам (Волки и вороны), Встретишь его – не заметишь лица (Платан), Ох, я знаю, отчего мне сегодня не спалось – видно, где-то рядом ты, да глаза мои слепы (Самый быстрый самолет), А тот, кто хочет любви, беззащитен вдвойне и, не зная тебя, движется словно впомьмах (Тема для новой войны), Я вижу тень твоего лица (– 30 по Цельсию), И кто здесь мир, и кто здесь окно? (Встань у реки), Я родился, уже помня тебя, просто не знал, как тебя звать. Дох от жажды в твоих родниках – я не знал, как тебя знать (Там, где взойдет Луна).

По мысли поэта, божественное повсеместно и присуще каждому человеку, более того, именно оно и представляет собой истинную реальность:

кроме Бога, здесь никого нет (Сын плотника), Господи, я твой, я ничей другой. Кроме тебя, здесь никого нет (Обещанный день), Но сиди ты хоть сто жизней, ноги за уши закинув, Бог в твоем гнездится сердце, ходит кошкой по траве (Бригадир), А я хожу и пою, и все вокруг Бог; я сам себе суфий и сам себе йог (Туман нал Янцзы), Я отец и сын, мы с тобой одно и то же (Цветы Йошивары), Возьми меня как бога или выбрось прочь. Вот крылья, данные мне: или вверх со мной – или это уже не вопрос (Не надо мне мешать), И разве я – не Бог? Любовь моя, ответь (Господин одинокий журавль), Тут что-то хорошее стало происходить в моем сердце. И иногда мне кажется, что это ты (...) я даже не заметил, потому что кто-то завладел моим сердцем. Я подозреваю, что это ты (Кардиограмма), Ты слишком далеко от меня. Слишком далеко от меня – как воздух от огня, волна от воды, сердце от крови¹ (Имя моей тоски).

Присутствие божественного или трансцендентного может быть концептуально маркировано. Такими показателями сакральности в текстах Б.Г. обычно являются концепты свет, красота и любовь² (которые неред-

¹ Последняя фраза выстроена про принципу «от обратного». Поэт использует прием расставления смежных понятий или соположенных различий, изначально объединенных в одном объекте, названный в свое время Ж. Дерридой *différance*. Фактически между воздухом и огнем, волной и водой, сердцем (живым) и кровью нет и не может существовать не только отступа в пространстве, но и вообще парадигматических отношений (особенно явственно это заметно в случаях волны и воды, а также огня и воздуха, поскольку первые элементы этих пар – это лишь форма или разновидность вторых). Следовательно, фраза Ты слишком далеко от меня – это утверждение, что в случае Бога даже такое полное единение может показаться недостаточным.

² Как отмечал Борис Гребенщиков в интервью 2011 года, «Дионисий Ареопагит говорил: „Бог начинается там, где кончаются наши о нем представления“». Так что Бог – это

ко вуалируются под описание женской красоты или любви к женщине, что создает у слушателей ложное впечатление, что перед ними любовная лирика):

И если стало светлей, то, видимо, он уже здесь (Иван Бодхидхарма), я вижу свет, и значит, он здесь (Горный хрусталь), Ты мой сон, ты светлее всех, кто снимается мне. Сон моих снов (Ты мой свет), Только кто – не скажу – начинает другую работу; превращается в свет из окна на твою сторону (Удивительный мастер Лукьянов), но твой негасимый свет гаснет, коснувшись руки (Имя моей тоски), Это ж, Господи, зрячemu видно, а для нас повтори: Бог есть Свет, и в нем нет никакой тьмы (День радости), Скажи мне, как нам петь Тебя, и когда меркнет свет – пересвети. Зажги мне руки, чтобы я мог взять это небо, как нож, и вырезать нас из сети (Крестовый поход птиц), я хочу к тебе – туда, где свет (Обещанный день), You are The One, who make me shine like the sun, keep me forever in flame – never the same again (Can't stop repeating your name);

А твоя красота – свет в окне потерянному в снегах, твоя красота ошеломляет меня (Красная река), А поутру в поле – крестная сила, поутру в поле – Боже как красиво (Поутру), И я не вижу вокруг ничего, кроме красоты (Эвакуация), Я не могу оторвать глаз от тебя (Не могу оторвать глаз от тебя), Красота – это страшная сила, и нет слов, чтобы это сказать (Красота – это страшная сила), Потому, что она³ держит путь на север, где ни времени, ни объяснений, один только снег до горизонта (Голубиное слово), Я до сих пор не видел на этой земле кого-либо прекрасней, чем ты (Стоп машина), Но он – окно, в котором прекрасен мир (Встань у реки), В сердце печать неизбывной красоты (Туман над Янцзы);

Но пока нет твоей любви, мне всегда будет хотеться чего-то еще (Глаз), любовь – это странная вещь, и никто, никто не знает, что она скажет (Как те, кто влюблен), Только одно безоружное сердце, и оно не может отказаться, не умеет отказаться любить, не может, не хочет, не умеет отказаться любить (Мальчик), Любовь – это все, что мы есть (одноименное произведение), Я продал душу любви – теперь она вернулась назад (Мальчик Золотое Кольцо), Открой все настежь – слишком много любви (...) Хэй, поднимите мне веки – слишком много любви (...) Апостол Павел и апостол Фома спорили друг с другом – что такое тюрьма? Один был снаружи, другой внутри; победила дружба, их обоих распяли, слишком много любви (...) Дорогу санитарам леса – слишком много любви (Слишком

всё и даже больше, чем все. Бога нельзя использовать. Его можно только любить. Любовь – это знак того, что Бог проявляет себя у тебя в душе, это знак присутствия Бога. Раздражение – знак присутствия этого» [см. Хайруллин 2011].

³ Т.е. красота.

много любви)⁴, *Мое ощущенье, что это мой метод любви* (Наступление яблочных дней), *А любовь – это метод мастера Бо* (Дело мастера Бо), *How more so You, love, for You're the Love fulfilled (...) And I can't stop repeating Your Name, can't stop repeating Your Name* (Can't stop repeating your name).

В предыдущей нашей монографии анализ изображения женских образов и межполовых отношений в текстах Б.Г. позволил нам однозначно прийти к выводам, что (а) «концепт любви у Б.Г. гораздо шире по объему, чем только отношения между мужчиной и женщиной, и носит, скорее, экзистенциально-духовный, чем эротический характер и выходит далеко за пределы когнитивного пространства „человек”, что позволяет трактовать его не столько как отдельный концепт, а как полноценную концептуальную категорию» [Лещак, Лещак 2019: 174], а также (б) что «идея плотской любви между мужчиной и женщиной в художественной картине мира Гребенщикова явно уступает – и количественно, и качественно – идею любви как высшего проявления духовного эмоционального переживания» [там же: 174–175].

Во многих песенных текстах Гребенщикова изображается отношение лирического героя (выполняющего одновременно функцию дескриптора) к неопределенному сакральному объекту, в основном представленному в роли объекта желаний и ожиданий, а также адресата благоговения и поклонения:

Но куда бы я ни шел, передо мной твоя нежность, и я тоскую по тебе, как мертвый тоскуют по жадности крови живых (Слишком много любви),
Но, если б я знал, как найти тебя, я бы рухнул к твоим ногам (Рухнул),
Но пока нет твоей любви, мне всегда будет хотеться чего-то еще (Глаз),
Я знаю твой голос лучше, чем свой, но я хочу знать, кто говорит со мной (...)
Я мог бы признаться тебе в любви, но разве ты этого хочешь и разве это что-то меняет (Танцы на грани весны),
Самый быстрый самолет не успеет за тобою, а куда деваться мне, я люблю быть там, где ты (...)
Если б не было тебя, я б ушел давным-давно (...)
Но, когда ты прилетишь, я махну тебе с земли (Самый быстрый самолет),
С тех пор, как я знаю тебя, я потерян для внешнего мира (...)
Я встал на твоем берегу, спасибо этому дому; ты воздух, которым я жив, и я бы не хотел по-другому (Забадай),
Я не знаю, как ждать тебя, но ждать тебя – великая честь.
Я боюсь назвать тебя, достаточно того, что ты есть (...)
Никто не сможет дать мне того, что можешь дать ты (В этом городе снег),
Со мной никогда не случалось ничего лучше тебя (– 30 по Цельсию),
Я жду того,

⁴ Весьма характерный для Б.Г. прием сарказма. *Слишком много любви* – горькое признание незрелости человечества, неготового принять сакральное.

кто знает, о чем я пою, что я вижу во сне, чьи следы на новом снегу (Не надо мне мешать), С тех пор, как я знаю тебя, я потерян для внешнего мира. Я встал на твоем берегу (...) Ты воздух, которым я жив, и я бы не хотел по-другому (Забадай), Ты – конь, ты прекрасный конь. Я был бы рад скакать на тебе все дни (...) в самом сердце моих сердец ты вьишит звериной иглой на шелке небес. Ты храм, первый и последний храм. И я молюсь в тебе год, и я молюсь в тебе час (Люди пришедшие из можжевельника), С тех пор, как я знаю тебя, мне не нужен никто другой (Дело за мной), Я не знаю, как ждать тебя, но ждать тебя – великая честь (В этом городе снег), но когда я проснусь, я надеюсь, ты будешь со мной (Сидя на красивом холме), У кого-то есть право забыть про тебя, у кого-то есть право не пить за тебя, только я не верю в такие права, мне хотелось бы видеть тебя (Видеть тебя), Такое впечатление, будто кто-то завладел моим сердцем, и иногда мне кажется, что это ты (...) Тут что-то хорошее стало происходить в моем сердце, и иногда мне кажется, что это ты (Кардиограмма).

Реже такой объект является адресатом молитвенного обращения с просьбами:

Держи меня, будь со мной, храни меня, пока не начался джаз (Пока не начался джаз), Скажи мне хоть слово, я хочу слышать тебя (Очарованный тобой), Скажи мне, что я сделал тебе, за что эта боль (...) Но молись за нас, молись за нас, если ты можешь (Поколение дворников), Научи меня жить вопреки всей надежде, оторваться и прочь сквозь завесы земли (Девушки танцуют одни).

Сложно сказать однозначно, кто именно имеется в виду под адресативным *Ты*: Бог, Богиня (Муза), ангел-хранитель или какое-то иное божество. В текстах, из которых взяты данные фрагменты, нет даже гендерно-полового маркера в виде родового показателя (все они написаны в настоящем или будущем времени). Общий анализ идиостилевой художественной картины мира Гребенщикова не вносит ясности в этот вопрос, т.к. в его творчестве достаточно много песенных текстов, адресованных как маскулинному, так и феминному личностному божеству. При этом оба они представляются как средоточие мудрости, добра, красоты, любви, источник света и вдохновения. На это обстоятельство как на особый идиостилевой знак поэзии Гребенщикова уже обращали внимание исследователи творчества поэта. Так, например, Г. Нугманова в одной из своих работ справедливо заметила: «В творчестве Гребенщикова существует ряд таких песен, в которых лирический герой обращается непонятно к кому. Например, если используется местоимение „она”,

то это могут быть помимо женщины смерть, судьба, жизнь, Россия, женское божество или чудесный персонаж женского пола. Если же употребляется „ты”, то это вообще может быть кто угодно. Такой прием дает безграничные возможности для толкования» [Нутманова 2000: 100].

Если говорить о **маскулинном божестве**, то чаще всего это, судя по способу номинации, христианский Бог-отец (*Господь, Бог, Он*) либо личностный Бог как таковой:

Бог есть Свет, и в нем нет никакой тьмы (День радости), Не прячь от Бога глаза, а то как он найдет нас? (Дубровский), Иль найти забвенье в Боге, чтобы спас и просветил (Однолюб), Ты одна знаешь, что у Бога нет денег (Если бы не ты), Спасибо Богу за хлеб, который отпущен нам днесь (Некоторые женятся (а некоторые – так)), Но Бог не ангел; он просто такой, как он есть (Послезавтра), Нас у Бога много, килограмм на пятач (Брат Никотин), Идите к Богу в рай, а я ещё спою! (Изумрудно-ясные дни), Но куда бы ты ни шёл, до конца своих дней обещай, что будешь помнить одно: Господу видней (Господу видней), А мы сгорим в пламени заката, чтобы оставаться навсегда в саду над рекою, потому что это нашиими губами Ты сказал однажды раз и навсегда голубиное слово (Голубиное слово), И словно б открылось небо, словно бы Ты глядишь, ангелы все в сияньи и с ними в одном строю рядом с Тобой одна – та, которую я люблю (Та, которую я люблю), Девять тысяч церквей ждут Его, потому что Он должен спасти; девять тысяч церквей ищут Его и не могут Его найти (...) Но город спасется, пока трое из нас продолжают говорить с Ним (Никита Рязанский), Перед Господом нет оправданий (О лебеде исчезнувшем),

либо Иисус Христос (*Христос, сын человеческий, сын плотника, Бог, Господь*):

И тот, кого с плачем снимали с креста, окажется вновь распят. И нежные губы станут опять искать своего Христа (25×10), то распяли его, перепутав с Христом (Сталь), Сын человеческий, где ты? (Комната, лишенная зеркал), Я не знаю, в кого ты стреляешь, кроме Бога, здесь никого нет. Так дуй за сыном плотника. Ломись к началу начал (Сын плотника), Бог сказал Лазарю – мне нужен кто-то живой, Господь сказал Лазарю – хэй, проснись и пой! (Дарья Дарья), И клянись Христом Богом, что ты – это ты (Палёное виски и толчёный мел), И когда готова распинает Христа, он объяснит, отчего Христос враг (Вечерний М).

Показательно, что в текстах на лексическом уровне совершенно отсутствует понятие Святого Духа. Слово *дух* используется крайне редко и только в его общекультурной семантике (единственное исключение –

Я бы выпил все, над чем летал дух в песне Если бы не ты). Еще в двух случаях дух используется как номинация бестелесной сущности, но, скорее, в ее языческой или восточной интерпретации: *Я взошел в гору и был с духом горы* (Псалом 151) и *Созовет голодных духов – их собой поить-кормить* (Кладбище).

Гораздо чаще в текстах Б.Г. Бог фигурирует как адресат обращений лирического героя. В таких текстах, стилизованных под молитвы, в обращениях появляются дополнительно к уже представленным формы *Господи свят*, *Господи мой* и *Господи Боже* (а также *Lord* и *God* в англоязычных текстах):

Господи, любимый, спасибо за то, что я сподобился видеть, как Ты сгораешь в пламени заката, Чтобы никогда не вернуться, потому что Ты никак не уходишь (...) Дела Твои, Господи, бессмертны и пути Твои неисповедимы – и все ведут в одну сторону... (Голубиное слово), *И в зареве летних звёзд, в конце тропы – Господи мой, кто если не Ты?* (Крестовый поход птиц), *Запрягай мне, Господи, коней беспредела; я хотел пешком, да видно, мне не успеть...* (Кони беспредела), *Господи, спаси мою душу. Я начинаю движенье в сторону весны* (Движенье в сторону весны), *Но когда все уйдут, Господи, оставь мне серые камни на зеленой траве* (Серые камни на зеленой траве), *Смотри, Господи: крепость, и от крепости – страх, мы, Господи, дети, у Тебя в руках, научи нас видеть Тебя за каждой бедой. Приими, Господи, этот хлеб и вино, смотри, Господи, – вот мы уходим на дно; научи нас дышать под водой* (Никита Рязанский), *Господи, помилуй меня (Я хотел петь), Господи, открай мне тайну бытия, посмотри мне в глаза и скажи, что это воля Твоя* (Песни нелюбимых), *Дай им, Господь, печали, чтоб различать цвета, и людям дневным дай ночную звезду, чтоб эта звезда им разомкнула уста* (Снова я пел сегодня), *Господи, приди и будь соловей* (Мальчик), *Господи, я твой, я ничей другой. Кроме тебя, здесь никого нет* (Обещанный день), *Посмотри, как чудны дела твои, Господи (На ход ноги), Господи свят, научи меня имени моей тоски. Между мной и тобой – каждое мое слово (...)* Господи, если ты не в силах выпустить меня из клетки этой крови – научи меня имени моей тоски (...) Ты все мне простил, и я знаю – ты истин (...)

Господи, если я вернусь, то я вернусь чистым; осталное за мной (Имя моей тоски), Отпусти мне грехи первым взмахом крыла; отпусти мне грехи – ну почему ты молчишь?! (...) Так причисли нас к ангелам иль к свите зверей, но только не молчи – я не могу без огня; и, где б я не шел, я все стучусь у дверей: так, Господи мой Боже, помилуй меня! (Бурлак). Если Ты хочешь, то земля станет мертввой; если Ты хочешь – камни воспоют Тебе славу; если Ты хочешь – сними эту накиль с моего сердца (Северный Цвет), Послушай, чего б Ты хотел, ответь – тело мое и душу, жизнь мою и смерть, все, что еще не спето, место в Твоем раю: только отдай мне ту, которую я люблю (Та, которую

я люблю), Боже, помилуй полярников с их бесконечным днем (...) Боже, помилуй полярников – тех, кто остался цел (...) Как им дремлется, Господи, когда ты даришь им сны? (...) Помилуй их, как влюбленных, боящихся света луны; и когда ты помилуешь их и воздашь за любовь и честь, удвой им выдачу спирта, и оставь их, как они есть (Боже, храни полярников), And may Lord have mercy on those, who invoke our displease (...) I say – I know how you feel, God, I know how you feel (Best years of our lives).

Кроме представленных прямых (первичных и повторных) номинаций личного маскулинного божества, в текстах исследуемого корпуса можно встретить также несколько вторичных, образных номинатов, референтно указывающих на Бога. Так, в песне *Северный Цвет*, в которой обращение к *Северному Цвету* (воронику) – *Оторвись от земли, Северный Цвет; ты знаешь, как должно быть в конце; отпиши меня нежностью своей подвенечной земли* – переплетается с обращениями к Богу: *Если Ты хочешь, то земля станет мертвой; если Ты хочешь – камни воспоют Тебе славу; если Ты хочешь – сними эту накиль с моего сердца*, что заставляет интерпретировать воронику (*Северный цвет*) как божественное проявление в земном обличье (некоторые интерпретаторы склонны видеть в этом образе указание на Христа). Последний фрагмент отсылает к Евангелию от Луки (19:40): «Но Он [Иисус] сказал им [фарисеям] в ответ: сказываю вам, что, если они [воздающие славу Богу] умолкнут, то камни возопиют»⁵. В песне *Трамвай* появляется образ плотника, который берет на себя ответственность (вину) за всех людей: *Лично я готов отвечать за все. Мне есть, за что отвечать, но я пою, когда строю свой мост. Я не хочу молчать*⁶, представляющий явную аллюзию к Христу. С Христом ассоциируется также образ рыбы в песне *Какая рыба быстрее всех: Я спросил у соседа: Почему ты так глуп? Он принял мои слезы за смех. Он ни разу не задумывался о том, какая рыба быстрее всех.*

С типичной для картины мира Б.Г. сакральной символикой электричества и любви сопряжен образ таинственного заглавного персонажа в *Электрическом псе*, который глядит на людей *с прицельным вниманием, но откуда-то сбоку, вгрызается в стены в вечном поиске новых и ласковых рук, не чужд парадоксов, смеется над нами и, что самое главное, не занят вопросом, каким и зачем ему быть*. В финальной части текста Б.Г. усиливает таинственность *электрического пса*, явно выбивающегося из общей картины мелочности, суеты, зависти, тщеславия, напускной ду-

⁵ Подробный анализ религиозных смыслов в тексте этой песни был произведен Е. Ереминым [см. Еремин 2010а].

⁶ Об интерпретации образов в песне *Трамвай* писала ранее С. Лещак [Лещак 2019: 71].

ховности и псевдореволюционности советской «кухонной» элиты, словами: *И логически мысля, сей пес невозможен, но он жив, как не снилось и нам, мудрецам. И друзья меня спросят – о ком эта песня? Я отвечу загадочно – ах если б я знал это сам.* Вполне можно согласиться с интерпретацией Е. Еремина: «Электрический пёс – существо вполне конкретное и в то же время необъяснимое, обладающее человеческими качествами и одновременно иноприродное человеку. Его способ жизни – любовь. Он сам – любовь. О нём можно говорить как о лирической персонификации Бога» [Еремин 2010б: 96]. Нельзя исключить, что электричество и любовь в художественной картине мира Гребенщикова являются образными воплощениями духа как чистого трансцендентного бытия.

В песне *Отец яблок*, скорее всего, речь также идет о Боге: *Отец яблок пристально смотрит в цветущий сад – странный взгляд. Отицу яблок слышно движение корней во сне, зимы к весне (...)* *Отец яблок явственно слышит родную речь – все здесь; Отец яблок просит присяжных занять места и скромно сесть.* Если учесть сакрализованную значимость яблока для художественной картины мира Б.Г. и вспомнить песню *Мальчик золотое кольцо*, в которой мальчик-душа возвращает яблоки в сад (т.е. плоды с Древа Познания в Рай), то *отцом яблок* может быть только владелец этого самого цветущего (яблочного) сада⁷.

Еще один важный для Б.Г. сакральный символ образно представляет маскулинного Бога в песне *Соль*: *Я наблюдаю за механизмами ночи, я храню мореходов от песен луны, мои пути по определению короче, Но те, кто идут по ним, становятся плохо видны (...)* *Я раздираю основу мира на части, чтоб сохранить суть безупречно простой. Когда ты приходишь ко мне с просьбой о счастье, если ты станешь обращаться ко мне, ты можешь называть меня «соль».*

Со Святым Духом ассоциируются фрагменты, в которых появляется образ голубя:

Белый голубь слетел, серый странник зашел посмотреть (...) Вместо крыл пустота, в районе хвоста третий глаз (Летчик), В Лебединый день лепо ли хотеть голубя? Я хотел, и этот голубь взлетел, и голубь был похож на тебя (Царь сна), Заклевал коршун – да голубя (Кони беспредела), Белым голубем взлететь – только на небе темно (Самый быстрый самолет), Голуби возьмут его в небо, так высоко, что большие не видно (Голубиное слово), И голубь благодати встает на дыбы (Назад в Архангельск).

⁷ Аналогично трактует этот образ С. Толоконникова [2003: 218–219].

Все сказанное выше могло бы склонять к тому, что мировидение Б.Г. носит сугубо христианский характер, однако такое утверждение становится весьма сомнительным, если мы возьмем во внимание не меньшую (а может быть, и большую) значимость для его картины мира категории **феминного божества** – Богини, Белой дамы, Музы, возможно, также воплощенной в собирательном женском облике Красоты, Истины и Любви. Ольга Сущинская, исследовательница творчества Гребенщикова, полагает, что «в соответствии с буддистской традицией, настоящий йог-мужчина видит во Вселенной абсолютное проявление женского начала. Для него вселенная – женщина. Все, что происходит во Вселенной, – это активность женского начала. Он видит в ней Великую Богиню. Поэтому все, что он делает, выглядит как взаимодействие со Вселенной. Для женщины-йогини Вселенная представляется мужским началом. Поэтому любая активность, все, что ты делаешь, направлено к Божественному. Просто божественное не имеет определенной формы» [Сущинская 1998а]. Еще более радикально оценивает видение поэтом сакрального мира Вера Клец: «Образ бога в текстах БГ, как правило, женского пола. Не говоря о причинах произведенной Поэтом операции по изменению пола изначально мужского христианского божества, отметим лишь то, что метафоры однозначно указывают на женский род божества [Клец: *Нестор Махно*]. Высказывание исследовательницы весьма проблемное, поскольку (как мы это продемонстрировали выше) в целом ряде других произведений Бог однозначно представлен как маскулинная сущность. Возможно, речь идет о разных воплощениях божественного – иногда маскулинное, иногда – феминное, иногда – амбивалентное (например, дух, душа, любовь, совесть). Аналогичная ситуация у Б.Г. с изображением ангелов. Но пока сосредоточимся на феминном божестве.

При анализе этого элемента идиостилевой художественной картины мира Гребенщикова прежде всего следует учесть то обстоятельство, что, в отличие от многих других поэтов, его положительные женские образы (особенно лексически не специфицированные и называемые исключительно посредством местоимений или грамматически) довольно редко являются изображениями реальных, «земных» женщин, например, любимой. Как парадоксально отметил сам Гребенщиков, «все-таки любимая женщина – одна. Она может не иметь даже человеческого воплощения [см. Дардыкина 1995]. Развивая эту мысль в передаче на «Русском радио» 5 марта 2006 года, поэт добавляет: «Источник этой поэтической силы – не научное знание, а вдохновение, а вдохновение всегда приходит от Белой Богини или Лунной Музы (именно под этим именем человечество знало Ее много десятков тысяч лет)» [Гребенщиков 2006].

В отличие от представления маскулинного Бога, образ Белой Богини в песнях Б.Г. в основном реализуется дейктически – через указание (Она), обращение (Ты), т.е. без использования субстанциальной номинации, а описания ее атрибутов и характеристик производится как бы вскользь, через переживания и психические состояния лирического героя:

когда тошнит от пошлости своей правоты, я не знаю, куда б я плыл, – я бы пил и пил, я бы выпил все, над чем летал дух, если бы не ты (...) я бы стал атеистом, если бы не ты (...) Ты одна знаешь, что у бога нет денег, ты одна помнишь, что нет никакого завтра, есть только сейчас (...) я сошел и иду по воде, но я бы не ушел далеко, если бы не ты (Если бы не ты), С тех пор, как я знаю тебя, мне не нужен никто другой; говорят, тебя нет здесь, я слышал, что ты в стороне. Но если б я не смог дослушаться до тебя, я бы думал, что дело во мне. А те, кто говорят, что не знают тебя, – только ты можешь их спасти. Ты дала мне этот мир как игрушку (...) нахожу тебя в нежности ветра, в каждой набежавшей волне (Дело за мной), Спасибо Богу за хлеб, который отпущен нам днесь. Но в мире есть что-то еще, я клянусь, она где-то здесь. И солнце остановится в небе, когда она даст ему знак (Некоторые женятся (а некоторые – так)), Двенадцать из десяти не знают, что ты – это ты, двенадцать из десяти считают тебя луной, двенадцать из десяти боятся тебя, зная, что ты – это смерть, но я буду там, если ты будешь рядом со мной (Мир подходит к концу), Она придет ко мне по тысяче ветров, пройдя по радуге над городом мостов. Алмазы звезд в ее руках. Она их бросит в полночь. Она ведет меня сквозь каменные тени. Она хранит меня. Любовь ее священна. В чугунном мире вашем, как рассвет, ее дыханье. Как я люблю ее, слова ее как речи. Я говорю с ней, но всегда меж нами вечность. Она всегда со мной в печали наших песен (Другая), Но, если бы не ты, ночь была бы пустой темнотой; если бы не ты, этот прах превратился бы в прах. И когда наступающий день отразится в твоих вертикальных зрачках (...) Окружила меня стеной, протоптала мне тропу через поле (Ты нужна мне), Она говорят, что губы ее стали сегодня, как ртуть, что она ушла чересчур далеко, что ее уже не вернуть. Но есть ли средь нас хотя бы один, кто мог бы пройти ее путь или сказать, чем мы обязаны ей (Держаться корней), мне не нужно, чтоб ты была рядом со мной, мы и так не так далеки. (...) но если бы ты могла меня слышать, мне было бы легче петь (...) Если бы ты могла меня слышать, мне было бы незачем петь (Мне было бы легче петь), Там, где ты проходишь, вырастают цветы, конец света отменили из-за таких, как ты (Я учусь быть Таней), Она сказала: «Возьми с собой ключи от моих дверей» (Ключи от ее дверей), Напомни о нас Той, что слышит (Stella Maris), И я буду петь тебе, если ты будешь рада (Погруту), она улыбалась, как детям, глядя на нас (...) Как сделать так, чтобы увидеть ее еще один раз (День первый), У нее такая древняя кровь, что

те, кто казались – стали как есть, как будто бы их здесь нет (Древняя кровь).

Из представленных фрагментов вырисовывается образ, равно как божественный (*только ты можешь их спасти; ты дала мне этот мир как игрушку; нахожу тебя в нежности ветра, в каждой набежавшей волне; солнце остановится в небе, когда она даст ему знак; алмазы звезд в ее руках; она хранит меня; любовь ее священна; как рассвет, ее дыханье; там, где ты проходишь, вырастают цветы*), так и демонический (*боятся тебя, зная, что ты – это смерть; наступающий день отразится в твоих вертикальных зрачках; губы ее стали сегодня, как ртуть*).

В последней цитате из песни *Древняя кровь* появляется образ феминного божества, который, по мнению О. Сущинской, можно интерпретировать как образ Лилит – апокрифической первой жены Адама и матери демонов [см. Сущинская 1998а]. Это вполне допустимое объяснение, если взять во внимание, что у Гребенщикова есть отдельный альбом «Лилит» (хотя и созданный через пять лет после песни *Древняя кровь*) и эта тема ему особенно близка. Однако не все так однозначно: смысл песни указывает, скорее, на Музу как залог вдохновения и славы поэтов, тех, которые *не знали, зачем она здесь, и они пытались ее купить, не зная, что это нельзя губить, и они вились вокруг ее ног, как мотыльки на свет*. Стихотворение представляет собственно того, кто готов был подставить ладонь ее падающим звездам. Если же говорить о самой Лилит, то с гораздо большей вероятностью ее образ можно усматривать в текстах *Мир подходит к концу* или *Ты нужна мне*. Напомним, что сам Гребенщиков фактически отождествил Белую Богиню и Лунную Музу. Лилит, по оценке поэта, – «это женская сущность, которая равноправна и равносущна мужской сущности, в отличие от уже сильно побитой молью и церковниками Евы» [Севаоборот 1997].

В очень многих текстах поэта эта Богиня-Муза-Лилит не просто опекает лирического героя, хранит его и наставляет, но и дает ему творческое вдохновение. Здесь стоит привести обширный фрагмент из песни *Песни Петербурга*, в которой эта сторона феминного божества семантически проявляется довольно явно:

*Ты животное, лучшие любых других,
Я лишил дождь на твоем пути;
Золотые драконы в лесах твоих,
От которых мне не уйти.
И отмеченный светом твоих зрачков
Не сумеет замкнуть свой круг (...)*

Ты могла бы быть луком, но кто стрелок (...)
И порою твой взгляд нестерпим для глаз,
А порою он, как зола (...)
Ты спросила нас: Кто?
Я ответил: Я,
Не сочтя еще это за честь.
Ты спросила: Куда?
Я сказал: С тобой,
Если там хоть что-нибудь есть.
Ты спросила: А если?
И я промолчал,
Уповая на чай-нибудь дом.
Ты сказала: Я лгу.
Я сказал: Пускай,
Тем приятнее будет вдвоем.
Потому что твой взгляд,
Как мои слова,
Не надежнее, чем вода.
И спросили меня: А жив ли ты?
Я сказал: Если с ней, то да.

Но, как и в приведенных ранее фрагментах, аксиологически образ Музы неоднозначен (*И порою твой взгляд нестерпим для глаз, а порою он, как зола; Ты сказала: Я лгу; Потому что твой взгляд, как мои слова, не надежнее, чем вода*). Тем не менее именно она дает смысл жизни поэта (*И спросили меня: А жив ли ты? Я сказал: Если с ней, то да*).

Менее очевиден образ Богини в тексте *Почему не падает небо*. Здесь все зависит от интерпретации служения и поклонения изображаемого героя (*Он бросил в огонь все, что было не жаль. Он смотрел на следы ее, жаждал воды ее, шел далеко в свете звезды ее (...)* чтобы голос найти ее, *в сумрак войти ее, странником стать в долгом пути ее*). Жизнь героя можно представить как служение правде, истине, любви, но в равной степени – как служение Музе. Характерно, что воздаяние за службу приходит уже после конца пути: *И когда его день кончился молча и странно и кони его впервые остались легки, то пламя свечей ее, кольца ключей ее, нежный, как ночь, мрамор плечей ее молча легли в камень его руки*. Именно это обстоятельство склоняет нас к последней интерпретации.

Изредка феминное божество представляется в произведениях Б.Г. через более менее явную предметную номинацию. Иногда оно представляется как *жена* или *любимая*, иногда – как *сестра*. Так, в песне *Там, где*

взойдет Луна находим пассаж: *Тебя называют богиней, для меня ты – жена, а в Черном брахмане* вырисовывается образ любимой, равнозначной вечной весне, которой не нужны ни ведьмы, ни судьи, ей не нужно ни плакать, ни петь, между левой и правою грудью на цепочке у ней моя смерть и которую охраняет черный брахман с шестью мясниками. В свою очередь, в песне *Сестра* лирический герой возносит молитву к той, кого называет сестрой: *Попытайся простить мне, что я не всегда пел чисто, попытайся простить мне, что я не всегда был честен, попытайся поверить, я не хотел плохого, я не умел любить, но я хотел быть любимым.* Нельзя исключить также того, что образ сестры был «подсказан» поэту Б. Пастернаком, у которого есть сборник стихов «Сестра моя – жизнь».

Вполне закономерным воплощением Музы в песенном творчестве Гребенщикова можно считать образ звезды: *А ей лишь горькое вино, а ей лишь горькая беда, сгорать, где все бегут пожара (...)* не суждено устать или искать покоя. Она не знает, что такое покой (...). *А наяву служить звездою и горький дым, и горький чай (Моей звезде).* К единичным воплощениям феминного божества можно отнести также образы королевы в *Видеть тебя*:

*У кого-то есть право забыть про тебя, у кого-то есть право не пить за тебя, только я не верю в такие права, мне хотелось бы видеть тебя (...)
Я бы мог написать тебе новую роль, но для этого мне слишком мил твой король*

и *Марии* в одноименной песне:

Ты говорила мне, но я не знал этих слов, ты снилась мне, я не смотрел этих снов, тебе нужна была рука, я дал тебе две (...). Ты, что обзывают тебя, – не слишком долго живут (...). Твои губы, Мария, они – этот ветер, который сорок лет учил меня петь. Из всего, что я видел на этой Земле, самое важное было – дать тебе крылья и смотреть, как ты будешь лететь (...). Так что, Мария, я знаю, что у тебя в голове, мое сердце в твоих руках, как ветер на подлунной траве. Луна источает свой целительный мед, то, что пугало тебя, уже тает как лед; тебе нужна была рука, смотри, я дал тебе две).

Лишь однажды в поэзии Б.Г. появляется прямая аллюзия к образу Белой Богини: *Но белая дама танцует с магистром непрожитых лет, закованным в лунный свет (Всадник между небом и землей).* К квазифилологизированным презентациям феминной божественной сущно-

сти можно отнести описательные номинации *Ta, кто приносит дождь из Кад Годдо* и *Ta, кто придет из Быстрый Светлый*.

Служение Музе может представляться как попадание в зависимость или рабство (может даже показаться, что перед нами иносказательное описание любовной зависимости от женщины). Так, в песне *Диплом*, обращенной к лирическому герою (скорее всего, поэту или музыканту), описываемая как *Она* таинственная незнакомка обладает явно божественными или демоническими способностями:

она возьмет тебя на поводок (...) и ты пойдешь за нею, как пес (...) Она расскажет тебе свои сны и этим лишил тебя сна, и она раскроет своим ключом клетки всех твоих спрятанных птиц, но не скажет их имена (...) Она коснется рукой воды, и ты скажешь, что это вино, и ты будешь смотреть вслед ее парусам (...). Когда ты пойдешь на дно.

Вместе с тем есть в идиостиле Б.Г. образ, который можно считать не просто характерным средством изображения Богини, но и концептуализированным сквозным образом. Это образ луны. Показательно, что в приведенном ранее высказывании Гребенщикова Муза была определена как *Лунная*, а при продвижении альбома «Лилит» на западном музыкальном рынке Гребенщиков сознательно изменил его название на «Черная Луна». Как пишет Михаил Садчиков, «„Черная луна“ – это астрологический синоним „Лилит“ (...). Лилит – первая женщина Адама, которую настолько успешно изгнали отовсюду, что она осталась только в Талмуде, упоминается в паре мест как злобный дух, а была просто нормальная, свободная женщина» [Садчиков 1997]. Подавляющее большинство фрагментов песен, в которых появляется образ луны (особенно в полнолуние), может быть сынтерпретировано именно как художественное изображение либо самого феминного божества, либо его атрибутов или присутствия:

*Двенадцать из десяти считают тебя луной (Мир подходит к концу),
Луна, успокой меня – мне нужен твой свет. Напои меня, чем хочешь, но
напои (...) Луна, я знаю тебя; я знаю твои корабли. С тобой легко, с тобой
не нужно касаться земли (Луна, успокой меня), Это пройдет там, где
взойдет Луна (...) Это не в счет там, где взойдет Луна (Там, где взойдет
Луна), Когда луна глядит на меня, как совесть (Если бы не ты), я отвечу
тебе на все словами луны (День в доме дождя), Меня бы не было здесь,
когда бы не тайная милость Луны (Сердце из песка), Тебя влечет солнце,
меня вводит в ступор луна (Tempora mutantur), Я кланяюсь гаснущим
звездам, кланяюсь свету луны (Не могу оторвать глаз от тебя), Я учусь
у Луны (Послезавтра), Он занят Луной как Басё (Тайный Узбек), с ма-*

гистром непрожитых лет, закованным в лунный свет (Всадник между небом и землей), Но нельзя поймать Феникса – он ходит по дорогам Луны (Зеленая звезда), Луна источает свой целительный мед (Мария), Я напоен солнцем, я напоен луной. Я чувствую, что ты где-то рядом (Дело за мной), Голый, в снегу, при свете полной луны. Но если ты меня слышишь, наверное это не зря (Железнодорожная вода), 13 дней в сторону полной луны. Я думал, что это мне снится (Деревня), но я пою ветру о солнце и солнцу о полной луне (Горный хрусталь), Вот едут партизаны полной луны. Мое место здесь (Партизаны полной луны), И только полная луна оживляет чередование этих верхов и низин (Ткачиха), Когда над чистой водой будет место звериной Луне⁸ (День радости), Полнолуние выжгло тебя изнутри (Терапевт), And while the full moon wanders above this ageless sea (Promises of Eden).

В песне *Время Луны* представляется особое, мистическое время выхода из профанной жизненной рутины (когда известны законы движения) в сферу духовности (в которой нет правил). Фазы луны вводятся в перечень магических знаков в *Она может двигать собой: Алыи шелк, веющие сны, ветви ивы, фазы луны.*

Несколько демонические черты феминной божественной сущности проявляются в двух песнях Б.Г. – *Тень твоего крыла* и *Жадная печаль*. С одной стороны, обе эти «дамы» желанны и близки лирическому герою: я ишу вверху отблеск твоего крыла (...) Много жизней назад мой корабль нашел твой причал; теперь я знаю каждый нерв в твоем теле и Китеж-град в начале начал; я люблю тебя нежно за всё, что ты дала и взяла (*Тень твоего крыла*) и А я любил тебя, как первая кровь, я пил с твоих ладоней весну, учил слова твоего языка, я не думал, что глотаю блесну (*Жадная печаль*). Уже в этих фрагментах появляются тревожные моменты: все, что ты взяла, и я не думал, что глотаю блесну. Но с другой стороны, Муза-вдохновительница дает искушение славой и отбирает покой и свободу, порождая тщеславие. Это предположение могут подтвердить еще два фрагмента из этих песен: И в каждом радио слышатся песни тех, кто пьет у тебя из руки – ты слаще, чем деньги, дремучее, чем зеркала, и сладок рай под сенью твоего крыла (*Тень твоего крыла*) и Но на них одно и то же ярмо. Их манит один и тот же причал. Их гонят в пропасть железной клюкой мати жадная печаль (*Жадная печаль*). Поэтому не удивительно, что стремящийся к духовной свободе герой пытается сопротивляться этим искушениям: но я не стану жить под сенью твоего

⁸ Звериная луна – скорее всего, полная луна, когда, как принято считать, волки воют на луну и происходят всевозможные мистические трансформации людей и животных.

крыла (Тень твоего крыла) и Жадная печаль, это уже не ко мне, я забираю свой мын (...). Я больше не обязан тебе, жадная печаль, я ничем не обязан тебе, жадная печаль (Жадная печаль). Трактовку жадной печали как Музы, дающей славу, подтверждает также фраза я забираю свой мын. Мын – это некая эстетическая истина, истинная красота, побуждающая настояще эстетическое переживание как артиста, так и слушателя [см. Когда появляется мын].

Как пишет исследовательница вопроса О. Никитина, «функции Белой богини (...) в творчестве Б.Г. многообразны, но не противоречивы: она одновременно и Невеста, и Мать, и Губительница. Нерасчлененность этих значений имеет принципиальную важность: будь героиня только возлюбленной, или только губительницей, или только матерью, она никогда не была бы настоящей Белой богиней, распоряжающейся судьбой Поэта, для которого она – источник истины» [Никитина 2001: 162].

Таким образом, концептуализированные понятия божеств (маскулинного, феминного и амбивалентного в половом отношении) можно считать ядром когнитивного пространства идиостилевой картины мира Б.Г. В это ядро явно не входит собирательное представление о богах как группе божественных сущностей. Обычно этот образ у Б.Г. несколько десакрализован и появляется в иронических или саркастических высказываниях:

вместе с нами идут беззаботные боги (Вятка – Сан-Франциско), Но боги, пришедшие с нижнего неба, велели мне не закрывать моих глаз (Люди, пришедшие из можжевельника), Спасибо неизвестным богам (Рухнул), мне было весело с твоими богами (Дарья Дарья), Твоим богам неведом страх огня, твоим богам – но кто они в лицо (Господин одинокий журавль), Ох бы жить моей душе на горе с богами (Время N), кража огня у слепых богов (Капитан Африка), Но голоса тех богов, что верят в тебя, еще звучат, хотя ты тяжел на подъем (Небо становится ближе), Стадо древних богов перегрызло все братские узы (Вавилонская башня), У древних богов при взгляде на нас выступают слезы (Пока несут сакэ), Мы баловались тем, чего нет у богов (Псалом 151).

Исключениями здесь являются боги глядят на восток в песне Стучаться в двери травы, Я пью за верность всем богам без имен из Платана и Вот мы пришли — мы танцуем с богами в Поутру.

Второй обширной группой сакральных существ, изображаемых в песенных текстах Гребенщикова, являются разного рода антропоморфные духовные существа и лица, вроде ангелов, херувимов, серафимов, а также люди, возведенные в сонм святых. Обычно они представляются как

помощники (хранители) или заступники лирического героя или вообще людей. Чаще всего они номинируются прямо и непосредственно (особенно часто образ ангела появляется в англоязычных текстах Б.Г.):

Но ежели некий ангел случайно войдет сюда, я хотел бы знать, что ты ответишь ему (Укравший дождь), А в темных аллеях ангелы плетут кружева (Не было такой и не будет), Вчера заходил один ангел – я узнал его по холоду крыл (...) Спасибо ветру в моих парусах, крыльям за моей спиной. Одно из них – ты, а другое – тот коллега, что висит надо мной⁹ (Тяжелый рок), И ангелы спустились с небес (Никон), Сзади архангел с веслом неслышно сметает следы (Павлов), В доме спит зверь, в доме ждет ангел; в доме далеко до утра (Северный Цвет), Не вменяйте мне, ангелы, это в вину; не кружите мне, ангелы, хвост (Заповедная песня), Ангелы пели в небесах (Центр циклона), Мальчик, похожий на мага, спешной как стрела, девственность неба разрушил взмахом крыла (...) Ведь я слышу вокруг миллион голосов, но один – как птица в горсти. И я сжимаю кулак – лети, мой ангел, лети (Лети, мой ангел, лети), Ангел, который диктовал Джону Ди, превратился под Рязанью в слепые дожди (Даже не думай), но мы закрыты на переучёт, когда ангелы летят так близко к земле (Пока я не дам тебе знак), Во имя ангелов черного квадрата (Пока я не дам тебе знак), Самолеты застыли в воздухе, как пчелы в меду, ангелы, напротив, удивительно близко к земле (Синее небо, белые облака), Ты гори, Серафим, золотые крыла – гори, не стесняйся, путеводной звездой. Мне все равно – я потерял удила и нет другого пути, только вместе с тобой... (Бурлак), И войска херувимов смотрели на то, как вершилась судьба (На ее стороне), Где ходят по крыльям херувимов (Голубиное слово), Angel right behind my shoulder (Up in smoke), The angels take cover (Heading for the Absolute One), And his choir of angels waits for this city to fall (Best years of our lives), All in all – it's another step to heaven, and in heaven it's easy to see – it was the angel, that's calling me; it was the angel, and I just did what he said; it was the angel, and I'm satisfied; it was the angel, and I cried and I cried, and I tried and I tried (The Angel calling),

Святые, заступитесь за нас (О лебеде исчезнувшем), отчего все святые глядят на тебя с укором (Терапевт), Святая София искала его и нашла его под кустом; она крестила его соленым хлебом и горьким вином, и они смеялись и молились вдвоем (Никита Рязанский), Святой князь Герман сейчас румян, а ранее как мел. Герман был сломан, но божьим промыслом опять цел. И всякая божия тварь поет ему и радует взгляд (Св. Герман), Отче мой Серрге, отче Серафиме! Звезды – наверху, а снег – на пути... (Кони беспредела), Старец, он слышит ушами сердца молчание древних камней (Слово Паисия Пчельника).

⁹ Ты – ангел, второе крыло – рок.

Интересно, что ангел в трактовке Б.Г. вовсе не обязательно представляет собой маскулинную сущность, ср.: *И, как у всех, у меня есть ангел. Она танцует за моей спиной, она берет мне кофе в «Сайгоне», и ей все равно, что будет со мной. Она танцует без состраданья, она танцует, чтобы стало темно (Герои).*

В двух случаях аллюзийное отнесение к архангелам осуществляется через внутреннюю форму онима *Архангельск: Архангельский всадник смотрит мне вслед (Еще один упавший вниз) и Назад в Архангельск,*

Однако иногда на присутствие ангела указывают косвенные референтные признаки (например, крылья, перья, полет в метафизическом пространстве, наличие третьего глаза, упоминание небес или рая):

*А в чистом небе два крыла чертят дугу исправно (Последний поворот),
Но в красных огнях и печали сияньем черных крыл от взоров их скрыты
Всадник между небом и землей (Всадник между небом и землей), Сплетение ветвей, крылья, хранящие нас (Пока не начался джаз), Вместо крыл пустота, в районе хвоста третий глаз (...) Принеси мне цветы, чтобы я знал, как я знаю сейчас голоса райских птиц и глаза райских дев (Летчик), А ветер смеялся с небес, и хор из заоблачных сфер пел (Св. Герман), У дядюшки Томпсона два крыла, но дядюшка Томпсон не птица (Дядюшка Томпсон).*

Иногда концепт ангел реализуется метафорически. Уже в последнем приведенном примере появляется образ странного, но опасного дядюшки Томпсона (*И ежели мы не умрем прям вот сейчас, то выпьем и будем здоровы*). В песне *Стерегущий баржу Тот, Кто Сторожит Баржу* – также, скорее всего, ангел-хранитель или божество с аналогичной функцией¹⁰: *И надо мной держит черный плащ Тот, Кто Сторожит Баржу (...) А Тот, Кто Сторожит Баржу, спесив и вообще не святой; но Тот, Кто Сторожит Баржу, красив неземной красотой*. Нас не должно смущать утверждение, что он *не святой*. Ангелы действительно не святые. Но и не боги: *Бог не ангел; он просто такой, как он есть (Послезавтра)*.

Следующей метафорической ипостасью ангела является *летчик* из одноименной песни. Его сакральность подчеркивается метафизическим характером полета (*лети над той стороной дня. Неси, летчик, неси, неси мне письмо, письмо из святая святых, письмо сквозь огонь*). Летчик, несущий письмо, является буквальным прочтением внутренней формы греческого по происхождению слова *ангел* – ‘вестник’. В песне *Нави-*

¹⁰ По версии Олеси Темиршиной, это Махакала – хранитель «дхармы – плата» линии Кагью [Темиршина 2007: 40-41].

гатор появляется сразу несколько не до конца ясных образов, некоторые из которых можно трактовать как образы ангелов: *В монастырской тиши мы – сподвижники главного Воина, в инфракрасный прицел мы видны как Небесный ОМОН*. Ангелы часто трактуются как небесное воинство, возглавляемое главным Воином – архангелом Михаилом. Сложнее понять, кто представляется в образе лирического героя-дескриптора. Но все его свойства (*я тихонько парю между вами светлой татиью в ночи среди черных и белых небес. На картинах святых – я незримый намек на движенье, в новостях CNN – я черта, за которой провал, но для тех, кто в ночи, – я звезды непонятной круженье и последний маяк тем, кто знал, что навеки пропал*) говорят о его трансцендентной, сакральной сущности. Сложно сказать, является ли этот лирический герой собственно ангелом-хранителем или некоей духовной сущностью, вроде надежды или веры. Остается еще один персонаж, который должен встретить лирического героя *у последних ворот* и который должен песней указать ему путь (*пропой мне канzonу-другую*), т.е. Навигатор. Скорее всего, это сам Бог.

Иногда образ ангела-хранителя сливается у Б.Г. с душой или *alter ego* лирического героя (*ведь ты – это я*):

И если ты невидим среди семи небес, то кто заметит меня. И твой квадрат не имеет углов, и добродетель – как грех, твои стихи лишены всех слов и ненависть – смех. И ты спишь по ночам со смертью своей, и ты счастливее всех (...) Твои глаза словно пепел, ты видишь только то, что есть (Дорога 21).

Душа является одним из интереснейших концептуальных элементов в системе сакральных существ. Она объединяет в себе свойства обоих миров, поскольку понимается как индивидуально присущая человеку метафизическая сущность. Иногда Б.Г. номинирует этот объект прямо. Чаще всего это душа как *alter ego* человека, противопоставленное первому или даже антагонистическое по отношению к его профанной личности:

В озере слов я нашел свою душу, читая следы свои на зеркалах (Манежный блюз), соседи напротив пытаются петь, обрекая бессмертные души на смерть (...) Ну а ежели кто не еще, а уже, и душа как та леди верхом в неглиже (Сталь), Господи, спаси мою душу (Движенье в сторону весны), Их пальцы плясали балет на курках, и души их были пусты (Генерал Скобелев), Ласковой душе – железное платье (Песни нелюбимых), Тело мое и душу, жизнь мою и смерть (Та, которую я люблю), Весело на ощупь, да сквозняк на души (...) Легко по снегу босиком, если души чисты (Вол-

ки и вороны), *Ох, моя душа, встань помолись, ну что ж ты спешишь* (Гарсон номер два), *Ну что ж ты спишь, проснись, проснись, охрана, а то мне в душу влезет половой* (Московская Октябрьская), *Так сбегай в честь пропоя нашей светлой души (...)* А душа – святая, она клала на нас (Не коси), *Я бы жил себе трезво, я бы жил не спеша – только хочет на волю живая душа* (Кострома Mon Amour), *В моей душе семь сотен лет пожар, забыть бы все – и ладно* (Последний Поворот), *В каждой душе есть игла востра, режет аж до кости* (Стерегущий баржу), *Но душа моя жаждет веселья и душа моя ждет скрипача* (Ария казанского зверя), *И я молюсь, как могу, чтобы мир сошел им в души теперь* (Скорбец), *Я не могу остаться здесь, душа моя в пути* (Перекресток), *В белом кружеве, на зеленой траве, заблудилась моя душа* (Юрьев день), *И вот летят наши души, как японские матросы в поисках суши* (Сутра ледоруба), *И сирином моя душа взлетит над тобой* (8200), *Известно, что душа имеет силу ядерной бомбы* (Zoom Zoom Zoom), *Каждая душа на земле, которая летит высоко, видимо, учились летать у Бессмертной Сестры Хо* (Бессмертная Сестра Хо), *И как веревочке ни виться, знай, душа устанет томиться* (Что нам делать с пьяным матросом?), *Моя душа рвется на юг* (Дело за мной), *В его душе горит свеча* (Им сказано все), *О странных днях, когда душа в любви, как будто бы в вине* (Господин одинокий журавль), *Случилось так, что в саду наших душ вместо ангелов ходят артисты* (Слова растамана), *Как ветер играл стеклянными струнами, соединяющими нашу Душу с Землей* (Небо цвета дождя), *Хей, я продал душу любви – теперь она вернулась назад* (Мальчик золотое кольцо), *Когда в душе моей копоть и гарь языков огня, горящих в аду* (Тень твоего крыла), *Собачий вальс – болезнь души* (Собачий вальс), *Нам возводить эти храмы изнасилованной души* (Убийцы и псы), *Ох бы жить моей душе на горе с богами, а ею играют в футбол сапогами (...)* А душа, как шахид, возьмет и наебенится (...) Тело моё клеть, душа – пленница (Время N), *Душа навынос, святое нараспашку* (Темный, как ночь), *Мы сохраним ваши души от вас самих там, где вас нет* (Баста раста), *Твои души взяты в полон* (Пошел вон, Вавилон), *А душа – она как печная тяга* (Беспечный русский бродяга).

Иногда же это метафизическая сущность человека, оставшаяся после его смерти:

Когда мертвые души стучатся ей в двери (...) А души смеются (Пегги Поршень), *И души мертвых солдат на еловых ветвях* (Болота Невы), *В синем с золотом тендере вместо угля – души тургеневских дев* (Из Калинина в Тверь), в этом городе что-то горит: то ли души праведных, то ли метеорит (Дарья Дарья), *Спой мне, птица, сладко ли душе без тела?* (Кони беспредела), *Душа летит, как лебедь* (Слишком много любви).

Однако довольно часто поэт находит концепту душа метафорическое выражение. К излюбленным образным воплощениям души у Б.Г. относятся мальчик (ребенок), матрос и птица. О них можно говорить как о когнитивных моделях или экспликативных схемах изображения души.

Образ мальчика / ребенка совершенно неслучаен в идиостилевой картине мира Б.Г. Как заметил Д. Румянцев, «по Гребенщикову, один из способов избавиться от „замусоренного сознания“ – смотреть на мир глазами ребенка. Это один из тех компасов, который может привести человека к гармонии и свету» [Румянцев 2008]. С этой ипостасью концепта душа мы встречаемся в песнях:

Последний дождь: Мне кажется, я узнаю себя в том мальчике, читающим стихи. Он стрелки сжал рукой, чтоб не кончалась эта ночь, и кровь течет с руки;

Мальчик: *Мимо магнитных полей, морочащих нас, мимо золотых мертвцевов, пришедших, узнав, что мы спим, мимо начинаний, вознесшихся мощно, но без имени, вот идет мальчик, и он просто влюблен, и что мне делать с ним? (...) Мимо ледяных статуй с глазами тех, кто знал меня, мимо сокрушенного сердца, у которого большие нет сил, мимо объяснения причин и мимо отпущения грехов вот идет мальчик;*

Мальчик Евграф: *Мальчик Евграф шел по жизни как законченный граф (...) Он ушел прочь, и, не в силах пустоту превозмочь, мы смотрим в точку, где он только что был, и восклицаем: Почему, что, как, какая чудесная ночь. Но я считаю, что в этом он прав. Пускай у нас будет шанс, что к нам опять вернется мальчик Евграф;*

Крем и Карамель: *Мальчик, скажи мне, где Крем и Карамель?*

Моей звезде: *Один лишь мальчик скажет: Жалко, смотрите, падает звезда;*

Капитан Воронин: *Как сказал один мальчик, случайно бывший при этом: Отныне все мы будем не те¹¹;*

Как я хочу быть удивлен: *И, как ребенок, взлететь в небеса на час, и там смеяться и петь;*

Великая железнодорожная симфония: *Я учился быть ребенком, я искал в себе причал. Я разбил свой лоб в щебенку об начало всех начал;*

Зимняя роза: *Ребенка выплеснули вместе с водой. Изумруды зарыли во мху. Не это ли то, о чем предупреждали ребята, что сидят наверху?*

Дитя рассвета: *Дитя рассвета, не знавшее света дня, смотрит, это ветер, он в чем-то похож на меня;*

Никита Рязанский: *Мы, Господи, дети, у Тебя в руках;*

¹¹ В двух последних примерах мальчик-душа ассоциируется с изрекающим истину о голодом королем ребенком в сказке Г.-Х. Андерсена.

Гарсон номер два¹²: Так Гарсон номер два, Гарсон номер два, на кладбище – тиши, на наших гробах – цветы да трава. И, похоже, права людская молва и все – только сон, Гарсон номер два. А раз это сон – ну что ж ты стоишь, Гарсон номер два?

Мальчик золотое кольцо: Я – мальчик золотое кольцо, пришел вернуть ваши яблоки в сад. Хей, я продал душу любви – теперь она вернулась назад.

При интерпретации последнего примера возникает дилемма, как трактовать образ *Мальчика золотое кольцо*. По одной из версий [см. Иванов 2010], *золотое кольцо* – это нимб, а *мальчик* – воплощение Иисуса, искупающего первородный грех возвратом плода, ставшего символом и причиной грехопадения. Вряд ли с ней можно согласиться. Лирический герой, от имени которого производится художественное изображение, ведет диалог с кем-то, кого распнут в кладовых Эрмитажа. Если взять во внимание, что большинство адресатов в песнях Б.Г – Бог, Богиня или Иисус, и то, что вспоминается распятие, этот *Ты* – именно Иисус. В кладовых Эрмитажа множество изображений Христа. Лирического же героя, назвавшегося *Мальчиком золотое кольцо*, должны распять, как всегда, на Рю Сен-Дени (т.е. в районе красных фонарей), что можно интерпретировать как осуждение со стороны погрязшего в грехах общества.

Данный образ напрямую связан с образом лирического героя песни *Цветы Йошивары*, созданной почти в то же время: *Я назван в честь цветов Йошивары* (квартал красных фонарей), *Я был рожден в Валентинов день* (ср.: я продал душу любви), *Я просил пить – и мне дали чашу, и привили к кресту – но гвозди были трухой (...)* я отец и сын, мы с тобой одно и то же (ср.: Тебя распнут в кладовых Эрмитажа, меня, как всегда, на Рю Сен-Дени). В философской картине мира Гребенщикова (о чем он не раз говорил в многочисленных интервью) присутствует момент потенциальной богочеловечности каждого человека или же присутствия Бога (в виде души) в каждом человеке (*я отец и сын, мы с тобой одно и то же*). В этом смысле лирическое «Я» из обеих этих песен – это человек, избравший путь духовного просветления и любви, несмотря на груз грехов (*Я назван в честь цветов Йошивары*), и готовый быть распятым на Рю Сен-Дени. В обоих случаях герой – не божество, а человек с маркерами человечности. В *Цветах Йошивары* они ярче и однозначнее (*У меня приказ внутри моей кожи, и я иду, как все, спотыкаясь об эту тень. У меня есть дом, в котором мне тесно, у меня есть рот, которым поет*

¹² Гарсон – ‘мальчик’, а номер два – alter ego.

кто-то другой). В *Мальчике золотое кольцо* они не столь очевидны (*Будущее светит так ярко, зрачки должны быть в тени (...)* Армагеддон дотком – лицом в монитор, как лицом к стене) и даже скрыты за типичным для творчества Б.Г. приемом создания супергероя: *Моя левая нога – Гиперборея, правую в народе называют Захар*. В этом случае двойственность лирического героя вполне объяснима: *Гиперборея – Россия*, Захар по этимологии – ‘помнящий о Боге’. Вовсе не надо быть Иисусом, чтобы принять решение отказаться от первородного греха и вернуть ваши яблоки в сад. Эта идея также вполне логично вписывается в мотив отказа от рационального познания в пользу духовного прозрения, неоднократно появляющегося в песнях Б.Г. Таким образом, мы склоняемся к тому, чтобы интерпретировать *Мальчика золотое кольцо* как просветленную душу.

К спорным в плане интерпретации можно отнести пример *Мальчик, похожий на мага, слепой, как стрела, девственность неба разрушивший взмахом крыла* из песни *Лети, мой ангел, лети*. Здесь возможны три толкования: либо *мальчик* – это покалеченный юный ангел (*Крылья сломались, когда еще воздух был пуст. Кто мог сказать ему, что за плечами лишь груз?*), и тогда его следует игнорировать при анализе концепта душа, либо *мальчик* – это покалеченная, но не убитая душа, которую лирический герой называет *мой ангел*, либо, чего также нельзя исключать, просветленная душа в концепции Б.Г. – это и есть потенциальный или реальный ангел. В обоих последних случаях образ мальчика может быть включен в представленную модель вербализации концепта души.

Вторая экспликативная схема состоит в *изображении души как матроса*:

И вот летят наши души, как японские матросы в поисках суши (Сутра ледоруба), Один матрос взял зашатался, он крепился, но не удержался и упал в подвал с этим зельем. Господи, спаси! (...) И как веревочке ни виться, знай, душа устанет томиться, он восстанет и преобразится. Господи, спаси! Так вот что нам делать с пьяным матросом (Что нам делать с пьяным матросом?), Плавает матрос в надзвездной тишине и гасит золотящиеся свечи. Какой влечет его удел? И чем так сладок чистотел на дне? И почему он так беспечен? (Иерофант), Обожженный матрос с берегов Ориона принят сыном полка (Юрьев день)¹³, Несчастный матрос, твой корабль потоп, клопы завелись в парусах (...) Со злым тараканом один на один ты бьешься бессстрашен и прост (Матрос), И твои матро-

¹³ В этом примере образ матроса накладывается на образ мальчика.

сы тяжелее свинца на странных кораблях, лишенных лица. Они будут плыть по тебе до конца, пока не сгорят дотла (Марина), Я редкоземелен, как литий. Я не сопротивляюсь ходу событий; это – милая сердцу любого матроса всенародная песня из Паламоса (Народная песня из Паламоса), И женщины носят матросов на головах, значит – им это нужно (Голова Альфредо Гарсии)¹⁴.

Сюда же следует отнести и песню *Мертвые матросы не сняты*, в которой довольно ясно формулируется мысль, что разбудить можно только живую душу (об этом же см. [Клец: Символизм..., гл. 15]).

Последняя модельная функция – это экспликативная схема изображения души как птицы. Дополнительными составными данной схемы являются представления души, запертой в теле, как птицы в клетке, обращение к образам голубя (как просветленной души) или лебедя (как души умершего человека):

У нас внутри была птица, я помню, как она пела (...) Я знаю, что тебе снится. Ты вылетаешь из клетки – где твоя птица? (Телохранитель), Сидит птица бледная с глазами окаянными; что же, спой мне, птица, – может, я попляшу... Спой мне, птица, сладко ли душе без тела? Легко ли быть птицей – да так, чтоб не петь? (...) Эх, вылетела птичка – да не долетела; заклевал коршун – да голубя (Кони беспредела), Птицу тебя окольцует их вера, что веры нет (Всадник между небом и землей), В метрополитене, по колено в крови, душа летит, как лебедь, – слишком много любви (Слишком много любви), и есть руки мои, что ждут лебедей, не вернувшихся с места войны (Уйдешь своим путем), И можно молиться, как птица, но воздух непрозрачен и сер (Пока я не дам тебе знак).

Сюда же следует отнести и примеры: Тело моё клеть, душа – пленница (Время N) и тело мое хотело любви и стало моей тюрьмой (Возвращение домой), в которых реализована та же идея содержания души в теле, как в клетке или тюрьме.

Все остальные случаи образного представления души в песенных текстах Гребенщикова носят немодельный характер. Так, душа может предстать в образе:

телохранителя или сторожа – Телохранитель, Где твое тело? (...) Ты делаешь знак сторожа (Телохранитель),

¹⁴ Ср. И неотпетый мертвей сел на плечи ко мне (...) все мы кружим вальс при свечах. Каждый с пеплом в руке и мертвейцом на плечах (Болота Невы).

короля подсознания – ты видишь то чего нет (...) даришь всем прочим свет (...) ты веришь лишь в то, что есть (...) Ты не веришь в себя (Король подсознания)¹⁵,

наготы – Мы будем смотреть снаружи на голых женщин внутри (Немного солнца в холодной воде) и Вдохновение мое ходит голое в лесу (Максим-лесник),

морского конька – Ты сидишь на месте, но ты летишь со всех ног. Бог тебе в помощь, Морской конёк, цветов и ветра – Что делать смертному с плотью, в которой нет ни цветов, ни ветра (Она моя драма)

или же белой лошади – Лошадь белая на траве далеко ушла в поле. Дома упряжь вся в серебре, а ей нужно лишь воли (Лошадь белая).

Говоря о концепте душа в художественной картине мира Б.Г., следует обратить внимание, что, при всем увлечении Бориса Гребенщикова буддизмом и индуизмом, в песенных текстах нет явного изображения метемпсихоза. Крайне редко можно найти в них намеки на перевоплощение существ, например: В Ипатьевской Слободе по улицам водят коня (...) на нем узда изо льда, на нем венец из огня (...) А когда-то он был другим; он был женщиной с узким лицом (Не пей вина, Гертруда) или Можно гордиться тем, что познал до конца пустоту, гарантировать перерождение с серебряной ложкой во рту (Господу видней), но это, скорее, художественные или риторические приемы, чем изображения переселения душ. Чаще встречается изображение транссубстанциализации в пределах класса неодушевленных предметов – натурфактов и артефактов, о чем речь шла в нашей предыдущей монографии [см. Лещак, Лещак 2019: 78–98], но это никак не связано с идеей метемпсихоза¹⁶. Душа у Б.Г. понимается исключительно антропоцентрически, т.е. именно как человеческая душа. Если абстрагироваться от того, что мы имеем дело с художественной картиной мира, и попытаться оценить ее с философской точки зрения, можно с гораздо большей степенью уверенности

¹⁵ В связи с этим нельзя исключать, что под *приблизительным воином* в Начальнике фарфоровой башни также имеется в виду душа: там вдалеке бредет приблизительный воин с моим подсознанием в руке.

¹⁶ В предыдущей работе мы пришли к выводам, что используемый Б.Г. прием транссубстанциализации натурфактов «создает эффект остранных и представляет природу как синкетический пространственно-временной континуум, в котором оказываются перемешаны и переплетены все составляющие его элементы (...), что придает его трансформированному изображению природы несколько сюрреалистический оттенок» [Лещак, Лещак 2019: 86], а изображенный при помощи приемов артефактуализации и анимизации мир природы «предстает у поэта как равноправный партнер человека и как полноценный субъект социального мира, человек же вовлекается в мир природы на собственных, антропных основаниях» [там же: 96].

назвать способ изображения мира в поэзии Б.Г. антропоцентрическим спиритуализмом (идеи бессмертия человеческой души, наличия «этой и той» стороны, присутствие в мире людей сакральных существ и метафизических сущностей), чем собственно панпсихизмом восточного типа. И в этом также просматривается определенный мировоззренческий диссонанс между взглядами философа Бориса Гребенщикова (в т.ч. как Пурушоттамы, ученика Оле Нидала и Шри Чинмоя, поклонника Лао Цзы, Ошо и Сати Си Бабы) и поэта Б.Г. Далеко не все из картины мира Гребенщикова проникает в художественную картину мира Б.Г. И далеко не все, что туда все же попадает, адекватно мировоззрению Гребенщикова-философа.

Поэтому проблематично также изображение в песнях и многих других элементов восточных религиозных верований. В произведениях Б.Г. встречаются, хотя очень редко, также упоминания о божествах из восточных религий, но в большинстве случаев с ироническими или саркастическими коннотациями, т.е. они используются не как объекты изображения, а исключительно как pragматические инструменты осмыслиения изображаемого¹⁷:

В поле ходят Вишна с Кришной (Инцидент в Настасьино), Но Будда в сердце, а бес в ребро (Трамвай), По Голгофе бродит Будда и кричит «Аллах Акбар» (Великая железнодорожная симфония), Подзaborный Будда, трамвайная пьянь (Брат Никотин), Но Будда в сердце, а бес в ребро (Трамвай), Но Ахура-Мазда запросил за меня выкуп, а Будда посадил мне в ботинки ежей (Зимняя Роза), Когда Джа-Джа поёт, ты делаешь вид, что не слышишь, Джа-Джа танцует, ты где-то всегда в другом месте (Слова растамана).

То же касается и прочих восточных сакральных или сакрализованных существ и сущностей. Все они используются как маркеры pragматики изображаемой реальности, содержательно не связанной с Востоком:

Многорукие аскеты шелестят Махабхаратой (Бригадир), И с ними мы в согласии, внедряя в жизнь У Вэй. Сай Рам, отец наши батюшка; Кармама – свет души; Ой, ламы линии Кагью – до чего ж вы хороши! (...) Мандала с махамудрою мне светит свысока (Русская нирвана), То ли атаман, то ли брахман, то ли полный аватар (...) У нас в нирване все чутки к твоей судьбе (Инцидент в Настасьино), А ежели поймешь, что сансара – нирва-

¹⁷ Исключение могут составлять лишь ранние Хвала Шри Кришне и Джа даст нам все, а также Да хранит тебя Изида! из Терапевта, хотя в последнем случае, скорее всего, мы опять встречаем образное представление все той же Белой Богини.

на, то всяка печаль пройдет (Не пей вина, Гертруда), Бледный гуру сказал, что прекрасны любые союзы, а особенно те, для которых ложатся в постель (Вавилонская башня), А чем выше залезаешь в астрал, тем большие несешь дребедень (Тяжелый рок), Чтоб я не ушёл, ты развинтила мне чакры, и перепаяла мой ментал на астрал (Диагностика кармы), Я болен, как Конфуций, танцующий сиртаки (Теорема шара), К ней сле-таются йоги и летучие мыши (Трамонтана), я сам себе суфий и сам себе йог (Туман над Янцзы), Ножи Бодхисаттвы заточены впрок, им нет объясненья. Ножи Бодхисаттвы делают дело беззвучно, как снег (Ножи Бодхисаттвы).

Может сложиться впечатление, что первая часть песни *Кладбище* – это изображение буддистского обряда отсечения привязанностей и кормления духов. Но анализ полного текста показывает, что это изображение служит лишь средством идеологической и мировоззренческой сатиры на российскую (и советскую) власть, ассоциируемую с восточными голодными духами.

Такое же обманчивое впечатление может сложиться и при восприятии образа Тайного Узбека из одноименной песни: *Он не распоряжается ничьей судьбой, просто там, где он появляется, всё происходит словно само собой (...)* Даже если нам всем запереться в глухую тюрьму, сжечь самолеты, расформировать поезда, это вовсе не помешает ему перебраться из там, где он есть, к нам сюда (*Тайный Узбек*). Один из комментаторов творчества Гребенщикова в Живом Журнале предложил исламскую интерпретацию этого произведения: «В тексте этой песни (...) Узбек, как правило, пишется с большой буквы. И вспомнил исторического персонажа по имени Узбек. Это хан Золотой Орды, в XIV веке обасурманивший до той поры многоконфессиональную и толерантную Орду. Ну, вернее, начавший этот процесс, который впоследствии таки увенчался успехом. Если под этим углом посмотреть на текст песни, то получится, что БГ, попробовавший на зуб буддизм и православие, и по каким-то причинам разочаровавшийся в них, теперь приветствует как неизбежность и даже прославляет исламизацию России (...). И то, что он в последние годы плотно подсел на суфизм» [Андроник]. С этой версией мы позволим себе не согласиться. Во-первых, упоминание в песне Луны (*он занят Луной, как Басе*) не имеет никакого отношения к исламу. Речь идет о Лунной Музее, тем более, что Басе не был мусульманином. Во-вторых, в отличие от *Тайного Узбека*, Аллах полностью распоряжается судьбами всех верующих, и *там, где он появляется, ничего не происходит само собой*, а как раз наоборот – исключительно по его воле. Кстати, свойством создавать условия для того, чтобы все происходило *словно само*

себой, в греческой мифологии обладал Пан. В третьих, специфика этого полубожества заключается в том, что, по замыслу его создателя (т.е. Б.Г.), он покажет всем Истину, т.е. все как есть. Именно поэтому *всем тем, кто долго был выгнут дугой (...)* нет смысла скрывать большие жадность, свинство и спесь, бессмысленно делать вид, что ты кто-то другой. Появление Тайного Узбека, судя по тексту, – это благая весть добывающим уголь и нежно сажающим хлеб и явное предостережение тому, кто тут держит весло. Поэтому мы склонны интерпретировать этот образ как художественную презентацию Бога.

Подытоживая изображение ключевых сакральных существ – Бога, Богини, ангелов и души, следует подчеркнуть, что два последних теснейшим образом переплетаются и могут часто трактоваться как духовная человеческая сущность и посредник между божеством и человеком, а два первых – как собственно сакральные средоточия божественной силы и одновременно покровители и наставники этой самой души. Но интересно не это, а то, что общее впечатление, которое складывается от анализа соотношения человек – сакральные сущности у Б.Г., это то, что сакральное, хотя и трансцендентно человеку как земному, телесному существу, но эта трансцендентность не внешняя по отношению к нему, а внутренняя: Бог, Богиня и ангелы присутствуют в душе, а душа – в человеке. Этот прием мы бы предложили называть *имманентизацией трансцендента*.

Отдельно стоит обсудить изображение одного из наиболее частотных в творчестве Б.Г. концептов сакрально-трансцендентной сферы – смерти. Сам Гребенщиков постулирует в своих публичных высказываниях стоическое отношение к этой фазе человеческой жизни: «Пока она не наступила, мы ничего о ней не можем знать. А потом уже поздно волноваться. Так что призываю всех относиться к смерти, как японские самураи. Они изначально считают себя мертвыми и каждый день воспринимают как неожиданный подарок» [см. Хайруллин 2011].

В текстах Б.Г. смерть нередко антропоморфизируется и самым активным образом вовлекается в интеракции с лирическим героем. Она обычно представляется либо в виде феминного мистического существа (нельзя исключать, что в этом облике смерть идентична в картине мира Б.Г. Богине-Музе):

Здравствуй, моя смерть. Я рад, что мы говорим на одном языке (...) А тот, кто хочет любви, беззащитен вдвойне и, не зная тебя, движется словно впомьмах (...) Здравствуй, смерть, спасибо за то, что ты есть (Тема для новой войны), А когда, наконец, смерть придет ко мне спать, она ляжет со мной в тишине; она скажет «еще», и опять, и опять (Запо-

ведная песня), Смерть, где твое жало? (Горный хрусталь), Здравствуй, меня зовут Смерть (Меня зовут Смерть), Моя смерть ездит в черной машине с голубым огоньком (Голубой огонек). Какая странная тень слева из-за спины (Выстрелы с той стороны), Пускай поет смерть над густой травой (Когда пройдет боль), и мне так сложно бояться той, что стоит за левым плечом (...) а что до той, что стоит за плечом, перед нею мы все равны (25×10), Еще одно мгновенье – и та, кто держит нити, будет видна (...) Никто не сможет вывести меня из этого переплетенья перил, но та, кто смотрит на меня из темноты пролетов, не слыхала про крылья (Она не знает, что это сны),

либо в образе всадника апокалипсиса (ангела смерти):

Сияньем черных крыл от взоров их скрыт всадник между небом и землей (Всадник между небом и землей), недолго это тело будет жить на земле, спроси об этом всадника в белом седле (2-12-85-06), Но белый всадник смеется. Его ничто не тревожит (Рождественская песня), И когда наступит день серебра (...) и тот, кто бежал, найдет наконец покой, ты встанешь из недр земли, исцеленный, не зная, кто ты такой, я хотел бы быть рядом, когда всадник протянет тебе еще не тронутый лист (Каменный уголь), Всадник с чашей Граала несется вскачь (Голова Альфредо Гарсии), О, еще один упавший вниз на попутни вверх. Архангельский всадник смотрит мне вслед (Еще один упавший вниз).

К модельным изображениям смерти можно отнести также использование Б.Г. образа лебедя как умершей души (о чем мы уже упоминали выше). Здесь же стоит обратить внимание на то, что этот образ используется поэтом также как символ смерти (особенно в сочетании с дополнительными маркерами, вроде крови, тьмы, тени или войны):

И белый корабль с лебедиными крыльями уже поднял паруса (Рождественская песня), лебединая сталь в облаках еще ждет (Лебединая сталь), Белые лебеди движутся в сторону земли (Серые камни на зеленой траве), О лебеде исчезнувшем, о лебеде, ушедшем во тьму, я молюсь. Святые, заступитесь за нас (О лебеде исчезнувшем), С лебединых кораблей ласточкой – в тень (Юрьев день), Наотмашь по сердцу, светлым лебедем в кровь (Кострома Mon Amour), есть руки мои, что ждут лебедей, не вернувшихся с места войны (Уйдешь своим путем), В метрополитене, по колено в крови, душа летит, как лебедь (Слишком много любви), В Лебединый день лепо ли хотеть голубя? (Царь сна).

Окказионально в роли смерти выступает также каменный гость: Чем ближе каменный гость, тем дешевле бриллианты в колье (Стоп машина). Все остальные случаи упоминания о смерти описательны и представля-

ют смерть не как сакральное существо, а как темпоральную характеристику (конец или время после конца) или как само событие окончания жизни (т.е. в меру традиционно):

Мы будем ждать, пока не кончится время, и встретимся после конца (Дерево), И когда этот фильм будет кончен и снят, и когда отзвенит последний звонок, и затихнет прощальный вальс, мы останемся здесь словно бы после грозы (Древняя кровь) I will see you when the time is over (The Time), А если завтра чистый рай, под белы руки взят буду (Последний поворот), А если я умру, ты не беспокойся (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), Только поздно – мы все на вершине, и теперь только вниз босиком (Голубой огонек), я понял – небо становится ближе с каждым днем (Небо становится ближе).

В одном случае смерть представлена как одежда: *но все, кого я любил, одеты в смерть или в митрил (Уйдешь своим путем)*, что, судя по всему, должно означать, что некоторые из этих любимых уже умерли.

Особое место в творчестве Б.Г. и, соответственно, в когнитивном пространстве «сакральная сфера» его художественной картины мира занимают создаваемые поэтом **квазимифические супергерои**¹⁸. Некоторые из них своим мистическим размахом вырастают чуть ли не в полу-богов. И если в ранний период творчества такие герои-полубоги были абстрактно-мистическими и романтическими:

Граф Диффузор: *наследник Вселенной (...) мистический гость (...) чудес соплеменник (...) возлюбленный неба и звезд (...) под небесами единственный брат весны (...) даст вам ключи от завтраших дней (...) молчанье наполнит цветами небесных огней (Граф Диффузор), граф Диффузор в стену вбил гвоздь, и я лишь отзвук гвоздя (Блюз НТР),*

Сана: *растворилась в тени лесов, превратилась в солнечный свет (...) Твой отец – владыка чудес, он научил тебя летать и петь, твоя мать – пришелец с небес, она не знает, что значит смерть (Сана),*

Путник: *Вернулся в небеса путник, одетый в шелк змеиных слов (...) Его прозрачный след подобен бесконечности небес (Время любви пришло),*

Он: *Он придет издалека, он чудесней всех чудес, он войдет на твой порог, меч дождя в его руках (10 стрел),*

Иван Бодхидхарма: *движется с юга на крыльях весны, он пьет из реки, в которой был лед, он держит в руках географию всех наших комнат,*

¹⁸ Будучи людьми, хотя и с магическими сверхспособностями, супергерои принадлежат одновременно двум мирам и двум когнитивным пространствам – «сакральная сфера» и «человек». Поэтому частично анализ этой группы изображаемых лиц уже был нами осуществлен в предыдущей монографии [см. Лещак, Лещак 2019: 181–183; 196–201].

квартир и страстей (...) Он вылечит тех, кто слышит, и, может быть, тех, кто умен, и он расскажет тем, кто хочет все знать, историю светлых времен (...) Он легче, чем дым. Сквозь пластмассу и жесть Иван Бодхидхарма склонен видеть деревья там, где мы склонны видеть столбы. *И если стало светлей, то, видимо, он уже здесь (Иван Бодхидхарма)*¹⁹,

то позже они обретают конкретно-магические и сакральные черты:

Человек из Кемерова: Он скончан на слова, как Де Ниро; с ним спорит только больной. Его не проведешь на мякине, он знает ходы под землей. Небо рухнет на землю, перестанет расти трава – он придет и молча поправит все (...) История человечества была бы не так кривая, если бы они догадались связаться с человеком из Кемерова;

Пегги Поршень: она Королева Сов. Когда мертвые души стучатся ей в двери, она сажает их под засов. Сердобольные старцы вьют силки вокруг ее ног. Саблезубые старцы рвут силки вокруг ее ног. Она стоит на холме меж цветущих яблонь, и выше ее один Господь Бог (...) У нее в руках браслеты с камнями против всякого зла (...) Она идет по пустыне, и пустыня превращается в сад (...) Там, где она есть, – это рай. Там, где ее нет, – это ад! (...) Ее Величество Пегги, она наш последний звонок.

Супергерои, входящие в следующую группу, могут быть определены как стражи, воины и подвижники. Их возможности не столь грандиозны, как у полубогов, но они также обладают мистическими способностями. Это: прикуривающий от пустоты *компаньон* (*Прикуривать от пустоты*); охраняющий покой гор *мозговой рыбак* (*Мозговые рыбаки*); капитаны, стоящие на башнях и приближающие наступление яблочных дней (*Наступление яблочных дней*); *Бессмертная сестра Хо*, Билли Боб Харлей и *Мастер Постоянно Косой*, которые пекут блины из бешеных кактусов Солнца и серебряных яблок Луны, дразнят тараканов тоски, щекочут антилопу небес и обучают летать земные души (*Бессмертная сестра Хо*); *Достоевский*, крестивший дельфинов и сконструировавший единственный в мире будильник *Речного Козла* (*Пегги Поршень*) или зарезанный и убитый на посту, но чудом спасенный пьяным хирургом (*Достоевский*)²⁰; тайный махатма *Бригадир* – начальник всех молчальни-

¹⁹ Бодхидхарма – историческое лицо, создатель дзэн-буддизма. Однако у Б.Г. он становится *Иваном*, т.е. русским героем, несущим весну в русскую культурно-цивилизационную зиму.

²⁰ Показательно, что личное отношение Гребенщикова к творчеству Достоевского негативно: «Что Достоевский больной человек, я всегда это говорил. Я считаю его безумно скучным, занудным, лишенным стиля, легкости, изящества и в принципе интереса»

ков и мандиров (Бригадир); ходящие по углям *Бессердечные братья Забадай* (Забадай)²¹; загадочная женщина из Трамонтаны, преподававшая на крыше язык Атлантиды, к которой каждую ночь слетались йоги и летучие мыши и которая улетела после спора со священником, втайне жевавшем ее тела, поджигающий ночь *Никон*²², у которого отсюда и досюда броня и к которому ангелы спустились с небес; наконец, *Максим-лесник*, *Капитан Белый Снег* и *Капитан Африка* – чудесные помощники, без которых не может обойтись лирический герой и к которым взывает в трудную минуту.

К такого рода супергероям можно отнести также тех, кто, хотя и не совершает никаких чудес, но, тем не менее, содержит в себе некий духовный потенциал, способный изменить окружающих, и вселяет в них надежду. К таким можно отнести героя *Огней Вавилона*, о котором рассказывают, что у него не одна жизнь, а три, и говорят, что он совершиенно пустой внутри, который приходит, когда к этому никто не готов, никогда не отвечает ударом на удар, и который сильно изменился с тех пор, как повернулся и ушел под радар, а также танцующего под прицелом зимы, смеющегося обезбреженным ртом и носящего свои губы в стеклянном чехле героя *Тяжелого танцора*, который обладает способностью видеть сиамские сны и замечать в ночи большие, чем мы. Большинство из такого рода супергероев Б.Г. только формально могут пониматься как люди. На деле это некие идеи, образно представленные в человеческом виде сгустки духовной энергии. Сам Гребенщиков как-то заметил по поводу одного из таких героев: «„Капитан Африка“ – некая форма энергии, не имеющая никакого человеческого воплощения» [см. Матвеев 2001].

Некоторые из таких сакрализованных лиц, обладающие довольно сомнительными сверхспособностями, тем не менее изображены именно как супергерои. К таким мы предлагаем относить: *того, кто приходит молча из Кад Годдо*; *того, кто явился после из Блюз НТР* (он был совсем ни на что не похож. Его биоритм не лез в алгоритм, он съел мой кухонный нож); *капитана Воронина*, который щурился как Клинт Иствуд и был из-

[см. Склярук 2004], что, однако, не мешает Б.Г. использовать этот образ как положительно коннотированный знак культуры.

²¹ По версии одного из любителей творчества Б.Г., возможно, имя навеяно английской версией звучания имен отца апостолов Иоанна и Иакова Зеведеевых – Zebedee / Zebediah [Misharin 2009]. Этую версию нельзя исключать, тем более, что в англоязычной библейской литературе действительно встречается выражение *Zebedee Brothers*, относящееся к Иакову и Иоанну.

²² Везде, где названия песен не представлены, название совпадает с именем главного героя.

вестен как тот, кто никогда не спешил, когда некуда больше спешишь (Капитан Воронин), а также встречал фантастических животных (инструментальная композиция Капитан Воронин встречает гигантского муравья); наконец, бессстрашного, как пес, Мишу из города скрипящих статуй, который был мастером мух, собеседником стрекоз, увенчанным крапивой и листьями роз.

Несколько раз Б.Г. наделяет своих мистических героев званием *мастера*. Обычно с этим сопряжено обладание ими какими-то их тайными знаниями или магическими умениями. Так, Удивительный мастер Лукьяннов городит в чертогах судьбы лирическому герою хором с окном на твою сторону. В песне *Двигаться дальше* появляется мастер иллюзий, который смеется, глядя с той стороны. В Трамонтане китаец – мастер подземного пенья – поет частушки, пока его хоронят. Героем одной из программных песен Б.Г. является мастер *Бо*, основным делом которого была любовь (Дело мастера *Бо*). Наконец, в Охоте на единорогов лирический герой обращается к своему сакральному наставнику: *Так спасибо, мастер! Ворота отныне открыты. Я не смогу поднять руки для удара. Возьми меня в пламя, и выжги пустую породу, и оставь серебро для того, чтобы ночь стала чистой.*

Далеко не всегда супергерои однозначно положительны. Ряд такого рода личностей представлен в несколько демоническом виде. Сложно сказать, спасительны или губительны их способности и поступки. Это: жена Никона, которая летит над землей, у нее между ног – крылья (Никон), Три сестры, у которых кудри – как шелк, а глаза – как чайны блюдица; у них семь тысяч лет без пардонов, без мерси, и которые, встреть ты их на пути, разорвут тебя на части: сердце – вверх, ноги – вниз, осталльное – что куда (Три сестры), а также герой Таможенного блюза, у которого один отец был торговец, другой отец Интерпол, третий отец Дзержинский, четвертый отец кокаин, который, когда трезв, – Муму и Герасим, а в осталльное время – война и мир и на которого не надо смотреть, иначе ты вымрешь, как вид. Весьма неясны в аксиологическом смысле сверхспособности и сущность личности капитана Беллерофонта. Он может видеть сквозь стены и знать, что у вас на уме, снаружи он выглядит камнем, но внутри у меня огнемет, он мастер уйти и утешь, но за ним барабаны Магриба и черная злая картечь (Капитан Беллерофонт). В тексте Новой песни о родине встречаем целую группу таких неоднозначных сверхличностей, к которым лирический герой обращается с просьбой: Начальник Кладбища, Сестры Долгой Жизни, трое Братьев Бритвы да Водитель Коня – примите в дар мою Песню об Отчизне и пощадите Ее, и всех нас, и меня. Все зависит от того, как здесь понимать

слово *пощадите*. Если это просто молитвенное ‘не наказывайте за грехи’, тогда можно их приравнять к божественным силам, если же это рабское ‘дайте жить, не гнобите’, то более приемлема их трактовка как демонических сил. Хотя, зная Б.Г., можно предполагать наличие обеих трактовок одновременно.

Весьма демонически, но вместе с тем и сакрализованно, как шаман, изображен в **Ноге судьбы** перегрызший провода *заезжий мордвин Быколай Оптоед*, который, будучи в бегах за грабеж, *побрал лицо лифтом* (...) *сосал бирюзу и ел кусками янтарь*, а затем *сжег офис Лукойл* вместе с бензоколонкой – без причин, просто так. Из уваженья к огню. Образ супергероя, несмотря на всю ироническую форму изображения (*фэнг-шуй, да не том*), завершают его героическое стремление к красоте (*Восемь суток на тракторе по снежной степи... Красота никогда не давалась легко*) и шаманские занятия (Он танцует и курит грибы). Вспомним аналогичное описание человека героической судьбы в **Афанасий Никитин буги, или Хождение за три моря-2: И вот я семь недель не брился, восемь суток ел грибы**. Амбивалентность оценки Быколая Оптоеда усугубляет, мягко говоря, неклассический перевод мантры *Ом мани пэм хум* как ‘нога судьбы’ (ср. с *рукой судьбы*).

Используя случай, можно обратить внимание еще на несколько образных реализаций концепта *супергерой*, понимаемого как описанный выше *человек героической судьбы*. Это образы бродяги и цыгана. Очень схож с описанными людьми героической судьбы *беспечный русский бродяга* из одноименной песни с его чудесными способностями не только пить Лагавулин и Лафройг, закусывая их *травой и грибами*, но и упасть в Енисей и выплыть то ли из Невы, то ли из Припяти, а также спасать *двух-трех в обычный день, а в праведную ночь до трех сотен*. Образ бродяги появляется также в песне **Катя-Катерина**. Там он, несмотря на *два миллиона медных денег и двор в парче и жемчугах*, покидает свою любовь и в *немой тоске невесты* куда бредет. В некоторых случаях образ бродяги представляется неявно:

Я не хотел тянуть баржу, поэтому я хожу-брожу, если дойду до конца земли, пойду бродить по морю (Все говорят, что пить нельзя), Я смеюсь из омутов, брожу по рощам нагой (...) Я беседую с башней, жгу костры тишины (Песнь весеннего восстановления), Я всю жизнь брожу по просторам и готов еще жизнь так кружить (Вечерний М), Эй, пойду ли – выйду я, в путь соберусь я, то ли на Украину, то ли в Беларусь я, с Саратова в Самарканд, с Валдая на Алтай (...) Я вышел из ветра и потока, я играю в дуду (...) Иду справа от Солнца, слева от Луны (Эвакуация), Синее небо, белые облака, высоко над землей, веселей, чем вино. Солнце над головой,

ночь далека, хотя по всем моим подсчетам давно уже должно быть темно. Я бы не сказал, что я знаю, куда я иду (Синее небо, белые облака), А я не знаю, откуда я, я не знаю, куда я иду (Зимняя Роза), я иду весел, не-брит, пьян и влюблен, и пою песни, распространяя вокруг себя свет и сла-дость (Голова Альфредо Гарсии).

Фактически бродягами являются и одинокий бурлак, ходящий бечевой небесных равнин, вышедший, чтоб идти к началу начал (Бурлак), и зимогоры, у которых Бог – два крыла, а рай – тёплый дом полна чаша и дым столбом, которые крепки как кремень и идут вне времени без роду, без племени, побеждая армагеддон. Согласно МАСу, зимогор – это ‘босяк, бродяга’. Под стать им всем также образ цыгана, который появляется как alter ego лирического героя в *Капитане Африка* (прозрачный цыган) и *Скорбеце* (С тех пор я стал цыганом, сам себе пастух и сам дверь). Значимость этого концепта объясняется его близостью образу жизни бродячего музыканта самого Бориса Гребенщикова, который много лет не имел постоянного жилья и до сих пор живет одновременно на несколько домов во многих странах. Сам он так концептуализирует образ бродяги-цыгана: «Лилит вообще мать нас, цыган (...) Ну если исходить из здравого смысла, как называется человек, который все время находится в путешествии и поет?» [см. Севаоборот 1997]. Концепт человека героической судьбы, конечно, на порядок менее трансцендентен, чем концепт полубога-получеловека, тем не менее его привлечение к изображению сакрального мира и мира человеческой духовности в творчестве Б.Г. очевидно.

Сложно сказать, насколько мистичен образ *Сергея Ильича* из одноименной песни. Все, что мы о нем знаем, это то, что он *работник сна, одетый в шелк шелестящий волк*. Если бы не ряд чисто мистических аллюзий, вроде алмазного МАЗА с колесом из льна, который вызвал приход весны, ассоциирующегося с фразой *Колесница из шёлка-а-а-а*, спетой наоборот после второго куплета, что явно связано с образом Алмазной колесницы из Ваджраяны (мы рассматриваем этот образ в следующем подразделе), а также сезона для змей (змея – один из любимых макро-концептов Б.Г.) и заимствованных у Марка Болана *жемчужной козы, тростника и лозы*, *Сергей Ильич* мог бы показаться совершенно обычной эстетствующей личностью. Но в таком контекстном обрамлении он обретает мистические черты, хотя и весьма невыразительные.

Довольно неясна также роль человека в пальто (или, по другой версии, джентльмена в пальто) из *Трамвая*, который почему-то оказался единственным, у кого, по одной из версий песни, проверил билет кондуктор (возможно, ангел смерти или Бог), когда *скорость перевалила за*

сто и трамвай уже шел там, где не было рельсов, выходя напрямую к кольцу (кольцом в Питере называют конечную остановку). По иной версии, контролер вместо проверки билетов почему-то попросил у джентльмена снять пальто. Эта последняя версия может перекликаться с историей пальто, которое оставляет перед своим незаметным уходом *Капитан Беллерофонт* из одноименной песни (*дальнейшие тайные знаки вы найдете в кармане пальто*). Знаковую функцию образ пальто выполняет также в песне *По дороге в Дамаск*, где загадочный апостол *Федор* путешествует с не менее загадочной девушкой в длинном пальто на встречу с Христом. Таким образом, нельзя исключить у пальто ассоциативную связь со смертью. В песне *Зимняя Роза* есть фрагмент *Ты стояла в пальто с воротником, ты сказала: «Сейчас я умру»*, который тоже может подтверждать нашу гипотезу. Сложно сказать, насколько вписывается в этот ряд пример из *Десяти прекрасных дам*, где лирический герой надевает пальто и совершает загадочную ночную прогулку на трамвае (*Потом подошел к стене и одел пальто, и вышел туда, где снег и ночь, и сел в трамвай уехать прочь, туда, где есть десять прекрасных дам*). Мы не уверены, что данное пальто обладает летальной прагматикой, важно лишь то, что в ночном трамвае опять оказывается непонятный и явно лишний человек в пальто. Если этот ряд неслучαιен, то может оказаться, что сакрализованной сущностью здесь является не *человек в пальто*, а именно само пальто. В любом случае, образ пальто, несмотря на то, что он нечасто встречается в текстах песен Б.Г., все же как-то особо значим для поэта, ср. его интерпретацию евангельской фразы *и кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду* (Мф 5:40): «Христос учил: „если кто-то попросит у тебя рубашку, отдай ему и пальто”. Мирской человек скажет: „Это непрактично. Так каждый день придется дарить по рубашке с пальто, никаких денег не напасешься”. Однако с точки зрения Мастера – это более, чем practicalный совет, потому что за все, что мы отдаем, нам в какой-то форме воздается. Чистая мысль, добрая воля, служение – все, что мы отдаем, возвращается» [Радиопередача «Аэростат». № 62].

К полудемоническим героям с неясной коннотацией можно отнести и главного героя из *Науки юношей*. С одной стороны, его поведение изображается совершенно гротескно, начиная с именования его *юношем* (он в порыве юной страсти летит на деву свысока, кричит и рвет ее на части и мнет за нежные бока (...)) Грозит он деве пистолетом и все спешит надеть пальто), но, с другой, в изображении его внешнего вида вполне можно усматривать некоторые сакрально-магические знаки (*каждый юнош как питон; и он с земли своей слетает, надев на го-*

лову бидон. На нем висят одежды песьи, светлее солнца самого, он гордо реет в поднебесьи, совсем не зная ничего). С. Толоконникова усматривает в этом изображении аллюзии к египетской мифологии [Толоконникова 2003: 216–217]. Добавим к этому концептуальную значимость образа змеи в идиостиле Б.Г. и обратим внимание на негативную коннотацию образа пальто, возможно, созвучную с пальто в ранее рассмотренных произведениях.

Последнюю группу антропоморфных или собственно антропных существ с магическими или мистическими способностями образуют **антигерои** с явно демоническими чертами или откровенно враждебными по отношению к человеку намерениями. Их немного. Это шулер магический Семен, сидящий на святой горе Монмартр и меняющий тузы на шестерки с дрянью, некто в белом Мерседесе, кто въехал через дырку в небесах, всем раздал по три рубля и проехал мимо (Максим-лесник); ждущий в топке паровоза грозный дед Семен, который в любой момент выползет и всех нас съест (День радости); угрожающие любимой лирического героя ехидные дядьки с крюками, которые вьются по небу, словно гроза (Черный брахман); Брат Никотин из одноименной песни, которого лирический герой просит: Отженись от меня, пока не поздно, летящие с бесстыдством крокодилов по небу голые бабы с французским кремом на грудях, которые могут совсем склевать лирического героя (Московская Октябрьская); наконец, некая безымянная героиня-адресат из песни Ты неизбежна, повергающая всех в прах, у которой в руке вожжа небес и власть пустоты в губах, а увидевший ее раз уж не поднимется с колен.

Но, кроме антропных существ, сакральный мир произведений Б.Г. наполнен также мифологическими животными и зооморфными существами²³. Некоторые из них перенесены из разных сказочных или религиозных культур. Это русские волшебные или мистические птицы сирин, алконост, гамаюн, ворон, коростель, европейские мифические животные белый волк, белый гриф, единорог, восточные – драконы (белый дракон, синий дракон, золотые драконы), белый тигр, горящая змея, а также апокалиптические орел, телец и лев, псы преисподней (*hounds of hell*) или пеликан и ёж, восходящие к библейской традиции. Сюда же можно отнести и гибридных сакральных существ, вроде фавна или русалок. Гораздо интереснее, однако, те животные, которых создал или ввел в свой сакральный мир сам поэт в ходе художественной концептуализации. Прежде всего, это волшебные птицы Евдундоксия и Снандулия, не смыкая

²³ О сакральной символике животных в творчестве Б.Г. см.: [Никитина 1998, Никитина 2000, Шамарина 2005;]

очей охраняющие фикус религиозный. Сказочны не только их внешние черты (*у них перья днем – жемчуг, а в ночи – бирюза; у них сердце – как камень, а слеза – как железо, и, любимые мною, с переливом глаза*), но и их способности: в трудный час они снимутся с ветки, они взовьются в небо и *возьмут нас с тобою под тугие крыла* (**Фикус религиозный**). В Кошке моря появляются еще два таких существа – невидимые кошка моря и кошка ветра (мы заметны лишь для друг друга). Их функции также метафизичны и таинственны: *Море причалит, а ветер носит*. Что это значит – никто не спросит. Явно трансцендентные функции возложены также на Божественного Гуся из Крема и Карамели, который *клюнул в темя* лирического героя. Странен и неоднозначен также герой одноглавой песни *Морской конёк*. Это сакральное животное, воплощающее в себе русскую душу (*Бог у тебя отец, Родина – мать*). Его поведение противоречит логике жизни: *Ты сидишь на месте, но ты летишь со всех ног*, он не вписывается в рациональные стандарты: *Это мелководье не идёт тебе впрок*. Однако его круг общения говорит сам за себя: *Но если к тебе подойдет Люцифер, скажи ему, что Коля просил передать привет* (Коля – св. Николай). К явно сакрализованным персонажам следует отнести еще одно образное воплощение русской души – козу из песни *О смысле всего сущего: по истоптанной траве гуляет коза. Год проходит и два проходит, веревка перетерлась, но коза не уходит; ей совершенно некуда идти, она смотрит в небеса и шепчет «Господи, прости!»*. Сюда же, скорее всего, следует отнести и мистических серебряного зверя (*Комната, лишенная зеркал* и *Капитан Африка*) и зверя удивительных слов (*Из дельты гнезда*).

Говоря о мистических животных и зооморфах, созданных Б.Г., нельзя не вспомнить об инфернальных, демонических животных – орликах с белыми глазами (**Волки и вороны**) и конях беспредела – шелковые грибы надушенены, завиты; острые копыта, алые следы (**Кони беспредела**). К образу сакрализованного или демонизированного коня Б.Г. обращается еще несколько раз:

Ты – конь, ты прекрасный конь. Я был бы рад скакать на тебе все дни. И я почел бы за честь (Люди, пришедшие из можжевельника), Когда белый конь встретит своих подруг, это день радости (День радости), В Ипатьевской Слободе по улицам водят коня (...) на нем узда изо льда, на нем венец из огня. Он мог бы спалить этот город (Не пей вина, Гертруда), Ночь поджигает коня; кони бегут по земле, кони говорят человечьим огнем (...) кони поднимают глаза (Никон), И когда был разорван занавес дня, наши кони пустились в пляс, по заре, по воде и среди огня, окончавшегося

тельно бросив нас (Пески Петербурга), Хорошо бы золотых лошадей за копыта цапать (Хорошо бы).

Изредка в когнитивном пространстве «сакральная сфера» появляются также мистически значимые растения. В основном это деревья (дерево, фикус религиозный, платан, ветви березы, дуба или ивы):

Ты – дерево, и ты у всех на виду, но если я буду долго смотреть на тебя, ты услышишь мой взгляд. Ты – дерево, твой ствол прозрачен и чист, но я касаюсь рукой, и ты слышишь меня (...) Ты – дерево, твоя листва в облаках (Дерево), И деревья, растущие здесь, растут из древних корней (Наступление яблочных дней), Деревья слушали их, вокруг них была пустота (Генерал Скобелев), сделай деревья, и они тебе скажут, как все, что я хотел, становится ветром (Иван-чай), Большие деревья знают, как вызвать ветер (Телохранитель), Деревья знают секрет (День в доме дождя), за спиной у трав и дерев (Летчик), Иноверцы-злодеи тебя шашкой рубили, затупили все шашки и домой побрали. Ясно солнце с луною над тобой не заходят, вокруг корней твоих реки золотые текут; а на веточке верхней две волшебные птицы, не смыкая очей, все тебя стерегут (Фикус религиозный), Свои законы у деревьев и трав (...) Я хотел бы опираться о платан, Я так хотел бы опираться о платан, А так мне кажется, что все это зря (Платан), Ветви березы. Прочь, демоны, прочь (Деревня), И песня яблоневых ветвей – ее никто не поет. Но это недолго (Рождественская песня), Ветви дуба хранят нас, орешник будет судьей (Кад Годдо), Алый шелк, веющие сны, ветви ивы, фазы луны в полный рост (Она может двигать собой), Но я смотрел на эту ветку сорок пять лет, в конце концов, она взяла и взлетела (Ветка),

реже – другие растения (трава, цветы, ромашки, вороника, иван-чай):

Так не плачь обо мне, когда я уйду стучаться в двери травы (Стучаться в двери травы), Пускай поет смерть над густой травой (Когда пройдет боль), Однако любовь травы не меньше твоей любви – забудь о словах и стань травой (Встань у реки), Где трава ростом как день (Быстрый Светлый), Мне было весело с твоими богами, но я чувствую – трава растет под ногами (Дарья Дарья), Бог в твоем гнездится сердце, ходит кошкой по траве (Бригадир), В белом кружеве, на зеленой траве, заблудилась моя душа (Юрьев день), От ромашек-цветов пахнет ладаном из ада (Истребитель), Что делать смертному с плотью, в которой нет ни цветов, ни ветра? (Она моя драма), Когда ночь поджигает падающие с неба цветы (Дед Мороз блуз), Оторвись от земли, Северный Цвет; ты знаешь, как должно быть в конце; отпи меня нежностью своей подвенечной земли (Северный Цвет), пока цветет иван-чай, мне не нужно других книг, кроме тебя (Иван-чай),

а также мистический *Рутман* – человек-корень, голова которого *там, где Джा* (*Рутман*). От интерпретации данных фрагментов как простых элементов пейзажа сдерживает присутствие в контексте явного анимационного или сакрального элемента (например, упоминания о Боге, душе, смерти, демоне или аде).

Последний, но очень важный аспект презентации сакральных существ в творчестве Б.Г., который следует здесь затронуть, касается очень характерного для поэта приема – нарочитой **профанации сакрального**. Термин *профанация* мы используем не в общем, культурологическом, а именно в специальном, лингвистическом значении. Речь идет о том, что автор сознательно помещает сакральные объекты (прежде всего сакральных существ) в явно профанные обстоятельства или же наделяет их совершенно профанными чертами, приписывает им профаные действия и под., но не с целью снизить их аксиологическую ценность, а, наоборот, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть несоразмерность сакрального и профанного, а с другой – дополнительно сакрализовать обыденное, подчеркнуть метафизическую значимость повседневности, наличие трансцендента в каждой человеческой личности и святость жизни как таковой. Одним из самых ярких примеров, уже давно подвергшихся анализу в среде исследователей творчества Гребенщикова, является фраза *на каждой пule выбита фигура гимнаста* из песни *Если бы не ты*. В одном из аналитических материалов читаем: «Был такой анекдот в 90-е. Новый русский, покупая наперсный крест, говорит: „А вот гимнаста можно было бы и убрать“». (...) В романе „Чапаев и Пустота“, который описывает наркопутешествие троих бандитов, автор использовал слово „гимнаст“ для обозначения Господа и употреблял его с прописной буквы» [Борис, о чем ваши песни?]. Идея высечения на пульях крестов вполнеозвучна всякому способу прикрывать свои милитаристские поползновения верой в Христа. Именно это тот случай, когда прием художественной профанации сакрального призван обличить профанацию в сфере идеологии. Идентична pragmatика фразы *Моисей с брандспойтом поливает кусты* из той же песни. Тушение горящего куста Моисеем должно выглядеть как святотатство, однако задача такого изображения состоит в критике пренебрежения заповедями власть имущими.

Примером профанации второго типа можно считать случаи, когда Бог представляется как дворник. Идея весьма прозрачна: люди, совершая безнравственные поступки, мусорят, оставляют после себя грязь. Кто-то должен это все поубирать: *И все бы ничего, когда б не голубой дворник, который все подметет, который все объяснит, войдет ко мне*

в дверь и, выйдя, не оставит следа (Голубой дворник)²⁴, Великий дворник в полях бесконечной росы (...) они не властны над тем, что по праву твое (...) Вечные сумерки времени с одной стороны, великое утро с другой (Великий дворник),

Нарочитость и продуманность данного приема вместе с его концептуальной прагматикой и метафорической формой реализации позволяют утверждать, что перед нами особая концептуальная изобразительная модель художественной профанации сакрального.

Одним из наиболее частых объектов подобной концептуальной профанации у Б.Г. является Бог. Он может представляться как хозяин (в т.ч. дома, где дом – это весь мир), господин с неба, заметающий следы (та же идея уборки, о которой шла речь выше), контролер в мистическом трамвае, едущем там, где нет рельсов, или универсальный актер:

Когда хозяин²⁵ пустил ко дну Атлантиду, все знания пропали в волнах (Пока я не дам тебе знак), Я видел свет в окнах твоего этажа, дверь открыта, вахтер уже спит. У новых жильцов вечеринка, они, выпив, кричат, что ты миф. Но помню день, когда я въехал сюда, и я действительно рад, что ты жив (...) Хозяин, я плачу не как все, но плачу тем, что есть. Хозяин, моя вера слаба, но я знаю добрую весть (Хозяин), Ему господин кажет с неба кулак (...) А то ли волжский разлив, то ли вселенский потоп, то ли просто господин заметает следы (Бурлак), Бешеное небо – строгий господин (Брат Никотин) Когда вошел контролер, скорость перевалила за сто (Трамвай), Я – актер, играющий каждую роль (Соль).

Следующий объект такого типа метафоризации – Христос. Кроме уже упомянутого выше гимнаста, здесь появляются образы фокусника-клоуна, сына плотника, используемого как логин, и духовного брата лирического героя:

Бог сказал Лазарю – мне нужен кто-то живой. Господь сказал Лазарю – хэй, проснись и пой! А Лазарь сказал – Я видел это в гробу, это не жизнь, это цирк Марабу, а ты у них фокусник-клоун, лучшие двигай со мной (Да-

²⁴ Голубой цвет символизирует небесный характер дворника.

²⁵ Это очень интересный пример, поскольку в другой версии этой же песни место хозяина занимает Газпром. Это позволяет придавать произведению альтернативный смысл. В этом варианте песня носит явно духовно-сакральный характер, в варианте с Газпромом может обретать черты нравственно-социальной критики. Этот прием не столь уж редкий для Б.Г., хотя в данном случае маркеры «сакральности» и «социальности» представлены лексически альтернативно. В большинстве произведений Б.Г. смешивает такие маркеры в одном тексте, допуская двойственные или тройственные интерпретации.

рья Дарья), Логин – сын плотника. Пароль – начало начал (...). Так дуй за сыном плотника. Ломись к началу начал (Сын плотника), А вот и все мои товарищи – водка без хлеба, один брат – Сирин, а другой брат – Спас (Кони беспредела).

В ряде случаев сложно установить, кто именно становится объектом метафорического изображения. Можно лишь предполагать, что, скорее всего, имеется в виду Бог или некая божественная сила. С этой целью используются, например, образы ястреба, сокола, руки из лодочки или задержанного таможней товара:

А там неизвестный для нас, но похожий на ястреба с ясным крылом глядит на себя и на нас из сияющей пустоты (Из сияющей пустоты), Появится сокол высоко над тучей, в это время важно не упустить случай, увидеть его крылья, увидеть его перья и вдруг удивиться – а кто это теперь я? (Сокол), Смотри, как сверкают крылья ястреба в ясном небе (Кад Годдо), Пускай проходят века; по небу едет река, и всем, кто откроет глаза, из лодочки машет рука (Не пей вина, Гертруда), я сделаю так, как хотел, чтобы растаможить тебя (Забадай).

Ту же процедуру поэт проделывает с ангелами. Они предстают то как летчик в одноименной песне, то в виде довольно странных лиц: У дядюшки Томпсона два крыла, но дядюшка Томпсон не птица. (...) В руках у него огнедышащий змей (Дядюшка Томпсон) и Сегодня мне снился ангел, похожий на Брюса Ли. Он нес мне жидкость для промывки мозгов (Комната, лишенная зеркал), то в виде птиц – Едва уловимая рябь вдоль крыши. По слову пернатых святых, проникновение вверх (Крестовый поход птиц) и Да порою серафимы раскричатся по весне (Великая железнодорожная симфония). Иногда ангел изображается как уборщик за «кровавым» ученым (подобно Богу): Сзади архангел с веслом неслышно сметает следы (Павлов)²⁶, иногда – как сторож: А Тот, Кто Сторожит Баржу, спесив и вообице не святой; но Тот, Кто Сторожит Баржу, красив неземной красотой (Стерегущий баржу), а то и вовсе в неприглядном виде забулдыги: Должно быть, ангел всенародного похмелья. Крыла висят, как мокрые усы, и веет чем-то кисло и тошнило (...) Но кто-то вьется над страной, благословляя всех подряд – хранит нас ангел всенародного похмелья (Ангел всенародного похмелья) и Что ж я пьян, как архангел с картонной трубой (Кострома Mon Amour). Профанные ал-

²⁶ Образ архангела с веслом появляется еще раз в Боге Зимогоров (в другой версии – апостола с веслом).

люзии присутствуют и в названии инструментальной композиции **Ангел и два ее козла**.

Сакральные существа довольно часто в текстах Б.Г. ведут себя так, как люди, иногда весьма фривольно или даже грубо:

Потом меня прижал в углу херувим: «Без скорбеца ты здесь не будешь своим» (Скорбец). А душа – святая, она клала на нас (Не коси), А когда, наконец, смерть придет ко мне спать, она ляжет со мной в тишине; она скажет «еще», и опять, и опять, и – ура! – будет радостно мне... (Заповедная песня), *It was a beautiful night, when I was talking to My Lord; I said: «Oh my, Omniscent One, tell me, why I'm tired and bored?» He said – Shut up and listen* (Beautiful blue train), Как по райскому саду ходят злые стада. Ох измена-засада, да святая вода (Кострома Mon Amour).

Следующая группа сакральных лиц, подвергаемая нарочитой профанации, – апостолы и святые:

Изумленных здесь нет. Здесь все, кто рожден, уже в курсе. И Никола-С-Ларьком²⁷ так невесело курит во мгле: все святые места давно разворованы, в них теперь пусто (Стоп машина), Там, где я родился, каждый знал Коля²⁸, Коля нам был лучший товарищ и друг. Коля научил пить вино, вино заменило мне воду, и яшмовый стебель заменил компас и спасательный круг (Брод), Апостол Петр, ой батька Николай, возьми меня отсюда (Последний поворот), но если к тебе подойдет Люцифер, скажи ему, что Коля просил передать привет (Морской конек), Апостол Павел и апостол Фома спорили друг с другом – что такое тюрьма? Один был снаружи, другой внутри; победила дружба, их обоих распяли, слишком много любви (Слишком много любви), апостол Андрей носит люгер-пистолет (Истребитель), Апостол Федор был дворником в Летнем Саду зимой (По дороге в Дамаск)²⁹, Святой Герман пришел к Святому Петру, сели в сторожку и начали пить смесь. Отсюда прямой путь в святыни (Св. Герман), Saint Peter by the pearly gate – he looks funny, but he's doing

²⁷ Обычно на иконах св. Никола с житием изображается с книгой, выглядящей как ларец, но ввиду того, что святые места давно разворованы, ларец превратился в ларек.

²⁸ Коля – св. Николай.

²⁹ Апостол Федор – творение самого Б.Г. Образ неясный. Его встреча с девушкой в длинном пальто (возможно, смертью) и их путешествие в Дамаск на встречу с адресатом текста (который должен прийти в себя) еще требует интерпретации. Как известно, по дороге в Дамаск пришел в себя Савл. Но в тексте есть еще одно лицо – изображающее, которое описывает путешествие по дороге в Дамаск и ожидает вместе с Федором и девушкой того, кто должен прийти в себя. Нельзя исключить, что этим изображающим лицом (дескриптором) является Христос, ведь именно с ним встречался на дороге в Дамаск будущий апостол Павел.

alright; he's taking the preventive measures – must have been too late... (Heading for the Absolute One).

Объектами концептуальной профанации могут становиться не только сами сакральные лица, но и всевозможные религиозные понятия, ре-интерпретируемые поэтом с привлечением профаных реалий:

Пути Господни не отмечены в картах, на них не бывает ГАИ (Генерал Скобелев), В управлении делами высоких небес в каждом кабинете за столом сидит бес (Даже не думай), Я разбил свой лоб в щебенку об начало всех начал. Ох нехило быть духовным – в голове одни кресты (Великая железнодорожная симфония), Духовные люди – особые люди. Их сервируют в отдельной посуде. У них другая длина волны и даже хвост у них с другой стороны (Духовные люди), Мне не стать святым, даже если сам Папа растворит меня в святой кислоте (Мой друг доктор), Старики говорят про них: «Ом Мани Пэмэ Хум», что в переводе часто значит – нога судьбы (Нога судьбы), Горят кресты горячие на куполах церквей – и с ними мы в согласии, внедряя в жизнь У Вэй. Сай Рам, отец наш батюшка; Кармама – свет души; Ой, ламы линии Кагью – до чего ж вы хороши! (...) Мандала с махамудрою мне светит свысока – ой, Волга, Волга-матушка, буддийская река! (Русская нирвана), Бредет Йогин на кладбище отсекать привязанности. У него труба из кости, он начнет в нее трубить, созовет голодных духов – их собой поить-кормить. Они съедят его тело, они выпьют кровь до дна, и к утру он чист-безгрешен, не привязан ни хрена (Кладбище), Через дырку в небесах въехал белый Мерседес, всем раздал по три рубля и проехал мимо (Максим-лесник), С той поры прошло три года, стал святым колхозный пруд, к нему ходят пилигримы, а в нем лотосы цветут. В поле ходят Вишна с Кришной, климат мягок, воздух чист, и с тех пор у нас в деревне каждый третий – индуист (Инцидент в Настасьино).

В общем, картина когнитивного пространства «сакральная сфера» в идиостилевой картине мира Б.Г. является в семантическом отношении довольно разнородной и даже пестрой. Однако ее художественное изображение поэтом не самоцель. Как мы уже отмечали ранее, особенность этого когнитивного пространства в общей системе исследуемого идиостиля заключается не в семантике, а в pragmatike. Изображение таинственных и немыслимых существ, явлений, событий и обстоятельств необходимо для художественного представления духовных поисков и творческого развития человека. Именно этому аспекту посвящены два следующих подраздела.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ДУХОВНОЙ СФЕРЫ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

*Мне не нужно награды, не нужно венца,
Только стыдно всем стадом прямо в царство Отца.*

Б.Г. Кострома Mon Amour

*Можно верить обществу,
Можно верить судьбе,
Но если ты хочешь узнать Закон,
То ты заметишь его в себе.*

Б.Г. Генерал Скобелев

Несмотря на то что семантика когнитивного пространства «сакральная сфера» у Б.Г. насыщена огромным количеством лиц, сущностей и событий, прагматическую сущность этого фрагмента идиостилевой картины мира поэта составляет духовная жизнь, а если быть более точным, то духовное развитие человека – как лирического героя, так и других персонажей. Интересной особенностью структуры исследуемой картины мира, как мы уже отмечали, является ее иерархический характер: представление (семантика) природы сильно антропоморфизировано и прагматически подчинено идее общественно-преобразующей деятельности человека, изображение же общественных и, в первую очередь, нравственных отношений в прагматическом плане сакрализовано, т.е. критерии нравственности сосредоточены в сфере трансцендента, наконец, семантика сакрального прагматически подчинена потребностям человеческого духовного роста – освобождения от зависимостей, достижения истинных ценностей и просветления. В свое время Борис Гребенщиков перевел «Философию Суфииев» Хазрата Инаята Хана, в которой можно найти объяснение последнего соотношения «сакральное – антропное»: «(...) единственная разница между Йогом и Суфием в том, что Йог больше заботится о духовном, а Суфий более заботится о людях. Йог считает, что лучше быть Богом; Суфий думает, что лучше быть человеком. Суфии говорят, что, раз уж все нужды и желания тела и его чувств существуют, они должны быть удовлетворены; они говорят, что нам стоит иметь то, что мы можем иметь, но если мы не можем этого иметь, то не нужно переживать об этом. Однако, нет никакой внутренней разницы между Йогом и Суфием. В мудрости нет разницы; если и видится разница, то

это всего-навсего разница в формах. Радость – в союзе; не в духовном или материальном мире отдельно, но в обоих вместе. Радость – в союзе духовного и материального» [Хан]. Обращение Гребенщикова к этому тексту кажется неслучайным. Заложенные в нем идеи вполне объясняют постоянное дистанцирование Гребенщикова как философа от конкретных религий и конфессий. Большинство из них высшей целью имеют Бога, трансцендент, сакральное бытие. Именно в этом смысле всех религий. Вполне вероятно, что, всякий раз утверждая о себе, что он не религиозен, Гребенщиков имеет в виду именно эту атропоцентристическую прагматику своих убеждений. Можно также заметить, что на протяжении всей своей философской эволюции, в которой были православные, индуистские, буддийские, шаманские периоды, Гребенщиков неизменно оставался верен идеям Лао Цзы (у-вэй, отказ от агрессии, невысказанность истины, непрятательность, внутреннее созерцание и индивидуальность духовного совершенствования). Даосизм существенно отличается как от иерархически-метафизического и коллективистского конфуцианства, так и от индивидуально-мистического, трансцендентного буддизма именно своей установкой на самосовершенствование конкретного человека с его телесностью, заботами и привязанностями. Это не человек вообще, а единичная личность. В интервью для «Молодежи Татарстана» эта личностная, неинституциональная установка была проиллюстрирована артистом очень четко: «Как возникает религия? Есть один человек, который что-то пережил, почувствовал. Он думает – надо поделиться этим с другими. Вокруг него собираются ученики, которые на самом деле не чувствуют и не понимают того, что ощущал учитель, но хотят поучиться у него. Затем они начинают драться друг с другом за то, кого же учитель любит больше. При этом изначальные переживания и чувства учителя уже никого не волнуют, о них забыли. (...) Со временем религия становится чем-то вроде пересказа божественных истин. А вообще любая религия вырастает из того, что люди не знают, что делать. Человек идет в мечеть, церковь, пытаясь найти ответы на свои вопросы. И в таком виде религия – сама по себе, а священники – сами по себе, они могут быть любыми и трактовать религию, как хотят. Помните, в 1990-е годы священники стояли на обочинах и предлагали освятить машины: для «Мерседеса» – одна такса, для других – подешевле. Какое это имеет отношение к религии?» [см. Кайбияйнен, Хайруллин 2010].

Духовное совершенствование – это личностное усилие, индивидуальная работа, и сама по себе принадлежность к какому-то религиозному сообществу или просто участие в обрядах и ритуалах духовного роста не прибавляет. Психологизация сакрального – это характерный знак

творчества поэта. Совершенно точно это отметила и В. Клец: «Христианскую проблематику, как и все другие „высокие материи“, Поэт упрямо (так диктует время) „сводит в одно“ психологическое целое, пусть со „святым“ содержанием, но психологическим. Письмо в тексте „Лётчик“, письмо „мне от меня“, можно сказать, является письмом от „души“ или от „сердца“ (т.е. от бессознательной психики) – к „уму“, сознанию, интеллекту» [Клец: Символизм..., гл. 23].

Но личностный характер духовной эволюции – это еще не все. Вторым важным моментом представленного выше антропоцентрического трансцендентизма является **имманентизация трансцендентного**. Вопреки классическим эсхатологическим религиям, спасение не обязательно должно происходить «после конца», оно вполне возможно в форме постижения истины и просветления еще при жизни. Еще одним философским источником взглядов Гребенщикова является ваджраяна, течение позднего буддизма, провозглашающее, что сансара и нирвана – одно (ср. в *Русской нирване*: *А ежели поймешь, что сансара нирвана, то всяка печаль пройдет*). Одним из ключевых объяснительных образов ваджраяны является Алмазная колесница. Вот как представляет свое видение этого образа Гребенщиков: «Я сейчас объяснил о трех колесницах. Идет мимо дерева последователь Малой колесницы. Он знает, что дерево ядовитое. Он думает так: „Лучше я обойду это дерево стороной“. Последователь Большой колесницы говорит: „Я могу обойти это дерево, но те, кто не знают, могут подойти и заразиться. Что нужно сделать? Нужно выкопать это дерево с корнями“. Последователь Алмазной колесницы рассуждает иначе: „Дерево ядовито. Те, кто подходят к нему, заражаются. Это понятно. Я могу обойти это дерево стороной, я могу его выкопать. Но, если подумать, любой яд в небольших дозах – это лекарство. Если понять, как это дерево действует, то можно вылечить огромное количество людей“. Алмазная колесница – это то, что преобразует яды в мудрость. Любая страсть. Даже гнев, что угодно. Все можно преобразовать для себя в мудрость. Это самый соблазнительный путь, самый опасный, но самый плодотворный. Он и самый опасный – на нем слишком легко обмануть себя – удовлетворять собственные желания под видом занятия практикой – и понести соответствующую страшную кару от себя же самого [см. Сущинская 1998а]. Имманентацией трансцендентного как принципиальной мировоззренческой установкой объясняется и неклассическое исполнение «Аквариумом» текста песни Анри Волохонского «Рай» (Город золотой) – *Под небом голубым, вместо Над небом голубым*. Это очень точно подметила Н. Шогенцукова: «Небесный град – вокруг нас, надо только быть способными войти в него. В одном из интервью

Гребенщиков сам комментировал историю с „Городом”, сказав, что именно в том варианте, как он исполняет, и услышал впервые песню. Возможно, должен был так услышать, был расположен так услышать. Продолжая интервью, он говорит: „Царство Божие находится вокруг нас, и помещать Небесный Иерусалим на небо, отрицать возможность связи нашего мира и мира горного – отрицать эту связь бессмысленно, и если уметь видеть, то нирвана и есть сансара, а сансара и есть нирвана”» [Шогенцукова 2000: 88].

В одной из радиопередач «Аэростата», посвященной кельтскому празднику Соуэну, Гребенщиков, обсуждая мифологию общения с потусторонним, высказал мысль, которая вполне могла бы служить объяснением его мировоззренческой позиции по вопросу соотношения трансцендентного и имманентного: «А что до общения с потусторонними мирами и их обитателями – боюсь, что точного ответа на этот вопрос получить не удастся, именно потому что этот мир находится за пределами нашей земной логики. А раз за пределами, то и волноваться по его поводу большого смысла нет. Если мы не начинаем без надобности лезть в его дела, скорее всего, и он оставляет нас в покое; а уж Архитектор всего сущего смотрит за тем, чтобы все шло своим путем, и все в надежных руках. Так говорили древние, и нет причин предполагать, что с их пор в мире что-то изменилось» [Радиопередача «Аэростат». № 598].

Человеческий фактор для Гребенщикова-философа главный в любом виде деятельности. Он пытается увидеть его даже там, где, казалось бы, основные цели сосредоточены на служении божеству или достижении трансцендентного состояния, т.е. в религии: «Любая религия существует только для того, чтобы человек по-человечески научился относиться к тем, кто вокруг него. Христос говорил: „Возлюби ближнего своего, как себя самого”. То же говорит и любая другая религия. Религия – это школа любви. Поэтому, когда учатся только для того, чтобы учиться, – толку никакого. Это не религия, не христианство, не православие, это сплошное пускание пыли в глаза. Современная российская религиозность на пятьдесят процентов такая» [см. Подшивалов 1997]. Ту же мысль он высказывает и на пресс-конференции в Ростове-на-Дону годом позже: «Любая религиозная практика, которая стоит на фундаменте того, что ты любишь всех остальных или хочешь любить всех остальных, у тебя может не получаться, но ты хочешь любить всех остальных, ты хочешь быть лучше, ты хочешь им сделать хорошо; так вот, если у тебя есть такой фундамент, все, считай, что практика получится. Как говорил кто-то из великих, любое действие, которое предполагает принесение пользы другим живым существам, уже буддистское, или религиозное, как угод-

но» [см. Ходорыч 1998]. Именно в этом заключается специфика видения и оценки трансцендента поэтом: сакральное у него трансцендентно по семантике, но антропоцентрично по pragmatike. Квинтэссенцией понимания Гребенщиковым соотношения «сакральное – человеческое» можно считать мысль, высказанную им в 2008 году: «Понимаете, если мы отделяем Бога от людей, то становится непонятно, как устроена вселенная? А если люди – это часть Бога, то вопрос лишается смысла, и то, что определено Богом, определяется людьми. Это вопрос о раздвоенности, а раздвоенности, как таковой, в мире не существует. Все одно» [см. Панферова 2008].

В этом вопросе взгляды философа и поэта принципиально совпадают. Высказывания Гребенщикова подтверждают и тексты песен Б.Г., в которых выразительно проступает антропоцентристическая pragmatika сакрального. Перед каждым человеком стоит проблема экзистенциально-сакрального выбора:

в доме спит зверь, в доме ждет ангел; в доме далеко до утра (Северный Цвет), Пока ты на суще, тебе не нужен причал (...) Когда ты будешь то- нуть, ты поймешь, зачем был нужен причал (Сын плотника), и все, что есть у нас, – это радость и страх: страх, что мы хуже, чем можем, и радость того, что все в надежных руках (Сидя на красивом холме), Но го- лоса тех богов, что верят в тебя, еще звучат, хотя ты тяжел на подъем (Небо становится ближе), У тебя есть выбор: или – или. Или радикально изменить свои пути, или – что более вероятно – немедленно уйти (Акуна матата), Когда ты дала мне руку, я не знал, лететь мне или упасть (Там, где взойдет Луна), Возьми меня как бога или выбрось прочь. Вот крылья, данные мне: или вверх со мной – или это уже не вопрос (Не надо мне мешать), Я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз. Я стою на холме – не знаю, здесь или там (Железнодорожная вода), Если б у нас было время, Мы бы сдохли со скуки (Телохранитель),

и никто за него этого выбора не сделает, т.к. *нас у Бога много, килограмм на пятачок* (Брат Никотин). Именно поэтому в песне Дубровский слышим призыв: *Не прячь от Бога глаза, а то как он найдет нас?* Человек сам должен сделать свой выбор, совершив усилие для собственного духовного развития и предпринять решительные действия по самосовершенствованию:

Земля на ощупь, хлеб и вино на вкус, губы губами, небо своей звездой. Я больше не верю, что есть что-то еще (Движение в сторону весны), Выбор за тобой – черная вода или золото на голубом (Если яйду), Этот выбор был за мной, и я прав. Вот мой дом, мой ослепительный сад и от-

ражене́е ясных звезд в темной воде (Очарованный тобой), но каждый ре-шает сам: решать или нет (Давай будем вместе), Ты слишком далеко от меня, слишком далеко от меня – как воздух от огня, волна от воды, сердце от крови. И вот я падаю вниз, уже в двух шагах от земли: Господи, смотри (Имя моей тоски), Но если ездить по правилам, никогда не достанешь звёзд, есть один верный метод – Молитва и Пост (Молитва и Пост), Некоторым людям свойственно пить, но, раз начав, нужно допить до дна. И некоторым людям нужен покой, и если я стану им – это моя вина (Дви-жение в сторону весны), Воронка на крыльце, она по ту сторону стекла. И я бы открыл ей, если бы я знал, где здесь дверь (Северный Цвет), Но кто сказал, что мы не можем стать чище? (Я прошу воду), Но слышаешь, я стучу – открай! (Бурлак), Все, что я знал; все, чего я хотел, – растоп-танный кокон, когда мотылек взлетел. Те, кто знают, о чём я, – те на-всегда одни (Луна, успокой меня), Так брось домкрат мечты и бейся лбом в меня (Ржавый жбан).

Поэт обращается к целому ряду концептуальных мотивов, при помо-щи которых изображает процесс духовного развития. К наиболее частотным можно отнести мотив выпивания воды (как утоления духовной жажды) или омовения водой (как духовного очищения). Вода в идиостиле Б.Г. – это духовная субстанция, которая обладает знаниями и силой (Соленая вода разрешила мне молчать. Соленая вода знает меня наизусть, Мертвые матросы не спят) и может общаться с человеком (он говорил с водой и вода отвечала ему, Генерал Скобелев):

Дай мне напиться железнодорожной воды (Железнодорожная вода)¹; Он смотрел на следы ее, жаждал воды ее, шел далеко в свете звезды ее (...) И он

¹ Как отметил Александр Кушнир, «запоминающийся образ „железнодорожной воды“ родился в расширенном травами сознании Гребенщикова под впечатлением от света ночных фонарей, который причудливо отражался на рельсах Финляндского вокзала и производил впечатление инородной жидкости, состоящей из веществ, не зафиксированных таблицей Менделеева» [Кушнир 2002]. В свою очередь Я. Садовски, с одной стороны, интерпретирует железнодорожную воду как чисто сакральный напиток, а с другой – связывает этот образ воедино с еще одной базовой концептуальной кате-горией художественной картины мира Б.Г. – движением: «Испытываемую лирическим героем жажду железнодорожной воды вполне можно, на наш взгляд, интерпретиро-вать как стремление к познанию, обязательным условием которого является совер-шение далекого пути (именно для далеких расстояний и придумана железнная дорога); неотъемлемым элементом такого пути – пути к познанию – является, в свою очередь – «путевая грязь», т. е. все те препятствия (присутствующие в тексте аквариумовской песни лишь на уровне эстетической ассоциации), из-за которых динамическое поко-рение пространства – подвиг, поступок героический и незаурядный – представляет собой задачу, выполнение которой по плечу далеко не всем; задачу, требующую снис-

встал у реки, чтобы напиться молчанья, смыть с себя все и снова оставаться живым (Почему не падает небо), Дайте немного воды сыновьям молчаливых дней (Сыновья молчаливых дней), Но в этих реках такая вода, что я пью, не дождавшись тоста (...) Мы пили воду, мы пили эту чистую воду (Мы никогда не станем старше), Это вода, это вода, в ней яд. Прочь. Это мы. Мы коснулись воды губами (Вана Хойя), И если ты хочешь пить, я стану водой для тебя (Дети декабря), я хотел стать водой для тебя – меня превратили в вино (Стерегущий баржу), А на берегу ждет родник с водой. Смотри, какой ты стал молодой. Сквозь твои пальцы плавают облака, и в твоих волосах заблудилась река (Палёное виски и толчёный мел), А внутри бьет живая вода – ну, кто ж мешает напиться? (Под мостом, как Чкалов), Пришел пить воду, не смог узнать ее вкус (Пришел пить воду), Чтобы узнать вкус воды, нужно начать пить (Огонь Вавилона), Еще раз напьюсь этой бесконечной воды (Зеленая звезда), Но мучиться жаждой ты всегда любил больше, чем пить (Сын плотника); Закрыв глаза, я прошу воду: Вода, очисти нас еще один раз (Я прошу воду), Возьми меня к реке, положи меня в воду, учи меня искусству быть смиренным (Искусство быть смиренным), Поэтому мертвой стала наша святая вода (Праздник урожая во Дворце труда), Нежность воды надежней всего, что я знаю, но инженеры моего тела велели мне ходить по земле (Брод), Смотри, Господи, – вот мы уходим на дно; научи нас дышать под водой (Никита Рязанский), Я был на дне – но вся вода вышла (Цветы Иошивары), Но когда это солнце восходит над красной рекой – кто увидит вместе со мной, как вода превращается в свет? (Красная река), Сорок лет в пустыне, и горечи песка не отмыть (Сын плотника).

Другим подобным мотивом у Б.Г. является мотив манипуляций с огнем² (как реализация идеи духовного очищения), включающий в себя разжигание огня / горение, сгорание / сожжение в огне, а также прохождение сквозь огонь / хождение по огню:

но не погаснут те огни, огни, которые впервые мы зажгли над островом Сент-Джорджа (Островом Сент-Джорджа), Ты знаешь, о чем я пел, разжигая огонь (Серые камни на зеленой траве), Я беседую с башней, жгу костры тишины (Песнь весеннего восстановления) Кто бы рассказал о странствии сердца, как оно горело на полпути к раю (Поутру), Разжечь

ходительности высших сил, а поэту – требующую от героя молитвы (призыв «дай мне напиться железнодорожной воды» – это молитва не то странника, не то скитальца, не то пилигрима, терпеливо идущего к своей цели вдоль железной дороги-жизни, но – неуверенного в правильности направления)» [Садовски 2003: 228–229].

² В когнитивном пространстве «общество» у Б.Г. макроконцепт **огонь** используется совершенно иначе. Там огонь и горение обычно носят негативные коннотации и становятся символами гибели или угнетения человека со стороны власти.

пламя, но что в тебе может гореть? (Быть вместе), Пусть горит снег (Когда пройдет боль), Она боится огня, ты боишься стен (Прекрасный дилетант), А ты твердишь, что нет на моем пути огня и там один лишь дым (Уйдешь своим путем), я сын огня (Дерево), я не могу без огня (Бурлак), Море расступилось передо мной, не выдержав жара огня (Не могу оторвать глаз от тебя), Бросает нам в сердце пригорюни огня (Вятка – Сан-Франциско), хранили частицу огня и верили – все впереди (Танцуем на склоне);

Он бросил в огонь все, что было не жаль (Почему не падает небо), Я брошу в огонь душистый чабрец, дым поднимается вверх, и значит, я прав (Деревня), Никон поджигает ночь; ночь поджигает коня (Никон), Но я сам разжег этот огонь, который выжег меня изнутри (Поколение дворников), Полнолуние выжгло тебя изнутри (Терапевт), Возьми меня в пламя и выжги пустую породу (Охота на единорогов), Мы умеем сгорать, как спирт в распластанных ладонях (Капитан Африка), Сгореть и вернуться (Сокол), А мы сгорим в пламени заката (Голубиное слово), А ей лиши горькая беда – сгореть, где все бегут пожара (Моей звезде), и пламя сожжет мне сердце (Иван-чай), Я нес тебе то, что ты хочешь. Это сожгло мои руки (Телохранитель), И когда меркнет свет – пересвети. Зажги мне руки (Крестовый поход птиц) Есть пламя, которое все сжигает (Маша и медведь), Но то, что я нес на себе, теперь горит в пламени Розы (Забадай)³; Я сжег их жизнь, как ворох газет (Рок-н-ролл мертв), Он сжег офис Лукойл вместе с бензоколонкой – без причин, просто так. Изуваженья к огню (Нога судьбы), сожгла свой мост, выжгла тело (Марина), Чтобы сжечь этот дом, нужен один уголек (Морской конек);

Письмо из святая святых, письмо сквозь огонь (Летчик), Не лезть в огонь и жить не беспокоясь (Время N), Наши руки в огне, наши тела на весу (Пчела), Я иду в огне, но я не сгораю (Неизъяснимо), наши кони пустились в пляс по заре, по воде и среди огня (Песни Петербурга), Добро пожаловать в пламя! Мы выйдем из него чисты (Зеленая звезда), Они будут ходить по углам (Забадай).

Еще одним эффективным средством изображения духовного роста становится мотив сна как мистического состояния⁴:

Благодарю тебя за этот дар: умение спать и видеть сны, сны о чем-то большем (Сны о чем-то большем), Я открываю свойства растений

³ В. Клец провела параллель между этой фразой и восходящей к христианской символике фразой из А. Блока: *Проклятые раны, не жгите мне сердца! Роза, гори, гори!* (Блок, «Роза и крест») [Клец: Символизм..., гл. 43].

⁴ В рамках когнитивного пространства «общество» мы выделяли мотив пробуждения ото сна как способ изображения нравственного возрождения, соответственно макроконцепт сон там обладал негативными коннотациями.

и трав (...) Я думал, что это мне снится. Что же, здравствуйте, сны. По-моему, я знаю, зачем вы пришли ко мне (Деревня), Есть только северный ветер, и он разбудит меня (Аделаида), Я могу сказать тебе то, что ты знала во сне (Наступление яблочных дней), Если мы не уснем, нам не спастись (День в доме дождя), But me I cannot sleep, I cannot dream, my heart is shattered, You are on my mind (The Postcard).

Мы бы не хотели трактовать мотив сна у Б.Г. столь же радикально, как это делает, например, Вера Клец, которая пытается интерпретировать через этот мотив многие образы и концепты гребенщиковской идиостилевой художественной картины мира даже в тех произведениях, где нет никаких намеков на сон [см. Клец: Символизм..., гл. 22-23], но не можем не согласиться с исследовательницей в том, что «образы внутренней психической реальности, безусловно относящиеся к „той“, „по-ту-сторонней стороне“», можно увидеть только с метафорически закрытыми глазами, потому как эта психическая реальность не существует материально ни во внешнем, ни во внутреннем мире (...) Подмеченные сознанием, прочувствованные в себе самого движения „души“ способны в восприятии того же самого человека персонифицироваться (превратиться в человеческий образ „другого“), потому как эти самые „движения“, в виде случившихся человеку чувств и переживаний, не принадлежат его сознанию, с которым человеческое „Я“ себя единственно отождествляет» [там же: гл. 22], но все же с одной существенной оговоркой – все это «как если бы»: «как если бы образы внутренней психической реальности», «как если бы движения „души“», «как если бы подмеченные сознанием» и «как если бы прочувствованные в себе самом», поскольку все изображенные Б.Г. сны – это «как если бы сны», созданные им согласно когнитивно-эстетическим и поэтическим установкам его художественной картины мира и идиостиля.

Основным условием и главной предпосылкой духовной эволюции в идиостилевой картине мира Б.Г. провозглашается наличие веры и надежды. Зачастую это вера в трансцендент (в образах небес, звезды, солнца, луны, Господа, Тайного Узбека, судьбы, сокола) и надежда на его помочь в духовном развитии:

И я молю небеса, чтоб послали мне веру, без которой я не выживу сам. И научиться молить небеса о прощении вам, спасителям мира – убийцам и псам! (Убийцы и псы), Когда мы глядим на небо, откуда должны прийти звезды, мы смотрим на горы, откуда должна прийти помошь (Сестра), А мы хотели дать веселый знак ангелам, да потеряли их из виду, заметая следы; вот и вышло бы каждому по делам его, если бы не свет этой чистой

звезды (Волки и вороны), но все, что может спасти меня, – это немного солнца в холодной воде (...) Но даже если взобраться на мачту, став ближе к полярной звезде, все, что может спасти морехода, – это немного солнца в холодной воде (Немного солнца в холодной воде), Луна, успокой меня – мне нужен твой свет. Напои меня чем хочешь, но напои (Луна, успокой меня), Обещай, что будешь помнить одно: Господу видней (Господу видней), Так расструбите на всю бесконечную степь, сквозь горящий туман и мутно-зелёную взвесь добывающим уголь и нежно сажающим хлеб, шепните им, что Тайный Узбек уже здесь (Тайный Узбек), Я вижу в этом руку судьбы, а перечить судьбе грехино (В подобную ночь), Если долго плакать возле мутных стекол, высоко в небе появится сокол (Сокол), Кто бы рассказал о странствии сердца, как оно горело на попытии к раю, как он пело, чтобы согреться, как танцевало по самому краю? (Поутру), Но я склонен считать, что то, чего нет, это весть (Ты король подсознанья), Чаша номер пять, лучшие нет, как ни кувыркайся, все равно в конце свет (Чаша № 5)⁵.

Образами-символами такой веры у Б.Г. иногда становятся якорь и причал:

Так вот что нам делать с пьяным матросом, укрепить его якорным тро-сом (Что нам делать с пьяным матросом?), Держись сильней за якорь – якорь не подведет (Не пей вина, Гертруда), нас сорвало с якоря. И нет гарантии, что кто-то уйдёт целым (Тёмный, как ночь), Если ты истинный якорь – давай, брат, лежи на дне (Два поезда), Я учился быть ребенком, я искал в себе причал (Великая железнодорож-ная симфония), Когда ты будешь тонуть, ты поймешь, зачем был ну-жен причал (Сын плотника), Теперь мне стал узок причал и нет большие сил (Забадай), Беззвездной ночью я буду ждать на причале. Мы в самом начале (Праздник урожая во Дворце труда), Мой корабль нашел твой причал; теперь я знаю каждый нерв в твоем теле (Тень твоего крыла).

Однако вера в антропоцентрическом понимании (при имманентизации трансцендентного) не имеет прямого отношения к религии, не тождественна религиозной вере. Критерием действенности веры становится не трансцендент как ее объект, а нравственность и духовные устремления человека. Интересное замечание по этому поводу Гребенщиков сделал во время одного из эфиров «Аэростата»: «У каждого из нас есть выбор – можно признать, что Бог есть, а можно настаивать на обратном; но

⁵ Скорее всего, пятая чаша из карты таро «Пятерка кубков», символизирующая последнюю надежду на спасение. В другой версии песни образа чаши нет – смесь номер пять. В этом случае название песни – Месть королевы Анны.

даже самые верующие христиане иногда срываются и, вместо того, чтобы любить ближнего, идут на него с бейсбольной битой, а самые истовые атеисты порою ведут себя честно по отношению к другим людям, проявляют жертвенность, заботятся друг о друге – то есть поступают как люди сугубо религиозные. Так в чем же разница?» [Радиопередача «Аэростат». № 449].

Сама духовная эволюция в текстах Б.Г. выстраивается в определенную линию: от представления картины духовной потерянности и опустошенности, сомнений и тревоги, ощущения полной разбитости, в которых подразумевается угроза духовному выживанию человека:

Уровень соли падает с бешеной силой, если так будет дальше, нас вряд ли удержит вода (Из дельты гнезда), А там сумрак и бесконечный путь, который никуда не ведет (Красная река), я умер, выбирая ответ, хотя никто и не думал задавать мне вопрос (...) я не был сосчитан, я видел это со стороны (Комната, лишенная зеркал), Мы оба знали, где земля и где небо, и мы погибли в борьбе за это (...) я нес тебе то, что ты хочешь. Это сожгло мои руки (Телохранитель), Непредставимая тяжесть звездного свода. И время так долго, что боль больше не боль (Stella Maris), У меня есть дом, в котором мне тесно, у меня есть рот, которым поет кто-то другой, и когда я сплю – мое отраженье ходит вместо меня с необрязанным сердцем и третьей хрустальной ногой (...) Я был на дне – но вся вода вышла. Я ушел в степь – я был совсем плохой (Цветы Йошивары), Но как верить в такие бездарные дни – нам, потерянным между сердцем и полночью, нам, брошенным там, где погасли огни? (Как нам вернуться домой), Скучно в доме, если в доме ни креста, ни ножа (Царь сна), Что делать смертному с плотью, в которой нет ни цветов, ни ветра (Она моя драма), то, что ждет тебя завтра, это то, от чего ты бежал вчера (Зимняя Роза), Подо мной нет дна, наверху надо мной стекло (...) я не помню, как петь; у меня не осталось слов (Луна, успокой меня), У нас внутри был хрустальный колокольчик, на него наступили, он больше не звенит (Песни нелюбимых), я забытый связной в доме чужой любви. Я потерял связь с миром, которого нет (Луна, успокой меня), в саду наших душ вместо ангелов ходят артисты, ходят за деньги, прямо по цветам сапогами (Слова растамана), Когда жизнь темна и некуда идти, как в бреду, когда в душе моей копоть и гарь языков огня, горящих в аду (...) Когда ночь встает коленом на грудь, слова мои пусты и горьки (Тень твоего крыла), И тело мое хотело любви и стало моей тюрьмой (Возвращение домой), Долго мы жили впомьмах, и там был потерян ключ. И нас замела круговорть сентября (Крестовый поход птиц), Я был привязан к земле, я молча глотал свои слезы (Забадай), Ехали мы, ехали с горки на горку, да потеряли ось от колеса (Кони беспредела), Словно нас зачали во время войны, нас крестили именами вины (Ветка), Разве мы могли знать, какая

здесь жутъ; разве мы могли знать и верить? Разве мы могли знать, что это наш путь (Быстрый Светлый), И вот Рождество опять застанет тебя врасплох, а любовь для тебя иностранный язык, и в воздухе запах газа (Дело мастера Бо),

через изображение осознания желания освободиться, предчувствия духовного роста и поиска путей выхода из духовного тупика:

На нашем месте в небе должна быть звезда. Ты чувствуешь сквозняк оттого, что это место свободно (Глаз), ночью, когда небо становится выше и неосторожному сердцу хочется вверх (Stella Maris), и я ожидаю наступления яблочных дней (Наступление яблочных дней), Поведай мне чудо побега из этой тюрьмы (Ангел), Я так хочу быть удивлен, хочу быть восхищен и даже смущен; хочу рассстаться с морошающей душевной тоской (Как я хочу быть удивлен), Я так хотел бы опираться о платан, а так мне кажется, что все это зря (Платан), Кто-то же должен постичь красоту в глубину от Москвы до загадочных звезд (Заповедная песня), я никогда не ловил луну в реке рукой, но я сочту за честь (Дорога 21), Увидеть его крылья, увидеть его перья и вдруг удивиться – А кто это теперь я? (...) А мне лететь выше, а мне лететь в солнце и все-таки вспомнить, что внизу оконце с мутными стеклами, в которые бьются милые мои. Сгореть и вернуться (Сокол), Если бы я был плотником, я сделал бы корабль для тебя, чтобы уплыть с тобой к деревьям и золоту на голубом (Золото на голубом), Но чтобы пробиться к воде, нужно сердцем растопить этот лед (Красная река), Когда я кончу все, что связано с этой смешиной беготней, когда я допью, и бокал упадет из окна, я отправлю все, что было моим, в какой-то мелкий музей, и я вернусь в свой дом, где жил (Без названия), Когда мы будем знать то, что мы должны знать, когда мы будем верить только в то, во что не верить нельзя, мы станем интерконтинентальны (Серые камни на зеленой траве), Хочу быть тронут неповедомой, но нежной рукой, и, как ребенок, взлететь в небеса на час, и там смеяться и петь, чтобы, когда пришел день, во мне был душевный покой (Как я хочу быть удивлен),

порой также через описание самообмана:

Он ни разу не задумывался о том, какая рыба быстрее всех (Какая рыба быстрее всех), Как странно то, что затеваю я: подобие любви создать из жажды, и временем раскрасить, чтоб однажды поверить самому (Орел, телец и лев), Мы так давно здесь, что мы забыли – кто мы (...) Пришли танцевать, когда время петь псалмы (Псалом 151), Можно выйти одному в поле и знать, что ты вооружен. Можно идти по пути, в конце которого стоит Prester John. Можно возвысить себя выше Озиманда, царя царей. Можно учиться смирению у стертых ногами придорожных камней

(...) Можно раздать себя безрадостным и жадным рукам. Можно ходить по-албански по стенам, фонарям, потолкам. Можно гордиться тем, что познал до конца пустоту, гарантировать перерождение с серебряной ложкой во рту (Господу видней),

вплоть до изображения уверенности в правильности избранного пути:

И назавтра мне скажет повешенный раб: Ты не прав, господин. И я вспомню твой взгляд. Я скажу ему: Ты перепутал, мой брат, в этой жизни я не ошибаюсь (Сталь)⁶, Они догонят нас, только если мы будем бежать, они найдут нас, если мы спрячемся в тень (Великий дворник), Я сидел на крыше и видел, как оно есть: нигде нет неба ниже, чем здесь, нигде нет неба ближе, чем здесь (Псалом 151), Господи, если я вернусь, то я вернусь чистым; остальное за мной (Имя моей тоски), как сладко нарушить закон, какое счастье быть старовером (Забадай), Пускай я в темноте, но я вижу, где свет. Моему сердцу четырнадцать лет (Псалом 151), Теперь нас может спасти только сердце, потому что нас уже не спас ум (Капитан Воронин)

и решимости предпринять реальные усилия духовного развития:

И теперь я здесь – и я под током, Пять тысяч вольт – товарищ, не тронь проводов. Я отец и сын, мы с тобой одно и то же, я бы все объяснил – но я не знаю истинных слов (Цветы Йошивары), Естественный шок – это с нервов спадает мох, и вопрос: отчего мы не жили так сразу? Но кто мог знать, что он провод, пока не включили ток (Дело мастера Бо), Но сделай лишь шаг – ты вступишь в игру, в которой нет правил (Время Луны), 14 лет я не ел; 14 лет я не пил; 14 лет молчал, чтобы не тревожить тебя. Теперь мне стал узок причал и нет большие сил; я сделаю так, как хотел, чтобы растаможить тебя (Забадай), Никто не пройдет за нас по этой черте. Никто не сможет сказать, что здесь есть (Письма с границы), Зайди ко мне, и мы подумаем вместе о рыбе, что быстрее всех (Какая рыба быстрее всех).

Активная фаза описываемой эволюции представлена в описании разного рода действий, имеющих целью прийти к постижению истины и духовному просветлению:

я строю свой храм из коры (Начальник фарфоровой башни), я трубы в эти дни в жестяную трубу, я играл с терновым венцом (Ключи от ее дверей), И с той стороны стекла я искал то, чего с этой нет (Возвращение

⁶ Здесь использован культурный мотив уничтожения в себе раба.

ние домой), Я сижу на пустынной скале. Наблюдаю, как плывут облака (Ткачиха), Ты делаешь знак сторожа. Я делаю знак лета (Телохранитель), Мы движемся медленно, но движемся наверняка, меняя пространство на ощущение. От самой низкой границы до самой вершины холма (Письма с границы), Я просто ставил опыты о том, какая рыба быстрее всех (Какая рыба быстрее всех), Я просил пить – и мне дали чашу, и прибили к кресту – но гвозди были трухой (Цветы Йошивары), И я был, как все, пил да пахал. Прочел Дао Даэ Цзин и понял «Попал!; сжёг свой пентхаус, снял пробу с лозы и вышел плясать в туман над Янцзы (Туман над Янцзы).

Финальной стадией духовного развития, естественно, становится описание состояния постижения или просветления. И это, заметим, не описание нирваны или рая, а представление состояния душевного спокойствия и внутренней гармонии:

я просто жив, я праздную радостный сон о комнате, лишенной зеркал (Комната, лишенная зеркал), А я хожу и пою, и все вокруг Бог; я сам себе суфий и сам себе йог. В сердце печать неизбывной красы, а в голове Туман над Янцзы (Туман над Янцзы), И нет ни печали, ни зла, ни гордости, ни обиды (Аделаида), Боже как красиво, мое сердце на воле. Вот мы – поутру в поле (...) Вот мы пришли – мы танцуем с богами, небо и земля – вот наша доля, нам дали вольную поутру в поле (Поутру), И когда слова были отменены, мы стали неуязвимы. Словно что-то сдвинулось в Млечном Пути, сняли с плеч ношу, отпустило в груди (Ветка).

Идея имманентности духовного просветления у Гребенщикова-философа звучит гораздо проще и конкретнее, чем в песнях: «Просветление – это когда человек убирает все замутнения из головы. У нас у всех, грубо говоря, засраны мозги. Вот когда мы их очистим, все будет нормально (...) У меня их не меньше, чем у среднего человека, думаю, что гораздо больше даже...» [см. Боровинская 1999].

Описанное выше художественное изображение духовной эволюции просто провоцирует обращение к концептуальной категории движения – одной из ключевых в творчестве Б.Г. Поэтому рассмотрим метафорику разного рода мотивов движения в отдельном концептуальном отступлении.

Концептуальное отступление 3

«Движение» как концептуальный мотив представления духовного развития человека

Пока мы здесь и есть еще время делать движенья любви
Б.Г. Тема для новой войны

Ох, моя душа, встань помолись, ну что ж ты спешишь.
Б.Г. Гарсон номер два

Ранее мы уже отмечали, что одним из философских источников формирования мировоззренческой картины мира Бориса Гребенщикова является даосизм. Упоминание этого общеизвестного факта здесь особенно уместно, т.к. ключевым понятием-концептом этого учения является *дао* – концепт пути как духовного и нравственного бытия. Путь, дорога, линия или направление движения в метафизическом пространстве – это наиболее частые металогические средства, используемые Б.Г. при художественном изображении духовной эволюции человека. Это может быть как путь к духовному прозрению, просветлению, так и инфернальный путь (хотя гораздо чаще макроконцепт путь коннотирован положительно). Иногда этот макроконцепт реализуется явно, с использованием лексических средств, обозначающих протяженные пространства передвижения (чаще всего слова *путь* и *дорога*, реже – *тропа* / *тропинка*), а окказионально также других номинатов со значением пространственной линейности (*мост*, *лестница*, *на полпути*, *прямая*, *чертка*, *road*):

*Путь свой пройти не пытайся, не зная, кем ты стал в династии зеркал
(Всадник между небом и землей), странником стать в долгом пути ее
(Почему не падает небо), Но есть ли средь нас хотя бы один, кто мог бы
пройти ее путь (Держаться корней), И узнавший путь кому-то обязан
молчать (Сельские леди и джентльмены), вот путь, который я оставлю
тайной (Сны о чем-то большем), Я знаю: в конце пути мне обещан покой
(Нож режет воду), как будто бы есть еще путь, старый прямой путь на-
шей любви (...) но я знаю, что ждет перед самым концом пути (Серебро
Господа Моего), потому что именно здесь сходятся все пути (День в доме
дождя), Между тем, кем я был, и тем, кем я стал, лежит бесконечный
путь (Ключи от ее дверей), Коллеги на Алмазном Пути¹ (Зимняя Роза),*

¹ Алмазный путь – упоминавшая ранее Ваджраяна.

И если б я был чутъ тверже умом, я был бы в пути (Там я, или я здесь),
 Ты один на пути навсегда (Терапевт), Мои пути по определению короче.
 Но те, кто идут по ним, становятся плохо видны (Соль), Можно идти
 по пути, в конце которого стоит *Prester John* (Господу видней), Потому,
 что она держит путь на север, где ни времени, ни объяснений (...) И пути
 Твои неистоведимы – и все ведут в одну сторону (Голубиное слово), Пол-
 ночь, наш друг, укажет нам путь (Апокриф), Наши путь к золотой синеве
 (Серые камни на зеленой траве), Твердая земля да долгий путь из огня
 в полымя (Лошадь Белая), У нас был путь, но мы боялись лезть в воду (Мы
 никогда не станем старше), Ты гори, Серафим, золотые крыла (...) И нет
 другого пути, только вместе с тобой (Бурлак), Отражения звезд на воде
 указывали путь (Ножи Бодхисаттвы), И нас никому не догнать, затем,
 что, не зная пути, хранили частицу огня и верили – все впереди (Танцу-
 ем на склоне), Я лишь дождь на твоем пути (Пески Петербурга), Мы на
 полном лету в этом странном пути (...) Но другого пути вероятно нет
 (Молодая шпана), Ты ходячая цель. Ты уверен, что верен твой путь (2-е
 стеклянное чудо), Мой путь длинней, чем эта тропа за спиной, и я помню
 то, что было показано мне (Электричество), Пути Господни не отмечены
 в картах (Генерал Скобелев), Снился мне путь на Север, снилась мне гладь
 да тишина. И словно б открылось небо, словно бы Ты глядишь, ангелы все
 в сияньи (Та, которую я люблю), Может, правда, что нет путей, кроме
 торного, и нет рук для чудес, кроме тех, что чисты (Волки и вороны),
 Отсюда прямой путь в святыни (Св. Герман), Я не могу остаться здесь,
 душа моя в пути (Перекресток), Иногда кажется, что все оборвалось,
 и пути назад в рай уже нет (Морской конек), Потому что именно здесь
 сходятся все пути, здесь в доме дождя (День в доме дождя), В пути нас
 будет хранить одно: молитва и пост (Молитва и пост), А там сумрак
 и бесконечный путь, который никуда не ведет (Красная река), Наши путь
 – терпеть и страдать и лечь костыми в чистом поле (Собачий вальс), Не
 стой на пути у высоких чувств, Уйдешь своим путем;
 Но нельзя поймать Феникса – он ходит по дорогам Луны (Зелёная звезда),
 Когда вы сгинете в своих зеркалах, не поняв, что дорог есть две (Серые
 камни на зеленой траве), И пуститься босым по дорогам под серым дож-
 дем, но там, где кончается наш конец, начинается бесконечность (Дед
 Мороз блюз), Это совершенный мир, это – дорога в другую страну (Она
 моя драма), и я уйду вместе с солнцем дорогой, ведущей в закат (Манеж-
 ный блюз), свет высоких звезд по дороге домой (Электричество), Пусть
 они не несут тебя дорогою небесных огней (Господу видней), Он ходит по
 дорогам Луны (Зелёная звезда), Как взяли – повели нас дорогами стран-
 ными (Кони беспредела), Нет ничего, кроме этой дороги, пока вместе
 с нами идут беззаботные боги (Вятка – Сан-Франциско), Мы знаем, что
 дороги нет и не было здесь никогда², Закрой глаза, чтоб не видеть краду-

² В данной, казалось бы, идеологической метафоре («отсутствие дороги = отсутствие

щегося по полю фавна (Праздник урожая во дворце труда), Дорога в будущее вымощена яхонтом, и мы шагаем крестным ходом – все в белом. Всё было светло, но нас сорвало с якоря. И нет гарантии, что кто-то уйдёт целым (Тёмный, как ночь), Украдено и завтра, и вчера, да и дороги в общем нет (Изумрудно-ясные дни), Дорога 21, По дороге в Дамаск; Так оставим мирские дела и все уедем в Тибет ходить из Непала в Сикким загадочной горной тропой (Из сияющей пустоты), Нужно оставить чистой тропу к роднику (Тема для новой войны), Я знал, что рано или поздно звезды выстроются в ряд, и мы сойдемся на одной тропе (Зимняя Роза), Протоптала мне тропу через поле; а над полем стоит звезда (Ты нужна мне), И в зареве летних звёзд в конце тропы – Господи мой, кто, если не Ты? (Крестовый поход птиц), Я ушел бы в темный лес, да нельзя свернуть с тропы (Самый быстрый самолет), И я ручаюсь, я клянусь на упавшей звезде, я знаю тропинку, ведущую к самой воде (Музыка серебряных спиц);
И когда твой мост вознесется в пустыню неба, я увижу, как все, кто вырос из стен, взойдут на твой мост (Ты строишь мост), Мы шли через реку, пока нам хватало моста (Заполнить пустые места), Но лестница уходит вверх и вьется бесконечно (Она не знает, что это сны), Мы движемся вниз по лестнице, ведущей вниз (500), Кто бы рассказал о странствии сердца, как оно горело на попыти к раю (Поутру), Твои товарищи идут по прямой (Морской конек), Все мои прямые свернулись в кольцо (Желтая луна), О, еще один упавший вниз на попыти вверх (Еще один упавший вниз), Никто не пройдет за нас по этой черте (Письма с границы), Мы шли по последней черте, за которой молчанье (Ножи Бодхисаттвы), So it's one for the road – and I'm heading for the Absolute One (Heading for the Absolute One).

Почти во всех приведенных фрагментах даже без особого семантического анализа видно, что использование слов, эксплицирующих макроконцепт пути, носит ярко выраженный метафизический или сакрализованный характер.

Иногда макроконцепт пути как протяженного пространства передвижения в метафизическом пространстве вербализуется через приемы неявной экспликации (с использованием семантически смежных лексических единиц или описательных конструкций):

Я шел по следу Кастанеды (Афанасий Никитин буги, или Хождение за три моря-2), Туда, куда я, за мной не уйдет никто (Серебро Господа Мо-

цивилизованного общества») кроется второй слой метафоризации – («отсутствие дороги = отсутствие возможностей духовного просветления для большинства членов такого общества»).

его), *От самой низкой границы до самой вершины холма* (Письма с гравицей), *Иду справа от Солнца, слева от Луны* (Эвакуация), *нет времени, кроме сейчас, нет движения, кроме вперед* (Как движется лед), *Я иду по льду последней реки, оба берега одинаково далеки* (Луна, успокой меня), *Я словно перехожу эту реку по тонкому льду* (Эвакуация), *Это шаг по лезвию бритвы* (Дикий мед), *Прямо в рай, под мостом, как Чкалов* (Под мостом, как Чкалов).

Специфическим способом неявной художественной экспликации духовного пути у Б.Г. является изображение движения по направлению к т.н. путеводной звезде:

И двинусь дальше вслед за пламенем Зеленой Звезды (Зелёная звезда), *Только помню, что идти нам до теплой звезды...* (...) *Чтобы кто-нибудь дошел до этой чистой звезды* (Волки и вороны), *Шел далеко в свете звезды ее* (Почему не падает небо), *На тех, кто идет вслед движущейся звезде* (Охота на единорогов), *Мы с тобой вместе дойдем туда, где горит звезда для всех, для всех* (Спи пока темно), *Гори, не стесняйся, путеводной звездой* (Бурлак), *Отражения звезд на воде указывали путь* (Ножи Бодхисаттвы),

или, реже, – согласно с направлением, указанным иными явлениями природы (образы брода, ветра, радуги, дождя):

Самое время перейти эту реку вброд (...) *Вставай, переходи эту реку вброд* (Брод), *И есть время раскидывать сеть и время на цыпочках вброд* (Как движется лед), *Но время сомненья прошло, уже раздвинут камыш, благоприятен брод через великую реку* (Дело мастера Бо), *Это не песня – это шаг вброд* (Сутра ледоруба), *Ветер научил меня ходить одному* (Брод), *Нас вёл за руку ветер, но вот ветер стих и следов никто не сможет найти в темноте* (Ножи Бодхисаттвы), *Ветер нес тех – тех, кто не для наших глаз* (Серые камни на зеленой траве), *Она придет ко мне по тысяче ветров, пройдя по радуге над городом мостов* (Дорога 21), *Мы уйдем за дождем, разбив зеркала* (Апокриф).

Непременным условием движения по пути является **цель**, т.е. конец пути, то сакральное место, куда стремится движущийся. В исследуемой системе когнитивных прецедентов идея конечной точки духовного пути также концептуализирована. У Б.Г. довольно много изображений этого концепта (обычно это некие энigmатические и мистические места, но встречаются и образы сакрализованных натурафактов, вроде поля, горы, неба, глухи, стороны, утра, весны, а также других мест):

Мы шли туда, где стена, туда, где должна быть стена, но там только утро (Северный Цвет)³, По другую сторону дня мы уйдем в ту страну, где ветер вернет нам глаза (Апокриф), У нас был сад, но мы не знали входа (Мы никогда не станем старше), И когда мне темно, я вхожу в этот сад (Дерево), Я взошел в гору и был с духом горы (Псалом 151), а потом руками раздвинули ветви и вышли поутру в поле. А поутру в поле — крестная сила, поутру в поле — Боже, как красиво (Поутру), Лошадь белая на траве далеко ушла в поле. Дома утрясь вся в серебре, а ей нужно лиши воли (Лошадь белая), Может, он подскажет, как в чисто поле выйти (Максим-лесник), Все назад! Я делаю первый шаг. Я начинаю движенье в сторону весны (Движенье в сторону весны), Если ты идешь, то мы идем в одну сторону — другой стороны просто нет (Какая рыба быстрее всех), Вернулся в небеса путник, одетый в шелк змеиных слов (Время любви пришло), А третий хотел дойти ногами до неба (Кони беспредела), Мы все равно идем на другую сторону (Дикий мед), Мы выходим по приборам на великую глушь назад в Архангельск⁴ (Назад в Архангельск), Я шел по Усть-Илиму, но, кажется, пришел в Вифлеем (Сутра ледоруба), Вышел, чтоб идти к началу начал (Бурлак), Tired of this second-hand fun, I'm heading for the Absolute One (Heading for the Absolute One).

Часто в качестве символической точки духовных устремлений Б.Г. использует образы дома и двери:

Я знаю: в конце пути мне обещан покой, но я не помню, где дом, не помню, где дверь (Нож режет воду), И так продолжалось до тех пор, пока я не понял, что я возвращаюсь домой (Возвращение домой), А я пришел сюда сам, и мне не уйти (День в доме дождя), Здравствуй, моя смерть. Я рад, что мы говорим на одном языке. Мне часто был нужен кто-то (...), кто знает меня и откроет мне двери домой (Тема для новой войны), И, где б я ни шел, я все стучусь у дверей. Так Господи мой Боже, помилуй меня! (Бурлак), Так не плачь обо мне, когда я уйду стучаться в двери травы (Стучаться в двери травы), Но если б я не смог достучаться до тебя, я бы думал, что дело во мне (Дело за мной), Двери открыты, ограда тю-тю, но войдете ли вы сюда (Какая рыба быстрее всех), Эти двери в Эдем, что

³ Как отмечает исследователь творчества Гребенщикова Артем Фандо, это «творчески переосмысленная цитата из книги Бытия: „На востоке расположен Рай, место это преобильное и известно своими наслаждениями, но для людей недоступно. Место это окружено огненной стеной до самого неба“» [Борис, о чем ваши песни?]. Ср.: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал» (Б, 2:8), «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Б, 3:24).

⁴ Следует обратить внимание на внутреннюю форму слова.

всегда слишком близко (Девушки танцуют одни), И, может быть, тогда откроется дверь и звезды замедлят свой ход (Парусный флот).

Отдельного внимания заслуживает довольно частотный в творчестве Б.Г. концептуальный мотив движения на север. Север – неоднозначный образ в художественной картине мира поэта. Иногда это синоним российской глупи и дремучести, но гораздо чаще – сакральное место, куда следует стремиться с целью нравственного совершенствования (большинство явлений, обладающих атрибутом *северный*, ассоциируются с духовностью или трансцендентом):

Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север (Брод), Потому, что она держит суд в сердце, потому, что она держит путь на север, где ни времени, ни объяснений, один только снег до горизонта (Голубиное слово), И все трамваи идут на север, где всегда бушует метель, и их колеса режут асфальт (Немного солнца в холодной воде), Снился мне путь на Север, снилась мне гладь да тишина. И словно б открылось небо, словно бы Ты глядишь (Та, которую я люблю), Ключ к северу лежит там, где никто не ищет, ключ к северу ждет между биениями сердца (Северный Цвет), Один знакомый тоже шел на Северный полюс, оказался предпринимателем в Костроме (Ткачиха), и северный ветер бьет мне в окно (Горный хрусталь), Не бойся стука в окно – это ко мне, это северный ветер (Аделаида), And then the northern wind calls (The Time), Your eyes are colored like wind, the Wind from the northern sea (The Wind).

Но, если есть конец пути, должно быть и его **начало**, т.е. то место с негативной энергией, духовное развитие в котором невозможно, что и побуждает лирического героя покидать это место и трогаться в путь:

я забыл дорогу к выходу из зоопарка (Народная песня из Паламоса), Я метался по дому, я хотел найти выход, куда угодно, лишь бы воздух был по-свежей (Зимняя Роза), Но если ты хочешь войти – придется выйти вовне (Два поезда), Время отчаливать от этих берегов. Теперь меня не остановить (Псалом 151), Я вышел из ветра и потока (...) Я вышел с Острова Мёртвых, сжёг за собою мосты (Эвакуация), Словно мы наконец оставили позади эту бесконечную зиму (Ветка), В итоге я всё-таки вылез в окончко, и то я чувствую, что вылез не весь (Диагностика кармы)⁵.

Все остальные изображения духовного развития с использованием метафор движения касаются образа действия, в котором воплощаются

⁵ Ирония над коммерческими практиками «просветления».

устремления к просветлению. Наиболее характерными приемами здесь являются идеи полета и передвижения на транспортном средстве. Духовный полет может изображаться иногда как полет птицы (напомним о макроконцепте птицы-души у Б.Г.) или ангела:

И сирином моя душа взлетит над тобой (8200), Душа летит, как лебедь (Слишком много любви), Лебединая сталь в облаках, вперед! (Лебединая сталь), Белым голубем взлететь – только на небе темно (Самый быстрый самолет), Весело лететь ласточке над золотым проводом, восемь тысяч вольт под каждым крылом (Звездочка), Ты вылетаешь из клетки (Телохранитель), Кто рухнет, как стоял, а кто взлетит, как птица (Ржавый жбан), В журавлиных часах зажигается надпись: «К отлету»; от крыла до крыла рвать наверху тишину (Удивительный мастер Лукьяннов), Ты знаешь, я живу от перрона к перрону, однажды взлетел и лечу (...) Спасибо ветру в моих парусах, крыльям за моей спиной (Тяжелый рок), Я вел себя тихо – я ждал, что взлечу к небесам, что вырастут крылья – и я буду там. Однако нынче видится мне, что вместо крыльев – стрела в спине (Давай будем вместе), Я летел на серебряных крыльях (Возвращение домой), Вот крылья, данные мне: или вверх со мной – или это уже не вопрос (Не надо мне мешать), Каждая душа на земле, которая летит высоко, видимо училась летать у Бессмертной Сестры Хо (Бессмертная сестра Хо), Я хочу вспомнить забытый мной вкус – взлетать вверх, не глядя на тучу (Народная песня из Паламоса), Так взлетев вопреки всех правил, разорвав крылом провода, ты оказываешься опять там, где всем нужно спать (Терапевт), Самое важное было – дать тебе крылья и смотреть, как ты будешь лететь (Мария), Когда-нибудь мы тоже станем предметом. Но, пока мы летим еще далеко до земли, – забудь даже думать об этом (Даже не думай), Меня несло как воздушного змея, когда всем остальным отключали питание (Красота – это страшная сила),

а иногда – как полет самолета (или на самолете):

Дубровский берет ероплан, Дубровский взлетает наверх, летает над гречной землей и пишет на небе (Дубровский), Наверху в облаках реет черный истребитель, весь в парче-жемчугах с головы и до хвоста (...) Но если честно сказать, те пилоты – мы с тобой (Истребитель), Твои самолеты – им никогда не взлететь (Рождественская песня), У всех самолетов по два крыла, а у меня одно (Стерегущий баржу), Но когда – от винта и кругом пустота, от зубов до хвоста – и в пропасть на скалы (...) Прямо в рай, под мостом, как Чкалов (Под мостом, как Чкалов)⁶, Лети,

⁶ Впрочем, внимательное прочтение текста заставляет переосмыслить метафору самолета. Скорее всего, здесь также использована ангельская метафора, скрытая за срав-

*летчик, лети, лети высоко, лети глубоко, лети над темной водой, лети над той стороной дня (Летчик)*⁷.

Самолет – не единственное сакрализованное средство передвижения. В разделе о концептуальной категории границы мы писали об образе трамвая / поезда как символе сансары. Здесь можно сосредоточиться на второй ипостаси этого образа – сакральной сущности трамвая / поезда как средства ухода в трансцендентную сферу. В ряде произведений эти транспортные средства изображаются как священные «фаэтоны»⁸, а рельсы и трамвайные пути – как трансцендентные пространства:

Паровоз, как мессия, несет нас вперед (...) В синем с золотом тендере вместо угля – души тургеневских дев. В стопудовом чугунном окладе богоизбранный (хочешь – проверь), этот поезд летит, как апостольский чин, по пути из Калинина в Тверь (Из Калинина в Тверь), Ее нежность бесценна, ее святость ведет поезд (Ей не нравится), Господь идет пригородный поезд (Брат Никотин), You know – words are all in vain; just check your soul for this blue train (Beautiful blue train), И вагон, где ты был, проносится мимо. И все неизъяснимо (Неизъяснимо)⁹, Я твой духовный паровоз (Духовный паровоз), Трамвай уже шел там, где не было рельсов, выходя напрямую к кольцу (Трамвай), Солдаты любви, мы движемся как призраки фей на трамвайных путях (Капитан Африка),

реже – как инфернальное место: *А в топке паровоза ждет дед Семен; он выползет и всех нас съест (День радости).*

Но самым любимым сакрализованным транспортным средством в идиостиле Б.Г. остается корабль / лодка / баржа. С одной стороны, это средство духовного (иногда мистического) путешествия:

нением с полетом Чкалова на самолете, ср. фрагмент: *Два крыла по плечам мешают мне спать по ночам.*

- ⁷ Так же, как и в предыдущем случае, мы имеем здесь дело с двойной метафорой: изображаемый летчик метафорически представляет ангела (вестника), который, в свою очередь, является лишь метафорой духовного общения со своей душой (своим ego): *неси мне письмо, письмо из святая святых, письмо сквозь огонь – мне от меня.*
- ⁸ Ср. также: «Иногда поезд предстает у БГ чем-то вроде дантовского проводника по иным мирам» [Ступников 1998].
- ⁹ По мнению Евгения Назаренко, «поскольку текст песни „Неизъяснимо“ (...) – явная аллегория перехода в иное состояние, т.е. либо смерти, либо просветления, тема поезда, судя по всему, – отсылка к „Жёлтой стреле“ Пелевина. Повесть автора, весьма ценимого Гребенщиковым, – буддийская сказка, выход из поезда в которой – аллегория достижения просветления» [Вагон, где ты был, проносится мимо].

Если бы я был плотником, я сделал бы корабль для тебя, чтобы уплыть с тобой к деревьям и золоту на голубом (Золото на голубом), А в гавани паруса из цветных камней (...) Они снимаются с якоря рано. Им нужно плыть вокруг света, туда, где в полдень темней, чем ночью. Их корабль разобрала на части охрана, но они уплывают, королева, есть вещи сильней (...) И белый корабль с лебедиными крыльями уже поднял паруса (Рождественская песня), Пускай проходят века; по небу едет река, и всем, кто откроет глаза, из лодочки машет рука (Не пей вина, Гертруда), Семь кораблей несутся по морю, все спешат помочь его горю (Что нам делать с пьяным матросом?), И надо мной держит черный плащ Тот, Кто Стремежет Баржу (Стремущий баржу), Я не знаю, что такое грехи, но мне душно здесь: пора вводить парусный флот (...) И каждый раз, когда король бывал прав и ночь подходила к ним вброд, королева говорила: подбрась еще дров, и я люблю тебя, и к нам идет парусный флот (...) И может быть тогда открывается дверь и звезды замедлят свой ход, и ты встанешь на пристани рядом со мной, и ты скажешь мне: К нам пришел парусный флот (Парусный флот), Дайте мне «Месть Королевы Анны», ветер в паруса и чащу номер пять (Чаша № 5), Спасибо ветру в моих парусах (Тяжелый рок), Сорвавшиеся с каждой цепи, летящие на всех парусах (Пока я не дам тебе знак),

с другой же – это образное представление Луны, которая, как известно, является одним из ключевых сакральных символов в художественной картине мира Б.Г.: *Как много кораблей в небесах, следящих за тем, чтобы каждый из нас был любим (Не трать время), Луна, я знаю тебя; я знаю твои корабли (Луна, успокой меня).*

Благодаря сакрализации понятия корабля характер трансцендентного пространства, в котором осуществляются различные процессы духовной жизни человека, обретает также само море:

Они шли по морю четырнадцать дней¹⁰ (По дороге в Дамаск), Море расступилось передо мной (Не могу оторвать глаз от тебя), Расступились в море воды (Инцидент в Настасьино), Ирыл подземный ход, чтобы добраться до моря (Трамонтана), Я храню мореходов от песен луны (Соль), Ромео читал ей Шекспира, матросы плакали вслух. Капитан попытался вмешаться, но его смыло за борт волной (Не стой на пути у высоких чувств).

Среди остальных случаев изображения духовного развития как движения характером когнитивной прецедентности обладают еще только

¹⁰ Число четырнадцать особо значимо для Гребенщикова.

описания способа духовного движения. Если это не «полет», то такое движение к просветлению должно быть *легким / налегке / не касаясь земли, медленным / незримым / на цыпочках / как архитектура*:

Да будет шаг твой легок (Удача тем, кто ищет), Он движется молча, словно бы налегке (Они назовут это – «блюз»), Мы движемся медленно, но движемся наверняка, меняя пространство на ощупь (Письма с границы), Мы движемся медленно, словно бы плавился воск (Электричество), Тишина такая, что слышно, как медленно движутся мысли, одна за другой по кругу (Фавн), я незримый намек на движенье (Навигатор), На цыпочках мимо открытых дверей, туда, где все легко, туда, где все молча (С утра шел снег), Она движется, ее движения, как архитектура (Она моя драма), Я помню, как учился ходить, чтобы не слишком касаться земли (Не могу оторвать глаз от тебя), С тобой легко, с тобой не нужно касаться земли (Луна, успокой меня).

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Это делаю я.

Это делаешь ты.

Нас спасут немотивированные акты красоты.

Б.Г. Красота – это страшная сила

*Он играет им всем, ты играешь ему,
Так позволь, я сыграю тебе.*

Б.Г. Контрданс

В идиостилевой художественной картине мира Бориса Гребенщикова с учетом художественно-эстетического характера его деятельности, естественным образом обращает на себя внимание такой когнитивный фрагмент, как искусство и творческая деятельность. В первую очередь, это музыка и песенное творчество (в т.ч. поэзия), в несколько меньшей степени – другие виды творчества (танец или изобразительное искусство). Тем не менее ни искусство, ни, в частности, музыка сами по себе не образуют в системе исследуемой картины мира самостоятельного когнитивного пространства, поскольку ключевая эстетическая концептуальная категория – красота – и главный символ искусства – Муза – носят в творчестве Б.Г. ярко выраженный сакральный или сакрализованный характер. Художественное творчество в поэзии Б.Г. представляется в трансцендентно-экзистенциальном аспекте как способ духовного развития и средство духовного просветления. В интервью «Молодежи Эстонии» в 1989 году Гребенщиков сказал: «Музыка имеет строго магическую, мистическую функцию» [см. Лукин 1989], а через четверть века в интервью АиФ добавил: «Раз мы ещё живы, то это значит, что кровь течёт. Творчество – это и есть течение крови» [см. Полупанов 2016].

Сакральная или трансцендентная прагматика творчества при этом вовсе не означает, что это религиозное или философское творчество или что творчество должно быть в служении у религии и философии. Наоборот, в разговоре с Сергеем Стельмашонком Гребенщиков отметил: «Творчество не терпит никаких правил. Оно не может находиться в одном помещении с религией и философией, потому что творчество просто разгрызет их на части. Творчество имеет только одну цель – творить.

А потом уже религия и философия пристраиваются в хвост: пропустите и нас, мы с ним» [см. Стельмашонок 2012]. Как мы уже писали ранее, духовное и сакральное (трансцендентное, метафизическое) в картине мира Б.Г., во-первых, выходит далеко за пределы религии (как культа) и философии (как формы познавательной деятельности), а во-вторых, pragmatically подчинено человеческому самосовершенствованию, а значит искусство (прежде всего, музыка и поэзия) – это сакрализованная форма духовной эволюции человека.

Искусство в художественной картине мира Б.Г. можно рассматривать в рамках когнитивного пространства «сакральная сфера» как встроенную в это последнее концептосферу, ядерными концептами которой являются:

музыка (музыка / петь / песня / песнь / частушка / мантра / играть1 / танцевать / блюз / джаз / рок-энд-ролл / симфония / гагаку / ритм / такт / тон / ход / танец / вальс / сиртаки / музыкант / певец / танцор / басист / флейтист / оркестр / гитара / флейта / труба / фуз / драм-машин / станок / рояль / дуда / баян / сякухачи / тарарабука / струна / клавиши / на бис / в такт),
поэзия (стих / слово / строка / куплет / текст),
изобразительное искусство (рисовать / писать / картина / портрет / автопортрет / пейзаж / краски / холст / кисти / цвета) и
театр / кино (театр / кино / сцена1 / сцена2 / драма / сценарий / актер / роль / играть2 / игра / снимать / сниматься).

Эти концепты далеко не равнозначны. Особая значимость концепта **музыка** для художественного идиостиля Б.Г. явственно выражается в обилии текстов, в которых упоминаются игра на музыкальных инструментах, мелодии и песни, а также то, насколько часто лексические экспликаторы этого концепта выносятся в заглавия песен:

Музыка серебряных спиц, Песня для нового быта, Рождественская песня, Песня номер два, Песни вычерпывающих людей, Песни нелюбимых, Заповедная песня, Новая песня о родине, Народная песня из Паламоса, Песнь весеннего восстановления, Снова я пел сегодня, Мне было бы легче петь, Я хотел петь, Блюз НТР, Мочалкин блюз, Мужской блюз, Блюз простого человека, Таможенный блюз, Дед Мороз блюз, Они назовут это – «блюз», Пока не начался джаз, Рок-н-ролл мертв, Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря-2, Белое регге, Танцуем на склоне, Девушки танцуют одни, Танцы на грани весны, Контрданс, Собачий вальс, Великая железнодорожная симфония, Ария Казанского Зверя, Марш священных коров, Бери свою флейту, Мой друг музыкант, Тяжелый танцор.

Кроме того, поле концепта **поэзия** также частично покрывается с полем концепта **музыка**, так как в большинстве случаев, когда речь идет о стихотворных текстах, имеются в виду слова песен. В то же время концепт **театр / кино** практически не используется для реализации сакральной прагматики (практически все случаи, когда Б.Г. прибегает к театральной или кинометафоре, служат для изображения нравственных отношений в общественной сфере). Показательно, что сам Гребенщиков, судя по его словам, к театру относится не слишком хорошо: «Я к театру равнодушен. Он меня просто смешит. На меня в театре нападают приступы хохота. Я очень любил театр много лет тому назад и чуть было не ушел в театральный институт. Потом эта болезнь прошла, и с тех пор театр вызывает только здоровый хохот» [см. Склярук 2004].

Понятно, что не всегда изображение исполнения того или иного вида музыки на том или ином инструменте или же пения песен служит для металогической вербализации идеи духовной деятельности. Однако во многих случаях следует очень внимательно следить за контекстом, т.к. обычно употребление многих из перечисленных экспликаторов данного концепта сопровождается маркерами сакральной сущности (божеств, демонов, смерти, электричества) или других чудесных проявлений трансцендента:

А я хожу и пою, и все вокруг Бог (Туман над Янцзы), Господи, ты знаешь меня: все, что я хотел (...) – я хотел петь (Я хотел петь), Меня клюнул в темя Божественный Гусь и заставил петь там, где положено выть (Крем и Карамель), Когда Джак-Джа поёт, ты делаешь вид, что не слышишь, Джак-Джа танцует, ты где-то всегда в другом месте (...) Музыка связывает по рукам и ногам и заставит вертеться на месте (Слова растамана), Песни нелюбимых, песни выброшенных прочь, похороненных без имени, замурованных в ночь, песни вычеркнутых из списков, песни высаженных на лед, песнь большие не нужных звучит, не перестает (...) Господи, открой мне тайну бытия, посмотри мне в глаза и скажи, что это воля Твоя (...) Эта музыка старее, чем мир, она нелепа и смешна, но я буду танцевать под нее, даже если она не слышна (Песни нелюбимых), Кто бы рассказал о странствии сердца, как оно горело на поплуты к райю, как он пело, чтобы согреться, как танцевало по самому краю (...) По пояс в траве босыми ногами, вот мы пришли – мы танцуем с богами (Поутру), И те, что смеются среди ветвей, им будет на что глядеть под музыку серебряных спиц¹ (Музыка серебряных спиц), и хочется ветром писать

¹ Здесь сразу несколько слов-ключей сакральной сферы – упавшая звезда, вода, тропинка и серебряные спицы. Интересно, что некоторые исследователи полагают, что серебро в идиостиле Б.Г. следует изначально трактовать как макроконцепт, совмеща-

мелодией этого сна (Танцуем на склоне), У меня есть рот, которым поет кто-то другой (Цветы Йошивары), А если нам не петь, то сгореть в пустоте; а петь и не допеть – то за мной придут орлики (Волки и вороны), соседи напротив пытаются петь, обрекая бессмертные души на смерть, чтоб остаться в живых в этой давке (Сталь), спойте то, что хочется спеть, спойте мне что-нибудь, что больше, чем слава, что-нибудь, что больше, чем смерть (Парусный флот), мы будем петь, когда пройдет боль (...) Пускай поет смерть над густой травой (Когда пройдет боль), Эти песни не нужны природе. Песни с мертвыми на ржавом ветру (На ржавом ветру), Но кто мог знать, что он провод, пока не включили ток? Наступает эпоха интернационального джаза (Дело мастера Бо), Это музыка старее, чем мир, она нелепа и смешна. Но я буду танцевать под нее, даже если она не слышина (Песни нелюбимых), Хочу быть настигнут и пойман этой песней за пределами слов (Как я хочу быть удивлен), Это не песня – это шаг вброд, это шашка мескалина, вересковый мёд, сутра ледоруба (Сутра ледоруба), Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет. Держи меня, будь со мной, храни меня, пока не начался джаз (Пока не начался джаз), Я знаю одну песню, летит, не касаясь земли. Лето не сожжёт её, январь не остудит. Хочешь ругай её, хочешь хвали, но не было такой и не будет. Знаю одну песню, на вкус, как пожар, попробовавший раз – не забудет. Хватило б только сил самому возвратить этот дар (Не было такой и не будет), Перед тем, как ударит мороз и слова снова примёрзнут к губам, пой, не переставай (Перед тем, как опять пойдет снег), А я пою тебе с той стороны одиночества, но пока я пою, я поверну эти реки вспять (Дарья Дарья).

Даже когда изображение музенирования, казалось бы, совершенно легковесно или юмористично: *Нет, я маюсь, как Бетховен, не стесняясь своих седин – убери рояль подальше, клавии много, я один* (Однолюб), предшествующий фрагменту контекст провоцирует искать смысл игры на рояле в духовных поисках: *Нет бы мне сидеть в остроге, созерцать судьбу светил; иль найти забвенье в Боге, чтобы спас и просветил*. В шуточной песне **Корнелий Шнапс** главный герой мелодично свищет гармоний сложных и простых по дороге в Лету.

Мы привели только самые очевидные примеры, оценка и квалификация которых не требует специального семантического анализа. Во

ющий в себе, кроме отнесения к металлу, сразу две коннотации – к библейской божественности слова и музыке (серебряные струны гитары): «Воспринимать „Серебро Господа моего“ только как религиозную притчу неверно. Скорее всего, эта песня с двойным дном — под серебром можно понимать серебряные струны гитары, и тогда песня становится очередной рефлексией поэта-музыканта о своём предназначении и творчестве» [Кириллов 2018].

всех этих случаях музыка, песни и пение представлены как духовное усилие или проявление творческой личности. В ряде не столь очевидных примеров пришлось обратить внимание на более глубинный смысл, например, на изображение обстоятельств или способа занятия музыкой или же адресата, к которому обращены игра или пение. В последнем случае это либо некое божество (чаще всего Богиня-Муза или ангел), либо сакрализованные природные явления. Контекстный анализ свидетельствует о том, что адресат пения или игры в этих текстах трансцендентен:

Готов тебе петь из-под темной воды (Бурлак) [см. контекст: Отпусти мне грехи первым взмахом крыла; отпусти мне грехи – ну почему ты молчишь?],

И я буду петь тебе, если ты будешь рада (Поутру) [А поутру в поле – крестная сила (...) Вот мы пришли – мы танцуем с богами],

Но если ты хочешь слушать, то я хочу петь для тебя (Дети декабря) [И если ты хочешь пить, я стану водой для тебя²],

Без тебя мне не петь и любить не с руки (Капитан Белый Снег) [Я мотался, как пес, по руинам святынь, от Долины Царей до камней на холме (...) Как затопленный храм в середине реки],

Но если бы ты могла меня слышать, мне было бы легче петь (...) Если бы ты могла меня слышать, мне было бы незачем петь (Мне было бы легче петь) [По дощатым полам твоего Эдема мне не бродить наяву (...) И хотя я благословляю того, кто позволил тебе взлететь],

Я жду того, кто знает, о чем я пою (Не надо мне мешать) [Но я послушен как пес. Скажи мое настоящее имя, И я пойду за тобой, не тратя слез. Вот все, что я есть: Возьми меня как бога или выбрось прочь],

Иногда я гоню их прочь, иногда я хочу им петь (Змей) [Но когда поднимаются птицы, я подолгу гляжу им вслед. Я – змей я сохраняю покой],

Снаружи кто-то слышит мой голос, но я пою ветру о солнце и солнцу о полной луне (Горный хрусталь) [Смерть, где твое жало? Я вижу свет и значит он здесь],

У меня в крови смесь нитротолуола и смирны, Каждая песня – террористический акт (Кардиограмма) [Это не важно, если кто-то завладел твоим сердцем. В моём случае, мне кажется, что это ты³],

И там, где я пел, ты не больше, чем гость, хотя я пел не для них (...) И только когда я буду петь, где чужие взгляды и дым, я знаю, кто встанет передо мной и заставит меня, и прикажет мне еще раз остаться живым (Нам не уйти далеко),

² Сакральная прагматика питьевой воды уже обсуждалась ранее. Ниже остановимся также на анализе концептуальной модели «песня как духовный напиток».

³ Адресатом в данном случае является любовь.

Архангельский всадник смотрит мне вслед, прости меня за то, что я пел так долго. О, еще один упавший вниз (Еще один упавший вниз).

В некоторых случаях трансцендентный собеседник творческого диалога представляется как автор и вдохновитель произведений:

*Пограничный господь стучится мне в дверь, звяня бороды своей льдом (...)
А потом, словно дьявол с серебряным ртом, он диктует строку за строкой, и когда мне становится страшно писать, говорит, что строка моя (Сельские леди и джентльмены),
Скажи мне слово, и я смогу его петь (Мир подходит к концу) [Двенадцать из десяти не знают, что ты – это ты, двенадцать из десяти считают тебя луной, двенадцать из десяти боятся тебя, зная, что ты – это смерть, но я буду там, если ты будешь рядом со мной].*

Но даже в тех случаях, когда адресат музыкального действия не определен или это просто люди, характер музыки или песен, а также обстоятельства и способ их исполнения выдает духовную направленность изображаемых эстетических действий:

Я пишу эти песни в конце декабря, голый, в снегу, при свете полной луны. Но если ты меня слышишь, наверное, это не зря (Железнодорожная вода), Научи меня жить вопреки всей надежде, оторваться и прочь сквозь завесы земли, ярче тысячи солнц пусть горит все, что прежде, а мое дело петь тем, кто танцуют одни (Девушки танцуют одни), И я трубы в эти дни в жестяную трубу, я играл с терновым венцом, и мои восемь струн казались мне то воздухом, то свинцом (Ключи от ее дверей), Твой отец – владыка чудес, он научил тебя летать и петь, твоя мать – пришелец с небес, она не знает, что значит смерть (Сана), Хочу быть тронут неведомой, но нежной рукой, и, как ребенок, взлететь в небеса на час, и там смеяться и петь (Как я хочу быть удивлен), Пока было солнце, я думал, что пел, я думал, что жил (...) Но никто из нас не выйдет отсюда живым (...) Я хотел бы успеть допеть, но если нет, то не жаль (Никто из нас не), Снова я пел сегодня то, что должен был петь вчера. Как прекрасны слова, они изменят весь мир, но я опоздал, и это только игра (...) Дай им, Господь, печали, чтоб различать цвета (Снова я пел сегодня), Мы будем только петь, любовь моя, но мы откроем дверь. Вот едут партизаны полной луны (Партизаны полной луны), Закрой глаза – ты будешь видеть меня, как сны, что с того, что я пел, что я мог, я начинаю движенье в сторону весны (Движенье в сторону весны).

Подобного рода примеров в творчестве Б.Г. огромное количество. Почти в каждом случае, когда изображается пение или занятие музыкой, контекст песни отсылает в область трансцендентного (исключения

составляют только случаи, когда пение и музыка используются как средство изображения нравственных или идеологических отношений в обществе).

Еще одним аспектом изображения духовных устремлений через музыку является представление пения как сакрального долга и метафизической ответственности, а также как способа духовной самореализации (частым мотивом здесь становится представление пения как любви):

Но я пел, что пел, и хотя бы в том совесть моя чиста (25×10), Кто-то должен был спеть эту песню, и похоже, что дело за мной (Дело во мне), Я опять должен петь, но мне нужно видеть ее (Бери свою флейту), Но кто-то играет, и я должен петь, и с каждым днем все сильней, мое ощущенье, что это мой метод любви (Наступление яблочных дней), Теперь мы будем петь о любви (Она моя драма), И я хочу спеть все, что я должен спеть. Только одно безоружное сердце, и оно не может отказаться, не умеет отказаться любить (Мальчик), Но я хочу петь – и я буду петь (...) я сделаю то, чему меня никто не учил, – пока я люблю, я это могу (Любовь – это все, что мы есть), Сегодня день, когда мне хочется петь, а если скажут, что теперь поют иначе, – я в курсе, но куда меня деть? (Хильный закос под любовь), Дайте мне тон, дайте мне ход, дайте мне спеть эти пять нелогичных нот – и тогда меня можно брать руками (...) Но пока нет твоей любви, мне всегда будет хотеться чего-то еще (Глаз), Если бы я мог любить, не требуя любви от тебя, если бы я не боялся и пел о своем (Золото на голубом).

Характерным приемом изображения сакральных действий является недосказанность и энigmatischeность семантики. Иногда в песнях Б.Г. сокровенными и таинственными представляются содержание или смысл песен (предполагается, что они понятны лишь посвященным):

Кто сказал вам, что я пел с вами, что мы пели одно об одном (Какая рыба быстрее всех), Ты знаешь, о чем я пел, разжигая огонь; ты знаешь, о чем я пел (Серые камни на зеленой траве), я пою, не зная, о чем (25×10), И все хотят знать: так о чем я пою? (Туман над Янцзы), Напомни мне, если я пел об этом раньше, – я все равно не помню ни слова (Маша и медведь), И пускай мои слова неясны, в этом мало моей вины (25×10), И друзья меня спросят – о ком эта песня? Я отвечу загадочно – ах если б я знал это сам (Электрический пес), я никогда не слышал, о чем поют трубы (Охота на единорогов), если что-то случилось, о чем уже давно было спето (Zoom Zoom Zoom).

В то же время неправильное пение или неуместные танцы становятся символами бездуховности. Таковы, например, занятия музыкой «на заказ»:

Мы стали настолько сильны, что нам уже незачем петь. Выноси святых и туши свет. Мы танцуем удивительные танцы, превращая серебро в медв (Нами торгуют), Что же, спой мне, птица – может, я попляшу (Кони беспредела), Ты лучшие спой для нас, а мы тебе спляшем (Бабушки),

а также в житейской суете:

Я долго был занят чужими делами, я пел за ненакрытым столом (Укравший дождь), Странно, я пел так долго, возможно, в этом что-то было, возьми меня к реке, положи меня в воду, учи меня искусству быть смиренным (Искусство быть смиренным), Пришли танцевать, когда время петь псалмы (Псалом 151),

неискренне, неосмысленно или из страха:

Попытайся простить мне, что я не всегда пел чисто (Сестра), Столько лет пели до седьмых петухов, пели, но боялись сказать (Государыня), Долго мы пели про Свет, а сами шли сумраком, не замечая за болтовней, как ветер играл стеклянными струнами, соединяющими нашу Душу с Землей (Небо цвета дождя), Все, что я пел, – упражнения в любви того, у кого за спиной всегда был дом (...) Я пел о том, что знал. Я что-то знал? Но, Господи, я не помню, каким я был тогда (Все, что я хочу), Песни без цели, песни без стыда, спетые, чтобы унять твою печаль (Шары из хрусталия), Так не пой, Инезилья, при мне ни про осень, ни про весну, не пой про то, как летят, не пой про то, как идут ко дну, а лучшие вообще не пой, а то я усну (Два поезда).

Будучи одним из наиболее продуктивных средств изображения духовной эволюции, макроконцепт пения используется также в структуре двух концептуальных экспликативных схем, в одной из которых музыка и тишина, а также музыкальная игра (пение) и молчание как два сакральных действия противопоставляются, сопоставляются или же вообще соединяются в единое целое:

Пусть играет, кто должен играть, и молчит, кто должен молчать (Кусок жизни), но я пою, когда строю свой мост, я не хочу молчать (Трамвай), И когда я решил, что некому петь, я стал молчать и охрип (Ключи от ее дверей), Иногда я гоню их прочь, иногда я хочу им петь, иногда мне хочется спрятаться в угол, затихнуть и умереть (Я – змея), Готов тебе петь из-под темной воды (...) Отпусти мне грехи – ну почему ты молчишь? (...) Но только не молчи – я не могу без огня (Бурлак), Когда немые на улицах начнут учить тебя петь (Там, где взойдет Луна), Все певцы давно молчат, кто в себе – тот, как в могиле, кто кричал – устал

кричать (Уходим в боги), И откуда-то им слышится пение, и кто я такой, чтобы говорить им, что это мираж. Мы молчали, как цуники, пока шла торговля всем, что только можно продать (Поколение дворников), А колокольный звон течет, как елей (...), а здесь тишина, иконы Битлов, ладан-гашини (Гарсон номер два),

И белый тигр молчит, и синий дракон поет (Иван Бодхидхарма), А мы все молчим (...) мы все поем о себе, о чем же нам петь еще (Серебро Господа моего), Он движется молча, словно бы налегке (...) сделаем эту песню светлей (Они назовут это – «блюз»),

И свод небес надо мной поет тишиной (Генерал), Сколько мы ни пели – все равно, что молчали (Праздник урожая во дворце труда), Что-то соловьи стали петь слишком громко, новые слова появляются из немоты (Кардиограмма), Собачий вальс у всех в ушах, хотя на деле давно тишина (Собачий вальс), Под звуки модных песен в абсолютной тишине (Уткина Заводь),

а во второй – воедино сводятся пение и питье, а песни представляются как напиток, призванный утолять духовную жажду:

Некоторым людям свойственно петь, отдельным из них – в ущерб себе (...) Некоторым людям свойственно пить, но, раз начав, нужно допить до дна (Движение в сторону весны), Но если ты хочешь слушать, то я хочу петь для тебя. И если ты хочешь пить, я стану водой для тебя (Дети декабря), Я твердо знал, что хотел. Я пил, как я пил, и я пел, как я пел (Зеленая звезда), Но, хозяин, когда ты захочешь пить, ты вспомнишь мое ремесло⁴ (Хозяин), Я ел, что дают, и пил, что Бог пошлет. Под песни соловья и иволги (Беспечный русский бродяга), Пой, не переставай (...) Пой меня, как небо дождём (Перед тем, как опять пойдет снег), и ты, разучившись петь, пьешь кофе⁵ подобно людям, кто в жизни уже успел стать поп-звездой (Стань поп-звездой).

Гораздо менее продуктивны в качестве изобразительного средства представления духовного просветления образы и мотивы, входящие в поле концепта **изобразительное искусство**. Тем не менее в целом ряде случаев писание картины, рисование представляется как действие с явно трансцендентной установкой:

Нарисуй на стене моей то, чего нет (Сталь), Возьми снежно-белый холст, тронь его зеленым и желтым, ослепительно синим; сделай деревья, и они

⁴ В данном случае параллель между водой и песней неявная, т.к. ремесло, о котором речь, – это музыка и пение. Хозяин здесь – металогическое изображение Бога.

⁵ Ср. также противопоставление воды и вина в песне Стерегущий баржу: Я хотел стать водой для тебя – меня превратили в вино.

тебе скажут, как все, что я хотел, становится ветром и ветер цеует ветви (Иван-чай), А в небе черной тушию чугун и всплеск ветвей в строку твою сплетутся, и станет ночь светлей (Удачи тем, кто ищет), Дайте мне глаз, дайте мне холст, дайте мне стену, в которую можно вбить гвоздь, – ко мне назавтра вы придетете сами (Глаз), Те, кто рисуют нас, рисуют нас красным на сером. Цвета, как цвета, но я говорю о другом. Если бы я умел это, я нарисовал бы тебя там, где зеленые деревья и золото на голубом (Золото на голубом), Нарисованное ветками сирени; написанное листьями по коже (Голубиное слово), Белый цвет Минамото и красный цвет Тайра – не больше, чем краски для наших кистей (Пока несут сакэ), Только их лиц становятся не разглядеть. Это все я, видно, не справился с красками или просто забыл слова, когда хотел петь (Небо цвета дождя), Так что Дарья, Дарья, не нужно рисовать мой портрет. Ты можешь добиться реального сходства или феноменального скотства. Ты все равно рисуешь сама себя, меня здесь нет (Дарья Дарья),

а сама картина – как метафизический мир:

Может быть, это картина, иллюзия и картина, но, может быть, это правда, скорее всего, это правда (Сестра), И поэтому ты в пустоте, как на старом забытом холсте (2-е стеклянное чудо), Любой твой холст – это автопортрет, ведь ты это я (Дорога 21), Я стою пред пейзажем, где всё как всегда, но на ощупь непрочно, как дым (Прикуривать от пустоты), наблюдая закон, приводящий пейзажи в движенье (Плоскость), Ты жил, продавая девственницам свой портрет по рублю в полчаса, тот, что я написал с тебя позавчера (Укравший дождь), Мы на другой стороне. Обожженный дом в шинкаревском пейзаже. Неважно куда, важно – все равно мимо (Ветка).

Как видим, в большинстве песен Б.Г., в которых он обращается к сфере искусства, в основном – к музыке (пению) и, реже, – к изобразительному искусству, этот когнитивный пласт носит почти исключительно прагматический и инструментальный характер, поскольку всякий раз, когда поэт изображает пение, исполнение музыкальных произведений, танцы, рисование или картины, семантика этих эстетических функций оказывается подчинена общей идее духовного роста, постижения человеком сакрального в себе и мире, а также достижения просветленного состояния. В тех же случаях, когда эстетические концепты не выполняют роли средств изображения сакральных явлений, они используются для художественной презентации нравственных отношений между людьми. Можно с уверенностью сказать, что, несмотря на обилие в текстах

Б.Г. эстетической (и особенно, музыкальной) лексики, в его творчестве практически отсутствует собственно тема искусства в том смысле, в каком ее обычно выделяют в творчестве многих других поэтов.

Итоговые замечания

Завершая концептуально-дискурсивный анализ идиостилевой художественной (поэтической) картины мира Бориса Гребенщикова, еще раз отметим, что, будучи эстетическим когнитивным макропространством (или, точнее, когнитивным пространственно-временным континуумом), исследуемый нами объект обладает двойственной структурой. С семантической точки зрения это когнитивное пространство «человек» с ядерным компонентом в виде лирического «я», заключающее в себе три взаимно пересекающиеся когнитивные сферы – «природа» (в т.ч. человеческая природа), «общество» (понимаемое как совокупность межличностных нравственных отношений) и «сакральное бытие» (как совокупность трансцендентных сущностей и существ, вступающих в интеракцию с человеком). Об этом мы говорили уже в предисловии. Прагматическая же структура этого когнитивного континуума несколько отличается. Проведенный нами анализ показал, что аксиологическая значимость указанных когнитивных пространств принципиально различна. Иерархию ценностей в исследуемой художественной картине мира можно визуально представить как концентрически расширяющиеся круги (сфера). Каждый внешний круг оказывается более прагматически значимым, чем внутренний или все внутренние, и определяет его (их) аксиологию:



Таким образом, изображение природы как таковое (как пейзаж) в текстах Б.Г. практически совершенно не значимо. Оно служит исключительно для изображения этических отношений между людьми, трансцендентных событий и состояний, а также психических, нравственных или духовных состояний человека. Нравственная, культурно-цивилизационная или идеологическая кондиция общества также не является целью художественного изображения. Ее задача – эстетически представить метафизические, трансцендентные ценности и духовное состояние человеческой личности. Наконец, значимость изображения в текстах Б.Г. сакральной сферы существенно ограничена антропоцентрической аксиологией. Художественное представление сакральных сущностей, существ и событий оказывается значимым не само по себе, а лишь в той мере, в какой оно служит для презентации духовного развития человека (и в первую очередь, лирического героя).

Формальными средствами поддержания такой прагматической (аксиологической) иерархии являются именно **когнитивные прецеденты**, т.е. система концептосфер, концептуальных категорий, концептов, сквозных образов и мотивов, а также когнитивных изобразительных моделей и экспликативных схем. Именно они, с одной стороны, способствуют выстраиванию когнитивных пространств и сценариев при разворачивании отдельных песенных текстов, а с другой – объединяют все тексты поэта в единое концептуальное целое. Но есть у них и третья, внешняя задача. Именно система когнитивных прецедентов может становиться ключом для интерпретации достаточно энigmатичных в смысловом отношении произведений Б.Г. Знание таких прецедентных единиц может способствовать обнаружению в смысловой структуре конкретного текста семантических актантов или прагматических значимостей, которые невозможно было бы в ней обнаружить при изолированном восприятии и интерпретации.

Парадокс творчества Гребенщикова состоит в том, что оно разнородно и многообразно в жанровом, тематическом, содержательном и формально-эстетическом отношении, но при этом совершенно монолитно в когнитивно-прагматическом плане. Борис Гребенщиков многократно подчеркивал, что поет все время одно и тоже или же пишет все время одну и ту же песню – о духовном самосовершенствовании и просветлении человеческой личности. Но при всем смысловом единстве творчества Б.Г. всякий раз эта «одна и та же песня» представляет эту «одну и ту же идею» совершенно по-новому и уникально как в художественном, так и в чисто текстовом плане. Хотя это и не сразу заметно. И в этом – второй его парадокс. Мы целиком солидаризируемся с Иваном Полторац-

ким, заметившим: «В принципе, все песни БГ, учитывая их космическое количество, похожи друг на друга, но как хорошие вина: при достаточном опыте дегустации начинаешь чувствовать принципиальные и прекрасные различия. Именно поэтому человек, проникнутый внутренним кодом песен „Аквариума”, может с самого детства неоднократно переслушивать целые альбомы и сохранять чистое удивление и радость» [Полторацкий 2011]. Хочется обратить особое внимание на слова «проникнутый внутренним кодом песен», поскольку именно когнитивные прецеденты и составляют ядро этого внутреннего кода.

В представленном монографическом цикле, который завершает эта работа, совершенна попытка представления ключевых когнитивных прецедентов идиостиля Б.Г. Попытка, хотя и основанная на анализе текстов, но все же субъективная. Мы не ставили перед собой задачу нарисовать когнитивный портрет поэта, следуя просьбе его лирического героя: *Не нужно рисовать мой портрет. Ты можешь добиться реального сходства или феноменального скотства – ты все равно рисуешь сама себя, меня здесь нет*. Это всего лишь одно из аналитических предложений, которое может показаться небезинтересным как исследователям творчества Гребенщикова, так и сторонникам дискурсивно-концептуального исследования художественного творчества как такового.

В представленной работе мы не ставили перед собой задач, связанных с применением выявленных когнитивных прецедентов в частном лингвистическом анализе конкретных текстов или интерпретации отдельных песенных произведений Б.Г. Мы также оставили без внимания связь этих прецедентных единиц с жанровой спецификой произведений и с концептуальной спецификой альбомов, в которые они входят. Нас (за редкими исключениями) не интересовало происхождение когнитивных прецедентов в творчестве Б.Г. – ни в плане хронологии и периодизации его творчества, ни с точки зрения их культурных источников. Все эти проблемы заслуживают особого интереса и отдельных исследований.

За пределами объекта данного исследования осталась вся проза Гребенщикова, а также вся его непесенная поэзия, а, как показывает поверхностный и предварительный анализ, в этих текстах в обилии представлены многие из описанных в нашей трилогии языковых и когнитивных прецедентов.

Ну и, наконец, самое главное: мы оставили без внимания огромные пласти творчества Б.Г.-композитора и Б.Г.-музыканта. Это область исследования музыковедов, к которой мы не имеем отношения. Но при этом мы вполне отдаем себе отчет в важности этих сфер творчества Б.Г., в т.ч. их значимости для создания и интерпретации его идиостилевой

художественной картины мира. Следует принять во внимание, что Гребенщиков является автором музыки не только к собственным текстам, но также к текстам А. Гуницкого¹, и кроме этого – автором ряда чисто инструментальных композиций. Музыка – это невербализованная и невербализуемая составляющая картины мира Б.Г., которая, тем не менее, может быть осмыслена и концептуализирована. Концептуализация музыки самим Борисом Гребенщиковым вполне согласуется с обеими выдвинутыми в нашей монографии гипотезами, касающимися организации когнитивного макропространства картины мира Б.Г. – о духовно-сакральной прагматике художественного творчества, а также об антропоцентрической прагматике сакральной сферы: «музыка касается глубочайшей части нашего существа. Музыка проникает глубже, чем любое другое впечатление внешнего мира. И красота музыки в том, что она одновременно – и источник творения, и возможность воспринять его. Поэтому мистики всех эпох любили музыку превыше всего. Ведь под действием музыки душа распускается, и открывается интуиция; и сердце человека раскрывается для всей красоты – и внутри, и снаружи; музыка возвышает и приносит совершенство, которого жаждет каждая душа» [Радиопередача «Аэростат». № 10]. Анализ единства вербального и музыкального слоя может вскрыть еще многое в идиостилевой картине мира Б.Г., чего мы не заметили при анализе одних лишь текстов песен, поскольку, как поется в *Боге Зимогоров*,

*Пускай мои слова звучат, как будто это шарада,
И каждая нота, как будто бы она ни о чем,
Я пою, и если ты слышишь, то это награда,
Когда слова станут дверью –
Музыка будет ключом.*

¹ Этим объясняется несоответствие количества исследованных нами текстов (свыше 450) и заявленного Б.Г. в одной из песен 2000 года общего количества песен, которые он когда-либо исполнял: *500 песен – и нечего петь* (500). Нас интересовали исключительно русскоязычные тексты авторства самого Б.Г. Иногда предметом анализа становились фрагменты англоязычных песен и названия инструментальных композиций. Мы допускаем также, что исполняемые Гребенщиковым песни других авторов могли оказать влияние на формирование его идиостилевой художественной картины мира, и это также заслуживает особого анализа.

Библиография

- Алмазов, Б. (2012), *Повести каменных горожан. Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга*, URL: https://www.e-reading.by/chapter.php/1028375/48/Almazov_-_Povesti_kamennyh_gorozhan._Ocherki_o_dekorativnoy_skulpture_Sankt-Peterburga.html [доступ: 28.05.2018].
- Андроник, *Новая песня БГ*, в: LiveJournal, <https://andronic.livejournal.com/489114.html> [26.02.2020].
- Андросов, В. П. (2005), *Бодхисаттва*, в: Большая российская энциклопедия: в 35 т., под ред. Ю. С. Осипова, Москва 2004–2017, т. 3.
- Балуева, А. (2013), *Борис Гребенщиков: «Я стал мужчиной. Но поклонниц все меньшее»*, «Комсомольская правда», 26.11.2013, URL: <https://www.perm.kp.ru/daily/26164.2/3051384/> [доступ: 4.01.2020].
- Барабанов, Б. (2003), *Борис Гребенщиков: мне скучно петь одну и ту же песню*, «Коммерсантъ-Власть», №46 (549), 24.11.2003 г., URL: <https://www.kommersant.ru/doc/430210> [доступ: 30.12.2019].
- Борис Гребенщиков. 60 лет альтернативы*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 24.03.2020].
- Борис Гребенщиков в Европейском университете г. С-Пб*, 23 декабря 2011, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main> [доступ: 1.01.2020].
- Борис Гребенщиков и Кришна Дас на телеканале «Дождь»*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 28.12.2019].
- Борис, о чем ваши песни? Артем Фандо объясняет, что слышит в песнях БГ, «Большой»*, 1.06.2019, URL: <https://bolshoi.by/culture/bg/> [доступ: 3.01.2020].
- Боровинская, Ю. (1999), *Интервью на радио «Европа Плюс – Казахстан»*, г. Алма-Ата, 10 июля, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 25.03.2020].
- Борухов, Б. Л. (1991), *«Зеркальная» метафора в истории культуры*, в: Логический анализ языка: культурные концепты, под ред. Н. Д. Арутюновой, Москва.
- Брысина, Е. В. (1988), *Метафорическая функция военной лексики: (по материалам современной публицистики)*, в: *Слово в различных сферах речи*, под ред. Р. И. Курдяшовой, Волгоград, с. 71–79.
- Быков, Д. (2009), *К переменам готов!* в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 31.12.2019].
- Вагон, где ты был, проносится мимо*, в: Аквариум. Справочник, 24.08.2009, URL: <https://handbook.severov.net/> [20.03.2020].
- Важенина, В., Калинин, М. (2007), *Борис Гребенщиков: «Что такое счастливый человек?»*, «Новое Человечество», 25.08, в: Аквариум. Справочник, <https://handbook.severov.net/> [24.03.2020].

- Великий Предел, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 31.12.2019].
- Величковский, Б. М., Блинникова, И. В., Лапин, Е. А. (1986), *Представление реального и воображаемого пространства*, «Вопросы психологии», № 3, с. 103–113.
- Витдорчик, П. (2016), «То, что придумали обо мне, определяет меня». Интервью с Борисом Гребенщиковым, в: NEWSru.co.il, URL: http://www.newsru.co.il/rest/25sep2016/bg_201.html [доступ: 31.12.2019].
- Возвращение: Б.Г. в подземелье УРЛАЙТА (1989), «УрЛайт», №29-7, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/index.html> [доступ: 1.01.2020].
- Воронина, О. (1998), *Размышления по поводу несусветных щедрот бытия, зерцала честной юности и прочая, прочая*, в: Планета Аквариум, URL: <http://www.planetaquarium.com/library/razmyshlen1203.html> [доступ: 19.01.2020].
- Галенко, Е. (2010), *Борис Гребенщиков: «Не считаться с миром глупо, подстраиваться под него – себе дороже»*, в: Собака.ru, URL: <http://www.sobaka.ru/entertainment/music/14507> [доступ: 29.12.2019].
- Ганчикова, В. (1999), *Борис Гребенщиков не любит петь старые песни*, «Общая газета», № 27 (8-14 / VI), URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1999/1999-6.htm> [доступ: 31.12.2019].
- Голикова, М. (2003), Концерт Аквариума в Екатеринбурге, программа «Сестра Хаос», Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 3.01.2020].
- Горбачев, А. (2011), *Борис Гребенщиков «Ностальгия – это юдоль лузеров»*, «Афиша», 22 сентября, URL: https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/bg_arhangelsk/ [доступ: 19.01.2020].
- Горячева, Ю (1998), *Логика мифа или с той стороны зеркального стекла*, в: Планета Аквариум, URL: http://www.planetaquarium.com/library/logika_mif1181.html [доступ: 19.01.2020].
- Гребенщиков, Б. (1997), *Краткий отчет о 16-ти годах звукозаписи*, в: Планета Аквариум, URL: http://www.planetaquarium.com/library/kratkii_ot246.html [доступ: 19.01.2020].
- Гребенщиков, Б. (2006), *Слово о Великой Богине, 5 марта 2006*, в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat42.html> [доступ: 10.03.2020].
- Грицай, А. (2000), Гостиная «Фонограф», «Аудио Магазин», 04, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/index.html> [доступ: 1.01.2020].
- Дардыкина, Н. (1995), *Природа любит обнаженных*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 16.02.2020].
- Димитренко, Л. Ю. (2005), Макроконцепт «мouvement» во французской языковой картине мира: структура и лексическая объективизация. Диссертация ... канд. филол. наук, Воронеж.
- Дмитриева, Н. (1983), *Сенсация: в БГ-Бэнд вселился бес, «Пять углов»*, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1993/1993-5.htm> [доступ: 29.12.2019].
- Доманский, Ю. В. (2000), *Циклизация в русском роке*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 3, Тверь, с. 99–122.

- Дынник, В. (2012), *Лидер группы «Аквариум», поэт Борис Гребенщиков о Боге, Исламе и смысле жизни*, «Казанские ведомости», 3 мая, URL: <https://kazved.ru/news/culture/03-05-2012/boris-grebenschikov-moy-sovet-ne-davat-sovetov-4695010> [доступ: 04.03.2020].
- Егорова, М. А. (2012), «*Когнитивное пространство* и его соотношение с понятиями «ментальное пространство», «когнитивная база», «концептосфера», «картина мира», «Вестник ИГЛУ», с. 61–68.
- Егорова, М. А. (2012), *Когнитивный субъект, когнитивная личность, наблюдатель*, в: Шестые Байкальские международные социально-гуманитарные чтения, Иркутск, т. 2, с. 161–164.
- Елистратов, А. А. (2005), *Военная лексика в языке спорта*, «Русская речь», № 2, с. 64–69.
- Ерёмин, Е. (2010а), *Обращение к жанру молитвы в современной рок-поэзии (на примере песни Б.Г. «Северный Цвет»)*, «Религиоведение», № 2, с. 177–187.
- Еремин, Е. М. *Религиозные искания рок-поэта Б. Гребенщикова. На материале поэтических текстов альбома «Сестра Хаос»*, в: [credo.ru](http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2797), URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2797> [доступ: 10.08.2017].
- Еремин, Е. М. (2011), Царская рыбалка, или стратегии освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова, Благовещенск.
- Еремин, Е. М. (2010б) *Четыре цитаты и собака: «Электрический пёс» Б. Гребенщикова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 11, Тверь, с. 90–98.
- Заика, В. И. (2003), *Лингвистический анализ художественного текста и понятие нетранзитивности*, в: Функционирование русского и украинского языков в эпоху глобализации, Симферополь, с.120–122.
- Зарипов, Р. И. (2015), *Когнитивные аспекты метафорического моделирования в политическом дискурсе (на материале французских политических метафор образа России)*: Диссертация ... канд. филол. наук, Москва.
- Кайбияйнен, Д., Хайрулин, Ф. (2010), Музыка – это всегда брачное объявление, «Молодежь Татарстана», 25.04, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 18.03.2020].
- Кан, А. (2015), *Гребенщиков: «Абсурд в основе всего, что мы делаем»*, BBC, 26.11.2015, URL: https://www.bbc.com/russian/society/2015/11/151126_grebenschikov_62_interview_kan [доступ: 28.12.2019].
- Кашин, О. *Музыкант года 2015: Борис Гребенщиков*, в: GQ, URL: <https://www.gq.ru/heroes/muzykant-goda-2015-boris-grebenschikov> [доступ: 28.12.2019].
- Кириллов, В. (2018), *10 главных песен Бориса Гребенщикова*, в: Vatnikstan, 27.11, URL: https://www.vatnikstan.ru/culture/bg_top10/ [доступ: 4.01.2020].
- Клец, В. *Нестор Махно*, в: Клец, В. Символизм поэзии Б. Гребенщикова как доброе пророчество, (конец постмодернизма), URL: <https://grebenschikov.com/symbols/maxno.html> [доступ: 4.01.2020].
- Клец, В. Символизм поэзии Б. Гребенщикова как доброе пророчество, (конец постмодернизма), URL: <http://grebenschikov.com/content.html> [доступ: 22.11.2019].

- Клец, В. *Город золотой*, в: Клец, В. Символизм поэзии Б. Гребенщикова как добре пророчество, (конец постмодернизма), URL: https://grebenshikov.com/symbols/gold_city.html [доступ: 4.03.2020].
- Когда появляется мышь. Интервью Михаила Козырева с Борисом Гребенщиковым, декабрь 2001, в: Пустые места группы «Аквариум», 172 выпуск, 29 декабря 2001 г., URL: <https://subscribe.ru/archive/music.aquarium/200112/29203232.html> [доступ: 14.03.2020].
- Колодижнер, А. (1993), Жизнь с точки зрения БГ, «Столица», №21, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1993/1993-4.htm> [доступ: 28.12.2019].
- Колоколова, Л. П. (2011), Роль категории пространства в макроконцепте «Жизнь человека», «Известия РГПУ им. А.И. Герцена», с. 106–116.
- Кононенко, М. (2005), «Мессианского комплекса у меня нет», «Газета».13 апреля.
- Кушнир, А. (2002), Синий альбом (1981). История (из буклета диска 2002 года), в: Аквариум, URL: <http://aquarium.lipetsk.ru/MESTA/mp3/aquarium.ru-albums/siniy.htm> [18.03.2020].
- Лакофф, Дж. (2006), Метафора и война: система метафор для оправдания войны в заливе, в: Современная политическая лингвистика, под ред. Э. В. Будаева и А. П. Чудинова, Екатеринбург, с. 59–71.
- Лакофф, Дж., Джонсон, М. (2004), Метафоры, которыми мы живем, Москва.
- Лебедев, А. (2013), Борис Гребенщиков словами Бориса Гребенщикова. Вышел в свет цитатник лидера «Аквариума», «Культпросвет», 13 декабря 2013, URL: http://www.kultpro.ru/item_2/ [доступ: 4.01.2020].
- Лебединский, С. И. (2018), Коммуникативная лингвистика. Обзорные лекции, в: StudFiles, 30.12.2018, URL: <https://studfile.net/preview/7525147/> [доступ: 16.11.2019].
- Лещак, О., Лещак, С. (2019), Когнитивные прецеденты в песенном творчестве Бориса Гребенщикова: природа и человек, Kielce.
- Лещак, С. (2012), Философские смысловые трансформации прагматики прецедентных текстов в песнях Бориса Гребенщикова, «Мова і культура», Київ, Вип. 15, Т. V (159), с. 17–24.
- Лещак, С. (2014), Саркастические смысловые трансформации прецедентных текстов в пространственно-временном континууме художественной картины мира Бориса Гребенщикова, „The Peculiarity of Man”, пр 19, Toruń, с. 301–318.
- Лещак, С. (2018), Концепт «война» как изобразительный мотив эстетического представления человеческого опыта в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова, „*Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*”, nr 26, с. 107–117.
- Лещак, С. (2019), Языковые прецеденты в идиостиле Бориса Гребенщикова, Kielce.
- Логачев, С. А. (2008), Метафора войны в политическом дискурсе (на материале немецких СМИ), «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена», с. 94–97.
- Логачева, Т. Е. (1996), Суггестивная лирика Бориса Гребенщикова. Неомифологизм и интертекстуальность, в: XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый,

- И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин...и Б. Гребенщиков: Выпуск I, под ред. Е. Б. Скороспеловой, Т. Е. Кучиной, Т. Е. Логачевой, Москва: Русская энциклопедия, Диалог-МГУ, с. 119–137.
- Логачева (Виноградова), Т. Е. (2003), *Неомифологические аспекты рок-композиции Б. Б. Гребеницкого «Нога Судьбы» (альбом «Сестра Хаос», 2002 г.)*, в: ХХ век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая...и Б.Гребенщиков: Выпуск IV, под ред. Е. Б. Скороспеловой, Москва: МАКС Пресс, с. 193–199.
- Лосев, А. *Проблема символа и реалистическое искусство*, в: Библиотека Гумер – культурология, URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/03.php [доступ: 11.01.2020].
- Лукин, М. (1989), *Борис Гребенщиков: «Все, что я пел, — упражнения в любви»*, «Молодежь Эстонии», 13 декабря, URL: http://ex-pressa.ru/articles/articles_00200/ [20.03.2020].
- Любарская, И., Колодижнер, А. (1993), *БГ – человек-миф...*, «Столица», №21, URL: <https://www.liveinternet.ru/community/1028677/post13614630/> [доступ: 02.03.2020].
- Марголис, М. (2011), *«Россия не меняется. Прекрасный народ, прекрасная земля и очень плохо с управлением»*, «Известия», 17.09.2011, URL: <https://iz.ru/news/500321> [доступ: 29.12.2019].
- Марголис, М. (2018), *«Чтобы идти вперед и вверх, нужны мир и красота»*. *Рок-музыкант Борис Гребенщиков – о новом альбоме, путешествии из тьмы к свету, авторской умиротворенности и понятии дома*, «Известия», 4.02.2018, URL: <https://iz.ru/703119/mikhail-margolis/boris-grebenschikov-chtoby-idti-vpered-i-vverkh-nuzhny-mir-i-krasota> [доступ: 8.02.2020].
- Матвеев, А. (2001), *«Музыка – это то, что дает возможность вере!»* (Диалоги с Борисом Гребенщиком), в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 18.02.2020].
- Милогина, Е.Г. (2000), *«Вавилон – это состоянье ума...»: миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 4, Тверь, с. 167–173.
- Могилин, А. (2004), *БГ: чем я старше, тем больше во мне сил и музыки*, «Вечерний Новосибирск», 17.11., в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 25.03.2020].
- Морсин, А. (2019), *30 лет назад вышел «Radio Silence» – англоязычный альбом Бориса Гребенщикова, записанный вместе с Eurythmics в США. Вот его история*, в: Meduza, 30 июня 2019, URL: <https://meduza.io/feature/2019/06/30/30-let-nazad-vyshel-radio-silence-edinstvennyy-angloyazichnyy-albom-boris-grebenschikova> [доступ: 21.01.2020].
- Нигматуллин, А. (2015), *Борис Гребенщиков: «Когда власти запретят все электрические концерты, с нами ничего не будет»*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [15.02.2020].
- Никитина, О. Э. (2001), *Белая богиня Бориса Гребенщикова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 5, Тверь, с. 152–162.

- Никитина, О. Э. (2000), *Образы животных в рок-поэзии Б.Гребеницкова Комментированный указатель*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, Вып. 3, Тверь, с. 40–53.
- Никитина, О. Э. (1998), *Образы птиц в рок-поэзии Б. Гребеницкова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, Вып. 1, Тверь, URL: <https://b-ok2.org/book/3161830/89cb32>
- Новиков, В. В. (2010), *Заезжий мордвин способен на многое. Борис Борисович Гребеницков о России, музыке и Божьей благодати*, «Столица-С», 25 января, URL: <https://vv-novikov.livejournal.com/209514.html> [9.03.2020].
- Нутманова, Г. Ш. (2000), *Женские образы в поэзии Б. Гребеницкова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, Вып. 4, Тверь, с. 97–101.
- Нутманова, Г. Ш. (2007), *Формы и функции библейских цитат в творчестве Б. Гребеницкова*, в: Материалы VII ежегодной научно-практической конференции «Богословие и светские науки: традиционные и новые взаимодействия», URL: <http://lkds.eparhia.ru/bibliot/konfer/7/> [23.03.2020].
- Павленко, С. (2012), *Борис Гребеницков: «Я никогда не был в Тибете»*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main> [доступ: 29.12.2019].
- Панина, М. (2008), *Гребеницков поклоняется звездам и лечит поклонников благовониями*, «МедиаКорСеть», 13.05.2008, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 29.12.2019].
- Панферова, А. (2008), *Борис Гребеницков: «Рок был уничтожен сапогами панков»*, «A1NEWS», в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 25.03.2020].
- Петренко, В. Ф. (1988), Психосемантика сознания, Москва.
- Погодин, М. (2008), *Борис Гребеницков, музыкант: «Как только человек понимает, что в нем находится Бог, – надежней опоры не придумать»*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 29.12.2019].
- Подшивалов, И. (1997), *Б.Г. номер три*, «Медведь», 8/22, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1997/1997-2.htm> [18.03.2020].
- Познер, В. (2010), *Б. Гребеницков: Бунтовать против власти бессмысленно*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 16.02.2020].
- Полторацкий, И. (2011), *Из Вавилона в Архангельск*, «Мегалит», 1.12, URL: https://www.promegalit.ru/public/3832_ivan_poltoratskij_iz_vavilona_v_arkhangelsk.html [23.03.2020].
- Полупанов, В. (1999), *Борис Гребеницков в борделе батыки Махно. Интервью из газеты «Аргументы и Факты СВ»*, в: Планета Аквариум, URL: http://www.planetaquarium.com/library/boris_greb1319.html [доступ: 19.01.2020].
- Полупанов, В. (2010), *Борис Гребеницков: «Люди постепенно привыкают к тому, что бабло, а не добро побеждает зло»*, «Аргументы и Факты», № 4, URL: <https://aif.ru/culture/person/15929> [доступ: 29.12.2019].
- Полупанов, В. (2011), *Борис Гребеницков: «В СССР любой разумный человек знал, что доверять власти нелепо»*, «Аргументы и факты», №43, URL: <https://aif.ru/culture/person/28749> [доступ: 29.12.2019].

- Полупанов, В. (2016), *Борис Гребенщиков: «Процай, оружие! Здравствуй, лэптоп и гаечный ключ»*, «Аргументы и Факты», № 11, URL: https://aif.ru/culture/person/bg_ne_opuskat_ruki [доступ: 30.12.2019].
- Полупанов, В. (2018), *Борис Гребенщиков: «Элвису Пресли и „битлам“ нечего было сказать»*, «Аргументы и Факты», № 7, URL: https://aif.ru/culture/person/boris_grebenshchikov_elvisu_presli_i_bitlam_nechego_bylo_skazat [доступ: 30.12.2019].
- Почепцов, Г. *Когнитивное пространство и информационные войны*, в: Пси-фактор, URL: <https://psyfactor.org/psyops/infowar51.htm> [доступ: 16.11.2019].
- Преображенский, В. (2003), БГ: «Я чахлый ребенок своего города», «Ять», № 1, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 23.03.2020].
- Пресс-конференция в театре «Сатирикон» 21 мая 1994 г., в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 30.12.2019].
- Пшеничников, В. (2016), «Лошадь Белая» Бориса Гребенщикова – о чем этот альбом? в: LiveJournal, 25.01., URL: <https://vadimpsh.livejournal.com/24811.html> [доступ: 29.07.2019].
- Радиопередача «Аэростат». № 10, 24 июля 2005 г., в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat10.html> [доступ: 23.03.2020].
- Радиопередача «Аэростат». № 62, 23 июля 2006 г., в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat62.html> [доступ: 23.03.2020].
- Радиопередача «Аэростат». № 137, 30 декабря 2007 г., в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat137.html> [доступ: 19.03.2020].
- Радиопередача «Аэростат». № 449, 22 декабря 2013 г., в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat449.html> [доступ: 20.03.2020].
- Радиопередача «Аэростат». № 464, 4 апреля 2014 г., в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat464.html> [доступ: 24.03.2020].
- Радиопередача «Аэростат». № 476, 29 июня 2014 г., в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat476.html> [доступ: 19.03.2020].
- Радиопередача «Аэростат». № 598, 30 октября 2016 г., в: Аквариум, URL: <http://aquarium.ru/misc/aerostat/aerostat598.html> [доступ: 24.03.2020].
- Румянцев, Д. (2008), *Мы равны перед небом. Борис Гребенщиков и Андрей Маркович*, «Октябрь», № 5, URL: <https://magazines.gorky.media/october/2008/5/my-ravny-pered-nebom.html> [доступ: 19.03.2020].
- Садовски, Я. (2003), *Две воды познания: о перекличке текстов Владимира Шахрина и Бориса Гребенщикова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 7, Тверь, с. 226–230.
- Садчиков, М. (2010), *Интервью с Борисом Гребенщиковым для газеты «Трибуна»*, Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 29.12.2019].
- Садчиков, М. (1997), *Борис Гребенщиков: «Лилит» дороже «Мерседеса»*, «Калейдоскоп», № 49, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1997/1997-6.htm> [доступ: 10.03.2020].

- Саенко, Н. Р., Даниленко, А. С. (2011), *Диалог культур и анализ постсовременности в поэтическом мире Б. Б. Гребеницкова*, «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», Тамбов, № 6 (12), ч. II, с. 151–154.
- Склярук, О. БГ: Самый больший вклад России в культуру – гоблинский перевод Копец, «Донецкие новости», № . 665 от 01.04.2004, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/> [доступ: 25.03.2020].
- Скородумов, И. (2020), *Какой посыл в новой песне Бориса Гребеницкова «Полетел Вон, Вавилон»?* в: LiveJournal, 3 января, URL: <https://skorodumov-igor.livejournal.com/5292.html> [доступ: 8.03.2020].
- Смена (1995), *Борис Гребеницков: По большому счету «Навигатор» – это первый альбом Аквариума*, «Смена», № 155, 8 июля 1995, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1995/1995-4.htm> [доступ: 31.12.2019].
- Смирнов, И. (1999), Прекрасный дилетант Борис Гребенщиков в новейшей истории России, Москва: ЛЕАН.
- Солдатенков, Н. (1998), *Что сказали Гребеницкову тибетские ламы*, «Аргументы и факты», № 49, URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1998/1998-5.htm> [доступ: 31.12.2019].
- Соловьев, В. (1990), *Занавес не опущен*, «Московский комсомолец», URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1990/1990-c.htm> [доступ: 04.03.2020].
- Сорвачева, А. (2005), *Борис Гребеницков: Свободу каждый должен отбивать сам для себя*, «Коммерсантъ», 16.01.2005, URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2294654> [доступ: 27.12.2019].
- Стельмашонок, С. (2012), *Постер Борис Гребеницков и «Аквариум». Трудно быть Бобом*, в: Cats & Dreams, URL: <https://ru.cats-n-dreams.com/index.php?act=PRODUCT&id=189> [доступ: 21.03.2020].
- Ступников, Д. О. (1998), *Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 1, Тверь, URL: <https://b-ok2.org/book/3161830/89cb32>.
- Сущинская, О. (1998а), *Лилит. Часть 3. Вектор*, в: Планета Аквариум, URL: http://www.planetaquarium.com/library/lilit_chas1180.html [доступ: 27.01.2019].
- Сущинская, О. (1998б), *Прибежище. Часть 1. Хекай*, в: Планета Аквариум, URL: <http://www.planetaquarium.com/library/privezhisc1201.html> [доступ: 27.01.2019].
- Сущинская, О. (1998в), *Прибежище. Часть 2. Анатта*, в: Планета Аквариум, URL: <http://www.planetaquarium.com/library/privezhisc1202.html> [доступ: 27.01.2019].
- Темиршина, О. Р. (2005), *Б.Г.: логика порождения смысла*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 8, Тверь, с. 32–46.
- Темиршина, О. Р. (2007), *Поэтика загадки (семантические изотопии в творчестве Б. Гребеницкова)*, в: Статьи о русской рок-песенности. Калининград: Изд-во РГУ, с. 32–45.
- Толоконникова, С. Ю. (2003), *Солнце Б. Гребеницкова в «Любимых песнях Рамзеса IV»*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 7, Тверь, с. 214–220.

- Убийко, В. И. (1998), Концептосфера внутреннего мира человека в русском языке: комплексный функционально-когнитивный словарь, Уфа.
- Федотова, Н. В. (2018), *Специфика употребления военной метафоры в спортивном дискурсе*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики», Тамбов: Грамота, № 2, ч. 2, с. 378–383.
- Филимонов, А. «Паленое виски и толченый мел» Премьера новой песни группы «Аквариум», в: Medyza, 30 июля 2015, URL: <https://meduza.io/feature/2015/07/30/palenoe-viski-i-tolchenyy-mel> [доступ: 26.12.2019].
- Финкель, Е. (2014), «Чудо жизни никто не отменяет». *Интервью с Борисом Гребенщиком*, NEWSru.co.il, URL: http://www.newsru.co.il/rest/11sep2014/bg_int_110.html [доступ: 30.12.2019].
- Хазанова, Т. (2007), *Борис Гребенщиков: Человечество должно размножаться!* в: LiveJournal, URL: <https://magdalina.livejournal.com/119456.html> [15.02.2020].
- Хайруллин, Ф. (2011), *БГ в акустическом формате. Казань, 31 марта 2011 г.*, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net> [доступ: 14.01.2020].
- Хан, Х. И. *Философия Суфиеv (перевод Б. Гребенщикова)*, в: Аквариум, URL: <http://www.aquarium.ru/misc/sufizm.html> [15.03.2020].
- Ходорыч, А. (1998), *Пресс-конференция в Ростове-на-Дону, 14 февраля 1998 г.*, в: Планета Аквариум, URL: <http://www.planetaquarium.com/library/presskonfe1174.html> [доступ: 19.01.2020].
- Хуттунен, Т. (2008), *К семиотике границы в поэзии Б. Гребенщикова (предварительные наблюдения)*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 8, Тверь, с. 209–216.
- Чернов, В. (1990), *Эпитафия року*, «Огонек», URL: <http://garson.lipetsk.ru/vvs.spb.ru/oldspapers/1990/1990-2.htm> [доступ: 31.12.2019].
- Шамарина (Мухамадеева), О. И. (2005), *Реализация символа «волк» в тексте Б. Гребенщикова «Десять стрел*», в: Институт XXI века: подготовка педагогических кадров (актуальность, проблемы, перспективы): материалы научно-практической конференции, Москва, с. 284–290.
- Шарикова, Л. А. (2012), *Метафора войны в политическом дискурсе*, «Сибирский филологический журнал», №1, с. 155–162.
- Шенкман, Я. «*Из равновесия меня выводят невежество, агрессия, нелюбовь*». *Борис Гребенщиков записал одну из самых мрачных своих работ: «Время N», «Новая газета*», 1.02.2018, URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2018/02/01/75352-iz-ravnovesiya-menyanya-vyvodyat-nevezhestvo-agressiya-nelyubov> [доступ: 28.12.2019].
- Ширяев, В. (2020), *Sic! Погиб Вон Вавилон*, в: LiveJournal, 4 января, URL: <https://el-set2-0.livejournal.com/391162.html> [доступ: 08.03.2020].
- Шогенцукова, Н. А. *Миры за гранью тайных сфер*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, Вып. 4, Тверь, с. 86–96.
- Севаоборот 1997* (Б. Гребенщиков у Севы Новгородцева), 25 сентября 1997 г., URL: <https://seva.ru/audio/oborot/1997/s971227vs530x.mp3> [доступ: 28.03.2020].
- Щербинина, Ю. (2009), *Метафора войны: художественные прозрения или тупики?* (Прилепин — Шурыгин — Маканин), «*Знамя*», № 5, URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/sh15.html> [доступ: 25.05.2018].

- Ядрихинская, Е. (2012), Макроконцепт «l'homme» в индивидуально-авторской картине мира А. Камю. Структура и средства лексической презентации, Lambert Academic Publishing.
- Яшкина, И. (2007), *БГ рассказал о политике Путина*, «Взгляд», 13.11.2007, URL: <https://vz.ru/politics/2007/11/13/124441.html> [доступ: 29.12.2019].
- Chenai, (2010), *Сравнение песни Гребеницкова с псалмом Давида*, в: Livejournal, 24 августа, URL: <https://pro-cho-bg.livejournal.com/41389.html#comments> [доступ: 11.01.2020].
- Garstka J., Alberts D. (2004), Network Centric Operations Conceptual Framework Version 2.0., Vienna.
- Leszczak, O. (2014), *Rosyjski etniczny obraz świata w aspekcie kulturowo-cywilizacyjnym i lingwosemiotycznym*, Toruń.
- Leszczak, S., Leszczak, O. (2012), *Прагматика использования прецедентных текстов в песенном творчестве Бориса Гребеницкова*, „*Studia Rusycystyczne* Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, Kielce, nr 20, s. 59–70.
- Misharin, A. *Братья Забадай*, 22.06.2009, в: Аквариум. Справочник, URL: <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main> [доступ: 8.01.2020].

