

Светлана Лещак

**ЯЗЫКОВЫЕ ПРЕЦЕДЕНТЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИДИОСТИЛЕ
БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА**

Kielce 2018

Оглавление

Введение

I. Цитатные прецеденты в идиостиле Бориса Гребенщикова

1. Генеалогическая типология прецедентных единиц цитатного и
общезыкового характера
2. Формальные модели употребления прецедентных единиц в песенном
творчестве Бориса Гребенщикова
3. Прагматика использования прецедентных единиц в песенном творчестве
Бориса Гребенщикова
 - 3.1. Постановка проблемы
 - 3.2. Философские смысловые трансформации прагматики прецедентных
единиц
 - 3.3. Иронические смысловые трансформации прецедентных единиц
 - 3.4. Саркастические смысловые трансформации прецедентных единиц
 - 3.4.1. Социально-политический и культурно-цивилизационный
сарказм
 - 3.4.2. Этико-мировоззренческая саркастическая прагматика
4. Автоцитирование

II. Концептуальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы в идиостилевой художественной картине мира песен Бориса

Гребенщикова

Введение

1. Процессуальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы
 - 1.1. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной
категории «мышление»
 - 1.2. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной
категории «бытие»
 - 1.3. Малопродуктивные процессуальные фразеосинтаксические модели
 - 1.3.1. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной
категории «передвижение»

- 1.3.2. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной категории визуализации
- 1.3.3. Фразеосинтаксическая модель вербализации концепта дейктического действия
- 1.3.4. Фразеосинтаксическая модель вербализации концептуальной категории вербального общения
- 1.3.5. Фразеосинтаксическая модель вербализации мотива манипуляции с дверью
- 1.4. Непродуктивные процессуальные модели и фразеосхемы
- 2. Непроцессуальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы
 - 2.1. Дейктические фразеосинтаксические модели и фразеосхемы
 - 2.2. Субстанциальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы
 - 2.3. Атрибутивные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы
 - 2.4. Обстоятельственные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы
- 3. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальных суждений
 - 3.1. Модель вербализации концептуального суждения противопоставления
 - 3.1.1. Модель вербализации концептуального суждения о разделении противопоставленных понятий
 - 3.1.2. Модель вербализации концептуального суждения о совмещении противопоставленных понятий
 - 3.2. Модели вербализации концептуального суждения повтора
 - 3.2.1. Модели вербализации качественного повтора
 - 3.2.2. Модели вербализации тройственного повтора

Выводы

Литература

Введение

Борис Гребенщиков – культовая фигура советской и российской молодежной культуры 80-90-х годов, музыкант и композитор, певец и киноактер, философствующий поэт и прозаик, переводчик и радиоведущий, с 1973 по сей день – лидер рок-группы «Аквариум». Родился в Ленинграде в ноябре 1953 года. С этим же городом в значительной степени связано его творчество, причем как географически и тематически, так и концептуально, поскольку именно творчество «Аквариума» легло в основу специфического движения т.н. «питерского рока».

По основной специальности Гребенщиков математик-программист. Однако по специальности ему пришлось работать недолго. За характер песен, исполняемых на Тбилисском рок-фестивале в апреле 1980 года, Гребенщиков был исключен из комсомола и уволен с работы в НИИ Социологии. В это же время официально была запрещена и группа «Аквариум». Группа ушла в подполье. Это совпало с появлением в СССР андеграундного рок-движения. Может быть, именно благодаря этому популярность группы и самого Гребенщикова резко возросли. О степени его популярности свидетельствует уже хотя бы то, что он единственный в российской рок- и поп-культуре удостоился аббревиационного имени – БГ (которое, впрочем, ввел в обиход сам в 1980 году)¹. В конце 80-х влияние БГ на советскую молодежь было столь же велико, как и влияние другой культовой группы того же периода – «Машины времени» и ее лидера Андрея Макаревича. Несколько иронически можно сказать, что молодежь,

¹ См. об этом: Е.М. Еремин, *Царская рыбалка, или стратегии освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова*, Благовещенск 2011, с. 39.

условно говоря, раскололась на «машинистов» и «аквариумистов». Если первые были настроены более революционно и публицистически, вторые были ориентированы более на философию и художественную форму. Этому существенно способствовали увлечения Гребенщикова восточной философией и христианством, а также его концептуальная ориентация на американскую интеллектуальную контр-культуру (Боб Дилан, Джим Моррисон).

За годы творчества БГ вместе с «Аквариумом» и самостоятельно выпустил более 30 т.н. «естественных» альбомов, образующих своеобразные вехи в творческом развитии, а также многочисленные их концертные версии и компиляции. Его музыка звучала во многих фильмах. Он является лауреатом многих премий. В 2003 «за большой вклад в развитие музыкального искусства» поэт был награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

Широта мировоззренческих, интеллектуальных и художественных интересов Гребенщикова оказала самое прямое влияние на тематику и поэтику его произведений. Его стихотворения отличаются усложненностью формы, многоплановостью содержания, глубиной и неявной эксплицированностью смысла, умелым сочетанием философской, а также, реже, гражданской серьезности с легкостью иронии и юмора, а также парадоксальным соединением интеллектуализма, фольклорной народности и сниженно-бытовой просторечности. При всем этом стих Гребенщикова внутренне неэклетичен, все эти внешне противоречивые элементы сочетаются в органично целостное художественное образование. Еще одной характерной чертой стихотворного творчества БГ является то, что его произведения, даже те, которые могут показаться простыми и понятными, всегда очень сложны. Это типично элитарный поэт и композитор. Термин *элитарность* здесь подразумевает не социальную или политическую, а именно эстетическую семантику. В этом смысле «элитарны» многие российские представители рок-культуры (А. Макаревич, М. Науменко,

Ю. Шевчук, В. Бутусов, К. Кинчев, А. Башлачев, В. Цой, Е. Летов, В. Шахрин, С. Чиграков, А. Григорян, Э. Шклярский и др.), т.к. адекватное восприятие их творчества требует от слушателя напряженного интеллектуального внимания к текстам².

Одной из специфических особенностей поэтических текстов Гребенщикова является их насыщенность аллюзиями, реминисценциями, цитатами (в т.ч. автоцитатами), а также иного рода прецедентными единицами, в той или иной степени воспроизводящими фрагменты различных культур и идиостилевой картины мира самого поэта. Это касается как формально-содержательного, так и смыслового уровня текста. Иногда аллюзийным является также музыкальный ряд его песен. Нас интересует в данном случае только один из аспектов реминисцентности песенных текстов БГ – употребление им т.н. прецедентных единиц (в основном, прецедентных высказываний), а также, шире, прецедентных когнитивных конструкций (мыслей, суждений, умозаключений).

Предметом нашего интереса являются три группы единиц, объединенных термином *прецедент*. Прежде всего, это целостные тексты культуры или фрагменты таких текстов, вводимые Гребенщиковым в текст своего произведения в качестве цитаты. Следующая группа – это собственно

² Об этом пишут многие исследователи темы: И. Кормильцев, О. Сурова, *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998, с. 31, Е. М. Еремин, *Царская рыбалка*, с. 15, Т. Г. Ивлева, *Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998, с. 87 – 94, Е. А. Козицкая, «*Чужое*» слово в поэтике русского рока, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998, с. 49 – 56; Е. А. Козицкая, *Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 2, Тверь 1999, с. 37 – 43.

предикативные и полупредикативные воспроизводимые синтаксические конструкции (клишированные высказывания и словосочетания, фразеосхемы и фразеосинтаксические модели), являющиеся частью его собственного художественного идиостиля, понимаемого как «индивидуальные особенности дискурсивного объективирования значимых для языковой личности идей»³. Использование таких единиц выходит за рамки простой интертекстуальной игры и свидетельствует о системе художественного лексикона поэта. Третья группа наиболее сложная, поскольку включает в себя устойчивые когнитивно-концептуальные структуры, когнитивные (мыслительные) стандарты, шаблоны эстетического мировоззрения, реализующиеся в песенных текстах Гребенщикова в самых различных вербальных формах (через концептуальные и изобразительные модели и экспликативные схемы). Данная работа посвящена лишь первым двум разновидностям прецедентных единиц, а именно тем, в которых языковой (лингвосемиотический) фактор равнозначен фактору когнитивному (смысловому). Собственно же когнитивные прецеденты в творчестве Гребенщикова будут рассмотрены в отдельном исследовании.

Понятие прецедента требует теоретической конкретизации, поскольку не все исследователи интертекстуальности используют этот термин в том же значении. Изучением проблем прецедентных текстов (или шире – прецедентных феноменов) в современной лингвистике занимаются такие известные учёные, как Ю. Н. Караулов, В. Р. Костомаров, Д. Б. Гудков, А. Баранов, Ю. А. Сорокин, В. Н. Телия, М. Мартынов, В. В. Красных, Н. Д. Бурвикова, В. И. Захаренко и др. Юрий Караулов определяет прецедентный текст как текст, «фиксированный в сознании носителя языка данной языковой общности, представляющий факт культуры

³ Ю. С. Паули, *Анафоническая организация идиостиля Н.А.Бердяева в аспекте взаимодействия сущностных свойств русского языка и философии его носителя*, «Лингвистика как форма жизни», Москва 2009, вып.2, с.141.

в широком понимании и актуализирующий некоторую ситуацию»⁴, а также как текст, «значимый для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющий сверхличностный характер, т.е. хорошо известный и широкому окружению данной личности, включая её предшественников и современников, и, наконец, такой, обращение к которому возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности»⁵. К прецедентным текстам относят пословицы и поговорки, цитаты из письменных и устных произведений, легенды, сказки, анекдоты, мифы, предания и др. Прецедентные тексты часто используются в речи носителя языка, имеют «фиксированную» структуру, воспроизводятся в готовом виде, и это сближает их с фразеологическими единицами в широком понимании. Носители каждой языковой картины мира обладают собственным набором прецедентных текстов, известных членам данного культурного сообщества, интегрирующих их в социолингвистическое целое и отделяющих от других культурных групп. Как раз знание прецедентных текстов является показателем принадлежности к данной культуре, а незнание, наоборот, ведет к коммуникативной изоляции.

В последнее время все чаще термин *прецедентный текст* начинают заменять понятием прецедента или прецедентного феномена, включая сюда не только собственно тексты, но и отдельные высказывания (прецедентные предикаты) и имена (прецедентные номинаты). Наряду с собственно общественно-значимыми (В. В. Красных выделяет три типа таких прецедентов – социумно-прецедентные, национально-прецедентные и универсальные⁶). Иногда выделяют также автопрецедентные феномены

⁴ Ю. Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность*, Москва 2003, с. 19.

⁵ Там же, с. 216.

⁶ В. В. Красных, *Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций*, Москва 2002, с. 50 – 51.

(значимые только в пределах одной языковой личности)⁷. Мы же предлагаем выделять наряду с автопрецедентами также и диостилевые прецеденты. Они также характерны для языковой картины мира отдельной личности, однако распознаваемы другими в качестве ее идиостиелевого маркера (особенно важно выделение таких прецедентов, если речь идет об авторе широко известных текстов, чья языковая деятельность оказывает воздействие на массы людей). Именно исследованию такого рода прецедентов в идиостиелевой художественной картине мира Бориса Гребенщикова посвящена данная работа.

Что касается понимания самой идиостиелевой художественной картины мира, то отчасти можно согласиться с С. Филипповой, что ее следует определить как «лично детерминированную концептуальную систему, образуемую совокупностью взаимообусловленных авторских концептов как ментальных единиц индивидуального креативного сознания»⁸. Мы соглашаемся с таким определением лишь отчасти потому, что в нем явно не учтены сами модели такого креативного сознания, а также вся совокупность информационного окружения концептуальной системы (кроме собственно концептов в идиостиелевую художественную картину мира должны включаться также специфические образы, мотивы, наиболее характерные для данного автора тропы, темы, сюжеты и пр.).

В статусе прецедентного текста спорной является фактически сама синтаксическая структура данной языковой единицы. Одни ученые распространяют этот термин на все языковые лексические знаки – от слова до микротекста, другие же настаивают на собственно предикативном

⁷ Д. Б. Гудков, *Теория и практика межкультурной коммуникации*, Москва 2003.

⁸ С. Г. Филиппова, *Послойный анализ концептов прецедентных текстов в художественном тексте*, «Известия РГПУ им. А.И. Герцена», 2007, №25, с.45.

характере таких единиц. Нам ближе вторая группа. Мы считаем, что гораздо более удобной является дифференциация двух групп сверхсловных знаков – языковых клише и прецедентных высказываний / текстов по характеру их означаемого и реализуемой ими речевой синтактики. Языковые клише, будучи наименованиями понятий, выполняют в речи номинативную функцию (даже если ядром такого сочетания является глагол, выполняющий роль сказуемого), прецедентные же тексты и высказывания являются предикативными (иногда полупредикативными) знаками, т.е. эксплицируют в речи не выделенные участки понятийной сетки памяти, а продукты разного рода мыслительных процедур вроде рефлексивных представлений, актуализированных понятий, суждений и умозаключений. В этом смысле нам ближе понимание предикации, во-первых, как т.н. «простой предикации» (фактически характеризующейся наличием пропозиции), а с другой, как собственно синтаксической, а не морфологической или актантно-синтаксической функции, т.е. такое ее понимание, при котором она однозначно «отделяется от „сказуемости”»⁹ и предполагает возможность реализации не только в двусоставных или односоставных сказуемостных предложениях, но и в номинативных предложениях или даже аморфных высказываниях.

Пытаясь типологизировать прецедентные феномены, Полина Артемьева пишет: «По отнесенности к источнику прецедентности прецедентные феномены делятся на прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентные имена, прецедентные ситуации и события (аллюзии)»¹⁰, из чего можно сделать вывод, что совершенно неважно,

⁹ Ю. С. Степанов, *Предикация*, в: Лингвистический энциклопедический словарь, под ред. В. Н. Ярцевой, Москва 1990, с.393.

¹⁰ П. С. Артемьева, *Прецедентные феномены как выразительное средство: диалог культур в художественном тексте*. Дисс. ... канд. филол. наук, Саратов 2016, с. 22

является ли прецедент языковым феноменом (текст, высказывание, имя), или же это невербальный деятельностный феномен (ситуация, событие). С такой трактовкой прецедентов можно было бы согласиться, если только не пытаться гипостазировать данные феномены, т.е. приписывать им статуса наличного существования в каком-то объективном пространстве (если в случае прецедентных текстов, высказываний и имен еще можно было бы указать на материальный субстрат такого наличного существования – книги, аудио- или видеозаписи), то в случае событий и ситуаций это совершенно невозможно – они перестали существовать, поскольку имели место в прошлом. Однако при антропоцентрической трактовке прецедентов как лингвокогнитивных функций становится вполне возможным обобщение хранящихся в памяти языковых знаков и ментальных пространств (воспоминаний и знаний о событиях и ситуациях) в единую категорию значимой информации, относимой к прежнему лингвокультурному опыту.

Таким образом, говоря о месте и характере прецедентов в творчестве Бориса Гребенщикова, мы имеем в виду воспроизводимые высказывания предикативного характера – предложения и микротексты (включая междометные или номинативные высказывания, например, заглавия художественных произведений).

В ряде случаев, однако, возможно использование такой воспроизводимой единицы в неполной, усеченной форме. В этих случаях репрезентантом прецедента может становиться номинативный речевой знак – словосочетание или словоформа. Иногда довольно сложно отличать такие ситуации от обычного использования слов и клише, являющихся составными идиолекта автора. Они требуют дополнительного анализа прагматики и семантики всего текста произведения, в которое введен прецедент.

Стоит оговориться, что данная работа охватывает далеко не все аспекты употребления Гребенщиковым прецедентных единиц в его

песенном творчестве. Нас интересуют только собственно прецедентные предикативные и полупредикативные единицы.

К полупредикативным конструкциям мы относим, прежде всего, словосочетания, имплицитные предикативность, вроде частей составных сказуемых, причастных и деепричастных оборотов, сочетаний согласования и примыкания с причастиями и деепричастиями, т.е. конструкции, названные Сергеем Карцевским *предикативными синтагмами*: «подобные синтагмы выражают законченную мысль и готовы в любой момент служить фразой»¹¹. Но не только. Несколько более расширенное понимание полупредикативности находим в работе В. Г. Байрак¹², в которой к данному типу семиотической презентации мысли отнесены также конструкции типа *есть овощи сырыми*, где в атрибуте-обстоятельстве *сырыми* имплицитно предикация ‘являются сырыми’. Но иногда смысловая прагматика полупредикативности может проявляться и в обычных словосочетаниях, напр. функциональное соотношение конструкций *черная вода – вода черна* или *вода в ладонях – вода была в ладонях* первые члены этих пар (формально номинативные конструкции) могут в конкретном тексте или идиостиле активно имплицитно предикацию: *вода черная* (т.к. ‘почернела’, ‘стала черной’) и *вода* (‘находится’) *в ладонях*. По мнению С.А. Хамзаева, полупредикация – это «способ трансформации информации о ситуации на наименование ситуации. В выборе средства описания этого процесса и заключается разница между предложением и полупредикативной

¹¹ С. И. Карцевский, *Повторительный курс русского языка*, «Русский язык», 2009, № 17, <http://rus.1september.ru/articles/2009/17/06> [доступ: 13 февраля 2016].

¹² В. Г. Байрак, *Соотношение типов синтаксических связей, синтаксических отношений и средств связи в современном русском языке*, «Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Мовознавство», 2008, №7, с. 27 – 32.

конструкцией. Предложение не может выступать в качестве номинативной единицы языка. Оно передает больше информации, чем одно название ситуации, какой бы простой или сложной она ни была. Под полупредикативной структурой понимается такая структура, в которой предикативность грамматически не оформлена, т. е. отсутствует грамматически согласованная связь между элементами структуры»¹³. Самое важное, как нам кажется, это то, что в полупредикативной конструкции, в первую очередь, подчеркиваются активные рема-тематические отношения между характеризуемым членом и характеризатором, в номинативной же – характеристика фактически вводится в состав характеризуемого члена таким образом, что в целом словосочетание воспринимается как название лица, существа, предмета, временного периода, места, события, психологического, социального, природного, рукотворного или мистического явления и под.

Собственно номинаты, а также чисто понятийные аллюзии и реминисценции в данной работе не рассматриваются либо рассматриваются лишь как вспомогательный материал, необходимый для описания и оценки прецедентных предикативных или полупредикативных единиц. Так, например, во фрагменте *Джюльетта оказалась пиратом, Ромео был морской змеей (Не стой на пути у высоких чувств)* использованы имена героев трагедии В.Шекспира «Ромео и Джульетта», но в данном фрагменте не цитируется ни название произведения, ни какое-либо из входящих в его состав высказываний, поэтому сами по себе словесные номинаты *Джюльетта* и *Ромео* не квалифицируются как прецеденты. В лучшем случае их можно определить как *прецедентные имена*. В противоположность этому фраза *А так – я война и мир (Таможенный блюз)* напрямую отсылает к названию толстовского романа. К релевантной в этом

¹³ С. А. Хамзаев, *К вопросу об изменении когнитивной функции языковых структур в различных типах предикации*, «Вестник Челябинского государственного университета», 2011, № 28, С. 121.

отношении можно отнести ситуацию автоцитации в песне **Иван и Данило** (отсылка к собственному одноименному рассказу): *А вот идут Иван и Данило...* . В самом рассказе речь идет о двух героях – Иване Семипалатинском и Даниле Перекати-Поле, но при этом непосредственно сочетание этих имен в единой синтагме в тексте рассказа встречается лишь дважды: *Иван и Данило* и *Ивана и Данилы*. Велика вероятность того, что песенная конструкция *Иван и Данило* – это прецедент-цитата, отсылающий к библиониму (названию произведения).

Однако в случае с отсылками к библионимам есть ряд сложностей, особенно когда речь идет об однословных заглавиях произведений, и особенно если они омонимичны с номинацией персонажа, предмета, явления, места или времени, о котором идет речь в произведении. Не всегда просто определить, имеем ли мы дело с аллюзией к самому объекту (персонажу, знаковому предмету, событию или месту), т.е. имеем ли мы дело с прецедентным именем, или же это отсылка к одноименному библиониму, которое по своей синтаксической сути является номинативным высказыванием, а значит, претендует на роль прецедента. Так, в случае с песней **Охота на единорогов** неясно, имеем ли мы здесь дело с общекультурным символом единорога, или же это реминисцентная отсылка к альбому Марка Болана „Unicorn” 1969 года, на песни из которого иногда ссылается Гребенщиков. По другим предположениям исследователей творчества БГ, фраза *охота на единорогов* была навеяна произведением жанра фэнтези «Последний единорог» Питера Бигла, где идет речь о такой охоте, хотя такой фразы в самом романе нет. Такого рода сомнительные прецеденты мы старались не включать в предметное поле исследования.

Предметом анализа в данной монографии были только генетический (источники прецедента), формальный (способ введения единицы в текст) и прагматический (цели использования прецедентной единицы) аспекты использования цитатных прецедентов. Семантика этих единиц в ее соотношении с семантикой всего стихотворного текста Гребенщикова,

несомненно, заслуживает отдельного исследования. Но исследование самантики одних только прецедентных высказываний в отрыве от общего семантического анализа текстов не имеет смысла. Использование прецедентных единиц не самоцель, а лишь прием. Поэтому изучение семантических особенностей их введения в текст – это предмет совершенно иного типа исследования.

За пределами задач нашей работы остались также когнитивные аллюзии и реминисценции общекультурного, религиозного и исторического плана, прямо не связанные с использованием конкретных предикативных языковых единиц. А таковых в произведениях Гребенщикова можно найти очень много. Так, например, довольно характерным для творчества поэта является использование реминисценций к библейскому, фольклорному или историческому нарративу, вроде *Не коси меня косой, не втыкай в ладонь гвоздь; настоем цикуты ты меня не глуши* (**Не коси**). Здесь одновременно находим и отсылку к сказочным рассказам о смерти с косой, библейском рассказе о распятии Христа и известной легенде о суде над Сократом. Однако в тексте песни нет явной отсылки к конкретному тексту или конкретному высказыванию. Точно так же в песне **Орел, Телец и Лев** находим аллюзию к символическим ипостасям евангелистов, но нет при этом отсылки ни к конкретному тексту, ни к конкретной когитации. Даже если трактовать эти образы как реминисценцию к песне **Город золотой**, которая долгое время была своеобразной визиткой «Аквариума» (*Одно как желтый огнегривый лев, другое – вол, исполненный очей; с ними золотой орел небесный, чей так светел взор незабываемый*), то и в этом случае сочетание *Орел, Телец и Лев* не может трактоваться как прецедентное высказывание. В круг нашего научного интереса не войдут также аллюзийные фразы, вроде *Зачем ты целуешь меня? И чего ждут солдаты в кустах?* (**Тень**), поскольку здесь также нет явной ссылки на конкретное евангельское высказывание, а просто обыгрывается описанная в Новом

Завете ситуация ареста Христа. Исследованием такого рода аллюзий занимались и занимаются многие культурологи и литературоведы.

Наконец, за пределами нашего научного интереса по той же причине остались и собственно музыкальные прецеденты, т.е. использование Гребенщиковым в своем музыкальном тексте мотивов других музыкальных произведений. Это задача собственно музыковедческого исследования.

Показательно, что при всей культурной гетерогенности гребенщиковского текста он остается художественно целостным, а при всей его интеллектуальной сложности он сохраняет эстетическую притягательность. Вокруг этих черт поэтических произведений уже несколько десятилетий ведутся довольно жесткие споры как в среде музыкальных и литературных критиков, так и в среде самих музыкантов.

Интересны в этом смысле рассуждения исследователей о «мифологии БГ», о своеобразном культе, создателем которого был, отчасти, и сам поэт. Это явление вызывало множественную критику, в частности, со стороны московских музыкальных критиков и коллег «по цеху». Г. Ш. Нугманова по этому поводу отметила: «Причины демифологизации образа БГ состоят, на наш взгляд, в том, что иррациональное начало, с ним связанное, воспринималось отдельными рок-музыкантами только в своих крайних проявлениях: они видели в творчестве БГ отсутствие политической и социальной позиции (это особенно стало заметно во время социальных и политических конфликтов в стране), «оторванность» от реальной российской действительности, большую (больше, чем нужно) степень художественной абстракции и т.д.»¹⁴. Политизированность российского рока, его гражданская направленность была и до сих пор является наследием революционной традиции конца XIX – начала XX века и традиции

¹⁴ Г. Ш. Нугманова, *Миф и антимиф о БГ*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 3, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza3/17.htm> [доступ: 6 января 2017].

шестидесятников. Гребенщиков же – продолжатель российского интеллектуального декадентствующего модернизма и интеллектуального эстетизма, для которых ключевой фигурой является сам Артист, а базовой установкой – творчество как стремление к Красоте и Трансценденсу, поиски *тропинки, ведущей к самой воде (Музыка серебряных спиц)*, *снов о чем-то большем* (одноименная песня). Поэт у Гребенщикова – не воин и не буревестник, а *неподвижный и прямой* наблюдатель, который *ждет на древних холмах, лежа в холодном песке (Наблюдатель)*, имеющий *право молча смотреть на тех, кто идет вслед движущейся звезде (Охота на единорогов)*. Это партизан полной луны, могущий видеть *признаки великой весны, серебряное пламя в ночном небе (Партизаны полной луны)*. Он *гость*, который *ценен тем, что уйдет (Пчела)*, он тот, кто *должен постичь красоту в глубину от Москвы до загадочных звезд (Заповедная песня)*, он *сам себе суфий и сам себе йог*, у которого *в сердце печать неизбывной красы (Туман над Янцзы)*. Его удел – *самовар, философия, колба и чаша вина (Генерал)*. Путь поэта к Истине, ведет через самоуглубление и созерцание мира, *сидя на красивом холме, через искусство быть смирным, через постоянное стремление увидеть, что находится с той стороны зеркального стекла*¹⁵. Он не реформатор и не строитель. Ему *следует просто растить свой сад и не портить прекрасный вид (25 x 10)*, *учиться смотреть, как движется лед (Как движется лед)*, *сидеть вот так молча, глядя, как падают листья, и медленно думать о том, что делают те, кто делает, как тот, кто влюблен (Для тех, кто влюблен)*, *молча писать письма с границы между светом и тенью (Письма с границы)*. И тогда появится возможность *приблизить наступление яблочных дней (Наступление яблочных дней)*, тогда, может быть, *наступит день серебра (Каменный уголь)* или *день радости* (одноименная песня), тогда у нас *будет шанс, что*

¹⁵ Две первые цитаты – из одноименных песен, последняя – название альбома 1975 года.

к нам опять вернется мальчик Евграф (Мальчик Евграф) и можно будет увидеть, как вода превращается в свет (Красная река), боль станет как ветер (Иван-чай) и наступит перемена времен (Мальчик Золотое Кольцо).

Первые признаки интеллектуального эстетизма в творческой манере БГ можно обнаружить уже в песнях начала 80-х. И с тех пор поэт не менял этой направленности, хотя сами формы художественного самовыражения за это время изменялись неоднократно. Одно осталось неизменно: красота – это личностная дорога к истине, а не борьба за «народное счастье». Гребенщиков очень рано отдал себе отчет в том, *Как прекрасны слова, они изменяют весь мир, но я опоздал и это только игра (Снова я пел сегодня).* Изменять следует не мир, а себя и души своих слушателей.

Служение обществу, «униженным и оскорбленным», перманентная борьба, эпатирование собственной материальной нищетой и духовной угнетенностью, столь популярные в советском и российском андеграунде, – не для Гребенщикова. Творческая свобода, по-гребенщиковски, имеет только двух врагов. И это не тяжелые жизненные условия, и не гнет политической диктатуры. Это, с одной стороны, толпа, в угоду которой поэт становится рабом социального заказа, а с другой, его собственная внутренняя несвобода.

Свое принципиальное неприятие социально-революционной концепции искусства поэт выражал многократно на разных этапах своего творчества. Это неприятие носило двойственный характер. С одной стороны, от советского (а позже и от российского) поэта гражданской позиции требовали власть и патриотический истэблишмент: *Нас всех учили с любовью смотреть не вверх, а вперед (...) Мне как-то странно служить любовником муз, стерилизованных в процессе войны (Комната лишенная зеркал); просто нам изначально дан выбор – история или любовь (Комиссар),* а с другой – того же, но с обратной оценкой, требовала ложная солидарность андеграундового коллективизма: *И сплоченность рядов есть*

свидетельство дружбы или страха сделать свой собственный шаг (Электрический пес); Один за всех и все как каждый. Плечом к плечу. Нам вместе не стыдно. И смерть всем тем кто идет не с нами (Ребята ловят свой кайф). Чужда БГ и конъюнктурная социальная направленность творчества тех, кто *пытаются петь, обрекая бессмертные души на смерть, чтоб остаться в живых в этой давке (Сталь).* Довольно жестко Гребенщиков диагностирует самообман российского андеграунда: *Гитаристы лелеют свои фотоснимки, а поэты торчат на чужих номерах, но сами давно звонят лишь друг другу, обсуждая насколько прекрасен наш круг (Электрический пес).* Индивидуалист по натуре, поэт откровенно признается: *В этом обществе я нелюdim. Я никогда не умел быть первым из всех, но я не терплю быть вторым (Контрданс).* Он, как иронически описанный им Иванов, которому *не слиться с ними, с согражданами своими – у него в кармане Сартр, у сограждан в лучшем случае – пятак (Иванов).* Ему *стыдно всем стадом прямо в царство Отца (Кострома Mon Amour).* Для эстета-интеллектуала нет ничего страшнее, чем то, что ему *в душу влезет половой (Московская Октябрьская).* Спор с друзьями-музыкантами и своими критиками он подытоживает словами *И если кто-то здесь должен меняться, то мне не кажется, что это я (Герои).* Свою позицию в этом вопросе Гребенщиков определил довольно рано. Почти все приведенные цитаты восходят к песням конца 70 – первой половины 80-х гг. прошлого века.

Несколько позже, после распада СССР и после 2000 БГ пришлось вернуться к вопросу о т.н. «гражданской позиции» его поэзии. В этот раз это касалось патриотизма и чувства национального единства с народом, которому, по мнению многих российских деятелей культуры, должен служить поэт. В произведениях Гребенщикова можно найти однозначные ответы на вопросы о его отношении также и к этой форме коллективизма: *Был бы я весел если бы не ты, если бы не ты моя Родина-мать (8200), Я родился со стертой памятью, моя родина где-то вдали (Не могу оторвать*

глаз от тебя); *Моя Родина, как свинья, жрет своих сыновей (...)* Патриотизм значит просто „убей иноверца” (500), *Боже мой, в какой-же дыре живет мое племя (Zoom Zoom Zoom), Без скорбца ты здесь не будешь своим (Скорбец), Я боюсь, что сыт по горло древнерусской тоской (Древнерусская тоска), 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 (...)* Даже хоры ангелов в этом краю звучат совсем не так, как в раю; то ли нужно менять слуховой аппарат, то ли менять окрестность (Голова Альфредо Гарсии), *Что здесь не Кондопога, то Хохлома, Отечество щедро на причины сойти с ума (Дед Мороз блюз); Я один не теряю спокойства, я один не прущу против рожна, мне не нужно ни пушек, ни войска и родная страна не нужна (Черный брахман), Теперь ты говоришь: Ну куда же ты отсюда? Ты знаешь, главное прочь. А там все равно (Странный вопрос).*

Муза – вот единственная полноценная и истинная привязанность поэта. Ее образ скрыт почти во всех стихотворениях, внешне выглядящих как любовная лирика: **Ты нужна мне, Если бы не ты, В этом городе снег, Там, где взойдет Луна, Луна, успокой меня, Белая, Дело за мной, Моей звезде и многие другие.** На вопрос: борьба или искусство, поэт дает своей Музе недвусмысленный ответ: *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).*

Завершить это введение можно весьма показательным фрагментом из песни **Красота это страшная сила:**

*Красота – это страшная сила
И нет слов, чтобы это сказать.
Красота – это страшная сила,
Но мне больше не страшно.
Я хочу знать.
Это делаю я,*

Это делаешь ты.

Нас спасут немотивированные акты красоты.

I. ЦИТАТНЫЕ ПРЕЦЕДЕНТЫ В ИДИОСТИЛЕ БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА

Первую большую группу прецедентов в текстах песен Бориса Гребенщикова представляют цитатные фрагменты из различного рода текстов, а также общезыковые прецедентные тексты и высказывания (паремии, афоризмы и бытовые клишированные высказывания). Цитирование является первым шагом к возникновению клишированной языковой единицы. Перенос фрагмента из одного текста в другой заставляет обратить внимание на оба текста и на саму эту единицу. Такая процедура содержит в себе одно из двух условий возникновения ментальной (мнемонической) и языковой (инвариантной) единицы – отрыв от контекста (парцелляцию и дискретизацию), а также абстрагирование (влекущее за собой обобщение и инвариантизацию). Фрагмент, вырванный из контекста, начинает восприниматься как дискретная единица, обладающая границами и внутренней структурой, независимой от структуры того целого, из которого он был изъят. В случае прецедентного высказывания речь можно вести об абстрагировании от структуры сверхфразового единства или текста, в котором это высказывание возникло. Чтобы стать полноценной клишированной фразой (языковой единицей, частью информационной базы идиолекта или социальной формы языкового кода) такая единица должна еще обрести собственную инвариантную семантику (для чего должна подвергнуться процедуре обобщения) и собственную прагматику. В случае цитирования чужих текстов цитата зачастую сохраняет прагматическую и семантическую связь с оригиналом, хотя и теряет обычно связь формально-грамматическую. В большинстве дискурсов это условие *sine qua non* цитирования. Но не в художественном дискурсе. Здесь авторы очень часто позволяют себе использовать цитату произвольно: как семантически, так и

прагматически. Именно это (за исключением некоторых типов цитат) свойственно творческой манере Гребенщикова.

Своеобразным эпиграфом к анализу такого рода прецедентов и квинтэссенцией цитирования может служить песня-шутка Гребенщикова **Казанова (Из-за острова на стрежень)** 1988 года. Каждая строфа ее текста представляет собой легко прочитываемую цитацию русских народных («Из-за острова на стрежень», «Черный ворон», частушки), советских эстрадных («Наш сосед») или политических («Москва майская», «Солдатская песня») песен, а также авторских песен («Надежды маленький оркестрик» Булата Окуджавы) или рок-песен («Казанова» группы «Наутилус Помпилиус»). В этой одной песне-пародии можно одновременно найти почти все способы привлечения Гребенщиковым прецедентного материала в собственный текст: от прямой и дословной цитации, через формальные и семантические трансформации вплоть до трансформаций прагматического, смыслового плана:

*Он за борт ее бросает
в надлежащую волну;
Белый аист, что ты вьешься
Над моею головой,
Ты добычи не дождешься,
Белый аист я не твой;
Путь далек у нас с тобою,
Веселей солдат иди,
Вьется знамя полковое,
Командиры впереди,
А командиры все охрипли,
Когда командовал людьми
Надежды маленький оркестрик
Под управлением любви;
Казанова, Казанова,*

Мы зовем его так.

Однако такая откровенная и незавуалированная цитация, перерастающая в коллаж (в данном случае это фактически центон), является скорее исключением, чем правилом для идиостиля поэта. Гораздо чаще цитируемый прецедент включается в гребенщиковский текст не столь явно и органично вплетается в структуру его собственного произведения, выполняя в ней отведенную ему роль смысловой составляющей. Выявление такого рода цитат требует специального генеалогического, формального и смыслового анализа, что и предпринимается в последующих разделах.

Проанализировав текст песни **Под мостом, как Чкалов** на предмет цитатных и автоцитатных прецедентов, саратовский исследователь Е. А. Егоров приходит к выводу, что этот текст «чем дальше, тем отчетливее начинает представлять гипертекстом, в котором практически каждая строка, каждое слово отсылают к другим композициям, подключая к тексту песни в конечном счете едва ли не весь массив творчества БГ»¹⁶. Можно смело расширить его вывод с данной песни практически на все творчество Гребенщикова. Начиная с т.н. «доисторического» альбома «С той стороны зеркального стекла» (1975) БГ активно цитирует в своих песнях другие тексты культуры. Что же касается автоцитирования, то к этому приему он прибегает еще ранее: в песне **Мозговые рыбаки** из раннего альбома 1974 года «Притчи графа Диффузора» он цитирует песню, написанную им в соавторстве с Анатолием Гуницким – **Блюз свиньи в ушах**, которая окажется записанной только через год. Начиная же с 1979 года автоцитирование становится нормальной практикой в творчестве поэта.

Существенным подспорьем в установлении источников вербальных прецедентов в творчестве БГ послужили: сайт *Аквариум. Справочное*

¹⁶ Е. А. Егоров, *Гипертекст Б.Г.: «Под мостом, как Чкалов», «Русская рок-поэзия: текст и контекст»*, Выпуск 5, Тверь 2001, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza5/12.htm> [доступ: 5 августа 2010].

пособие для «БГ блогов» и «Аквариумофилов»
(<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main>), сформированный по
принципу коллективного авторства, работы других ученых, а также
многочисленные форумы анонимных поклонников творчества
Гребенщикова.

1. Генеалогическая типология прецедентных единиц цитатного и общеязыкового характера

Среди собственно знаковых прецедентов, используемых БГ в рамках интертекстуальной эстетической игры, прежде всего следует выделить пласт цитат предикативного и полупредикативного характера. К полупредикативным конструкциям мы относим такие синтаксические структуры, которые обладают имплицитированной предикацией или же представляют собой целостную последовательность знаков лишь в составе высказывания. В первую очередь к ним можно отнести свободные словосочетания, лексико-семантическое единство которых обеспечивается высказыванием, в котором они используются. Этим свободные словосочетания отличаются от аналитических номинативных единиц (языковых клише и фразеологизмов). Кроме того, полупредикативный характер могут носить структурные схемы лексико-синтаксической сочетаемости (фразеосхемы), о которых речь идет во второй главе данной работы.

Гребенщиков широко цитирует в своих текстах самые различные источники – фольклорные, литературные (в т.ч. песенные) или общественно-культурные, а нередко также собственные тексты. В первую очередь остановимся на интертекстуальной игре с «посторонними» текстами и обращении к общеязыковому паремическому фонду.

В данном разделе был подвергнут анализу общий корпус из 450 песен БГ, в половине из которых были обнаружены следы прецедентных высказываний цитатного характера (не считая автоцитат, о которых речь пойдет позже).

Что касается внешней стороны генеалогического аспекта исследования прецедентных единиц в песнях Гребенщикова, то следует

подчеркнуть, что здесь наблюдается неравномерная разнородность. Из одних источников поэт черпает цитаты довольно широко, к другим обращается только изредка. Представим общий список источников по частотности (по мере убывания):

- паремический фонд языка и фольклорные тексты;
- тексты художественных произведений;
- тексты песен рок-музыки и фолк-рока;
- философские и религиозные тексты;
- песенные тексты иного типа (эстрадные, политические);
- кинофильмы и мультфильмы;
- общественно-политические тексты.

При этом следует отметить, что подавляющее большинство прецедентов, к которым обращается в своем песенном творчестве Гребенщиков, носит ярко выраженный цитатный характер, т.е. относит слушателя к конкретному речевому источнику (песне, книге или фильму), хотя здесь встречается и немало пословиц, поговорок, присказок, распространенных сентенций и разного рода слоганов, знакомых каждому носителю русской языковой картины мира. Условно такого рода единицы можно назвать *клишированными высказываниями* или *фраземами*. К такого типа прецедентам можно отнести следующие примеры из традиционного фонда:

это коса нашла на камень (Аделаида), ни покрышки, ни дна (Альтернатива), вот и весь сказ (Волки и вороны; Бурлак), восемь девок, один я (Нью-Йоркские страдания), Бог тебе в помощь (Морской конек), Меня можно брать руками (Глаз), Без тебя у нас гладь, без тебя у нас тишь (Капитан Белый Снег), Снилось мне гладь да тишь (Та, которую я люблю), Он от добра добра не ищет (Корнелий Шнапс), Так из грязи мы вышли в князья (На ход ноги), Из этой грязи не выйти в князи (Герои), Сарыню на кичку (Кострома mon amour), Из огня в полымя (Лошадь белая), А теперь – тихо (...)

*Все молчат, не хотят будить лихо (**На ход ноги**), Клавиш много, я один (**Магистраль**), у которых все впереди (**Молодая шпана**), фэнг-шуй да не тот (**Нога судьбы**), Те, что были, по-моему, сплыли (**Песня для нового быта**), А девки все пляшут – по четырнадцать девок в ряд, (**По дороге в Дамаск**), Сначала ты надежда и гордость, Потом о спину ломают ариин (...) Тусоваться с вами – невеликая честь (**Феечка**), Вышел, чтоб идти к началу начал (**Бурлак**), Я разбил свой лоб в щебенку об начало всех начал (**Великая железнодорожная симфония**), Логин – сын плотника. Пароль – начало начал (...) Ломись к началу начал (...) Жги резину к началу начал (**Сын плотника**), Ребенка выплеснули вместе с водой (**Зимняя роза**), выноси святых и туши свет (**Нами торгуют**), двум смертям не бывать (**Под мостом, как Чкалов**), но только Бог шельму метит (**Собачий вальс**); не поминай к ночи беса (**Пабло**); Один за всех и все как каждый (**Ребята ловят свой кайф**); с шашкой наголо (**Девушка с веслом**).*

а также из постфольклора:

*Право руля! (**Комната, лишённая зеркал**); Попутного ветра (**Акуна Матата**); Не стой под грузом (**Выстрелы с той стороны**); дело табак (**Уткина Заводь**); Победила дружба. Их обоих распяли (**Слишком много любви**); Стоять под грузом – вредно для здоровья (**Хилый закос под любовь**); злодей – венец природы (**Науки юношей**); Минус на минус не всегда дает плюс (**Желтая луна**); Голову в петлю и с вещами на выход (...) Кровью на песке – «Все люди братья» (**Песни нелюбимых**); И сказал: Да, дело труба (**Трамвай**); Сестра, дык елы-палы, здравствуй сестра (**Сестра**); А Лазарь сказал – Я видел это в гробу (**Дарья, Дарья**), Каждый мечтал бы так, да их кишка тонка (**Новая песня о родине**); Утешенье коням в пальто (**Св. Герман**), Никто не обещал, что будет легко (**Крем и карамель**), Ты знаешь сама – с меня нечего взять (**Белая**).*

Часть фразем цитируется непосредственно, часть же подвергается существенной трансформации¹⁷.

Многие фрагменты, зафиксированные в песнях БГ и квалифицируемые как прецедентные единицы, сами по себе не являются предикативными конструкциями. Так, например, в *Всё хрен да полынь* (**Последний поворот**) находим сочинительную конструкцию *хрен да полынь*, в *Океан пел как лошадь, глядящая в зубы коню* (**Нога судьбы**) – определение *глядящая в зубы коню*, а во фразе из одноименной песни *дело мастера Бо* – атрибутивно-субстантивное словосочетание. Все они с синтаксической точки зрения не являются предикативными конструкциями. Но дело в том, что все это лишь речевые репрезентанты прецедентных высказываний *Хрен да полынь, плюнь да покинь*, *Дареному коню в зубы не смотрят* и *Дело мастера боится*, т.е. предикативных языковых системных знаков.

Среди собственно фольклорных по происхождению прецедентов большинство – это фразы из русских народных песен и сказок, иногда также – из современного русского фольклора:

Эй, пойду ли – выйду я (**Эвакуация**); *встал к лесу передом* (**Не стой на пути у высоких чувств**); *Эх милая, сама пойдет* (**Дуй**); *Налетели ветры злые* (**Инцидент в Настасьино**); *Вместе с Эврипидом из-за леса, из-за гор* (**Иван и Данило**); *На берёзе сидит заяц в алюминиевых клешах* (**Иван и Данило**); *А в небе бабы голые летят* (**Московская октябрьская**).

Реже встречаются также заимствования из зарубежного фольклора (в основном английского или французского), например, *The pleasure is mine* (**Св.Герман**), *По старинному праву котов при дворе мне хотелось бы*

¹⁷ В работе используются следующие графические маркеры: все тексты, наименования, лексические единицы, являющиеся объектом анализа, поданы курсивом, а названия песен Гребенщикова – жирным шрифтом.

видеть тебя (**Мне хотелось бы видеть тебя**), отсылающее к английской пословице *Cat may look at the queen* ‘Даже кошка может смотреть на королеву’] или *Перерождение с серебряной ложкой во рту* (**Господу Видней**), восходящее к английской присказке о счастливом человеке, родившемся с серебряной ложкой во рту (*Born with a silver spoon in your mouth*), а также *А пока а la guerre comme а la guerre – все спокойно* (**Навигатор**) или *Я возьму свое там, где я увижу свое* (**Капитан Африка**), являющееся перифразом французского афоризма *Je prends mon bien ou je le trouve* (‘Я беру свое там, где его нахожу’). Фраза *Свечи запалены с обоих концов* (**500**) также восходит к английской паремической системе. Изречение *Burn the candle at both ends* означает ‘работать, не покладая рук, пахать, как вол’ или ‘сгорать, работать на износ’. К названию старой кельтской песни „What shall we do with a drunken sailor?” отсылает фраза *Что нам делать с пьяным матросом?* из одноименной песни. Сюда же относим и *закон есть закон* (**Борода**), восходящее к русской версии латинской сентенции *dura lex sed lex*, а также украинское *Извиняйте дядьку, если что-то случилось* (**Zoom Zoom Zoom**).

Вторым типом источника по количеству заимствованных единиц в анализируемом корпусе является художественная литература. Больше всего в песнях Гребенщикова цитат из произведений русских писателей (как дореволюционных и советских, так и современных). Это прежде всего прямые или трансформированные цитаты из:

А. С. Пушкина: *Гроб хрустальный со свечами* (**Великая Железнодорожная Симфония**), *Твой певец исчез в глубине твоих руд* (**Юрьев день**), *Прекрасны любые союзы* (**Магистраль**), *Подруга светлых дней* (**Русская нирвана**) или *Так не пой, Инезилья, при мне...* (**Два поезда**), *Иначе – три сестры и баба Бобориха* (**Ржавый жбан**), *Чем ближе каменный гость, тем дешевле бриллианты в колье* (**Стоп машина**),

Н. В. Гоголя: *Редкая птица долетит до ее берегов* (**Ткачиха**), *Хэй, поднимите мне веки* (**Слишком много любви**), *Куда ты, тройка,*

мчишься? (Древнерусская тоска), Когда мертвые души стучатся ей в двери (Пегги Поршен), В пороховницах есть еще порох (Сердце из песка),

М. Ю. Лермонтова: *Увы, не счастья искал он и не от счастья бежал (Географическое стихотворение), Без руля, без ветрил (Летчик),*

Н. А. Некрасова: *То ли песня, то ли стон (Древнерусская тоска), Вчерашний день, часу в седьмом (одноименная песня),*

С. Есенина: *где лицом к лицу не видно в упор (Zoom Zoom Zoom), Чу, смотри, Есенин гулкой ранью поскакал на розовом слоне (Из альбома А.К.),*

А. Блока: *Жди меня у последних ворот (Навигатор), стареющий юноша (Электрический пес), На углу у аптеки горят фонари (Терапевт).*

Интересно, что прецедентное высказывание *Ползи, улитка, по склону Фудзи вверх до самых высот* из песни **Пока несут сакэ** лишь формально восходит к хайку Кобаяси Исса, в переводе Т.Соколовой-Делюсиной: *Тихо, тихо ползи, / Улитка по склону Фудзи, / Вверх, до самых высот!* На деле же это цитата из Стругацких, которые именно эту переводную версию сделали эпиграфом своей повести «Улитка на склоне». К «любимым» русскоязычным авторам БГ можно отнести также Михаила Светлова, чью «Гренаду» он цитирует в двух песнях – **Электрический пес** (*отряд не заметил потери бойца*) и **Туман над Янцзы** (*Ответь, Нижневартонск, И Харьков, ответь – Давно ль по-китайски Вы начали петь?*). Правда, в первом случае речь может идти и о паремическом прецеденте, так как эта фраза вошла в общеязыковой фонд клишированных высказываний. То же касается и заимствованного из «Повести временных лет» изречения *Иду на вы* в песне **Иду на ты**. Встречаются у БГ также единичные прецедентные заимствования из:

М. Ломоносова: *Науки юношей питают и каждый юнош, как питон (Науки юношей)*

- А. Грибоедова: *Дым отечества нам сладок и приятен* (**Марш священников**),
- В. Жуковского: *И очарованный тобою, как за прозрачной пеленою, я вижу древни чудеса* (**Очарованный тобой**),
- Ф. Достоевского: *Солдаты его отнесли в лазарет, чтоб спасти там его красоту* (**Достоевский**),
- Л. Н. Толстого: *А так я война и мир* (**Таможенный блюз**),
- О. Мандельштама: *Список кораблей никто не прочтет до конца; кому это нужно* (**Северный цвет**),
- Максима Горького: *Он гордо реет в поднебесьи, совсем не зная ничего* (**Науки юношей**),
- К. Чуковского: *Всех молчалиников начальник и мандиров командир* (**Бригадир**),
- братьев Стругацких: – *Зачем мы нам?* (**Гость**),
- А. Тарковского: *С той стороны зеркального стекла* (**Цветы Йошивары**),
- В. Шукшина: *Если ты пришел сюда дать мне волю* (**Тень**),
- А. Солженицына: *Как достало жить не по лжи* (**Мама, я не могу больше пить**),
- В. Пелевина: *Можно бить, хоть разбей в бубен верхнего мира* (**Девушки танцуют одни**),
- И. Бродского: *Я знаю лучший вид на этот город* (**Маша и медведь**).

Среди прецедентных высказываний, восходящих к иностранной литературе (в основном западноевропейской и американской) чаще всего находим цитаты из шекспировского «Гамлета»:

Быть или не быть? (**Блюз простого человека**), *порвалась связь времен* (**Максим-лесник**), *Мимо начинаний, вознесшихся мощно* (**Мальчик**), *Так начинания, вознесшиеся мощно, Сворачивают в сторону, теряют имя действия* (**Ткачиха**), *Не пей вина Гертруда* (**одноименная песня**),

Как не снилось и нам, мудрецам (Электрический пес), Он не занят вопросом, каким и зачем ему быть (Электрический пес).

Спектр цитируемых текстов западных писателей довольно широк – от широко известных авторов:

Гомер – *Тихо из мрака грядет с перстами пурпурными Павлов*
(Магистраль),

И. Гете – *Теория суха, а древо жизни зеленеет в листах* (Ткачиха),

Г. Гейне – *Эта трещина проходит через мое сердце* (500),

А. Конан Дойл – *Делай что должен и будь что будет* (Здравствуй, Моя Смерть),

Р. Киплинг – *Мы с тобой одной крови* (Северный цвет), да мы с тобой одной крови (Жадная печаль), Мы с ними одной крови (Дело за мной);

Г. Аполлинер – *А вода продолжает течь под мостом Мирабо* (Дело мастера Бо),

Ф. Кафка – *Верхом на цинковом ведре* (Я не хотел бы быть тобой в тот день),

Э. Хемингуэй – *Сентябрь – праздник который всегда с тобой* (Сентябрь),

Г. Гессе – *Десять степных волков – и каждый пьян, как свинья. (Кусок жизни)*¹⁸,

О.Генри – *Но никто из них не снесет двоих* (Марина),

Г. Гарсия Маркес – *осень патриарха* (Сутра ледоруба),

Джон Сэллинджер – *Вот она, пропасть во ржи* (Мама, я не могу больше пить),

Франсуаза Саган – *Немного солнца в холодной воде* (одноименная песня),

до менее известных:

¹⁸ В этом случае, как и во многих других, предикативность прецедентного текста обеспечивается тем, что *степной волк* – это не обычный номинат, а заглавие культового произведения, т.е. фактически номинативное предложение.

Ирвин Шоу – *Молодые львы (одноименная песня)*,
 Вильям Баттлер Йейтс – *Из беших кактусов Солнца и серебряных яблок
 Луны (Бессмертная сестра Хо)*,
 Бел Кауфман – *Вниз по лестнице, ведущей вниз (500)*,
 Урсула Ле Гуин – *Только во тьме свет, только в молчании слово (Кад
 Годдо)*.

Дважды в двух разных песнях Гребенщиков употребляет название романа Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Ночь нежна» – в песнях **Серебро** **господа моего** и **Голубой дворник**.

Странно, но лишь дважды в песнях Гребенщикова удалось обнаружить прямое цитирование восточной поэзии (если не считать уже процитированного выше хайку). Это фрагмент стихотворения Бо Цзюй-и, который однако цитируется в двух песнях – *Постель холодна как лёд (Два поезда)* и *Моя постель холодна, как лёд (-30)*.

К литературным по источнику можно отнести также фрагмент *Я был сияющим ветром, я был полетом стрелы, я шел по следу оленя среди высоких деревьев (Кад Годдо)*, отсылающий к средневековой валлийской поэме «Кад Годдо – Битва Деревьев» из Книги Талиесина 1275 г. Здесь, кроме заглавия, частично цитатна структура текста песни, ср. оригинал: *Множество форм я сменил, пока не обрел свободу; / Я был острием меча – поистине это было; / Я был дождевою каплей, и был я звездным лучом; / Я был книгой и буквой заглавную в этой книге; / Я фонарем светил, разгоняя ночную темень (...) Я вился змеей по холму, по озеру рыбой плавал; / Я был лучистой звездой, сиянье с небес простиравшей и т. д.*¹⁹.

Перейдем к цитатам из рок-культуры, наиболее близкой Гребенщикову по духу. В группе прецедентов из рок-классики чаще всего встречаем цитаты из Боба Дилана и Джима Моррисона, реже из репертуара

¹⁹ *Кад Годдо – Битва Деревьев*, пер. В. В. Эрлихмана, <http://www.valkira.ru/pressa.aspx?PressaID=62> [доступ: 4 января 2016].

Битлз, Роллинг Стоунз и Токин Хэдз. Много также единичных цитат из Роберта Пальмера, Элтона Джона, Стиви Уандера, Гэрри Ньюмена, Дейвида Боуи, Дайр Стрейтс или Тима Хардина. Понятно, что эти прецеденты могут обнаружить только истинные любители и знатоки рок- или фолк-музыки, которые не только хорошо в ней ориентируются, но и хорошо знают английский язык, ведь в ряде случаев БГ не просто переводит, но существенно трансформирует текст источника. Способ введения рок-цитат в собственные произведения, который применяет БГ, заслуживает отдельного анализа. Среди русских рок-источников следует назвать прежде всего Андрея Макаревича и Майка Науменко, с которыми его связывает многолетняя дружба и совместное творчество, а также Виктора Цоя и ансамбль ДДТ. Особо интересны цитаты БГ из песен своего многолетнего соавтора Джорджа – Анатолия Гуницкого, чьи песни вошли в постоянный репертуар Аквариума:

И на челе твоём писал Иероглиф свой порочный дым (...) Ты в игры странные играл с единорогом и слепым (...) Теперь ты стал совсем иным (Блюз диких людей) [ср.: «Марш»: Хочу я стать совсем слепым (...) И мне не чужд порочный дым], Есть книги для глаз и книги в форме пистолета (Песнь вычерпывающих людей) [ср.: «Поэзия»: Она подобна пистолету / У подзаветного листа].

Следующая группа источников – это религиозные (прежде всего христианские и буддийские) и философские (в основном китайские, даосистские) тексты. Часть прецедентных высказываний относится к паремическому слою воспроизводимых аналитических знаков и легко угадывается:

И есть время раскидывать сеть, и время на цыпочках вброд (Как движется лед), теперь когда все бревна в твоём глазу (Укравший дождь), Пути Господни не отмечены в картах (Сон), Хлеб насущный нам днесь (Летчик), Спасибо Богу за хлеб, который отпущен нам

днесь (Некоторые женятся, а некоторые так), Господи спаси мою душу (Движение в сторону весны), Я бы выпил все над чем летал дух (Если бы не ты), Посмотри, как чудны дела твои, Господи (На ход ноги), Все суета сует и всяческая суета (Акуна Матата), А в итоге все дается тому, кто просит (На ход ноги), Я взошел в гору и был с духом горы (Псалом 151), Я вышел к реке, высохший от жажды, и вот я стою, но не могу войти дважды (Время наебениться).

Как правило, это разного рода популярные изречения из Экклезиаста или Нового Завета. Часть же цитат требует более глубокого знания книг Ветхого и Нового завета, Псалтыри, Посланий а иногда и более редких религиозных источников:

Бог есть Свет, и в нем нет никакой тьмы (День радости); Сам себе пастух и сам дверь (Скорбец); Мертвые хоронят своих мертвецов (500); Я лился, как вода (Шары из хрустала); Серебро господа моего (одноименная песня); Смерть, где твое жало? (Горный хрусталь); Пеликан и ёж ходят с огнеметом по границе между мной и тобой (Я учусь быть Таней); Хочешь научиться красиво жить? Сначала научись умирать (Пабло); Вот и вышло бы каждому по делам его (Волки и вороны); Господи свят, научи меня имени моей тоски (Имя моей тоски); Если Ты хочешь – сними эту накипь с моего сердца (Северный Цвет); Кто тебе сказал, что эту чашу нужно выпить до дна (Tempora mutantur); Никита Рязанский оставь старца и учаше кто млад (Никита Рязанский) [«Житие Леонтия Ростовского»: Се же блаженный оставь старца, младенца учяше].

Реминисценции же из индуизма, буддизма или даосизма дано адекватно воспринять исключительно хорошим знатокам темы:

Говорящий не знает, Дарья, знающий не говорит (Дарья, Дарья), Благоприятен брод через Великую реку (...) Дракон приземлился на поле (Дело мастера Бо), И твой квадрат не имеет углов, И

добродетель как грех (Дорога 21), Тех, кто ожидает, когда течение пронесет мимо тела их врагов (Ткачиха), Недолго это тело будет жить на земле (2-12-85-06), Ты можешь аплодировать одной рукой (Аригато), Я хотел бы опираться о платан (...) Свои законы у деревьев и трав (Платан), Почему не падает небо (одноименная песня).

Наиболее частыми источниками здесь являются «Дао Дэ Цзин» Лао-цзы, «Книга перемен» и «Чжуанцзы» Чжуан Чжоу.

Проблема религиозных исканий Гребенщикова и совмещения в его мировоззрении различных религиозных течений и концепций была исследована неоднократно²⁰ и системно изложена в монографии Е.Еремина²¹. Поэтому собственно сущностная подоплека религиозной интертекстуальности в творчестве БГ здесь рассматриваться не будет. Единственное, что стоит подчеркнуть особо – это универсалистское, метарелигиозное понимание божественного начала в мировоззрении (и художественном идиостиле) БГ. Его Бог и божественность – это не только Бог христианства (в частности, православия) или только боги индуизма, не только буддийское движение к нирване, и не только Дао. Это все эти проявления вместе в их органичном единстве, но при этом все же увиденном и воспринятом глазами православного христианина. Это явление получило в

²⁰ Т. Е. Логачева (Виноградова), *Неомифологические аспекты рок-композиции Б. Б. Гребенщикова «Нога Судьбы» (альбом «Сестра Хаос», 2002 г.), в: XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая...и Б.Гребенщиков, выпуск IV, Москва 2003, с. 193 – 199, И. Смирнов, Прекрасный дилетант Борис Гребенщиков в новейшей истории России, Москва 1999, Е. Е. Чебыкина, Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург 2007.*

²¹ Е. М. Еремин, *Царская рыбалка.*

культурологии определение *инклюзивизма*²². Как пишет Еремин в одной из своих статей, «Гребенщиков, на наш взгляд, и своим сценическим, социальным поведением, и своим творчеством непосредственно пытается практиковать именно такое „обновленное” отношение христианина к нехристианским религиям, которое предполагает равенство всех религий, признавая приоритет родной – христианства (православия). Почему так происходит? Возможно, потому, что границы между „своим” и „чужим” в инклюзивистской практике становятся проницаемыми и даже само понятие границы становится некорректным»²³.

Иногда Гребенщиков обращается также к такому популярному источнику прецедентов, как эстрадная песня, русский романс или советская гражданская песня. Чаще всего эти цитаты встречаются в иронических и юмористических песнях, что свидетельствует об отношении автора к этому пласту культуры (этого нельзя сказать о цитатах из рок-музыки, которые чаще всего вводятся в «серьезный» философский контекст).

К собственно песенным прецедентам можно отнести такие, как:

Весь запряженный зарей, с дрелью святого Фомы (Магистраль) [ср.: *Пара гнедых, запряженных с зарею* – из романа А. Апухтина «Пара гнедых»];

Гори, гори, мое паникадило (Московская октябрьская) и *Душе измученной моей (Русская нирвана)* [ср.: романс В. Чувяковского «Гори, гори, моя звезда»];

Взвейся, сокол, козлом (Ласточка) [ср.: «Взвейтесь, соколы, орлами» – солдатская песня времен Кавказской войны 1817-1864 гг.];

²² См. P. Hacker, *Inklusivismus*, в: *Inklusivismus: Eine indische Denkform*. Herausg. von G. Oberhammer, Wien 1983.

²³ Е. М. Еремин, *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> [доступ: 10 августа 2017].

И мы погибли в борьбе за это (Телохранитель) [ср.: *И как один умрем в борьбе за это* – из революционной песни «Смело мы в бой пойдем»]; *Спроси себя: зачем этот бронепоезд до сих пор на запасном пути? (Башня)* [ср.: «Песня о Каховке»: *наш бронепоезд стоит на запасном пути*];

В саду камней вновь распускаются розы (Пока несут сакэ) [ср.: популярная песня 30-х гг. «В парке Чаир» на слова П. Арского: *В парке Чаир распускаются розы / В парке Чаир расцветает миндаль*]; *мой цветок, мой друг (Песнь вычерпывающих людей)* [ср.: *Радость моя, Это молодость песни поет, / Мы с тобой неразлучны вдвоем, / Мой цветок, мой друг!* – из песни Е. Розенфельда и Г. Намлегина «Счастье мое»]; *Пой песню, пой (Юрьев день)* [ср.: *Пой песню, пой* – постоянный рефрен в песне из репертуара Л.О.Утесова «Два друга» на слова В. Гусева]; *Скажите, бабушки, всем подружкам вашим (Бабушки)* [неаполитанская песня из репертуара Утесова и С. Лемешева «Скажите, девушки, подружке вашей» на слова М.Улицкого]; *Долго. Долго. Мы течем издалека, как Волга (На ход ноги)* [ср.: «Течет река Волга», песня из репертуара Л.Зыкиной на слова Л. Ошанина]; *Девушка с веслом – ты красавица, мы затем и здесь, чтобы справиться (Девушка с веслом)* [ср.: Веселые ребята «Гоп, гей-гоп»: *Где же та красавица, та, что с нами справится?*].

Исключение тут составляют только цитаты из российских бардов, которые чаще вплетаются в песни философского плана или лирические песни:

Часовые весны с каждым годом становятся строже (Рождественская песня), Ах, если б я знал это сам (Электрический пес) [обе – из Б. Окуджавы: *Часовые любви* и дословная цитата]; *То ли ангелы поют (Царь сна) Не выбраться из колеи (Слишком много любви)* [обе – из В. Высоцкого: *Но что там ангелы поют такими*

злыми голосами и *А вот теперь из колеи не выбраться*]; *Я тоже такой, только хуже* (**Козлы**) [из А. Галича: дословная цитата]; *Для новых откровений нужен новый модем* (**Сутра ледоруба**) [из А. Башлачева: *Для новой бутылки вина нужен новый стакан*]; *Без колебаний пропью линкор, но флот не опозорю* (**Ну-ка мечи стаканы на стол**) [из Ю. Визбора: *Мы все пройдем, но флот не опозорим*]; *Где-то в сети лежит языческий блюз* (**Желтая луна**) [из «Религии» О. Медведева: *Языческий блюз или космический бриз*]; *Золото на голубом* (**одноименная песня**) [из «Рая» А. Волохонского: *Над небом голубым есть город золотой*]²⁴.

Четыре раза (в рамках исследованного корпуса данных) Гребенщиков обращается к иноязычному песенному фонду не рокового происхождения – это трансформированная реминисценция к британскому гимну *Боже, храни полярников* (**одноименная песня**), цитата из саундтрека к фильму «Мулен Руж» в исполнении группы «Лабель» – *Voulez Vous Coucher Avec Moi* (**одноименная песня**), цитата из мюзикла Лесли Брикасса и Энтони Ньюли 1961 года „Stop the World – I Want to Get Off”: *Остановите электричку, мне нужно сойти* (**Аригато**)²⁵ и название шлягера из репертуара Френки Вэлли „I can't take my eyes off you” – *Не могу оторвать глаз от тебя* (**одноименная песня**).

Последний пример, впрочем, заслуживает более подробного анализа. Дело в том, что фраза восходит к песне, которая стала сверхпопулярным шлягером и исполнялась многими певцами, включая Энгельберта Хэмпердинка, Энди Уильямса, Тома Джонса, Пэт Шоп Бойз и другими. Сложно сказать однозначно, чье исполнение повлияло на выбор этого

²⁴ Отголосок этого же прецедента можно обнаружить также в песне **Серые камни на зеленой траве**: *Наш путь к золотой синеве*.

²⁵ В качестве версии можно предложить также роман Эфраима Севелы «Остановите самолет – я слезу!».

прецедента Гребенщиковым. Но это еще не все. Сама эта фраза стала прецедентом еще до ее использования Гребенщиковым и широко используется в рок- и попкультуре как цитата. В частности, в 2001 году фольк-музыкант Дэмьен Райс исполнил песню „The Blower’s Daughter”, припев которой состоит из четырехкратного повтора этой фразы. Музыка и эмоциональный настрой песни **Не могу оторвать глаз от тебя** гораздо более напоминают песню Райса, чем оригинал песни „I can't take my eyes off you”. Поэтому данный прецедент следует все же считать цитатой из Райса, а не из всемирно известного шлягера.

Неожиданно мало у Гребенщикова прецедентов из текстов кинофильмов, а ведь обычно именно они составляют самый популярный источник цитирования в российском культурном узусе. Нам удалось обнаружить чуть более десятка примеров, три из которых практически являются внетекстовыми речитативными вставками в песне **2-12-85-06**. Это фразы *Так это ты, Мирон, Павла убил?* и *Фитилёк-то притуши – коптит!* Из «Адъютанта его превосходительства» (в оригинале – *Ты лампу-то прикрути. Коптит* и *А ведь это ты убил его, Мирон*) и *Что это, Бэрримор?* из «Собаки Баскервилей». Легко узнаваемыми являются также фразы из «Белого солнца пустыни» – *Таможня даёт добро (Стерегающий баржу)* и *Shaken not stirred! (Марш священных коров)* – из фильмов о Джеймсе Бонде. Распознаваема также фраза *Жить быстро, умереть молодым (Герои рок-н-ролла)*, хотя менее известен ее источник – криминальная драма 1958 года Пола Хенрайда „Live Fast, Die Young”, которая стала слоганом бит-поколения шестидесятых²⁶. Остальные цитаты менее известны: это название песни **Кострома Mon Amour**, являющаяся перифразом наименования

²⁶ Фраза, легшая в основу названия фильма Хенрайда также является цитатой. Впервые она появилась в американском культурном пространстве в фильме 1949 года «Knock on Any Door», в котором ее произносит герой Джона Дерекса – *Live fast, die young, leave a good-looking corpse.*

фильма Алена Рене «Хиросима, mon amour», *Унесите отсюда голову Альфредо Гарсии* (**Голова Альфредо Гарсии**) – трансформация названия культового фильма 70-х гг. Сэма Пекинпа «Принесите мне голову Альфредо Гарсия» и название песни **Красота это страшная сила**, являющееся репликой героини Ф.Раневской из фильма «Весна», хотя сама эта фраза, в свою очередь, была цитатой из стихотворения С. Надсона «Дурнушка». В четырех случаях Гребенщиков обращается к мультипликационным фильмам. Это название песни **Акуна Матата** (из «Короля льва»), фраза *Но неправильные пчелы продолжают делать свой неправильный мед* (**Огонь Вавилона**), восходящая к популярному советскому мультфильму о Винни-Пухе, *Мы с тобой одной крови* (**Северный цвет, Дело за мной и Жадная печаль**) – из мультфильма «Маугли» и *Не плачь, солнце взойдет!* (**Дубровский**) из саундтрека мультфильма «По следам бременских музыкантов» (хотя в последнем случае можно говорить также о чисто песенном источнике). Кинематографическое происхождение имеет также заглавие и наименование ключевой фигуры в песне **Капитан Африка**. При этом, скорее всего, здесь имеет место двойное цитирование: прямое (к названию американского сериала „Adventures of Captain Africa, Mighty Jungle Avenger!” 1955 года) и косвенное, аллюзийное (восходящее к имени героя более известного голливудского культового фильма „Easy Rider” 1969 года – *Капитан Америка*).

Наименее заметным в творчестве Гребенщикова источником прецедентов являются общественно-политические слоганы, что тоже необычно, поскольку в обыденной языковой картине мира россиян такого рода прецедентных единиц немало. Нам удалось обнаружить только три подобные цитаты:

Случилось так, что наша совесть и честь Была записана у нас на кассетах (**Пабло**) [*Партия – ум, совесть и честь нашей эпохи – В. И. Ленин*]; *Бродят верха, и бродят низы. Их скрыв друг от друга туман над Янзцы* (**Туман над Янзцы**) [из статьи Ленина «Крах II

Интернационала»] и *Нас учили умирать стоя* (500) [Долорес Ибаррури: *Mas vale morir de pie, que vivir en rodillas* 'Лучше умереть стоя, чем жить на коленях', хотя некоторые источники приписывают авторство фразы Хосе Марти].

Дважды БГ прибегает к цитированию административных штампов: *властью, дарованной мне синклитом сердец* (**Песнь весеннего восстановления**) и *как реально обстоят там дела на местах* (**Ткачиха**).

Как уже отмечалось выше, далеко не все прецедентные единицы приведены Гребенщиковым целиком и без изменений, поэтому зачастую их обнаружение в тексте песни проблематично. Не всегда они узнаваемы и по причине своей распространенности исключительно в узких кругах интеллектуалов и знатоков. Все это создает эффект осложненной формы, того самого остранения, которое, по мысли Виктора Шкловского, должно составлять специфику художественного произведения. Кроме того, именно неявное прецедентное цитирование Гребенщиковым таких источников, как художественная литература, рок музыка и философско-религиозные тексты создает ауру элитарности и загадочности вокруг его произведений и требуют от слушателя напряженной интеллектуальной работы при их восприятии.

Анализируя место и роль цитатных прецедентов в творчестве Гребенщикова следует иметь в виду также то, что в целом ряде случаев кажущееся явным цитирование может оказаться мнимым или непрямым, т.к. источником цитаты мог оказаться не оригинал, а некие посредники, например, распространение цитат из оригиналов в культурной среде. Поэтому искажения оригинального текста могут исходить не от самого Гребенщикова, а именно от посредников. Кроме того в ряде случаев кажущиеся цитаты могут быть сомнительными по одной из двух причин: либо оригинал датируется тем же годом, что и песня, в которой обнаруживается цитата (так, например, сложно сказать, является ли фраза

Назад к девственности (одноименная песня) цитатой из Энигмы, поскольку их сингл „Return to Innocence” был выпущен в том же 1993 году, что и песня БГ), либо фраза является настолько лингвистически предсказуемой, что ее употребление Гребенщиковым вполне могло не иметь интертекстуального характера (к примеру, в той же песне **Назад к девственности** есть фраза *Вперед к истокам*, которую можно найти в названии 5 главы литературного эссе Андрея Синявского «В тени Гоголя» – «Мертвые воскресают. Вперед – к истокам!»). Гребенщиков, не будучи литературоведом, вряд ли мог знать написанное в 70-е годы в тюрьме эссе опального литератора. Однако и эти аргументы не могут приниматься с полной уверенностью. Дело в том, что не исключено, что БГ мог знать песню Энигмы из хит-парадов западных радиостанций, а эссе могло привлечь его внимание в начале 90-х в связи с реабилитацией Синявского в т.н. «эпоху гласности». Тем более, что фраза *Вперед к истокам* в корпусе Рунета появляется впервые в августе 2006 именно как цитата из песни Гребенщикова и только в 2007 появляется эта фраза в различных контекстах. До этого можно было встретить только сочетания *назад к истокам* или *возврат к истокам*. На упоминавшемся выше сайте поклонников творчества Гребенщикова есть множество ссылок на предполагаемые источники цитирования прецедентов в песнях поэта. Однако далеко не все они внушают полное доверие. Так, например, фраза *Когда приходит корабль, то каждый в гавани рад (Нам всем будет лучше)* оценивается как цитата из «When the Ship Comes In» Боба Дилана (к творчеству которого у БГ особое отношение – Дилан особенно в период раннего творчества БГ был едва ли не самым цитируемым автором). Фраза эта при всей своей банальности (особенно беря во внимание ленинградское происхождение поэта, а также близость ему морской и флотской тематики), вполне могла бы быть заимствованием из Дилана. Однако внимательное прочтение текста «When the Ship Comes In» можно сказать, что одного употребления фразы *Когда приходит корабль* слишком мало, чтобы

утверждать, что эти песни интертекстуально связаны. Можно, конечно, предположить, что Гребенщиков выстраивает оппозицию к дилановскому тексту, в котором прибытие корабля является метафорой радостного ожидания встречи с мессией. Гребенщиковский герой готов *сжечь концы и трап* в надежде на расставание. Однако в тексте песни Гребенщикова с приходом корабля метафорически связывается идея любовных отношений, а у Дилана это явный намек на «трансцендентную встречу». Если посмотреть на творчество БГ системно, легко заметить, что он гораздо чаще обращается к цитатам с целью сакрализации, чем лирицизации. Любовная тема (как морально-этическая или эротическая) не является излюбленной сферой Гребенщикова. К теме религии, особенно теме Христа, он относится довольно серьезно. Поэт может саркастически или иронически обыгрывать какие-то религиозные мотивы, но обычно делает это с мировоззренческой или социально-идеологической целью, но не с целью эротизации. Поэтому вряд ли можно согласиться с трактовкой вышеозначенного фрагмента как цитаты из Дилана. Метафора морского похода или путешествия как любовной разлуки гораздо проще, чем предложенная Диланом метафора прибытия в порт мессии. А Гребенщиков, как показывает наше исследование, почти во всех случаях использования прецедентов усложняет их семантику и прагматику. Даже тривиализация цитаты обычно сопряжена у него с построением собственного сложного смысла.

Следующим примером спорности цитирования является фраза *Знакомых нот чудесное сплетенье? (Орел, Телец и Лев)*. У ленинградского поэта Всеволода Рождественского в цикле о петербургских зодчих находим фразу:

Они росли – чудесное сплетенье

Живой мечты и трезвого ума

(«Варфоломей Растрелли»).

Нет никакой уверенности (и ничего в песне на это не указывает), чтобы между этими текстами существовала связь, хотя вполне вероятно, что БГ, как патриот Петербурга, вполне мог знать это стихотворение.

К неоднозначным с точки зрения генеалогии цитатам относится фраза *Не плачь, Маша, я здесь (Дубровский)*. Первая ассоциация, которая возникает у каждого, кто хоть немного знает советскую культурную реальность, что это расхожая фраза *Спокойно, Маша, я Дубровский*, известная также в версии *Не бойся, Маша, я – Дубровский!*, которая кочевала из одного советского фильма в другой и часто приписывалась либо непосредственно Пушкину, либо экранизациям его повести. Однако ни в оригинале, ни в экранизациях этой фразы нет, к тому же фраза слишком фамильярна для манеры общения дворян в XIX веке: в произведении Пушкина Дубровский обращается к Марии Павловне на вы и вряд ли мог называть ее *Машей* (в самом тексте он ни разу к ней не обращается по имени). Скорее всего, фраза является «находкой» сценариста или режиссера детского фильма «Большое космическое путешествие» 1974 года. Не исключено, что фраза из песни Гребенщикова стала компиляцией оригинального *Я Дубровский! Не бойтесь! Вы не должны бояться этого имени* и популярного в молодежных кругах в 70-80 годы прецедента. На последнее указывают использование имени в фамильярной версии и обращение на ты.

Иногда заимствование выглядит слишком явно, хотя нет никаких подтверждений тому, что Гребенщиков знаком с оригиналом. Так, в случае фразы *Знают, как знает тот, кто пьет, опершись на копьё (Тайный Узбек)* О. Степкина на сайте аквариумистов выдвинула гипотезу, что это цитата из древнеионийского лирика Архилоха:

*В остром копьё у меня замешен мой хлеб. И в копьё же
Из под Исмара вино. Пью, опершись на копьё.*

(«Воин и поэт»)²⁷.

Издание, в котором находится это стихотворение – «Эллинские поэты. VIII -III вв. до н. э. Эпос, элегия, ямбы, мелика» – появилось в 1999 году, песня же **Тайный Узбек** – в 2010. Следовательно есть все шансы полагать, что заимствование могло иметь место, но уверенности все равно нет, поскольку древнегреческая поэзия – это слишком отдаленный от Гребенщикова предмет интереса. Единственный античный литературный источник, из которого в своих песнях черпает поэт, это «Одиссея» Гомера.

С другой стороны, бывают случаи, когда есть все доказательства знакомства поэта с источником, но образ, лежащий в основе когнитивного или вербального прецедента столь распространен, что сложно однозначно утверждать, что цитируется именно этот источник, а не какой-то другой. Так, на том же сайте «Аквариум. Справочное пособие» находим статью Эдуарда Аввакумова, который предполагает, что фраза *у нас внутри была птица (...)* Ты вылетаешь из клетки (**Телохранитель**) является цитатой из переведенного Гребенщиковым четырьмя годами ранее трактата Чокьи Нима Ринпоче «Путеводитель по жизни и смерти», где есть следующие слова: *В тот миг, когда ловушка моего материального тела распадется, я вылечу из него, как птица из клетки...* Идея души-птицы, поющей, летающей, покидающей или желающей покинуть тело, не является столь оригинальной и единичной, чтобы приписывать фразе Гребенщикова цитатный или даже просто реминисцентный характер. У Германа Гессе в «Сиддхартхе», например, есть фраза: *И всё же этот путь был хорош, и всё же не умерла та птица в моей груди.* Образ души, рвущейся из клетки тела на свободу, летящей или поющей, как птица, – один из распространеннейших мотивов не только в христианской, но и в восточных культурах. Гребенщиков обращается к этому прецеденту многократно в

²⁷ Архилох, *Ямбы*, в: Лит-салон. Библиотека классики ЛИИМ, <http://lib.liim.ru/creations/a-176/a-176-02.html> [доступ: 20 января 2016].

песнях **Кони беспредела** (*Спой мне, птица, сладко ли душе без тела? Легко ли быть птицей – да так, чтоб не петь*), **Кострома mon amour** (*Только хочет на волю живая душа*), **8200** (*И сирином моя душа взлетит над тобой*), **Слишком много любви** (*Душа летит, как лебедь*), **Сутра ледоруба** (*И вот летят наши души, как японские матросы в поисках суши*), **Бессмертная сестра Хо** (*Каждая душа на земле, которая летит высоко, видимо училась летать у Бессмертной Сестры Хо*), **500** (*Связанная птица не может быть певчей*), **Ржавый жбан** (*Кто рухнет, как стоял, а кто взлетит, как птица*), **Диплом** (*и она раскроет своим ключом клетки всех твоих спрятанных птиц*) и **Всадник между небом и землей** (*Птицу тебя окольцует*). Это типичный когнитивный прецедент, поэтому вряд ли без достаточно веских на то оснований можно считать указанные фразы вербальными цитатами из Гессе или Чокьи Нима Ринпоче (тем более, что **Всадник между небом и землей**, **Диплом**, **Кони беспредела**, **Кострома mon amour** и **8200** появились задолго до того, как Гребенщиков познакомился с трактатом Ринпоче).

Наконец, в ряде случаев определение источника затруднено тем, что фраза оказывается прецедентом, функционирующим одновременно в ряде сходных по функции и семантике источников. Так, фраза *с необрезанным сердцем* (**Цветы Йошивары**) при всей своей явной прецедентности не может быть однозначно квалифицирована в генеалогическом плане, т.к. в полной форме она встречается в Библии в двух местах (Иеремия 9,25-26, Деяния 7,51), один раз использовано сочетание *необрезанное сердце* (Левит 26,41) и еще дважды можно найти саму идею обрезания сердца, выраженную при помощи глагольных структур *обрежет сердце твое* (Второзаконие 30,6) и *обрежьте крайнюю плоть сердца вашего* (Второзаконие 10,16).

Как видим, исследование прецедентного цитирования представляет собой довольно непростое занятие, требующее внимательного учета самых

различных факторов и обстоятельств как собственно лингвистического, так и экстралингвистического плана.

Как уже было отмечено в начале раздела, Гребенщиков обращается к внешним цитатам в каждом втором своем произведении. Однако некоторые песни просто насыщены такого рода прецедентами. Наибольшее количество этих единиц (5-10 цитат в одном тексте) встречается в песнях **2-12-85-06, Науки юношей, Юрьев день, Сутра ледоруба, Нога судьбы, Северный Цвет, На ход ноги, Русская нирвана, Слишком много любви, Ткачиха, Дело мастера Бо, Электрический пес** и абсолютный лидер – песня **500**. Если взять во внимание время создания этих произведений – 1980-84 (самые старые) и 2008-10 (более новые из этого перечня), – можно легко сделать вывод, что обильное цитирование – не временное увлечение и не тенденция, а постоянная черта идиостилевой манеры Бориса Гребенщикова, которую он неизменно реализует на протяжении всего своего песенно-поэтического творчества.

2. Формальные модели употребления прецедентных единиц в песенном творчестве Бориса Гребенщикова

Одной из малоизученных проблем в теории прецедентного текста остается вопрос формального моделирования прецедентов при их употреблении в речи. Ввиду формального анализизма и наличия внутренней синтаксической структуры предикативного или полупредикативного характера прецедентные тексты редко используются в речи в полном объеме, гораздо чаще они определенным образом преобразуются. Делается это с самыми разными целями: иногда из экономии средств (приводятся лишь самые узнаваемые фрагменты), иногда из-за необходимости грамматически встроить структуру части прецедентного текста в структуру образуемого речевого высказывания (в этом случае грамматика и лексический состав прецедента может незначительно, но иногда и существенно, трансформироваться), а в ряде случаев и с определенными семантико-прагматическими намерениями, например, в художественном или публицистическом дискурсе – для создания артистического или персуазивного эффекта (здесь возможны самые разнообразные переделки инварианта вплоть до полного лексического преобразования).

Задача данной работы заключается в отслеживании возможных формальных трансформаций и обнаружении оснований модельности этой процедуры в идиостиле Бориса Гребенщикова, для творчества которого весьма характерно широкое использование прецедентных единиц.

Анализируя способ представления прецедентных текстов Гребенщиковым, можно сказать, что весь корпус данных приходится разделить по степени формальных преобразований на:

- собственно цитацию,

- усеченное цитирование,
- лексическую трансформацию и
- полную формальную деконструкцию

К собственно цитации можно относить не только приведение прецедентного текста в полной и неизменной форме:

А осень патриарха длится так долго (**Сутра ледоруба**) [*«Осень патриарха»* – роман Г. Гарсия Маркеса]; *Господи, спаси мою душу* (**Движение в сторону весны**); *Я Муму и Герасим, мама, А так я – война и мир* (**Таможенный блюз**); *Хэй, поднимите мне веки* (**Слишком много любви**); *Победила дружба* (**Слишком много любви**); *Мы дети подземелья* (**Слишком много любви**); *А пока a la guerre comme a la guerre – все спокойно* (**Навигатор**); *Voulez Vous Coucher Avec Moi?* (**одноименная песня**); *Shaken not stirred!* (**Марш священных коров**); *Ом Мани Пэмэ Хум* (**Нога судьбы**); *Skip it. Delete (...)* *Skip it up* (**Стоп машина**); *Ты скажешь «How much?» Я скажу «Fuck you!»* (**Слишком много любви**); *Благоприятен брод через великую реку* (**Дело мастера Бо**) [фраза из многих гексаграмм «Книги перемен»],

но и непосредственный перевод иноязычного текста (без существенных изменений):

Свечи запалены с обоих концов (**500**) [*Burn the candle at both ends* – английская поговорка]; *Глубоко в джунглях* (**Джунгли**) [*Deep in the jungle* – начало второго куплета песни Битлз „The Continuing Story Of Bungallo Bill”]; *Время сомнений прошло* (**Дело мастера Бо**) [*The time to hesitate is through* – из песни „Light my fire” Дорз]; *Не могу оторвать глаз от тебя* (**одноименная песня**) [Дэмьен Райс „The Blower’s Daughter”: *I can’t take my eyes off you*]; *А ты удивлена, отчего я не живу здесь. Милая, ты знаешь, мне кажется, это странный вопрос (...)* *Милая, ты знаешь, мне кажется, это ты не всерьез* (**Странный**

вопрос) [Bob Dylan „On the Road Again”: *Then you ask why I don't live here? Honey, how come you have to ask me that? (...) Honey, I can't believe that you're for real*],

а также те случаи, когда формальные изменения носили лишь поверхностный характер, например:

- грамматическое или деривативное приспособление прецедентного текста к собственной речевой конструкции – *Он от добра добра не ищет* (**Корнелий Шнапс**); *Сарынью на кичку* (**Кострома mon amour**); *Десять степных волков – И каждый пьян, как свинья* (**Кусок жизни**) [«Степной волк» – роман Г. Гессе]; *Песни вычерпывающих людей* (**Песнь вычерпывающих людей**) [„Song of the Bailing Man”, т.е. ‘песня вычерпывающего человека’ – альбом группы Пере Убу]; *Увы, не счастья искал он, и не от счастья бежал* (**Географическое стихотворение**) [*Увы! Он счастья не ищет и не от счастья бежит* – из стихотворения М. Лермонтова «Парус»]; *Но каждый искал свет Полынной звезды* (**Как нам вернуться домой**) [Откровение 8,11: *Имя сей звезде «полынь»*]; *Пройдет зима, настанет лето* (**Науки юношей**) [из антисоветской частушки *Прошла зима. Настало лето. Спасибо Партии за это*];
- собственные вкрапления в прецедентную единицу – *и все мои дела* (**Последний поворот**); *Минус на минус не всегда дает плюс* (**Желтая луна**); *Верхом на цинковом ведре* (**Я не хотел бы быть тобой в тот день**) [«Верхом на ведре» Ф.Кафки]; *Если ты пришел сюда дать мне волю* (**Тень**) [«Я пришел дать вам Волю» В. Шукшина];
- метатеза – *коса нашла на камень* (**Аделаида**); *В моей альтернативе ни покрывки, ни дна* (**Альтернатива**); *Бог есть Свет, и в нем нет никакой тьмы* (**День радости**) [ср.: *Бог есть Свет, и нет в Нем никакой тьмы* – 1-е послание Иоанна 1,5]; *На каждой странице – Обнаженная Маха* (**Голова Альфредо Гарсии**) [«Маха

Обнаженная» Ф. Гойя)], иногда же два последних фактора объединяются – *Говорящий не знает, Дарья, знающий не говорит (Дарья, Дарья)* [ср.: *Тот кто знает, не говорит. Тот, кто говорит, не знает* Лао-цзы «Дао Дэ Цзин» Изречение 56];

▪ перевод с метатезой или свободный перевод – *Я пришёл, чтобы сделать приятно, и ещё соблюсти свой обет (Из Калинина в Тверь)* [ср.: *I came to fulfill my last promise and hoped to give you a surprise* – из „Belle Isle” Боба Дилана]; *Это вырезано в наших ладонях, это сказано в звездах небес (Ты нужна мне)* [ср.: *But it's written in the starlight / And every line on your palm* – из „Brothers in Arms” Дайр Стрейтс]; *я уйду вместе с солнцем (Манежный блюз)* [ср.: Битлз „I'll Follow the Sun”]; *Мне не нужен никто другой (Дело во мне)* [ср.: Боб Дилан „Up to me”: *She's everything I need*].

Семантические сдвиги сейчас не принимаем во внимание, на них мы остановимся отдельно, рассматривая прагматику использования цитат.

Следует подчеркнуть, что более половины всех прецедентных единиц в песнях Б. Гребенщикова – это прямые цитаты. Однако чаще всего это единицы формально небольшие (от одного до четырех понятийных элементов). Подавляющее большинство непосредственно процитированных прецедентных единиц, которые попали в наш корпус данных (без учета прямых переводов), это двух- или трехкомпонентные конструкции:

*Победила дружба, Их обоих расняли (Слишком много любви);
Звиняйте, дядьку (Zoom Zoom Zoom); Чего вам угодно (Глаз);
Стоять под грузом – вредно для здоровья (Хилый закос под любовь);
Хэй, проснись и пой (Дарья, Дарья); До чего ж вы хороши (Русская
нирвана); Иду на вы (Иду на ты); Пой ласточка пой (Ласточка);
Фитилёк-то притуши – коптит! (2-12-85-06); Как будто бы ночь
нежна (Серебро господи моего) [роман Ф. С. Фитцджеральда]; Как
достало жить не по лжи (Мама, я не могу больше пить) [статья*

А.И.Солженицына]; *Ярче тысячи солнц* (**Девушки танцуют одни**) [книга Р. Юнга]; *Центр циклона* (**одноименная песня**) [книга Дж. К. Лилли]; *Не пей вина Гертруда* (**одноименная песня**) [«Гамлет»].

Остальные прецеденты четырехкомпонентные:

Ом Мани Пэмэ Хум (**Нога судьбы**); *Все суета сует и всяческая суета* (**Акуна Матата**); *Жить быстро, умереть молодым* (**Молодая шпана**); *отряд не заметил потери бойца* (**Электрический пес**) [М. Светлов: «Гренада»]; *Благоприятен брод через Великую реку* (**Дело мастера Бо**) [«Ицзин»]; *С той стороны зеркального стекла* (**Цветы Йошивары**) [Арс. Тарковский: «Первые свидания»]; *Немного солнца в холодной воде* (**одноименная песня**) [роман Ф.Саган]; *Сентябрь – праздник, который всегда с тобой* (**Сентябрь**) [роман Э. Хемингуэя];

И лишь единичны примеры более объемных конструкций: *Бог есть Свет, и в нем нет никакой тьмы* (**День радости**) [1-е послание Иоанна 1,5]; *Послезавтра я опять буду здесь* (**Послезавтра**) [М. Науменко: «Рассказ без названия»]; *Так начинания, вознесишься мощно, Сворачивают в сторону, теряют имя действия – какой срам* (**Ткачиха**) [ср.: В.Шекспир «Гамлет»: *И начинанья, взнесишься мощно, / поворачивая в сторону свой ход, / Теряют имя действия. Но тише!*]; *Я возьму свое там, где я увижу свое* (**Капитан Африка**) [ср.: Ж. Б. Мольер: *Я беру свое там, где его нахожу*] или *Машинист и сам не знает, Что везет тебя ко мне* (**Большая железнодорожная симфония**) [из стихотворения Андрея Чернова «Машинист и сам не знает...»].

Несколько иначе обстоит дело с прецедентным цитированием иноязычных фраз (в основном английских), сопровождаемым переводом. Здесь чаще встречаются довольно обширные конструкции, но в этих случаях спорным остается статус этих единиц. В подавляющем большинстве это цитаты из рок-песен. В ряде случаев (особенно если речь идет о названиях

произведений, альбомов или ключевых фразах, например, повторяющихся в припевах) можно предполагать, что любители и знатоки без труда узнают данные фразы даже в переводной версии. В этих случаях можно утверждать, что мы имеем дело с прецедентами:

Дети декабря (одноименная песня) [„December's Children” – альбом Роллинг Стоунз]; *Если бы не ты (одноименная песня)* [песня „If not for you” Боба Дилана]; *У желтой подводной лодки мумии в рубке (500)* [Битлз „Yellow submarine”]; *Если бы я был плотником (Золото на голубом)* [„If I Were A Carpenter” – песня Тима Хардина]; *Напомни мне улыбнуться (Пепел)* [„Remind Me to Smile” – песня Гэри Ньюмана]; *Лишь пешка в их игре (Я не хотел бы быть тобой в тот день)* [„Only A Pawn In Their Game” – песня Боба Дилана]; *Никто из нас не выйдет отсюда живым (Никто из нас не)* [„No one here gets out alive” – песня Джима Моррисона]; *Я позвонил тебе, сказать что люблю (Мой друг доктор)* [„I Just Called To Say I Love You” – песня Стиви Уандера]; *Что нам делать с пьяным матросом? (одноименная песня)* [„What shall we do with a drunken sailor?” – старая кельтская песня].

Здесь формальный размер и структура прецедентной единицы становятся нерелевантными. Сложнее, если фрагмент взят из неоднородного текста. Необходимо очень хорошее знание материала, чтобы «выловить» в тексте песни Гребенщикова иноязычную цитату. Кроме того, проблематичным оказывается статус целостности фразы. В случае песни целостным является весь текст, а не отдельный его фрагмент. Поэтому сложно однозначно отнести такого рода цитаты к прецедентным единицам, тем более к случаям полного цитирования:

Ты можешь спросить себя: «Где мой новый красивый дом?» (Жажда) [And you may ask yourself / What is that beautiful house? – из песни Дэвида Бирна „Once In A Lifetime”]; *Что они сделали с нашей Землей,*

что они сделали с нашей прекрасной сестрой (**Мы никогда не станем старше**) [*What have they done to the earth? / What have they done to our fair sister?* – из песни „When the music is over” Джима Моррисона].

Вторая большая группа прецедентов – это усеченные синтаксические конструкции. В первую очередь здесь следует назвать те фразы, которые легко узнаются даже по части своей формы и столь же легко реконструируются в полном объеме слушателем. Усечение как формальный прием может осуществляться прежде всего с такими прецедентными единицами, которые без особого труда всплывают в памяти фрагментарно. Обычно это тексты популярных песен, известные стихотворения, молитвы, пословицы и поговорки. Большинство усеченных прецедентных единиц, которые удалось найти в текстах Гребенщикова, – это конструкции инициального типа, т.е. цитируемый фрагмент представляет собой абсолютное начало текста, начало строфы или же начало строки стихотворного текста:

Двум смертям не бывать (**Под мостом, как Чкалов**) [*Двум смертям не бывать, а одной не миновать*]; *Мы с тобой одной крови* (**Северный цвет**) [из мультфильма «Маугли»]; *Хлеб насущный нам днесь* (**Летчик**), *Душе измученной моей* (**Русская нирвана**) [из романа «Гори, гори, моя звезда»]; *Ах, если б я знал это сам* (**Электрический пес**) [*Ты что потерял, моя радость, – кричу я ему, / А он отвечает: „Ах, если б я знал это сам”* – из песни Булата Окуджавы: «Ночной разговор»]; *Налетели ветры злые* (**Инцидент в Настасьино**) [из народной песни «Ой то не вечер»]; *Влюбленные в белом купе, Постель холодна как лёд* (**Два поезда**) и *Моя постель холодна, как лед* (**- 30**) [*Я вдруг просыпаюсь / постель холодна как лёд. / Глаза открываю – / бумага окна светла* – из стихотворения Бо Цзюй-и «Ночной снег»]; *Смерть, где твое жало?* (**Горный хрусталь**) [начало фразы из 1-го Послания Павла к Коринфянам]; *Я лился, как вода* (**Шары из**

хрусталя) [начало псалма, Пс. 21,15]; *Науки юношей питают, Но
каждый юнош как питон (Науки юношей).*

К случаям усечения такого типа можно отнести также пример, в котором сочетаются сразу три составляющие – перевод, усечение и метатеза: *Только во тьме свет, только в молчании слово (Кад Годдо) [Only in silence the word / Only in dark the light / Only in dying life: Bright the hawk's flight / On the empty sky – эпиграф к книге У. Ле. Гуин «Волшебник Земноморья»]*.

К крайней форме цитирования одной лишь инициали можно отнести цитату из Боба Дилана в песне **Хозяин**, где каждая строфа начинается анафорой-обращением *Хозяин (Хозяин, прости, что тревожу тебя (...)) Хозяин, я просто шел от друзей (...)) Хозяин, я веду странную жизнь (...)) Хозяин, я плачу не как все)*. У Дилана в песне „Dear Landlord” использована идентичная лексико-синтаксическая структура: *Dear landlord, Please don't put a price on my soul (...)) Dear landlord, Please heed these words that I speak (...)) Dear landlord, Please don't dismiss my case*. Общий настрой и смысл обеих песен также свидетельствует в пользу гипотезы, что здесь мы имеем дело с конструктивным цитированием.

В остальных случаях цитирование происходит путем усечения начала фразы или заимствования самой финали (зачастую также с некоторыми трансформациями в цитируемом фрагменте):

время умирать молодым (Пыль) [Live Fast, Die Young]; Как радужный бес в ребро (Стерегущий баржу) [Седина в бороду – бес в ребро]; А если я умру – ты не беспокойся (Voulez Vous Coucher Avec Moi) [считалка: А я боюсь, а ты не бойся, а я умру, а ты не беспокойся]; Ползи, улитка, по склону Фудзи вверх до самых высот (Пока несут сакэ) [Кобаяси Исса: Тихо, тихо ползи, / Улитка по склону Фудзи, / Вверх, до самых высот!]; Перерождение с серебряной ложкой во рту (Господу Видней) [Born with a silver spoon in your mouth] или Они

назовут это блюз (одноименная песня) [Элтон Джон „I Guess That's Why They Call It The Blues”]; *Вот она, пропасть во ржи (Мама, я не могу больше пить)* [Дж.Д. Селинджер «Над пропастью во ржи»]; *И плачешь, сам не зная, как сюда попал (Феечка)* [ср.: В. Шинкарев «Максим и Федор»: *Проснулся Фёдор с сильного похмелья, / лежит в саду японском под сакурой, / и плачет, сам не зная, как сюда попал*], *В моей голове, как бронетранспортер (...) Я что-то не вижу ларька, его должно быть снесли за ночь (Холодное пиво)* [см. там же: *Феномен чоканья желая изучить, / Максим и Фёдор взяли жбан сакэ. / И день, и ночь работали упорно. / Наутро встали – в голове как бронетранспортёр и Пытлив умом был Фёдор, / но не мудр. / Не разгадав явления природы, / Решил он, / что ларек снесли за ночь*]; *Эта трещина проходит через мое сердце (500)* [ср.: Г. Гейне: *Когда мир раскалывается надвое, трещина проходит через сердце поэта*]; *Мне все равно чем кончится ваш отход на север (Царь сна)* [ср.: Наутилуc Помпилиус «Отход на север»: *Но почему это звучит как приказ / Отход на север*)].

Очень редки случаи с двусторонним усечением, когда отрезок изымается из середины узнаваемой фразы или состоит в изъятии лишь небольшого фрагмента из середины цитируемого текста:

Как много комнат, полных людей (Глаз) [ср.: В. Цой: *Раньше у нас было так много комнат, Полных людей, полных идей*]; *Так начинания, вознесшиеся мощно, Сворачивают в сторону, теряют имя действия – какой срам (Ткачиха)* [ср.: В.Шекспир «Гамлет»: *И начинанья, взнесшиеся мощно, / поворачивая в сторону свой ход, / Теряют имя действия. Но тише!*], *Некто, смеясь и играя* [ср.: Ф.И.Тютчев «Весенняя гроза»: *когда весенний, первый гром, / как бы резвяся и играя, / грохочет в небе голубом*].

Нечасто используемой Гребенщиковым разновидностью усечения является также контаминация усеченных фрагментов:

Но я не стану жить под сенью твоего крыла (**Тень твоего крыла**)
[ср.: Псалом 90: **Живущий** под кровом Всевышнего **под сенью**
Всемогущего покоится (...) **перьями Своими** осенит тебя, и **под**
крыльями Его будешь безопасен; щит и ограждение – истина **Его**];
До счастья было рукой подать, но всё испортили сепаратисты
(**Слова растамана**) [фразеологизм *рукой подать* и А. С. Пушкин
«Евгений Онегин»: *А счастье было так возможно, так близко*].

Следующая группа примеров представляет собой, пожалуй, наибольший интерес, т.к. это лексические трансформации. Этот прием состоит в том, что автор заменяет полностью или частично лексическое наполнение конструкции, оставляя зачастую лишь синтаксический каркас. Узнавание прецедентных текстов происходит за счет остаточных лексических элементов либо за счет характерного, специфического синтаксического контура. По объему это вторая после прямого цитирования группа прецедентов в произведениях Гребенщикова (в корпусе нашлось свыше 60 таких единиц).

Все примеры лексической трансформации прецедентных единиц можно типологизировать по степени преобразований. К трансформациям первой степени (а это две трети корпуса) можно отнести те случаи, когда в прецеденте заменяется лишь один релевантный лексический элемент. Релевантными являются прежде всего полнозначные компоненты, создающие вещественное содержание прецедентной единицы (существительные, прилагательные, числительные, глаголы и наречия). Примерами такого рода трансформаций служат:

Клавиш много, я один (**Магистраль**) [*Девоч много, я – один*]; *фэнг-шуй*
да не тот (**Нога судьбы**) [*Федот, да не тот*]; *пели до седьмых*
петухов (**Государыня**) [*до третьих петухов*]; *злодей – венец природы*

(**Науки юношей**) [*Человек – венец природы*]; *Эх милая, сама пойдет* (**Дуй**) [*Эх, зеленая, сама пойдет* – из народной песни «Дубинушка»]; *Антикварным костром догорает эпоха* (**Девушки танцуют одни**) [*Прощальным костром догорает эпоха* – из песни ДДТ]; *Вниз по лестнице, ведущей вниз* (**500**) [*Вверх по лестнице, ведущей вниз* – роман Б. Кауфман]; *прекрасен наш круг* (**Электрический пес**) [*Друзья мои, прекрасен наш союз* – стихотворение А.С.Пушкина 19 октября 1825]; *Вчерашний день* (**одноименная песня**) [*Вчерашний день, часу в шестом* – стихотворение Н. Некрасова]; *Кострома Мон Атоир* (**одноименная песня**) [*«Хиросима, мон атоир»* – фильм А. Рене]; *Пути Господни не отмечены в картах* (**Сон**) [*Пути Господни неисповедимы* – из Послания Павла к римлянам 11,33]; *Гори, гори, мое паникадило* (**Московская октябрьская**) [*Гори, гори, моя звезда*]; *Взвейся, сокол, козлом* (**Ласточка**) [*Взвейтесь, соколы, орлами*]; *Я всегда отрицал, что материя – дура, а дух – молодец* (**Песнь весеннего восстановления**) и *культура-дура, а штык – ну ты подумай сам* (**Tempora mutantur**) [*Пуля – дура, штык – молодец*] и под.

Та же процедура может производиться Гребенщиковым и с иноязычными источниками. При переводе он заменяет какой-то из элементов нужным ему по содержанию или смыслу (иногда это просто свободный перевод, иногда – существенная содержательная трансформация):

Я возьму свое там, где я увижу свое (**Капитан Африка**) [*„Je prends mon bien ou je le trouve”*, т.е. ‘Я беру свое там, где его нахожу’ – французская пословица, приписываемая Мольеру]; *В поле ягода навсегда* (**одноименная песня**) [*„Strawberry fields forever”* – песня Битлз]; *Когда со мной случился двадцать пятый нервный срыв* (**Афанасий Никитин Буги**) [*Here comes your nine-teenth nervous*

breakdown – из песни Роллинг Стоунз „19th Nervous Breakdown”]; *Связной в доме любви (Луна, успокой меня)* [*I'm a spy in the house of love*, т.е. ‘я разведчик в доме любви’ – из песни Дорз „Spy”]; *Сыновья молчаливых дней (одноименная песня)* [Дэвид Боуи „Sons of the silent age”]; *Стучаться в двери травы (одноименная песня)* [„Knockin' on Heaven's Door”, т.е. ‘стучась в двери небес’ – песня Боба Дилана]; *Благословение холмов да будет с нами (Благословение холмов)* [ср.: Бытие 49:24-26: *и да благословит тебя благословениями небесными (...) которые превышают благословения гор древних и приятности холмов вечных*] и под.

Иногда содержательно релевантную функцию выполняют местоимения или служебные слова. Но это происходит не столько на уровне вещественного, сколько логического содержания. *Зачем мы нам? (Гость)* [плакат *Нужны ли мы нам?* В «Понедельник начинается в субботу» А. и Б. Стругацких].

К лексическим трансформациям второй степени можно отнести те, в которых заменены два или более элементов, но замена эта существенно не влияет на распознаваемость прецедентного текста:

где лицом к лицу не видно в упор (Zoom Zoom Zoom) [ср.: *лицом к лицу лица не увидеть* – из стихотворения С. Есенина]; *чем дальше в лес тем легче целиться в спину (Я прошу воду)* [*Чем дальше в лес тем больше дров*]; *Редкая птица долетит до ее берегов (Ткачиха)* [ср.: *Редкая птица долетит до середины Днепра* – из «Страшной мести» Н. Гоголя]; *Жди меня у последних ворот (Навигатор)* [ср.: *Об отчаяньи муки напрасной: / Я стою у последних ворот* – из «О легендах, о сказках, о мигах» А. Блока]; *Ответь, Нижневартовск, И Харьков, ответь – Давно ль по-китайски Вы начали петь? (Туман над Янцзы)* [ср.: *Ответь, Александровск, / И Харьков, ответь: / Давно ль по-испански / Вы начали петь?* – из «Гренады» М. Светлова]; *Унесите*

отсюда голову Альфредо Гарсии (**Голова Альфредо Гарсии**) [«Принесите мне голову Альфредо Гарсия» – фильм С. Пекинпа]; *И мы погибли в борьбе за это* (**Телохранитель**) [революционная песня «Смело мы в бой пойдем»: *И как один умрем в борьбе за это*]; *Тех, кто ожидает, когда течение пронесет мимо тела их врагов* (**Ткачиха**) [ср.: *Сиди спокойно на берегу реки, и рано или поздно течение пронесет мимо труп твоего врага* – китайская мудрость]; *Вот и вышло бы каждому по делам его* (**Волки и вороны**) [ср.: Откровение Иоанна 20,12: *И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими*]; *Дракон приземлился на поле* (**Дело мастера Бо**) [из гексаграммы 1 Цянь. Творчество «Книги перемен»: *Появившийся дракон находится на поле*]; *теперь когда все бревна в твоём глазу* (**Укравший дождь**) [ср.: *И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь* – Мф 7:3]; *но серферов много, вода все-равно одна* (**Tempora mutantur**) [из частушки: *Девочек много, я – один*].

К переводным трансформациям данного типа можно отнести *Дом Заходящей Луны* [*The House of Rising Sun*, т.е. ‘дом восходящего солнца’ – песня группы Энималз].

Наконец, третья степень трансформации предполагает столь существенные лексические замены, что только хорошее знание и понимание текста (равно самого Гребенщикова, как и исходного) позволяет узнать прецедент. Таких примеров сравнительно немного:

Рок-н-ролл – это жмур (**Нога судьбы**) [*Рок-н-ролл мертв*]; *И есть время раскидывать сеть, и время на цыпочках вброд* (**Как движется лед**) [ср.: *Время разбрасывать камни и время складывать камни* – Екклесиаст, гл. 3]; *В саду камней вновь распускаются розы* (**Пока несут сакэ**) [из эстрадной песни: *В парке Чаир распускаются розы*]; *Тихо из мрака грядет с перстами пурпурными Павлов* (**Магистраль**)

[ср.: Гомер «Одиссея»: *Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос*]; *Я из стекла и ты из стекла (Пепел)* [„We Are Glass” – песня Гэри Ньюмана]; *Мама, вылей все, что стоит на столе, я не могу больше пить (Мама, я не могу больше пить)* и *зарыл свои стрелы в песок (Стучаться в двери травы)* [обе цитаты – это лексические трансформации фрагмента из „Knockin' on Heaven's Door” Боба Дилана: *Mama, put my guns in the ground / I can't shoot them anymore*, т.е. ‘Мама, зарой мои ружья в землю, я не могу больше стрелять’]; *Из бешеных кактусов Солнца и серебряных яблок Луны (Бессмертная сестра Хо)* [ср.: *The silver apples of the moon, The golden apples of the sun* – из „The Song of Wandering Aengus” В. Б. Йейтса].

Последнюю и сравнительно немногочисленную группу составляют структурные деформации прецедентов. Это такой способ реминисцентной отсылки, при котором прецедентная единица оказывается разобранной на составные (иногда довольно мелкие), которые затем деконструируются в новый текст. Только лексическое единство составляющих (как слов), вовлечение их в единый контекст нового высказывания и смысл нового текста позволяет распознать в нем отсылку к прецеденту. Иногда это можно сделать без особого труда, иногда – только после многочисленных прослушиваний текста или тщательного анализа.

К сравнительно простым деформациям можно отнести:

Без тебя у нас гладь, без тебя у нас тишь (Капитан Белый Снег) [Тишь да гладь, да Божья благодать]; *Вера и надежда лязгают зубами в кустах (Сутра ледоруба)* [Вера, Надежда, Любовь]; *Случилось так, что наша совесть и честь Была записана у нас на кассетах (Пабло)* [ср.: *Партия – ум, честь и совесть нашей эпохи* – слоган авторства В. Ленина]; *Весь запряженный зарей, с дрелью святого Фомы (Магистраль)* [из романа: *Пара гнедых, запряженных с зарей*]; *Нас учили умирать стоя (500)* [политический лозунг: *Лучшие*

умереть стоя, чем жить на коленях]; *Те, что были, по-моему, сплыли* (**Песня для нового быта**) [*Было, да сплыло*]; *То ли песня, то ли стон* (**Древнерусская тоска**) [ср.: *Этот стон у нас песней зовется* – из стихотворения Н. Некрасова «Размышления у парадного подъезда»)]; *Спасибо Богу за хлеб, который отпущен нам днесь* (**Некоторые женятся, а некоторые так**) [из молитвы: *Хлеб наш насущный даждь нам днесь*]; *Переходим эту реку вброд* (**Брод**) [из гексаграммы 15 Цянь. Смирение «Книги перемен»: *Надо переходить вброд через большую реку*]; *И взяв три рубля на такси, они отправятся к новым победам* (**Дело мастера Бо**) [ср.: В.Высоцкий «Посещение Музы»: *Она ушла – исчезло вдохновенье / И три рубля, должно быть, на такси*].

Несколько более усложненными могут показаться деформации, в которых нет прямых ссылок на оригинальный текст в виде целостных синтагм (вроде *Вера и надежда, запряженный зарей, умирать стоя, нам днесь* или *бревна в глазу*) или же используемые в них сочетания лексем-экспликаторов не столь очевидны в лингвокультурологическом плане, как *были – сплыли, стон – песня*:

Солдаты его отнесли в лазарет, чтоб спасти там его красоту (**Достоевский**) [*Красота спасет мир* – из романа Ф. Достоевского «Идиот»]; *А вода продолжает течь под мостом Мирабо* (**Дело мастера Бо**) [*Проходят сутки, недели, года... / Они не вернутся назад. / И любовь не вернется... Течет вода / Под мостом Мирабо всегда* – из стихотворения Г. Аполлинера «Мост Мирабо» в переводе М. Кудинова]; *Куда ты, тройка, мчишься?* (**Древнерусская тоска**) [контаминация: *Эх, тройка! Птица-тройка, кто тебя выдумал? и Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ!* – из «Мертвых душ» Н. Гоголя)]; *Список кораблей Никто не прочтет до конца; кому это нужно* (**Северный цвет**) [ср.: *Бессонница. Гомер. Тугие паруса. Я список кораблей прочел до середины* – из стихотворения

О. Мандельштама]; *Мертвые хоронят своих мертвецов* (**500**) [ср.: *Но Иисус сказал ему: иди за Мною, и предоставь мертвым погребать своих мертвецов* – Мф 8:22]; *Серебро господа моего* (**одноименная песня**) [ср.: *Слова Господни – слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное* – Пс 11,7]; *Сам себе пастух и сам дверь* (**Скорбец**) [ср.: *Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет и Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец* – Ин, 10,9-11]; *Океан пел как лошадь, глядящая в зубы коню* (**Нога судьбы**) [*Дареному коню в зубы не заглядывают*]; *Моя гитара не умеет плакать на заказ* (**Я учусь быть Таней**) [Джордж Харрисон „While my guitar gently weeps”]²⁸ и под.

Наиболее сложны для идентификации примеры деформированной цитации, колеблющиеся на границе вербального и когнитивного прецедента, когда практически невозможно отделить собственно вербальную и чисто когнитивную основу заимствования. К таким примерам можно отнести довольно необычный по образности фрагмент из **Уткиной заводи** – *У тебя в ванной живет ученая коза, вас можно перепутать, закрыв глаза*. А.Мацкин на сайте аквариумистов предполагает, что образ этот восходит к рассказу Л.Треера «Белая коза»²⁹. В самом рассказе есть говорящая коза, но нет ни фразы об ученой козе, ни фразы о том, что коза жила в ванной, зато есть две фразы, которые могли бы теоретически послужить основанием для гребенщиковской реминисценции: *Знакомые перестали ко мне заходить, а если кто-то и забегал, приходилось прятать козу в ванной* и *Когда ко мне*

²⁸ В этом случае сложно сказать однозначно, что мы имеем дело с реминисценцией к творчеству Битлз, поскольку после них плачущая гитара стала расхожим штампом в поп-культуре.

²⁹ См. *Уткина Заводь*, в: Аквариум. Справочное пособие для «БГ блогеров» и «Аквариумофилов».

пришла Юлия, на которой я собирался жениться, коза находилась в ванной. Скорее всего, в таких случаях следует все же говорить о когнитивном прецеденте «умная коза, которая живет в ванной», а способ цитирования трактовать как свободный пересказ.

Непосредственно к конструктивным деформациям примыкают также и т.н. бленды – трансформированные контаминации, т.е. видоизмененные в лексическом отношении фрагменты нескольких прецедентных единиц, организованные в единую речевую конструкцию и включенные в собственный текст с аллюзийной целью. В ходе анализа нашлось две классические контаминации трансформационного, или, скорее, деформационного типа. Это: *В мутной воде не видно концов (500)*, совмещающая усеченные фразеологизмы *прятать концы в воду* и *ловить рыбу в мутной воде*, а также *Так не пой, Инезилья, при мне...(Два поезда)*, где наблюдается совмещение двух прецедентов из Пушкина – *Не пой, красавица, при мне* и *Я здесь, Инезилья, / Я здесь под окном*. К контаминационным деформациям можно отнести также весьма интересный конструкт *Дело мастера Бо (одноименная песня)*. В этом названии песни Гребенщиков совместил свободный предикат *Дело + мастера Бо* (т.е. китайского поэта и мыслителя Бо Цзюй-и) и усеченный прецедент – пословица *Дело мастера боится*.

Проведенный анализ более двухсот прецедентных единиц, обнаруженных в явной или имплицитной форме в песенных произведениях Гребенщикова, позволяет сделать следующие выводы:

1. Использование прецедентов – характерная черта артистического идиостиля Гребенщикова, усиливающаяся со временем (в ранних работах прецедентных единиц было меньше).
2. Гребенщиков, вводя в свои произведения прецеденты, пользуется четырьмя основными приемами: прямой цитацией (в т.ч. с незначительными грамматическими или структурными модификациями, вроде изменения числа, времени, лица, метатезы, дополнения исходного текста

дополнительными элементами), усечением исходного текста (чаще всего усечением финальной части, реже инициальной или обеих одновременно), лексической трансформацией (чаще всего незначительной, но иногда также весьма существенной, вплоть до полной замены лексических составляющих) и конструктивной деформацией (в большинстве случаев легко распознаваемой слушателем).

3. Почти все непосредственно цитируемые прецедентные единицы с формальной точки зрения не превышают в своей структуре четырех когнитивно значимых элементов. Более распространенные в структурном отношении конструкции обычно подвергаются усечению.

4. Более половины прецедентов в песенных произведениях Гребенщикова приведены в видоизмененной форме. Больше всего лексических трансформаций, несколько меньше усеченных форм. Меньше всего встречается конструктивно деформированных единиц (лексико-синтаксических деконструкций).

5. Характерным приемом поэта оказывается переводное цитирование иноязычных (в основном англоязычных) прецедентов, а также их лексическое трансформирование или усечение.

3. Прагматика использования прецедентных единиц

3.1. Постановка проблемы³⁰

Поэтический текст элитарного типа, каковым является типичный текст Бориса Гребенщикова, представляет собой нелегкий объект анализа, как литературоведческого, так и лингвистического. По определению такой текст предназначен для избранных, посвященных, в определенном смысле «инициированных» поклонников творчества автора. В случае Гребенщикова проблема интерпретации поэтического текста существенно осложняется тем, что семантическая сложность, «зашифрованность» является характерным авторским приемом, отличающим его творчество от многих других авторов, создающих тексты широко понимаемой российской молодежной субкультуры. В случае с Гребенщиковым, собственно, трудно уже даже говорить о «молодежности» субкультуры, к которой обращены и в рамках которой порождены его тексты. Его слушателями являются прежде всего люди, которые принадлежат к поколению молодежи 70-80-х, хотя есть среди них и совсем молодые. В некотором роде творчество таких поющих рок-поэтов поздней советской эпохи, как Б. Гребенщиков, А. Макаревич, Ю. Шевчук и др. продлило субкультурную молодость многим их поклонникам (хотя можно было бы сказать, что в связи с их творчеством

³⁰ В создании методологических оснований исследования прагматики цитатных прецедентов принимал участие профессор Олег Лещак, что было отражено в нашей совместной публикации: С. Лещак, О. Лещак *Прагматика использования прецедентных текстов в песенном творчестве Бориса Гребенщикова*, w: „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, Kielce 2012, nr 20, s. 59 – 70.

молодость поклонников несколько затянулась). И. Кормильцев и О. Сурова в одной из статей довольно точно подметили, что в отличие от бунтарско-деструктивной контркультуры перестроечного и постперестроечного времени молодежная субкультура предыдущего периода носила характер эскапизма, подчеркнутого мировоззренческого партикуляризма, самоизоляции: «цель субкультуры – сотворение своего, особого, замкнутого мира. Стремление максимально ограничить контакты с миром внешним; противопоставление „мы” и „они”, но оно не носит характера противостояния. Это скорее самоизоляция, добровольная алиенация, уход от социума в любом его проявлении (даже в лице школы, родителей)»³¹. Когда человек вырастает и место «школы и родителей» занимает власть и общественная норма, у него появляется три выхода: принять господствующие ценности, вступить с ними в борьбу или еще глубже уйти в мир своей субкультуры, делая его все более сложным и внутренне богатым. Именно этот путь избрала значительная часть поколения 70-80-х, особенно из числа поклонников Аквариума и БГ. Тем более, что на смену тоталитарной власти и традиционной пуританской косности общественного мнения в новую информационную эпоху приходит власть коммерции и косность потребительского общества. Все это вполне оправдывает уход нонконформистски настроенных, но при этом не верящих в возможность перемен (или разуверившихся в их возможности) представителей бывшей молодежной субкультуры в новую внутреннюю оппозицию, т.е. в мир новой мифологизированной реальности – достаточно усложненной, чтобы в нее могли проникнуть «непосвященные»: «в современной действительности непонятность – противоположность закону всеобщей доступности, обязательному для массовой культуры – оказывается достаточно широко востребованной, так как рождает у потребителя ощущение принадлежности

³¹ И. Кормильцев, О. Сурова, *Рок-поэзия в русской культуре*.

к элитарному, которое где-то побеждает желание ориентироваться в происходящем»³².

О культурно-социальной обусловленности гребенщиковского «шифра» пишет и А. Э. Скворцов: «В конце семидесятых – начале восьмидесятых в некоторых кругах российской молодёжной субкультуры сформировался особый метаязык, по определению экстравагантный и герметичный, язык для своих, эклектично соединявший в себе высокую степень интеллектуальной рефлексии и забористое скоморошество, намеренно полностью смешавший все известные носителям этой субкультуры стили, тотально ироничный. В эпоху его возникновения и формирования он выполнял необходимые социальные коммуникативные функции, как то: создавал определённую степень зашифрованности, ориентировался на своих и наиболее полно и безболезненно отгораживал от чужих, передавал любую важную информацию посредством апелляции к определённому набору знаков и т.д.»³³. Таким образом, «шифр» Гребенщикова является таковым только частично. В определенной степени это просто субкультурный код, свойственный целой группе. Но только в определенной степени. В остальном же – это чисто авторское кодирование.

Возвращаясь к проблеме интерпретации или, как иногда этот процесс называют исследователи творчества Гребенщикова, «расшифровки» его текстов, здесь следует поставить вопрос о целесообразности и прагматике такой процедуры, а также о ее необходимости и возможности.

³² Н. А. Шогенцукова, *Миры за гранью тайных сфер*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 4, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza4/13.htm> [доступ: 25 января 2012].

³³ А. Э. Скворцов, *Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 25 января 2012].

Во-первых, должны ли мы «расшифровывать» текст БГ? Если мы обычные слушатели, а не исследователи творчества, то не обязательно. Эстетическое восприятие опирается прежде всего на интуитивное переживание усложненности художественной формы и его концептуализация, а, тем более, вербализация вовсе не необходимы. Мало кто из любителей Баха, Пикассо или Борхеса может сказать, что понимает их произведения. Но возможно и обратное явление. Многие из аналитиков, объясняющих каждую деталь художественного приема этих творцов, уже давно не получают никакого эстетического удовольствия от восприятия их произведений. «Расшифровка» текстов БГ имеет прежде всего научно-исследовательский смысл³⁴.

Во-вторых, есть ли исследовательская необходимость подобной «расшифровки» и возможно ли это сделать? Это можно и нужно делать только в том случае, если текст действительно был зашифрован. Среди исследователей нет единого мнения на этот счет. Многие считают, что да, хотя есть и такие, которые, констатируя невероятную сложность и невозможность понимания гребенщиковского текста, оправдывают это непознаваемым творческим «гением»: «БГ – почти акын: едет по степи, что видит, о том и поёт. Только акын БГ поёт не совсем то, что видит. Он описывает образы, которые, скорее, не видит, а ощущает. У каждой песни есть своя история создания, которая становится лишь основой (типа „снято по мотивам...”). Дальше – сплошные образы. Образы на уровне настроения, словозвукосочетания. Всегда ли образы автора воспринимаются

³⁴ Процесс этот довольно сложный и вряд ли под силу одному исследователю. Поэтому имеет смысл прислушиваться ко всем советам и наблюдениям, содержащимся как в профессиональных, так и в любительских анализах песен Гребенщикова. Существенную помощь может в этом вопросе оказать уже упоминавшийся выше сайт *Аквариум. Справочное пособие для «БГ блогов» и «Аквариумофилов»*.

поклонниками в должной мере аутентично? Однако, вопрос. Кажется, иногда философия придумывается уже позже самими слушателями. И, накладываясь впоследствии на самостоятельную жизнь композиции, становится частью её истории»³⁵.

Допустим, что так и есть и Гребенщиков не отдает себе отчета в том, что творит. Что это принципиально меняет? Имеем ли мы право знать, почему его текст получился таким, каким получился? Несомненно. Можем ли мы знать это достоверно, если сам автор этого не знает и не объясняет (в случае с умершими авторами мы так никогда об этом и не узнаем)? Конечно нет. Но мешает ли физикам, химикам, биологам отсутствие сведений, полученных от «автора» естественных процессов, заниматься своей исследовательской деятельностью? Мешает ли историкам то, что они никогда не жили в исследуемую ими эпоху, интерпретировать сохранившиеся арте- и семиофакты? Мешает ли психологам и социологам невозможность непосредственно проникнуть в глубь психики отдельного человека или целых социальных групп создавать теории, объясняющие их поведение? Так почему исследование текста должно опираться на иные принципы, чем любое другое? Наука – это способ дать внутренне связное и в меру конвенциональное и аргументированное рациональное знание об объекте исследования. В этом смысле можно утверждать, что даже если сам автор не знал, каким образом он создал тот или иной текст, ничто не мешает его исследователю предложить свою научную гипотезу объяснения этого феномена.

Некоторые исследователи творчества Гребенщикова объясняют непонятность его текстов бессмысленным абсурдизмом мышления поэта или же сознательной мистификацией, при помощи которой БГ попросту

³⁵ А. Ордадьонов, *Бесконечный сплав Бориса Гребенщикова по красной реке*, в: NEWSMusic.ru, http://www.newsmusic.ru/news_3_21085.htm [доступ: 25 января 2012].

дурачит слушателя. Это можно было бы принять во внимание в том случае, если бы не было никакой возможности систематизировать гребенщиковские остроты на уровне приемов и логических ходов. А это не так. Подавляющее большинство семантически осложненных фрагментов в текстах БГ можно логически объяснить. Он сам утверждает то же самое: «...каждая песня „Аквариума” не является бессмысленным набором слов, а содержит в себе ясную, твердую, абсолютно понятную информацию...»³⁶.

А если БГ лукавит, вводит нас в заблуждение? А если это просто очередная его мистификация, тем более, что некоторые ученые считают, что «безусловно, Б.Г. – один из лучших мистификаторов, известных мировой культуре»³⁷? Как отмечает по этому же поводу Н. А. Шогенцукова, «в случае Гребенщикова мы наблюдаем сложность в геометрической степени, поскольку она у него – и идущая из самой природы творчества, и культивируемая, нередко она у него – розыгрыш, ведь по его мнению, люди обожают непонятное. Таким образом он подтрунивает и над нами, слушателями, и над собой, веселится, ёрничая и играя»³⁸. Но несмотря на это, как пишет О. Э. Никитина, «смысл его мистификаций становится более или менее понятным тогда, когда реципиент сталкивается с текстом, ставшим для Гребенщикова источником цитации, аллюзии, реминисценции и т.д. Не зная этого источника, исследователь рискует впасть в заблуждение и либо найти в творчестве Б.Г. то, чего там нет и быть не может, либо дать поверхностную, на уровне предположений, интерпретацию текста, с чем нам

³⁶ Цит. по: О. Р. Темиршина, *Б.Г.: логика порождения смысла*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 8, Тверь 2005, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza8/05.htm> [доступ: 25 января 2012].

³⁷ О. Э. Никитина, *Белая богиня Бориса Гребенщикова*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 5, Тверь 2001, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza5/18.htm> [доступ: 25 января 2012].

³⁸ Н. А. Шогенцукова, *Миры за гранью тайных сфер*.

неоднократно приходилось сталкиваться. Поэтому знание источника заимствования, на наш взгляд, может максимально приблизить понимание реципиентом произведения к его авторской интерпретации»³⁹.

А значит, смысл в «зашифрованных» Гребенщиковым текстах все же есть и его можно попытаться реконструировать в ходе научного анализа. И совершенно неважно, мистифицирует ли Гребенщиков картину мира с целью запутать, одурачить слушателя, посмеяться над ним или же им управляют самые «благородные» эстетические побуждения. Для исследователя важен сам факт сознательного или несознательного кодирования текста, поскольку это открывает перед ним перспективу возможности (ре)конструкции соответствующего кода.

В данной книге не ставится задача объяснения содержательных и смысловых осложнений в текстах Гребенщикова, поскольку для этого следовало бы написать не одну книгу. Задача стоит намного более скромная: отследить исключительно способы включения Гребенщиковым прагматики цитатных и культурных прецедентов в прагматику собственных стихотворных текстов. В некоторых случаях, правда, возникает необходимость проведения поверхностного анализа семантических преобразований, осуществляемых автором в цитируемых текстах, или же восстановления смысловых связей аллюзийного и реминисцентного характера, которые, возможно, присутствовали в процессе создания текста в его сознании.

Под прецедентным текстом (высказыванием), как было уже сказано выше, мы понимаем единицу предикативного характера, воспроизводимую в исследуемом тексте в полном или частичном виде. Эти единицы могут входить в информационную базу социализированного кода (литературного языка, сленга, жаргона, диалекта, просторечия) или же быть единицей исключительно идиостиля отдельной личности. По происхождению это

³⁹ О. Э. Никитина, *Белая богиня Бориса Гребенщикова*.

могут быть заимствования из жизненных коммуникативных ситуаций (аллюзии) или цитаты из произведений культуры (реминисценции). По функции же они могут быть как чисто коммуникативными знаками, так и знаками культуры. Их предикативный характер является исключительно инвариантным, поскольку в конкретной речевой репрезентации они могут быть редуцированы до словосочетания или даже отдельной словоформы. Каждая из таких единиц обладает собственной исходной прагматикой, т.е. смысловой целевой нагрузкой, которую придал им автор оригинала (в случае цитат) или же которое за ними закрепилось в языковой системе (в случае единиц из фразеоматического фонда).

Вопрос прагматики введения прецедентных высказываний (равно тех, которые уже стали знаками «большой» культуры или молодежной субкультуры, как и собственно цитатных) в поэтический текст песен только внешне может показаться квазипроблемой. Понятно, что основная задача всякого такого текста – эстетизация, создание художественного образа. Это типологическая прагматика любого художественного приема. Не об этой прагматике речь. Вопрос в том, как соотносится прагматика прецедента как такового (т.е. в системе словесной культуры или в структуре конкретного текста, из которых он заимствуется) и прагматика его использования в исследуемом тексте (в нашем случае – в текстах Гребенщикова). Иногда автор строит свой текст, опираясь на прагматику и семантику прецедента (что существенно упрощает ему содержательную и смысловую задачу). В таких случаях читатель (слушатель) пользуется прецедентной единицей как своеобразным ключом к остальному семантическому массиву текста.

Но может быть и другой способ использования прецедента – когда автор использует в своем тексте клишированную или цитатную фразу (целиком или частично), трансформируя при этом ее содержание и смысл, т.е. меняя ее прагматику иногда столь существенно, что знание прецедента не только не помогает реципиенту, но и затрудняет ему смысловое освоение текста. Таким образом текст становится дополнительно остранным.

Именно этот способ введения прецедентных текстов в свой стихотворный текст чаще всего использует Гребенщиков.

Сначала рассмотрим только те случаи, когда Гребенщиков пользуется прецедентными единицами по их прямому назначению – как культурными или коммуникативными знаками, т.е. с полным учетом их исходной прагматики.

Следует отметить, что лишь изредка у него можно найти случаи совершенно прямого использования прецедентов – с сохранением смысла и прагматики оригинала. Это могут быть цитаты из художественных произведений (например, заглавия⁴⁰ или изречения персонажей), служащие символическим конденсатом смысла, заложенного в произведении или его фрагменте, который БГ использует как содержательную составляющую своего текста:

И разве это кому-то важно, что сладкая Джейн стала моей? (Герои)

[у этого прецедента могут быть два источника: либо „My sweet lady Jane” Роллинг Стоунз, либо „Sweet Jane” Лу Рида] – буквальная реминисценция, цитирующая заглавие.

Мимо начинаний, вознесшихся мощно, но без имени, вот идет мальчик (Мальчик) [ср.: В. Шекспир «Гамлет»: *И начинания, вознесшиеся мощно, / Сворачивают в сторону свой ход, / Теряют имя действий*] – фраза используется как устойчивый художественный образ неиспользованных шансов и растрченных надежд, при этом форма прецедента изменяется (шекспировское замечание *Теряют имя действий* заменяется его следствием – *но без имени*).

⁴⁰ Включение заглавий в список прецедентных текстов объясняется тем, что это не обычные номинативные знаки, а полноценные предикативные составляющие озаглавленного при их помощи произведения, т.е. фактически знаки целостных когнитивных прецедентов, каковые представляют собой когнитивные пространства произведений в памяти реципиента.

Екатерина смотрит в окно, за окном идут молодые львы. Они не знают, что значит зима, они танцуют, они свободны от наших потерь! (**Молодые львы**) [И. Шоу, «Молодые львы»] – название романа Ирвина Шоу используется как образ уверенной в себе молодежи, которой еще предстоит сломаться под ударами судьбы.

А я живу в центре циклона (**Центр циклона**) [Джон К. Лилли «Центр циклона: автобиография внутреннего пространства»] – идея центра циклона как точки полной самотождественности «Я» в работе философствующего нейрофизиолога непосредственно эстетизируется БГ в одноименной песне.

И, похоже, что дело за мной (...) Я понял, что дело во мне (**Дело во мне**) [Боб Дилан „Up to me”: *it must be up to me*] – как у Дилана, так и у Гребенщикова основная идея песни – принятие на себя ответственности за мир и отношения с людьми.

Но все, что может спасти меня, это немного солнца в холодной воде (**Немного солнца в холодной воде**) [Ф. Саган «Немного солнца в холодной воде»] – название романа использовано как образ любви, согревающей в холодном мире, т.е. так же, как и в оригинале⁴¹.

Только во тьме свет, только в молчании слово. Смотри, как сверкают крылья ястреба в ясном небе (**Кад Годдо**) [эпиграф из книги У. Ле Гуин «Волшебник Земноморья»: *В молчании – слово, / А свет – лишь во тьме; / И Жизнь после смерти / Проносится быстро, / Как ястреб, что мчится / По сини небесной, / Пустынной, бескрайней*

⁴¹ Показательно, что у Саган это тоже цитата из Поля Элюара, представленная в эпиграфе к роману: «И я вижу ее, и теряю ее, и скорблю, И скорбь моя подобна солнцу в холодной воде». БГ неоднократно цитирует чужие эпиграфы, но обычно при этом трансформирует их смысл. В данном случае образ использован как знак культуры почти без смысловых изменений.

(Создание Эа)] – в тексте БГ полностью сохранена идея неявиности Истины; часть фразы при этом цитируется имплицитно (вм. *Как ястреб, что мчится / По сини небесной* у Гребенщикова находим как *сверкают крылья ястреба в ясном небе*)⁴².

Но я слышал песню, в ней пелось: Делай, что должен, и будь, что будет (**Здравствуй, моя смерть**) [Строки из старинной французской рыцарской песни, процитированной в рассказе А. Конан Дойля «Белый отряд»: *Делай, что должен, и будь, что будет, – вот долг истинного рыцаря*] – хотя семантика фразы изменена, она используется непосредственно как прагматический образ внутренней уверенности и ощущения духовной правоты.

Как видим, в четырех последних случаях мы имеем дело с цитацией цитат и эпиграфов, что уже по определению придает этим единицам статус культурных знаков. При этом только в двух случаях цитаты формально никак не трансформированы. Отметим, что вышеприведенные цитаты носят характер философских рассуждений или обобщений. Это один из самых излюбленных поводов для Гребенщикова включать прецедентные единицы в свои произведения.

Смысл прецедента при почти полной трансформации формы сохранен и в примере *Ветер любви пахнет, как горький миндаль* (**Пока несут сакэ**). Первая фраза романа Г. Гарсия Маркеса «Любовь во время чумы» в русском переводе звучит: *Так было всегда: запах горького миндаля наводил на мысль*

⁴² Интересно, что к этому же самому образу ястреба и его крыльев в сияющем (ясном) небе как когнитивному прецеденту БГ возвращается в 1993 году – *Похожий / На ястреба с ясным крылом, / Глядит на себя и на нас из сияющей пустоты* (**Из сияющей пустоты**), а еще позже – в 2011 году обыгрывает этот же мотив в песне **Небо цвета дождя: А в небе прозрачная тишь и все ясней ясного (...)** *И в синеву сердце возносится ястребом.*

о несчастной любви. Очень сходна прагматика цитаты и оригинала также в примере *Мне все равно чем кончится ваш отход на север (Царь сна)* [ср.: Наутилус Помпилиус «Отход на север»: *Но почему это звучит как приказ / Отход на север*)]. В обоих случаях *отход на север* в период заката перестройки (1987 – время написания песни Бутусова и 1991 – песни Гребенщикова) воспринимался как откат к советскому прошлому, как символическое «похолодание» или новый «ледниковый период» в истории СССР.

Иногда Гребенщиков прибегает к цитированию не конкретных высказываний, а когнитивных структур, привязанных к конкретным текстам. Интересным примером цитирования когнитивного прецедента с почти полным сохранением его смысловой прагматики является песня **Генерал**, являющаяся реминисценцией пацифистского стихотворения Иосифа Бродского «Письмо генералу Z.». Оба произведения построены по принципу обращения уставшего от бессмыслицы армейской экзистенции офицера к своему генералу. Даже структурно дважды в песне строфы начинаются с обращения *Генерал* (у Бродского таких инициалей 18)⁴³. Сравним фрагменты текстов:

у Гребенщикова	у Бродского
<i>Снесла мне крышу кислота, (...)</i>	<i>Генерал, даже карточный домик –</i>
<i>Генерал! разрешите войти без</i>	<i>хлеба.</i>
<i>доклада</i>	<i>Я пишу вам рапорт, припадаю к флаге</i>
<i>И свод небес надо мной поет</i>	<i>Генерал! Вас нету, и речь моя</i>
<i>тишиной, и вся природа пуста</i>	<i>обращена, как обычно, ныне</i>
<i>такой особой пустотой</i>	<i>в ту пустоту, чьи края – края</i>
	<i>некой обширной, глухой пустыни,</i>
<i>Нам никак уже не различить, где</i>	<i>Лучше в чужие встречать дела,</i>

⁴³ Аналогичный прием был использован в случае конструктивного цитирования дилановского текста в песне **Хозяин**.

<i>враги, где свои</i>	<i>коли в своих нам не разобратся</i>
<i>Вместо ржавых штыков</i>	<i>Наши пики ржавеют</i>
<i>вакхканалля белых берез</i>	
<i>Самовар, философия, колба и</i>	<i>нам придется испытать до дна</i>
<i>чаша вина</i>	<i>чащу свою в этих скромных чащах</i>

Единственное существенное различие в пацифистской прагматике обоих произведений заключается в том, что у Бродского это протест против военного участия советских войск в бессмысленных затяжных иностранных конфликтах, которые выдавались за национальные интересы страны и народа, а у Гребенщикова – идея глобальной бессмысленности милитаризации России и сопряженных с нею воровством и моральным разложением. В двух фрагментах можно даже отметить противопоставление обоих текстов. В одном случае армейское ничегонеделанье на войне у Бродского, символически определенное как *ржавые пики*, у БГ противопоставляется такому же ничегонеделанью в мирное время: *В подмосковных лесах листопад веселей, чем медали, вместо ржавых штыков вакхканалля белых берез*. Во втором же случае отсутствие женщин и гомосексуальный разврат в условиях военной изоляции в стихотворении Бродского

*Рядовые в кустах на сухих местах
 предаются друг с другом постыдной страсти,
 и краснеет, спуская пунцовый стяг,
 наш сержант-холостяк (...)
 Генерал! И теперь у меня – мандраж.
 Не пойму, отчего: от стыда ль, от страха ль?
 От нехватки дам?*

у Гребенщикова противопоставляется возможности удовлетворить свои сексуальные потребности иным способом:

А НЗ, генерал, – то, которое нам недодали, –

Прикажите штабным, пусть потратят на девок и коз.

Пусть живут, как хотят.

Но эти отличия носят, скорее, семантический, чем прагматический характер.

Отдельную группу прецедентов, используемых в стихотворном и песенном творчестве Гребенщикова, представляют цитаты из религиозных источников, прежде всего из посланий и псалмов. В большинстве случаев автор вводит эти фрагменты в свой текст без каких-либо прагматических трансформаций и чаще всего с сохранением их семантики, хотя и преобразует (иногда довольно существенно) их форму. Прецеденты такого типа используются Гребенщиковым, скорее всего, как общекультурные знаки-символы, которые по определению должны актуализировать в сознании реципиента тот философский смысловой пласт и побуждать ту прагматику, которые необходимы автору для создания общего смысла собственного произведения. К таким случаям можно отнести подавляющее большинство христианских прецедентов:

Смерть, где твое жало? Я вижу свет и значит Он здесь (Горный хрусталь) [В 1-м Послании к Коринфянам Павел говорит: *Смерть! Где твое жало? Ад! Где твоя победа?*, но у Павла это также цитата из более ранней Книги пророка Осии (13:14)].

Серебро Господа моего, серебро Господа выше слов, выше звезд, вровень с нашей тоской (Серебро Господа моего) [Пс 11,7: *Слова Господни – слова чистые, серебро расплавленное, испытанное в земле, семикратно очищенное*] – образное представление слов Бога как дара, противопоставленного плотским наслаждениям – «и словно бы ночь нежна»⁴⁴ (прагматика смысла песни становится более ясной после прочтения метафоры «слово – серебро»).

⁴⁴ «Ночь нежна» – прямое цитирование заглавия романа Ф. Скотта Фицджеральда

Бог есть Свет, и в нем нет никакой тьмы (День радости) [1-е послание Иоанна 1,5] – прямая цитата без каких-либо трансформаций, находящаяся в абсолютном конце текста и, тем самым, становящаяся его смысловым ключом (тем более, что вплоть до последнего предложения ничто в тексте прямо не указывает на его религиозно-философскую прагматику).

Чем ты был занят – я лился, как вода, что ты принес, что исчезнет без следа? (Шары из хрусталя) [ср.: Псалом 21,14: *Я пролился, как вода; все кости мои рассыпались; сердце моё сделалось как воск, растаяло посреди внутренности моей*] – слова использованы как символ внутреннего опустошения.

Когда мы глядим на небо, откуда должны придти звезды, мы смотрим на горы откуда должна придти помощь (Сестра) [ср.: Пс. 120,1: *Возвожу очи мои к горам, откуда придёт помощь моя*] – БГ незначительно изменяет модальность в содержании цитаты (обещание заменяет ожиданием), что создает эффект диалога с источником.

И есть время раскидывать сеть, и время на цыпочках вброд (Как движется лед) [ср.: Экклезиаст, гл. 3: *Время разбрасывать камни и время складывать камни*] – в этом случае содержательная (поверхностно-вещественная) семантика прецедента изменена до неузнаваемости, однако автор сохраняет не только формальную структуру, но и прагматику оригинала (всему свое время – поиску и совершению поступка), что и позволяет безошибочно распознать цитирование.

Хочешь научиться красиво жить? Сначала научись умирать (Пабло) [ср.: Симеон Афонский «Таинственные беседы или сокровенные истины» 7,1: *Чтобы уметь жить, нужно научиться умирать*]⁴⁵ –

⁴⁵ Нельзя, однако исключить и происхождение этой цитаты из наследия Монтеня – *Кто научил бы людей умирать, научил бы их жить.*

разбивая конструкцию на два предложения и добавляя эпитет *красиво*, БГ несколько травестирует афоризм, однако не изменяет его смысла.

Посмотри, как чудны дела твои, Господи (На ход ноги) [ср.: Откровения 15 глава: *велики и чудны дела Твои, Господи Боже Вседержитель!*] – фраза использована без каких-либо смысловых или формальных трансформаций.

Все суета сует и всяческая суета (Акуна Матата) [Экклезиаст 1,2] – так же, как и в предыдущем случае.

А в итоге все дается тому, кто просит (На ход ноги) [ср.: Мф. 7,7: *Просите, и дано будет вам*] – фраза формально трансформирована, но смысл ее не изменен и, более того, он подчеркнут оппозицией к жизненной суете (*То нас тащит, то сносит, а в итоге все дается тому, кто просит*) и объяснением сакральной предначертанности движения жизни (*И это не явь, и не сны, ну ты посмотри, как весла видны*).

Аналогично в прямом смысле использованы и следующие цитаты из христианских источников:

Но слышишь, я стучу – открой! (...) И, где б я не шел, я все стучусь у дверей: так Господи мой Боже, помилуй меня! (Бурлак) [ср.: Откровение 4,20: *Се, стою у двери и стучу*].

Господи свят, научи меня имени моей тоски (Имя моей тоски) [ср.: Тропари по Непорочных: *Благословен Ты, Господи, научи меня заповедям Твоим*].

Если Ты хочешь – камни воспоют Тебе славу (Северный Цвет) [ср.: Лк 19,40: *если они умолкнут, то камни возопиют*].

Туда, куда я – за мной не уйдет никто (Серебро Господа Моего) [ср.: Ин 7,36: *и где буду Я, туда вы не можете придти*] – единственное привнесение – лирический герой (поэт и певец) самоотождествляется с

Христом, что может рождать дополнительные коннотации, сопряженные с творчеством как служением.

Некоторые исследователи, к сожалению, игнорируют факт, что в огромном большинстве случаев Гребенщиков оставляет библейские цитаты без смысловых изменений, используя их как прямые знаки культуры и мировоззренческие аргументы. Так, Г. Ш. Нугманова пишет, что «библейские цитаты, сохраняя общий сакральный характер, в пространстве большинства текстов Гребенщикова теряют первоначальное конкретное значение и свободно вписываются автором в желаемый контекст»⁴⁶. С этим никак нельзя согласиться. Разве что под *контекстом* автор подразумевает непосредственное содержание поэтического текста. Но в этом случае замечание теряет свой смысл, так как эстетическая интертекстуальная игра (в отличие от научного или философского цитирования) практически никогда не воспроизводит контекста оригинала и всегда представляет собой включение цитаты в новый содержательный (семантический) контекст. Намного важнее обращать внимание на смысловую прагматику этой игры. Как в приведенных выше, так и в других исследуемых нами прецедентах библейского происхождения, обычно Гребенщиковым сохраняется не только общий сакральный смысл, но и частная смысловая прагматика⁴⁷. Трансформация смысла в этих случаях скорее исключение, чем правило. С другой стороны, развивая мысль о роли и характере сакрального в творчестве БГ, Нугманова, частично права: «сакральность в творчестве Гребенщикова не означает святости в ее христианском понимании, объект

⁴⁶ Г. Ш. Нугманова, *Формы и функции библейских цитат в творчестве Б. Гребенщикова*, в: Pravmisl.ru. Научно-образовательный портал, http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=454 [доступ: 5 февраля 2012].

⁴⁷ Это же подтверждает и автор монографии о библейских реминисценциях в творчестве БГ Е. М. Еремин (см. Е. М. Еремин, *Царская рыбалка*).

сакрализации этически никак не определяется, он, скорее, находится вне традиционных представлений о добре и зле»⁴⁸. Если с первой частью этой фразы вполне можно согласиться, то вторая требует поправки. Все зависит от того, что исследовательница понимает под «традиционностью» представлений о добре и зле – расхожие бытовые мнения или религиозную традицию. Объект сакрум у Гребенщикова практически всегда – чистое добро. Иной вопрос, всегда ли это собственно христианский объект. Сакрум в понимании БГ понятие более широкое, и связано не только с христианством. Это широко понимаемая духовность. Но это относится все же ко всему творчеству в целом, а не только к случаям, когда Гребенщиков обращается к прямым прецедентам из библейских текстов. В случаях, когда Гребенщиков затрагивает культурно-философские и социально-политические проблемы, библейский материал (в основном символика и образы) используется им в качестве культурных знаков, отвлеченных от непосредственно-религиозной прагматики. В этом смысле нельзя согласиться с Е. Ереминым (в его дискуссии с М. Тимашевой и И. Смирновым), который пытается представить Гребенщикова исключительно как христианского мистика, далекого от мирской суеты и культурно-социальных тенденций эпохи. В частности, сложно согласиться с его узко-библейской трактовкой творчества поэта, а также острым неприятием тезиса о постмодернистской культурной ориентации поэта⁴⁹. Сам Гребенщиков о своей мировоззренческой установке говорит нечто совершенно иное: «Нет смысла стараться приписывать меня к буддизму, христианству или, скажем, иудаизму... Моя религия – это Песня. Это мой

⁴⁸ Г. Ш. Нугманова, *Формы и функции библейских цитат*.

⁴⁹ Е. М. Еремин, *Царская рыбалка*, с. 127 – 132.

путь к совершенству»⁵⁰. Поэтому не стоит удивляться выводу относительно характера религиозности творчества БГ, к которому тот же Еремин приходит в другой своей работе: «С одной стороны, он одним из первых в рок-культуре обозначил религиозную тему и привлек внимание музыкантов и слушателей к православию; религиозность стала приметой русской рок-поэзии. С другой стороны, Б.Г., стремясь к свободе преодоления границ, к позиции „поверх барьеров“, увлекается неоориенталистскими движениями, использует в своем творчестве их религиозно-эстетический код. Это одна из причин, по которой его творчество рождает больше вопросов, нежели ответов»⁵¹.

То, что Гребенщиков использует библейские цитаты по прямому предназначению еще не значит, что он не может использовать библейский материал для эстетизации своих общественно-политических и культурно-цивилизационных взглядов. Особенно странно то, что Еремин за религиозной духовностью практически не замечает в текстах Гребенщикова его «западничества» и либерализма, выражающегося в критике культурно-исторических основ и общественно-политических устоев российского патриархального консерватизма и имперского догматизма. Наивно полагать, что Гребенщиков, будучи прямым наследником либерально-демократической традиции шестидесятников, видит альтернативу бытовой косности и государственному догматизму исключительно в уходе в религиозный трансценденс. Не только произведения, но и поведение БГ в российской общественной жизни (особенно в последнее время, когда в России особо усилилась цензура и давление на институты гражданского общества) свидетельствуют в пользу его активной гражданской позиции,

⁵⁰ Цит. по: О. О. Сущинская, *Лилит*, в: Планета Аквариум, http://www.planetaquarium.com/library/lilit_chas1180.html [доступ: 27 января 2016].

⁵¹ Е. М. Еремин, *Религиозные искания рок-поэта Б. Гребенщикова*.

причем именно либерально-демократического характера. Однако вернемся к анализу реминисцентных языковых прецедентов.

В каком-то смысле к этой же группе прецедентов (сохраняющих исходную прагматику оригинала) можно отнести и два примера из песни **Трамвай**. Оба содержат цитаты из одного и того же источника – песни Боба Дилана „All Along The Watchtower”: *Многие здесь считают жизнь шуткой, но это не наша судьба* (ср. *There are many here among me / Who think that life is just a joke / But you and I never been through / And this is not our fate*) и *Уже поздно нам всем пора по домам* (ср.: *the hour is getting late*). Навеянные библейскими мотивами дилановские «вор в ночи» (предвестник пришествия Христа – «яко тать в ношти») и «шут» (ср. «блаженны нищие духом») представлены как единственные, кто всерьез воспринимает жизнь, в отличие от тех, кто наверху (власть на сторожевой башне) и внизу (снующие беспечные граждане). БГ трансформирует их в образы раскаявшегося судьи (соответствие дилановскому «вору») и плотника, строящего мост и не желающего молчать (плотник – образ Христа, у Дилана – это шут «не от мира сего», также подразумевающий Христа). Гребенщиков фактически сохраняет смысловую прагматику образов Дилана, развивая и конкретизируя их семантической линией вины и ответственности.

В общем сохраняется прагматика оригинала и в цитате *Рожденные в травах, убитые мечом, мы думаем, это важно* (**Двигаться дальше**) [ср.: Генри Л. Олди «Мессия очищает диск»: *Конечно, служивый люд и раньше, тяготясь суровостью гарнизонной службы, бегал в самоволки, пристаивал к женщинам попроще и не брезговал дешевым вином, а также частенько бивал “рожденных в травах”*] – рожденными в травах в фэнтези Олди названы простолюдины, угнетаемые высшими кастами, у БГ это простые люди, которым страшно *двигаться дальше*.

Вторая группа – пять прецедентов, введенных Гребенщиковым в свои стихотворения без прагматических (смысловых) изменений, четыре из которых – цитаты из философских произведений даосизма и конфуцианства

«Дао Дэ Цзин» Лао-цзы и «Канона Перемен» («Ицзин»). В этих случаях следует вести речь уже не о знаках российской культуры (к которым можно отнести широко функционирующие в русскоязычной версии библейские тексты и мировую литературную классику), а о собственно авторских цитатах, так как от русскоязычного слушателя сложно ожидать глубокого знания восточных философских трудов:

Говорящий не знает, Дарья, знающий не говорит (Дарья, Дарья) [ср.: Лао-цзы «Дао Дэ Цзин»: «Знающие не говорят, говорящие не знают»]; *И твой квадрат не имеет углов, и добродетель как грех (Дорога 21)* [ср. там же: *Великий квадрат не имеет углов, Большая добродетельность подобна греху*]; *С мешком кефира до Великой Стены; идешь за ним, но ты не видишь спины, встретишь его – не заметишь лица (Платан)* [ср. там же: *Встречаешь его – не видишь его главы, провожаешь его – не видишь его спины*]; *Благоприятен брод через Великую реку (Дело мастера Бо)* [ср.: «Канон Перемен», Раздел 5. Сюй: *Необходимость ждать. Обладателю правды – изначальное свершение. Стойкость – к счастью. Благоприятен брод через великую реку*].

Последний пример – это цитатная аллюзия к дзен-буддийскому коану (разновидности притчи) о попытке совершить хлопок одной рукой: *Все знают хлопок двух ладоней. А как звучит хлопок одной ладони?* У БГ цитата трансформирована формально и содержательно, но смысл ее (совершение чего-то невозможного, постижение сути) и мотив (хлопок одной рукой) сохранен: *Ты можешь аплодировать одной рукой (Аригато)*⁵².

К этой же, философской по прагматике смысла группе прецедентов можно отнести и многократно используемую Гребенщиковым цитату из

⁵² Нельзя исключить и среднеазиатское происхождение цитаты. У Алишера Навои можно найти фразу: *Нельзя хлопнуть в ладоши одной рукой*.

стихотворения «Первые свидания» Арсения Тарковского *С той стороны зеркального стекла* (ср. оригинал:

*По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.*

Эту цитату в полной или почти полной версии находим у БГ в четырех случаях – в названии целого сборника 1975 года и трижды в текстах:

Но кажется, что это лишь игра с той стороны зеркального стекла (Последний дождь); И с той стороны стекла я искал то, чего с этой нет (Возвращение домой); А сам бы смеялся с той стороны стекла в комнате, лишенной зеркал (Комната, лишенная зеркал).

Следует при этом заметить, что идея «той стороны зеркального стекла» становится у Гребенщикова довольно важным сквозным художественным образом и даже философским символом (впрочем, не только у него, но и у многих других метафизиков и эзотериков), входящий в структуру одной из центральных в его идиостилевой картины мира концептуальной категории «граница / предел». У БГ этот же образ, сопряженный с философской прагматикой потаенности, потусторонности истины (как это было и у Тарковского), находим в несколько трансформированном виде еще в пяти текстах:

Но пески Петербурга заносят нас всех по эту сторону стекла (Пески Петербурга); Но твое отражение стоит спиной по другую сторону стекла (Марина); Как мы условились, я буду ждать по ту сторону стекла.(Сирин, Алконост, Гамаюн); Вороника на крыльце, она по ту сторону стекла (Северный Цвет); Мимо этой и той стороны стекла, мимо митьков и друидов (Мальчик).

То, что фраза «с той стороны зеркального стекла» носит не собственно предикативный, а, скорее, полупредикативный характер (это

обстоятельство места), а также частое использование этого образа в различных речевых репрезентациях, может стать основанием для трактовки данной единицы как самостоятельного когнитивного, а не собственно цитатного прецедента. Однако первое использование данного фрагмента стихотворения Тарковского Гребенщиковым несомненно носит характер вербального прецедента цитатного характера.

Данный пример ставит перед нами теоретическую проблему эволюционной динамики информационной базы (широко понимаемого лексикона) в идиолекте. Дело в том, что по большому счету все единицы информационной базы наших идиолектов когда-то были цитатами и прецедентами (кроме тех, которые мы создали сами по моделям или окказионально). Однако со временем они настолько глубоко и органично входят в систему нашего лексикона и настолько часто нами используются, что попросту утрачивают свою цитатную маркированность, что превращаются в «ничьи», а значит – наши собственные слова, клише, фразеологизмы и прецеденты. Человеку свойственно не думать о том, что каждое используемое им слово или каждая т.н. «народная» пословица – это результат чьего-то личностного творческого акта. То же касается и т.н. «расхожих» идей и «народных» мудростей, которые фактически являются когнитивными прецедентами.

Следующих три случая, представляющих прямое использование прагматики оригиналов, восходят к русской этнической картине мира (фразеоматические единицы):

фрагмент пословицы *Двум смертям не бывать, а одной не миновать* в песне **Под мостом, как Чкалов** (*Двум смертям не бывать, так чего здесь скрывать, подолби в сердце лед – и вперед – под мостом, как Чкалов*);

фрагмент поговорки *Вертится (крутится), как дерьмо в проруби* в песне **Козлы** (*В работе мы как в проруби, в постели мы как на войне*);

расхожая фраза, ставшая символом угодничества *Чего угодно?*, использованная нормативно в песне **Глаз** (*Дайте мне шанс сделать что-то из нас, иначе все, что вам будет слышно, это: что вам угодно*).

Изредка можно найти у БГ и прямые цитаты из рок-культуры:

Мне нужен друг. Мне нужен новый друг. Не надо мне мешать, Мне нужен друг (Не надо мне мешать) [ср.: Дорз „Nyasinth House”: *I need a brand new friend who doesn't bother me, / I need a brand new friend who doesn't trouble me*] – в обоих текстах смысловой доминантой является поиск друга, который примет лирического героя так, как он есть и не будет ему в тягость.

Все что я хочу – это ты (Все, что я хочу) [переводная цитата *All I want is you* из песни „Dig a Pony” Битлз с сохранением прагматики любовного признания].

Показательно, что в подавляющем большинстве случаев использования Гребенщиковым русского фразеоматического фонда и цитат из рок-культуры (а это самые частотные его источники заимствования прецедентов) БГ пользуется такого рода единицами совершенно произвольно, существенно трансформируя их прагматику, смысл и содержательную семантику (не говоря уже о форме).

Мы совершенно не пытаемся однозначно утверждать, что в приведенных примерах нет никаких гребенщических прагматических смысловых трансформаций, просто они здесь мало заметны. В остальных случаях эстетизация и смысловая трансформация цитат и прецедентных текстов культуры в произведениях Гребенщикова более очевидны.

В ряде случаев Гребенщиков, казалось бы, сохраняет прагматику оригинала, но вводя прецедент в новый контекст, заставляет его вторично (дополнительно) выполнять совершенно новую смысловую задачу. В

качестве примеров приведем четыре цитаты – из В. Шекспира, Дж. Д. Сэлинджера, В. Высоцкого и А. И. Солженицына.

В песне **Максим-лесник** находим следующий фрагмент: *То ли вынули чеку, то ль порвалась связь времен, подружились господа да с господней сранью*. БГ контаминирует здесь два перевода шекспировского «Гамлета» – Константина Романова (*Порвалась цепь времён*) и А. Кроненберга (*Пала связь времён*). Сарказм в прецедент привносится самим Гребенщиковым путем стилистического и семантического контраста с последующим стихом.

Следующий фрагмент из **Мама, я не могу больше пить** содержит сразу три цитаты: *Мама, позвони всем моим друзьям, скажи им – я не могу больше пить. Вот она – пропасть во ржи, под босыми ногами ножи, как достало жить не по лжи*. Первая – из повести Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Гребенщиков почти напрямую использует образ пропасти во ржи как символа экзистенциального упадка. Герой Сэлинджера мечтает о поле с рожью, где резвятся беззаботные дети, а его задача – следить, чтобы они не свалились в пропасть. У лирического героя БГ такой пропастью становится действительность, ведущая к упадку. Автор несколько смещает смысловые акценты в трактовке образа пропасти, хотя прагматика общего неприятия действительности, сопряженная с этим образом у Сэлинджера, сохранена. Вторая цитата в этом же фрагменте восходит к известной песне В. Высоцкого «К поэтам» (*Поэты ходят пятками по лезвию ножа и режут в кровь свои босые души*). Действительность, которую не приемлет лирический герой – поэт, это «ножи», ранящие его душу, следовательно с точки зрения прагматики это прямая цитата. Наконец, третий прецедент заимствован Гребенщиковым из статьи-письма А. И. Солженицына от 12.02.1974 г. «Жить не по лжи». Поэт саркастически переосмысливает солженицынский призыв к правде в общественной жизни. в России. Жизнь по правде (*не по лжи*), по мнению БГ, в России сопряжена с пьянством от тоски и невозможности принять

действительность такой, какова она есть. А значит, *жить не по лжи* у Гребенщикова – это быть нонконформистом, не принимать участия во всеобщей лжи, следовательно – *пить*. Общий смысл текста **Мама, я не могу больше пить** позволяет установить такое метонимическое отношение к прецеденту: устал пить – это устал жить не по лжи, т.е. жить в конфронтации с действительностью.

К этой же группе можно отнести и цитату: *Нам же сказано, что утро не возьмет свою дань, обещано, что ноша легка (Государыня)*. Источником прецедентного высказывания *ноша легка* являются слова Иисуса из Евангелия от Матфея: *возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим, ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко* (Мф. 11,29-30). Формальная замена слова «бремя» синонимом «ноша» принципиально не меняет значения фразы источника. Не меняется здесь существенно и сама ее прагматика – идея духовной легкости веры. Однако представление слов Иисуса как обещания вносит новый смысловой оттенок: слова Иисуса нельзя было понимать дословно и примитивно в смысле ‘верить и жить по заповедям – легко’. Легко – в духовном плане, но невероятно сложно в житейском. *Серебро* (‘вера’, ср. *серебро Господа*) здесь противопоставлено *кислоте* (‘злобе, порокам, греху’). Дополнительно следует обратить внимание на одно из наиболее частотных выражений в Библии – «и (ибо) сказано», что также можно оценить как прецедентную единицу. БГ любит использовать эту конструкцию, иногда в более широком прецедентном окружении, например, *сказано в звездах, было / будет сказано* или *все сказано* (во всех случаях эта формулировка сопряжена с философским или сакральным смыслом):

А все, что мне нужно, сказано в звездах (Неизъяснимо); Это сказано в звездах небес (Ты нужна мне); Им сказано все (одноименная песня); Это сказано в классике, сказано в календарях (Не стой на пути у высоких чувств); Когда в камнях будет сказано (День радости); Все

уже сказано, сказано тысячу раз (Красная река); Ничто из того, что было сказано (Ветка).

что позволяет видеть в этого рода примерах нечто большее, чем просто цитатный прецедент, а именно прецедент модельного характера – идиостилевую фразеосхему, о которых речь идет во второй части данной работы.

Без существенных прагматических трансформаций вводит БГ в песню **Укравший дождь** цитату из второй главы «Чжуанцзы». В оригинале речь идет о градации трех состояний просветления или познания – свирели человека, свирели земли и свирели Вселенной: *[Когда] ты слышал свирель человека, не знал еще, что такое свирель земли; [когда] услышишь свирель земли, еще не будешь знать, что такое свирель вселенной.* В песне Гребенщикова градация лишь частична: *И ты флейтист но это не флейта неба, это даже не флейта земли.* Что должно подразумевать, что речь идет о первой и самой примитивной ступени мастерства – *флейте человека.* Прагматическое отличие цитаты от оригинала состоит в том, что в оригинале первая ступень представлена в качестве достижения, но лишь первого на пути к совершенствованию, а в песне – как форма уничтожения «укравшего дождь»: *Слава богу, ты не успел причинить вреда.*

Несколько ироническим оказывается введение в текст **Voulez Vous Coucher Avec Moi** части поговорки *Утро всему голова*, хотя сама прагматика народной мудрости сохранена: *Ночью невтерпеж, да к утру станет ясно. А утро не совет – оно всему голова.* Перенос народной деловой мудрости на эмоционально-эротическое состояние возлюбленных в таком контексте оставляет поле для сомнений, имеет ли их связь будущее.

Следующий пример демонстрирует способ антитетического введения прецедента с сохранением его основной прагматики. В русской языковой картине мира есть фраза *Соловей не поет в клетке*, которая часто служит аргументом в споре об отношении творца и власти. БГ вводит ее в свой

текст **Рождественская песня** в следующем виде: *Лишь в клетках поют соловьи неизвестной ученым природы*, т.е. через утверждение обратного этой мудрости, но с указанием на неестественность такого положения (ученым неизвестны соловьи, поющие только в клетках).

Все остальные примеры из собранного корпуса данных однозначно свидетельствуют о том, что Гребенщиков склонен относиться к прецедентным текстам, скорее, как к рабочему строительному материалу, из которого он по собственному прагматическому замыслу достаточно произвольно формирует собственную содержательную семантику и собственный смысл. При этом он почти не обращает внимания на исходную прагматику прецедента, преобразуя трагические, драматические или серьезно-философские рассуждения в иронические шутки или саркастические издевки, а развлекательные и шуточные фразы – в сложнейшие философские медитации.

Прагматика введения Гребенщиковым цитатных или фразеоматических прецедентов в свои стихотворные тексты сосредоточивается чаще всего на трех аспектах: философском, ироническом и саркастическом, но подробный анализ этих аспектов будет предметом отдельного анализа ввиду объемности и разнообразия используемых им приемов и смысловых трансформаций.

Таким образом, можно сказать, что прямой перенос прагматики и смысла прецедентных текстов (прямое включение) в семантическую структуру собственных песен является для Бориса Гребенщикова **скорее исключением, чем моделью**. Нам удалось выявить только чуть больше 40 примеров такого использования из более чем 260 единиц, включенных в корпус данных. Большинство случаев такого использования – это цитатные тексты религиозного или философского характера (паремии, сентенции, художественные цитаты, уже ранее использовавшиеся в культурном дискурсе как эпиграфы или афоризмы). Все остальные случаи введения поэтом прецедентов в свои произведения сопровождаются более или менее

существенной прагматической трансформацией – философской, иронической или саркастической.

3.2. Философские смысловые трансформации прагматики прецедентных единиц

Анализ основного корпуса прецедентов, используемых Гребенщиковым в своих стихотворениях, позволяет однозначно утверждать, что подавляющее их большинство – это трансформированные смысловые конструкции, которые не столько используются поэтом с аллюзийно-реминисцентной целью, сколько служат ему рабочим материалом деконструкции и создания собственных художественных образов. Интересно то, что в ряде случаев созданные Гребенщиковым таким способом образы могут восприниматься и без вовлечения в их интерпретацию источников прецедентов. Однако привлечение таких источников иногда вносит довольно существенные коррективы в смысловую и содержательную структуру текста. Насколько это влияет на художественное восприятие – не нам судить. Это дело индивидуальной рецепции слушателей. Поэтому сосредоточимся на анализе прагматических трансформаций, которым БГ подвергает используемые им прецеденты.

Весь корпус материала можно с этой точки зрения разделить на три группы: философское переосмысление фрагмента прецедентного текста, ироническое или саркастическое его использование. Понятно, что в последних двух случаях граница между типами может быть весьма зыбкой, т.к. не всегда легко четко отделить прагматику простой иронии от прагматики саркастической издевки. Особенно трудно это сделать в случаях, когда и одна, и вторая процедуры осложнены горечью переживаний, что объектом иронии или сарказма становятся близкие лирическому герою или лирическому дескриптору явления – родина, окружение, чувства и под.

В данном разделе рассматривается только первая группа прецедентных единиц, т.е. те прецеденты, которые Гребенщиков вводит в

свои произведения путем философского переосмысления и с целью выражения мировоззренческих установок⁵³.

Здесь четко проявляются две различные тенденции. С одной стороны, Гребенщиков использует уже готовые обобщенные образы-символы, нередко философского или морально-этического характера, и вносит в них свою философскую прагматику. При этом направление смысловой трансформации у БГ может быть двояким. Иногда он тривиализирует «высокие идеи», конкретизирует их, сводя к простым житейским ценностям, обытовляет, психологизирует то, что порождалось как высокая мудрость. Но гораздо чаще он поступает обратным образом – берет цитаты с бытовой, психологизированной или событийно-житейской, иногда морально-этической прагматикой и поднимает ее до ранга высокой философской идеи, нередко даже сакральной мудрости.

К первой такой группе можно отнести три случая прямой десакрализации библейских цитат:

С тех пор я стал цыганом, сам себе пастух и сам дверь – и я молюсь, как могу, чтобы мир сошел вам в души теперь (Скорбец) [перифраз на тему двух изречений Иисуса *Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет* и *Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец* (Евангелие от Иоанна, 10,9, 10,11)] – здесь происходит философская экстраполяция сакрального на социально-историческое, т.к. речь идет о России;

Спасибо Богу за хлеб, который отпущен нам днесь, но в мире есть что-то еще, я клянусь, она где-то здесь (Некоторые женятся (а некоторые – так)) [*Хлеб наш насущный даждь нам днесь* (молитва «Отче наш»)] – явное переосмысление цитаты из молитвы,

⁵³ Существенную помощь в интерпретативных процедурах, как и ранее, оказал нам сайт *Аквариум. Справочное пособие для «БГ блогов» и «Аквариумофилов»*.

тривиализация образа хлеба насущного и трактовка его как материального благополучия, противопоставляемого здесь любви как высшей ценности.

Лиза-Лизавета, ну зачем же ты так холодна, кто тебе сказал, что эту чашу нужно выпить до дна (Tempora mutantur) [Воспрянь, воспрянь, восстань, Иерусалим, ты, который из руки Господа выпил чашу ярости Его, выпил до дна чашу опьянения, осушил (Книга пророка Исайи, 51:17)] – сакральный текст психологизируется и антропологизируется, отчасти даже тривиализуется.

Сюда же относятся и прецеденты, в которых происходит конкретизация, овеществление и психологизация абстрактных, общих или высоких экзистенциальных идей:

Список кораблей. Никто не прочтет до конца; кому это нужно (Северный цвет) [ср.: О. Мандельштам: Бессонница. Гомер. Тугие паруса. Я список кораблей прочел до середины⁵⁴] – философский образ погибших (список кораблей, не вернувшихся с троянского похода), в отличие от Мандельштама, подчеркивавшего невозможность исследователя истории из праздного интереса прочесть список целиком из-за огромного количества участников похода, БГ объясняет это личным и прямым отношением к нему самого лирического героя.

В подобную ночь (одноименная песня) [Боб Дилан „On a night like this”] – дилановское несколько игривое любовное признание в стиле кантри БГ превращает в житейское рассуждение о прелестях дружбы и простых жизненных радостей, хотя в общем песни весьма сходны по настроению, но по прагматике смысла они противоположны, т.к. у БГ это осознание того, что любовная встреча была ошибкой,

⁵⁴ См. интерпретацию прецедентного использования фразы: А. Травин, *Северный цвет*, в: Livejournal, <http://volk.livejournal.com/944688.html> [доступ: 2 февраля 2012].

А ты твердишь что нет на моем пути огня, и там один лишь дым (Уйдешь своим путем) [ср.: А. Макаревич «Просто странно иногда: И если твой погас камин, и нет огня, остался дым, / Что делать с ним] – образ выгоревшего, духовно опустошенного артиста⁵⁵ использован почти без изменений, однако трансформируется его референция; только у Макаревича это упрек бывшему другу и соратнику, у БГ – упрек лирической героини бывшему любимому.

Стучаться в двери травы (одноименная песня) [Боб Дилан: „Knockin' on Heaven's Door”] – дилановская метафора предсмертной усталости и предчувствия смерти, у БГ используется метонимически. Он сдвигает ее в сторону наркотического ухода от несносной действительности, вызванной непониманием и проблемами в личной жизни.

Постель холодна как лёд (Два поезда) [ср.: Бо Цзюй-и: *Я вдруг просыпаюсь – постель холодна как лёд. Глаза открываю – бумага окна светла*] – образ философского одиночества трансформируется в образ эмоционального холода в отношениях между влюбленными.

Это вырезано в наших ладонях, это сказано в звездах небес (Ты нужна мне) [ср.: Дайр Стрейтс, „Brothers in Arms”: *But it's written in the starlight / And every line on your palm / We're fools to make war / On our brothers in arms*] – антивоенная прагматика оригинала у БГ совершенно убирается; патетика очевидности пацифистской истины у БГ становится правдой любви и обращается высокой лирикой, насыщенной психологизмом.

⁵⁵ Нельзя, однако, исключить, что авторы обратились к идее «нет огня, остался дым» независимо, поскольку обе песни написаны примерно в одно и то же время – в конце 70-х (предположительно в 1978. То, что в этой песне есть цитата из Макаревича («лица в виде дверей»), все же оставляет шанс считать также и эту фразу цитатой.

Совершенно обратная процедура наблюдается в ситуациях, когда Гребенщиков берет фразы с профанной семантикой (общественно-политические, морально-этические, бытовые) и совершает их сакрализацию, трансформируя «человеческое» в трансцендентно-духовное, божественное, мистическое, мифологическое:

Ярче тысячи солнц пусть горит все что прежде. А мое дело петь, тем, кто танцуют одни (Девушки танцуют одни) [Роберт Юнг, «Ярче тысячи солнц» – известная научно-популярная книжка начала 60-х о физиках, которые, терзаясь угрызениями, в итоге всё-таки изобрели атомную бомбу] – здесь философски переосмысливается идея технического прогресса ценой жизни в идею апокалипсиса и всеобщего упадка духовности.

Но в этом мире случайностей нет, и не мне сожалеть о судьбе. Он играет им всем, ты играешь ему, ну а кто здесь сыграет тебе (Контрданс) [ср.: А. Макаревич, *В этом мире случайностей нет, / каждый шаг оставляет след*] – переосмысление каузалистических и волюнтаристских идей Макаревича «каждый шаг оставляет след», т.е. все зависит от нас самих и надо нести ответственность за каждый свой шаг, а также «каждый правый имеет право на то, что слева, и то, что справа» фаталистической идеей предначертанности свыше («и не мне сожалеть о судьбе»), согласно которой от нас ничего не зависит и не стоит суесться и придавать слишком большое значение собственным шагам («а зачем этот след»).

Возьми меня к реке, положи меня в воду (Искусство быть смирным) [ср.: Токин хэдз „Take me to the river”: *Take me to the river / Drop me in the water / Take me to the river / Dip me in the water*] – у Д. Бирна текст имеет несколько ностальгический оттенок сожаления по юношеской чистоте, тогда как у БГ текст философский, обобщенный: от простой идеи очищения от «багажа» и «грязи» лет и опыта Гребенщиков переходит к идее духовного очищения, при этом акцент смещается с

самой воды и очищения на момент «взятия» и «опущения в реку», т.е. на самоотдачу, подчинение высшей силе, что отражается в названии и в лейтмотиве – идее обучения «искусству быть смиренным»⁵⁶.

Я проснулся смеясь (Летчик) [Роберт Пальмер „Woke up laughing”] – у Пальмера основная прагматика самоироническая (ирония над суетой, побегом от действительности), у БГ это мистическая история самопознания с социально-историческими моментами, смех как знак откровения и прозрения.

Если бы я был плотником (Золото на голубом) [Тим Хардин „If I Were A Carpenter”] – у Хардина подоплека чисто социальная, а плотник – одна из перечисляемых «низких» рабочих профессий, противопоставленная высокому социальному статусу возлюбленной – леди; у Гребенщикова плотник – это мистическая профессия (возможны ассоциации с Христом), т.к. он создает возможность вырваться (уплыть на корабле) из мира серого (меркантильные будни) в мир зелени (природной чистоты) и золота на голубом (духовности, ср. золотые купола на фоне голубого неба или «город золотой» под «небом голубым»).

Сестра Хаос (альбом 2002 года) [Л. Пастернак сборник «Сестра моя жизнь»] – Гребенщиков сам признал эту реминисценцию и усложнение идеи жизни идеями первичного хаоса как основания всякого бытия⁵⁷.

⁵⁶ Впрочем, не исключено, что здесь мы имеем дело с когнитивным прецедентом, поскольку, по словам самого БГ в интервью для газеты «Салон AV» от 16.11.2000 года, эта цитата вторична, поскольку взята Бирном из негритянских спиричуэлов, инспирированных псалмами Давида. В этом случае БГ осуществляет возврат к первоначальной прагматике прецедента.

⁵⁷ См. Е. М. Еремин, *Альбом Б. Гребенщикова «Сестра Хаос»: заглавие и текст*, в: Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе, Благовещенск 1997, с. 88.

Мимо горных ручьев, мимо стоячих камней, мимо голубых куполов, из которых бьет свет, мимо черных деревьев (Мальчик) [ср. Дж.Р.Р.Толкиен «Возвращение государя»: Извилистая дорога меж двумя рядами древних стоячих камней привела их в бор Димхолт, преддверие страшного края. Под сенью черных деревьев, где даже Леголасу было не по себе, открылась падь...] – сказочно-приключенческая прагматика заимствованных обстоятельств места из Толкиена у Гребенщикова приобретает характер обстоятельств философского похода к Истине.

Непосредственно к этой группе примеров примыкает и группа, которую условно можно определить как сакрализация на основании любовной тематики. Гребенщиков в этих случаях за основу берет любовную лирику и, цитируя фрагменты с чисто эмоциональным смыслом, превращает их в сакрализованные или трансцендентные философские обобщения:

Не смотри, что моя речь невнятна и я неаутентично одет – я пришел, чтобы сделать приятно и еще соблюсти свой обет (Из Калинина в Тверь) [ср.: Боб Дилан „Belle Isle”: Young maiden I wish not to banter / It's true I come here in disguise / I came here to fulfill our last promise / And hope to give you a surprise] – здесь имеет место философское переосмысление любовного признания прекрасной деве в духовное пророчество или благовествования возврата к духовности, лирический герой обретает черты евангелиста или предтечи, обыденное «исполнение обещания» превращается в «соблюдение обета».

Если бы не ты (одноименная песня) [Боб Дилан „If not for you”] – в тексте осуществляется философское переосмысление экзистенциальной ситуации; у Дилана нет социально-культурологической подоплеки, его «обоснование» спасительной силы любви ограничено набором классических персонально-витальных отношений (найти дверь, спать ночью, проснуться утром) и природных

метафор (небеса, дождь, солнечный свет, зима, весна и под.); у БГ же все обретает социально-философскую окраску (потеря жизненных ориентиров, безверие, всеобщий моральный и духовный упадок), а лирический герой обретает подобие с Христом.

Я забытый связной в доме чужой любви. Я потерял связь с миром, которого нет. (**Луна, успокой меня**) [ср.: Дорз „Spy”: *I'm a spy in the house of love*] – в моррисоновском блюзе присутствует чисто любовная метафора в духе «Казановы» или «Дон Жуана» – образ знатока женской души, а у БГ она трансформируется в глубокий философско-мистический образ души человека «не от мира сего» или «ушедшего вовне»: познавший отчуждается от всех и мира, становится связным между мирами, но без связей и в этом смысле моррисоновский образ шпиона становится полной противоположностью гребенщиковскому образу связного, который ни с чем не связан.

Не могу оторвать глаз от тебя (**одноименная песня**) [ср.: Дэмьен Райс „The Blower’s Daughter”: *I can't take my eyes off you*] – любовный романс со словами, обращенными к любимой женщине, у БГ трансформируется в молитву, в которой глаза лирический герой не может оторвать от Бога.

Я конечно вернусь, жди меня у последних ворот (**Навигатор**) [ср.: В. Высоцкий «Корабли»: *Я конечно вернусь* и А. Блок «О легендах, о сказках, о мигах»: *Об отчаянии муки напрасной: / Я стою у последних ворот / И не знаю – в очах у Прекрасной / Сокровенный огонь, или лед*] – символизация образа конца пути как возвращения к последним вратам жизни, в обоих же оригиналах лирические герои возвращаются к любимым и родным.

Время сомнений прошло (**Дело мастера Бо**) [ср.: Дорз „Light my fire”: *The time to hesitate is through*] – моррисоновское признание любовного краха превращено в философское рассуждение о решительной минуте просветления.

А вода продолжает течь под мостом Мирабо (Дело мастера Бо)
 [Г. Аполлинер «Мост Мирабо»: *И любовь не вернется... Течет вода / Под мостом Мирабо всегда*, перевод Михаила Кудинова] –
 переосмысление аполинеровского образа жизни, которая сильнее
 любви, в философскую категорию жизни как сансары, выйти из
 которой можно только «перейдя великую реку».

Но далеко не все философские трансформации Бориса Гребенщикова
 носят характер сакрализации. Иногда это просто обобщения глобального,
 социального или общеантропологического характера. В песне **Юрьев день**,
 например, встречаем фразу *Я вспомню тех, кто красивей тебя, умнее тебя,*
лучше тебя, но кто из них шел по битым стеклам так же грациозно, как
ты. Она восходит к песне Майка Науменко «Если ты хочешь» (ср.: *И нам*
всем так важно быть лучше других, / Умнее, красивей и сильнее других, / И,
если хочешь, ты можешь быть лучше меня...). Образ привнесен в текст
 песни Гребенщикова почти без изменений, но у Науменко он конкретно-
 психологичен по смыслу (любовь несмотря на недостатки и принятие
 любимого человека таким, как он есть). БГ трансформирует его в горькое
 философское рассуждение о родине (по некоторым другим
 интерпретативным версиям – о божественной силе⁵⁸ – что маловероятно). В
 этом же фрагменте содержится еще одна цитата – из Боба Дилана: *Who ever*
crawled accross cut glass to make a deal («Sweetheart like you»). Гребенщиков
 полностью переосмысливает прагматику частного дилановского образа. В
 оригинале наличествует прагматика критики, иронии над решительным и
 опасным поступком ради выгоды, у БГ же – восхищение красотой
 бескорыстной жертвенности страны-королевы.

В **Сутре ледоруба** бытовая ирония А.Башлачева – *Для новой бутылки*
вина нужен новый стакан – трансформируется Гребенщиковым в
 социально-философское обобщение: *Для новых откровений нужен новый*

⁵⁸ О. Э. Никитина, *Белая богиня...*

модем. Точно так же бытовой психологизм, заключенный в принятии сока земляники на руках за кровь в последнем абзаце романа Стругацких «Трудно быть Богом» (ср.: *Она робко потянулась к нему и тут же отпрянула. На пальцах у него... Но это была не кровь – просто сок земляники*), поэт при помощи метатезы обращает в философское осуждение милитаризма в песне **Сон** (ср.: *И руки его были до локтей в землянике, а может быть – по локоть в крови*). В **Мы никогда не станем старше** Гребенщиков использует практически дословно цитату из программного произведения поколения детей цветов «When the music is over» Джима Моррисона: *What have they done to the earth? / What have they done to our fair sister? – Что они сделали с нашей Землей, что они сделали с нашей прекрасной сестрой*. Экологическая прагматика у Дорз встроена в любовную и музыкальную тематику. У БГ же пафос экологической прагматики очищен от лирических моментов и выведен на передний план, усиливаясь философскими размышлениями. В песне **Пепел** находим целый ряд прецедентов из альбома Гэри Нюмана „Telekon”: *Я вижу провода. Я жду наступленья тепла. Мне кажется порой что я из стекла и ты из стекла. Напомни мне улыбнуться когда ты видишь меня. Мне снится пепел*. У Нюмана в альбоме есть песни „I Dream of Wires”, „We Are Glass” и „Remind Me to Smile”, реминисценции из которых включены в этот фрагмент. Однако провода во сне нюмановского электрика – ностальгия по прошлой реальной жизни, которая становится все более виртуально-электронной (беспроводной), в песне «Мы стеклянные» – стекло символ чистоты, наивности и хрупкой реальности лирических героев, а фраза *Напомни мне улыбнуться* выражает протест против внешней фальши и лоска истеблишмента. Все три песни носят явно социально-критический характер. У БГ социальный протест убран в фон, он практически незаметен. У него, скорее, философский диагноз всеобщего бездушия, холода, отчужденности: провода, которые должны дать электрическое тепло

стеклянным героям, которым даже во сне видится уже только один пепел от прошлого огня.

Интересен пример философской социализации библейской цитаты, с которым встречаемся в песне **Дарья, Дарья**: *Господь сказал Лазарю – хэй, проснись и пой!* [ср.: Ин. 11,41-43: *Отче! благодарю Тебя, что Ты услышал Меня. Я и знал, что Ты всегда услышишь Меня; но сказал [сие] для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня. Сказав это, Он воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон*]. По логике Иоанна, Иисус воскрешает Лазаря с целью укрепления в вере слабо верующих и обращения неверующих (что ему и удастся), у Гребенщикова же это поступок отчаявшегося увидеть хоть кого-то *живого* в этом *цирке марабу*.

Четыре следующих прецедентных единицы объединяет прием антропологизации проблемы. То, что в оригинале лишь частная характеристика отдельного героя, у Гребенщикова обретает экзистенциальный и видовой характер человеческого плана вообще:

Ты забыл бы о любви значительно больше того, что они когда-либо будут знать (Пабло) [ср.: Майк Науменко «В этот день»: *Я не судья, со мной не нужно быть милой, / Мне можно обо всем рассказать, / Но ты знаешь, как ни странно, я забыл больше, / Чем ты будешь когда-нибудь знать*] – БГ обобщает частное наблюдение лирического героя Науменко: у Науменко выстроена антитеза «лирический герой – героиня-адресат»; Гребенщиков превращает ее в антитезу «лирический герой-примитив – мир, утративший способность любить».

Никто из нас не выйдет отсюда живым (Никто из нас не) [ср.: Джим Моррисон „Five to One”: *No one here gets out alive*] – БГ трансформировал моррисоновскую наркоманскую апокалиптику в апокалиптику гражданскую и в какой-то степени общеполитическую – идею того, что не стоит особо привязываться к жизни.

Они назовут это блюз (одноименная песня) [Элтон Джон „I Guess That's Why They Call It The Blues”] – любовная лирика Элтона Джона

преобразуется в философское рассуждение о состоянии светлой печали, сопровождающей духовные искания; в оригинале логика описания строится на основе объяснения, почему любовь определяют как блюз, у Гребенщикова же логика обратная – состояние духовного поиска обычно не понимается и позже упрощенно определяется как блюз (печаль, тоска).

увидимся на той стороне (**Мальчик Золотое Кольцо**) [Оззи Осборн „See you on the other side”] – аналогично идея будущей посмертной встречи с любимой из песни Оззи Осборна у Гребенщикова обретает глобальный философско-мистический размах идеи искупления (мальчик, «продавший душу любви» возвращает яблоки греха в сад).

В целом ряде случаев Гребенщиков осуществляет еще более решительную трансформацию, возводя в ранг философского прозрения фрагменты пословиц, бытовых фраз, поэтических штампов, цитат из юмористических произведений, мультфильмов, анекдотов, детско-юношеского фольклора, расхожих банальных фраз и мудростей, ставших трюизмами. При этом Гребенщиков не боится, что эти довольно легко распознаваемые прецедентные единицы разрушат пафос его довольно серьезных философских пассажей:

Очарованный тобой (**одноименная песня**) [здесь возможны два источника: В. А. Жуковский «Послание к А. Ф. Воейкову»: *И очарованный тобою, / Как за прозрачной пеленою, / Я вижу древни чудеса* и И. Козлов «К Вальтеру Скотту»: *Прости, что дерзостной рукою, Я, очарованный тобою, несу в венок блестящий твой фиалки, ландыш полевой*] – и у Жуковского, и у Козлова пафос романтического очарования, восхищения, подверженности чарам исторического повествования; вообще фраза «очарованный тобою» – это расхожий литературный штамп, некий графоманский знак, а БГ его нарочито

реставрирует, выпячивая в абсолютное начало текста, в заглавие, и повторяя дважды в самом тексте.

Мы с тобой одной крови (Северный цвет) [«Маугли»] – Гребенщиков поднимает сказочно-детское содержание фразы до уровня философского смысла, трансформируя киплинговскую идею единства человека с природой в идею единства человека с богом (через кровь Христа).

Но в самом деле зачем мы нам, нам и так не хватает дня, чтобы успеть по всем рукам, что хотят и тебя и меня (Гость) [А. и Б. Стругацкие «Понедельник начинается в субботу»: *Нужны ли мы нам?*] – ироническая вставка у Стругацких здесь максимализируется, гиперболизируется и возвышается до философского тезиса суеты и преходящего характера телесной жизни⁵⁹.

Как оно было тогда – так оно и есть. Сегодня я прощаюсь, послезавтра я опять буду здесь (Послезавтра) [Майк Науменко «Рассказ без названия»: *Не люблю я это дело, ну да ладно, ничего не напишешь, счастливо, чувачки! А тебе, Зу, специальное пожелание – удачно съездить в Зеленогорск. Вот тебе название для нового хита: «Послезавтра я опять буду здесь», а можно еще добавить в скобках: «И тогда вы у меня попляшете»]* – у Науменко происходит просто каламбурная игра с названиями хитов «Завтра меня уже здесь не будет» и «Послезавтра я опять буду здесь», а у БГ она возводится в

⁵⁹ Возможная интерпретация: это любовное стихотворение, где невозможность быть вместе из-за материальных неурядиц и проблем жизненной суеты противопоставляется духовной близости, «зачем мы нам?» – это о телесной близости, опошленной суетой жизни.

ранг максимы непреходящих ценностей и извечности духовных проблем⁶⁰.

Мы не помним предела, мы вышли за. Ласто Бет Ламмэн (Сергей Ильич) [заклинание из эпопеи Д.Р.Р.Толкиена «Властелин Колец» (кн.2), открывающее двери (с эльфийского языка нечто вроде «откройтесь по моему слову»)] – у Гребенщикова становится символом открытия потаенного, сказочного, чего-то из области сна (*Сергей Ильич, работник сна*).

Мы оба знали, где земля и где небо, и мы погибли в борьбе за это. Скажи парусу «смирно», я скажу ему «вольно» (Телохранитель) [*Смело мы в бой пойдём*] – происходит полное переосмысление оригинала, вовлечение профанного и политического в духовное; Военные команды «Смирно!» и «Вольно!» становятся здесь образами внутренней свободы и несвободы.

А я, брат, боюсь – а ты, брат, не бойся. Принесло дождем – унесет по ветру. А если я умру – ты не беспокойся, просто потерпи, станет легче к утру (Voulez Vous Coucher Avec Moi) [детская считалка *А я боюсь, а ты не бойся, а я умру, а ты не беспокойся*] – БГ поднимает текст до уровня философских рассуждений о бренности жизни.

Не плачь, Маша, я здесь (Дубровский) [*Спокойно, Маша! Я Дубровский*]] – фраза, ставшая анекдотической присказкой (особенно в вульгарной переработке), Гребенщиковым реанимируется и одухотворяется, возводится в ранг гражданского слогана (Маша – Россия, Дубровский – мессия).

⁶⁰ Согласно с интерпретацией В. Клец, здесь имеет место философская максима возвращения на круги своя, круговорота, сансары (см. В. Клец, *Символизм поэзии Б. Гребенщикова как доброе пророчество, (конец постмодернизма)*, <http://grebenschikov.com/content.html> [доступ: 26 февраля 2016]).

Не плачь, солнце взойдет! (**Дубровский**) [«По следам бременских музыкантов»] – в песне фраза *Солнце взойдет!* Используется как символ оптимистической развязки любовных проблем, БГ возводит фрагмент детского шлягера в ранг высокого и патриотического слогана.

И как веревочке ни виться, знай, душа устанет томиться (**Что нам делать с пьяным матросом**) [*Сколь веревочке ни виться, а конец будет*] – в пословице идея неизбежности расплаты за прегрешения, у БГ – неизбежность пробуждения страны, оптимистизм и надежда.

Девушка с веслом – ты красавица, мы затем и здесь, чтобы справиться (**Девушка с веслом**) [*Где же та красавица, та, что с нами справится?*] – философское осмысление советского прошлого (девушки с веслом) как истории России (она же – волгоградская Родина-мать с мечом, ср.: *Девушка с веслом на лихом коне с шашкой наголо (...) Ведь твое весло, как лихой булат*); осуществляется ироническая лирицизация попсы но с семантическим преобразованием отношения «субъект – объект» (в оригинале девушка – та, кто должен справиться), в новой же версии «справиться» должны «мы», т.е. исправить ошибки, наладить жизнь.

Минус на минус не всегда дает плюс, где-то в сети лежит языческий блюз; а жёлтая луна уже на уровне крыши – я тебя не слышу, неужели ты спишь... (**Желтая луна**) [арифметическая аксиома *Минус на минус дает плюс*] – отрицание математического закона служит философскому осмыслению неочевидности научных и философских истин в жизни.

Что нам делать с пьяным матросом, Господи, спаси! (**Что нам делать с пьяным матросом**) [старая кельтская песня „What shall we do with a drunken sailor?“] – форма заимствована из ирландской песни, но создан собственный образ-символ России.

Ты слышишь стук сердца – это коса нашла на камень (**Аделаида**)
 [*Нашла коса на камень*] – внутренняя форма поговорки ремотивируется и переосмысливается в образ душевного беспокойства.

И в самом деле, пусть все течет, как течет (**Альтернатива**)
 [*Гераклит: Все течет, все изменяется*] – расхожая метафора изменчивости жизни у Гребенщикова трансформируется в метафору неизменчивости и предопределенности.

Океан пел как лошадь, глядящая в зубы коню. (**Нога судьбы**)
 [*Дареному коню в зубы не заглядывают*] – БГ, опираясь на текст популярной поговорки, создает сложный образ любви как подарка судьбы, умноженный на логику антитезы (лошадь глядит в зубы, хотя «в зубы не заглядывают»).

Те, что были, по-моему, сплыли, а те, кто остался, спят (**Песня для нового быта**) [*Что было – то сплыло*] – Гребенщиков предпринимает формальную игру с рифмой, усложняя ее семантической трансформацией путем персонализации безличного обобщения: в поговорке присутствует прагматика сожаления по ушедшему, а у БГ – это чистая констатация факта без сожаления по ушедшим.

Таким образом, можно утверждать, что для эстетического выражения собственных философских медитаций Борис Гребенщиков использует не только (и не столько) собственно философский материал (об этом шла речь выше), сколько материал весьма отдаленный по своей семантике и прагматике от философии. Прежде всего это цитаты из рок-песен, эстрадных и фольклорных песен, а иногда и песен политических (более половины всего материала), пословицы и поговорки, сентенции и литературные цитаты (причем большинство – с развлекательной или лирической прагматикой), реже – прецедентные высказывания из кинофильмов. В собранном материале оказалось лишь две цитаты религиозного (христианского)

характера, но обе использованы в совершенно трансформированном виде с точки зрения их содержания и смысла.

Можно сделать вывод, что творческой манере Гребенщикова (во всяком случае, если речь идет об эстетизации философских взглядов) гораздо более свойственно инструментальное отношение к прецедентному тексту, чем собственно как к культурному семиотическому наследию. Гребенщиков сознательно нарушает языковую конвенцию и использует прецеденты вопреки их предназначению: не как знаков распознавания и маркирования культурного пространства, помогающих установить связь между мировоззрениями отправителя и адресата, а наоборот, как инструмент остранения, осложнения содержательной и смысловой семантики текста, для создания эффекта обманутого ожидания. Поэтому знание источника цитирования иногда не только не помогает слушателю гребенщиковского текста, но и усложняет ему понимание, поскольку вместо сосредоточения на мысли автора, реципиент начинает искать философский смысл произведения не в нем самом, а в прецедентном тексте.

3.3. Иронические смысловые трансформации прецедентных единиц

Борис Гребенщиков обычно включает прецедентные единицы в свои произведения довольно произвольно, преследуя при этом собственные цели и не обращая внимание на исходную прагматику оригинала. Довольно крупной группой прецедентов, отличающейся прагматикой их использования в песенных текстах Б.Гребенщикова, является группа иронических цитат и реминисценций.

Довольно точное определение иронии, по нашему мнению, дал Иосиф Эйгес в «Литературной энциклопедии»: «вид насмешки, отличительными чертами которого следует признать: спокойствие и сдержанность, нередко даже оттенок холодного презрения, а, главное, личина вполне серьезного утверждения, под которой таится отрицание достоинства того предмета или лица, к которому относится ирония и которая сообщает ей особую, подчас уничтожающую силу: необходимо догадаться о подлинном, ловко прикрытом смысле, чтобы не остаться в смешном положении»⁶¹.

Ирония является одним из наиболее характерных прагматических приемов в творчестве Гребенщикова, как, впрочем, и одной из специфических черт постмодерна, к которому, без сомнения, относится творчество этого поэта и музыканта. Сопоставляя ироническую прагматику произведений БГ и его давнишнего друга и соавтора Майкла Науменко, А. Э. Скворцов пишет: «Ирония Б.Г. обычно не фокусируется, не направляется на определенное явление. Делается это для того, чтобы

⁶¹ И. Эйгес, *Ирония*, в: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2-х тт., Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др., Москва – Ленинград, 1925, https://literary_terms.academic.ru/225/Ирония [доступ: 20 января 2016].

окончательно не сойти с ума, но отсюда все – люди, отношения между ними, враги, друзья, сам Б.Г., предметный мир – может рассчитывать только на легкую, отстраненную усмешку. Оценка мира приводит к его уценке»⁶². С таким пониманием гребенщиковской иронии можно согласиться лишь частично – в той части, в которой этот прагматический код определяется как обобщенный и неконкретный, а также в отношении к тому миру пошлого и низменного, который становится предметом иронии. За «уценкой» этого мира у БГ всегда стоят ценности другого мира – желанного и искомого.

Гребенщиков редко прибегает к средствам создания обычного комического (юмористического) эффекта. В случае собственно юмористических текстов, поэт пытается снять явный комизм серьезностью проблемы или философской сложностью содержания, в серьезных же его текстах (в т.ч. однозначно драматических) нередко можно встретить прагматически неоднозначные оценки, столкновения стилей, дискурсов, уровней восприятия смысла, что порождает семантическую двусмысленность и ироническую перспективу. Нередко средством подобного иронизирования становятся у Гребенщикова прецеденты, которые сами по себе как знаки культуры или как цитаты уже содержат некоторый содержательный и прагматический (смысловой) потенциал. Введение в свой текст заведомо развлекательного или комического фрагмента (особенно из сферы культурных стереотипов) является самым простым способом настроить реципиента на юмористический лад. Однако само по себе это еще не порождает чувства иронической оценки представленного в тексте содержания. Необходимо столкновение такого фрагмента с вполне серьезной информацией. Так же, как и в предыдущем случае, интерпретация иронических контекстов введения прецедентных единиц в произведения Гребенщикова требует иногда довольно сложных процедур «дешифровки».

⁶² А. Э. Скворцов, *Лирический герой поэзии*.

Классическим примером подобного иронизирования у БГ может быть использование им фрагментов народных или развлекательных эстрадных песен, которые он вводит в содержательно довольно сложный контекст:

В саду камней вновь распускаются розы, ветер любви пахнет, как горький миндаль (Пока несут сакэ) [В парке Чаир распускаются розы / В парке Чаир расцветает миндаль] – в японском саду камней нет никаких роз и миндаля, сад этот предназначен для медитации и не имеет никакого отношения к любовным чувствам.

Приятно быть женой лесоруба, но это будет замкнутый круг, я сделал бы директором клуба тебя, мой цветок, мой друг (Песнь вычерпывающих людей) [песня «Счастье мое»: Радость моя, это молодость песни поет, мы с тобой неразлучны вдвоем, мой цветок, мой друг] – слушателю далеко не сразу ясно, почему и действительно приятно ли быть женой лесоруба, почему это было бы замкнутым кругом и зачем делать любимую директором клуба.

Незнакомка с Татьяной торгуют собой в тени твоего креста, благодаря за право на труд, а ты пой песню, пой (Юрьев день) [песня «Два друга»: Пой песню, пой] и В небесах из картона летят огни, унося наших девушек прочь. Анубис манит тебя левой рукой, а ты пой, не умолкай (Юрьев день) [романс на слова К. Линского «Пой, ласточка, пой!»: Спой, ну, еще, ну еще, дружок, Пой, не умолкай!] – БГ использует оба фрагмента как горько-иронический микрорефрен в песне со сложнейшей философско-идеологической метафорикой.

Здесь ироническая прагматика вплотную подходит к сарказму, однако свойственные творческой манере зрелого БГ «буддистский покой» и запас терпимости позволяет воздержаться от причисления такого рода примеров к проявлениям сарказма. Следует особо подчеркнуть, что предлагаемая нами систематизация материала не представляет собой жесткой классификации. Это типология, предполагающая не только

распределение примеров по шкале от легкой иронии до резкого сарказма и явного неприятия, но и допускающая наличие некоторых переходных моментов, где один тип постепенно переходит в другой.

Сходный эффект возникает и тогда, когда в семантически сложный или прагматически серьезный текст БГ вводит фольклорные и фразеологические элементы. В таких случаях Гребенщиков очень часто не ограничивается простым столкновением разговорно-бытового, «народного» прецедента с философским или интеллектуальным контекстом. Обычно он еще осуществляет различные смысловые и формальные трансформации прецедентной единицы:

Где ты бродишь теперь, Капитан Белый Снег? Без тебя у нас гладь, без тебя у нас тишь. Толкователи снов говорят, что ты спишь. Только что с них возьмешь, Капитан Белый Снег (**Капитан Белый Снег**) [*Тишь да гладь, да Божья благодать*] – поговорка обычно используется иронически в отношении мнимого спокойствия, здесь иронический момент усиливается актуализацией составляющих путем парцелляции прецедента и семантического усложнения референтного пространства: неясно, кто такой Капитан Белый Снег, почему толкователи снов считают, что он спит, почему это не так и как это связано с мнимым спокойствием опытного пространства лирического героя.

Иван Сусанин был первым, кто заметил, куда лежит курс. Он вышел на берег, встал к лесу передом, а к нам спиной (**Не стой на пути у высоких чувств**) [*магическое заклинание из русских народных сказок Избушка, встань к лесу задом, а ко мне передом*] – двойная ирония возникает из-за переноса магического действия со сказочной избушки на ставшего уже анекдотическим героем Ивана Сусанина и особой смысловой нагрузки действий героя-«проводника», познавшего курс в сторону леса (он становится в обратном порядке, чем принятый в сказках).

Об этом знает любая собака: не плюй против ветра, не стой на пути (**Не стой на пути у высоких чувств**) [(кого-то) знает каждая собака и *Это знает любой дурак*] – здесь ироническое употребление поговорок усиливается их неожиданной контаминацией.

В моей альтернативе ни покрышки, ни дна, я правда стою, но непонятно на чем (**Альтернатива**) [*Ни дна, ни покрышки*] – здесь дополнительно к комбинации поговорки и фразеологизма происходит трансформация пожелания в констатацию в поговорке *Ни дна, ни покрышки* и буквализация смысла в использовании фразеологизма *Стоять на своем*.

А девки все пляшут – по четырнадцать девок в ряд (**По дороге в Дамаск**) [фрагмент частушки *Интересно девки пляшут – по четыре штуки в ряд*] – здесь БГ осуществляет овеществление (субстанциализацию) модалного текста: прагматика исходного текста – выражение заинтересованности и удивления, в котором «девки» – ничего не значащий элемент фразы, но здесь этот элемент буквализируется: «девки» получают смысловое и содержательное развитие, противопоставляясь адресату текста (*И тебе невдомек, что ты видишь их оттого, что они так хотят. Спроси у них, отчего их весна мудрей твоего сентября*).

Бог у тебя отец, Родина – мать, приличная семья, с них нечего взять (**Морской конек**) [присказка *Что с него (нее, них) взять (возьмешь)*] – нагромождение предикативизированных фразеоматических единиц *Бог-Отец*, *Родина-мать* и трансформированной присказки создает сложное семантическое целое, с одной стороны, констатирующее возвышенный смысл, с другой, резко снижающее эту возвышенность буквализирующее объединение *Бога-Отца* и *Родины-матери* в семью, дополнительно оснащенное иронической оценкой *с них нечего взять*, обычно используемой по отношению к кому-то осуждаемому за что-либо.

Бог тебе в помощь, морской конек (**Морской конек**) [*Бог в помощь*] – присказка семантически ремотивируется – «помощь» нужна «коньку» в разрушении сложившейся «индустрии счастья», в которой «товарищи» мчатся «со всех ног» на мелководье «по прямой» к успеху (*Чтобы сжечь этот дом, нужен один уголек, Бог тебе в помощь, морской конек*); но более важное дело, которому должен помочь Бог – это устоять в этом мелководном потоке в вертикальной позиции, а для этого нужна вера – таким образом ремотивируется также сема «Бог»; кроме того, ироническая прагматика проявляется уже в самом применении чисто антропной формулы *Бог тебе в помощь* к морскому коньку.

Фэнг-шуй да не тот (**Нога судьбы**) [*Федот, да не тот*] – трансформация поговорки порождает прагматику иронии над сомнительным счастьем лирических героев, сбежавших от всех на Восток в поисках счастья, но нашедших там довольно сомнительное утешение (*у нее женский бизнес, он танцует и курит грибы*).

Глубоко в джунглях, где каждый знает, что сажка бела (**В джунглях**) [*Как сажка бела*] – отрицание, изначально заложенное в прагматику присказки, здесь трансформируется в утверждение, ирония усиливается смысловой игрой, т.к. глубокие джунгли ассоциируются с темнокожим населением, живущим по совершенно отличным от европейской цивилизации законам, а следовательно имплицитно обратность привычных стереотипов.

Нет, я маюсь, как Бетховен, не стеснясь своих седин – убери рояль подальше, клавиш много, я один (**Однолюб**) [*частушка Три деревни, два села, восемь девок, один я*] – БГ вовлекает нас здесь в двойную ироническую смысловую игру: музыкант – «однолюб» (*у меня 17 жен*), клавиши – девки (на которых играет любящий себя самого однолюб): второй слой иронии возникает при столкновении русского

частушечного, фольклорно-народного фона текста с образом седого Бетховена.

И вот мы плывем через это бытие, как радужный бес в ребро – но, говорят, что таким, как мы, таможня дает добро (Стерегающий баржу) [поговорка *Седина в бороду – бес в ребро* и фраза из к.ф. «Белое солнце пустыни»: *Таможня дает добро*] – самоирония на тему старых неудачников, которым должно улыбнуться счастье; с формальной точки зрения иронично, с одной стороны, использование предикативного атрибута *бес в ребро* в качестве обстоятельства образа действия (или детерминант) – *мы плывем, как радужный бес в ребро*, а с другой – расширение замкнутой формулировки-констатации (вердикта) *Таможня дает добро* при помощи адресатива *таким, как мы*; кроме того, каждый, кто помнит фильм «Белое солнце пустыни», может отметить еще один иронический момент: формулировка была использована там как единичный факт согласия таможенника под дулом пистолета, предшествовавший его гибели, в песне же эта же «предсмертная» формула согласия представлена как повседневная рутина – *говорят, что таким, как мы, таможня дает добро*.

В связи с использованием БГ в качестве исходного прецедентного материала фольклорных элементов стоит отдельно оговорить прием этнокультурного контраста, т.е. столкновения в одном контексте культурных знаков из совершенно различных культур. Чаще всего в роли таких контрастных сторон у Гребенщикова выступают номинаты буддийских или индуистских реалий (реже – из других культур) и русские фольклорные (или стилизованные под народное творчество) прецедентные единицы:

Ой, ламы линии Кагью – до чего ж вы хороши! (Русская нирвана)

[песня солдата из к/ф «Марья-искусница»: *Ой, родимая сторонка, до чего ж ты хороша!*].

На что мне жемчуг с золотом, на что мне art nouveau; мне кроме просветления не нужно ничего. Мандала с махамудрою мне светит свысока – ой, Волга, Волга-матушка, буддийская река! (Русская нирвана) [ряд фольклорно-фразеоматических штампов – *Волга – русская река, Волга-матушка, мне, кроме ..., не нужно ничего, светит свысока* – и фрагмент 14 сонета В. Шекспира в переводе Я. Фельдмана: *На что мне звёзды ночью чёрной? На что мне утра бирюза?*] – замены объектов в шекспировской цитате и фольклорных конструкциях вызывают эффект неожиданности и комичности из-за контраста между серьезностью мировоззренческого заявления с явной макаронизацией буддизма с российским фольклором.

Налетели ветры злые, в небесах открылась дверь, и на трех орлах спустился незнакомый кавалер. Он весь блещет, как Жар-Птица, из ноздрей клубится пар, то ли атман, то ли брахман, то ли полный аватар (Инцидент в Настасьино) [народная песня «Ой то не вечер»: *Налетели ветры злые да с восточной стороны*] – как и в предыдущем случае, в обстоятельства казачьей песни (*Налетели ветры злые*) вмонтированы чисто индуистские реалии (*то ли атман, то ли брахман, то ли полный аватар*), представленные, тем не менее в чисто фольклорной традиции (*то ли ... то ли ... то ли*), усиленные русской сказочной традицией (*блещет, как Жар-Птица, из ноздрей клубится пар*) и российским городским фольклором (*незнакомый кавалер*); кроме всего прочего иронический эффект усиливает зооморфизация кавалера, у которого, как у коня, *из ноздрей клубится пар*.

Вслед идёт Орфей Пифагор, вместе с Эврипидом из-за леса, из-за гор (Иван и Данило) [фольклорная припевка *Из-за леса, из-за гор едет дедушка Егор на булановой телеге, на скрипучей лошади*] – идентичный прием встраивания античных героев (*Орфей Пифагор, Эврипид*) в пространство русского фольклора (*из-за леса, из-за гор*); для знатоков философии иронично звучит также объединение в одно лицо

Орфея и Пифагора, эзотерическое учение которого в значительной степени совпадало с учением т.н. орфиков, название которых возводилось к мифическому Орфею.

На берёзе сидит заяц в алюминиевых клешах, сам себе начальник и сам падишах. (Иван и Данило) [детская считалка *Сидит заяц на заборе в алюминиевых штанах (трусах), подошла к нему корова, тоже семечки грызет*] – в данном случае иронизация осуществляется трижды: при замене *штанов* из прецедента *клешами* (дань поколению цветов), гонорификацией персонажа – *сам себе начальник и сам падишах* и введением восточного образа в русскую фольклорную среду.

К этой же группе примыкает и следующий текст: *На чем ты медитируешь, подруга светлых дней? Какую мантру дашь душе измученной моей? Горят кресты горячие на куполах церквей – и с ними мы в согласии, внедряя в жизнь У Вэй. (Русская нирвана)*, хотя представленные в нем прецедентные единицы носят либо литературный характер (А. С. Пушкин, В. Чуевский), либо восходят к партийно-советскому новоязу (*внедрять в жизнь*). Показательно в этом примере то, как принцип контемплиационного невмешательства в ход предначертанных событий у-вэй иронически преобразуется на фоне русского национального самосознания (в «душе измученной») в обычное бездельничание.

Элементы культурного контраста присутствуют и в следующем фрагменте, хотя здесь роли компонентов переставлены местами: *Ползи, улитка, по склону Фудзи вверх до самых высот (Пока несут саке)*. Здесь привычные нам традиционные культурные концепты алкоголизма (*А нам еще по семьсот*), жадности (*Но так, чтобы в каждой руке*), секса (*Я никак не пойму, как мне развязать твое кимоно*), консумпционной поверхностности (*Красный цвет Минамото и белый цвет Тайра не больше, чем краски для наших кистей*), сталкиваются с хайку Кобаяси Исса: *Тихо, тихо ползи, / Улитка по склону Фудзи, / Вверх, до самых высот!* Контраст

порождает ироническую оценку европейской культуры спешки (*Пока несут sake, мы будем пить все, что есть*) и эклектизма (*В саду камней вновь распускаются розы*).

Иногда этот же прием привнесения изначально развлекательного момента в серьезный контекст применяется и при столкновении профанной прецедентной формы и сакрального содержания основного текста. В таких случаях явно развлекательные прецеденты поднимаются до уровня серьезного драматического конфликта:

Господь сказал Лазарю – хэй, проснись и пой! (...) А Лазарь сказал – Я видел это в гробу. Это не жизнь, это цирк Марабу! (Дарья, Дарья) [первый фрагмент – из эстрадной песни «Проснись и пой», второй – бытовая присказка *Я видел это в гробу*].

Иногда (очень редко) Гребенщиков использует и обратный прием – десакрализацию, т.е. «обытовление» цитат из религиозных источников (прежде всего библейских) путем введения их в явно юмористические или подчеркнуто профанные контексты:

Пеликан и ёж ходят с огнеметом по границе между мной и тобой (Я учусь быть Таней) [Книга пророка Софонии 2,14: *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* и у пророка Исаии (34,11): *И завладеют ею пеликан и еж; и филин и ворон поселятся в ней; и протянут по ней вервь разорения и отвес уничтожения*].

Пути Господни не отмечены в картах, на них не бывает ГАИ (Сон) [упрощенная расхожая версия фразы из послания апостола Павла к римлянам 11,33: *Как непостижимы судьбы Его и неисследимы пути Его!*].

Хлеб насущный нам днесь, хлеб, speed⁶³, стопудовый оклад⁶⁴ (Летчик)
[Из молитвы «Отче наш»].

При этом сами цитируемые скральные фразы не становятся предметом иронизирования. Таковыми являются сопряженные с ними бытовые (чаще всего этические или социально-политические) понятия.

Принципиально сходный прием используется и тогда, когда происходит намеренное стилистическое снижение пафоса философских прецедентных единиц (чаще всего это цитаты из восточной философии):

Старики говорят про них: «Ом Мани Пэмэ Хум», что в переводе часто значит – нога судьбы (Нога судьбы) [известная мантра в нетривиально-ироничном переводе].

Вот женщина завязанная в транспортном узле, вот женщина верхом на шершавом козле, вот женщина глядящая на белом стекле, недолго это тело будет жить на земле (2-12-85-06) [цитата из древнеиндийского текста «Дхаммапада» (III-42): Увы! Недолго это тело проживёт на земле, отверженное, бесчувственное, бесполезное, как чурбан].

А на всех берегах черно от тех, кто ожидает, когда течение пронесет мимо тела их врагов (Ткачиха) [китайская мудрость Сиди спокойно на берегу реки, и рано или поздно течение пронесет мимо труп твоего врага] – в этом случае кроме простого столкновения контекстов БГ осуществляет еще и семантическую трансформацию смысла, т.к. представляет философскую максиму как оправдание лени.

Мне снилось, что я ткачиха, которая часто бывает мною во сне. Я долго не мог понять – то ли я снюсь ей, то ли это она снится мне (Ткачиха) [Чжуанцзы: И я не знал, то ли я Чжуан Чжоу, которому приснилось, что он – бабочка, то ли бабочка, которой приснилось,

⁶³ ‘Амфетамин’.

⁶⁴ ‘Гарантированный заработок’.

что она – Чжуан Чжоу] – здесь ирония достигается заменой философского образа бабочки образом ткачихи из Иванова.

Непосредственно примыкает к этой группе и ироническое переосмысление известной французской пословицы *На войне, как на войне: А пока – a la guerre comme a la guerre, все спокойно. На границах мечты мы стоим от начала времен* (**Навигатор**), где происходит актуализация смысла «нормальности» военных будней при помощи резюмирующей фразы *все спокойно*. Исконный смысл французской сентенции обратен.

Следующий пример тоже можно считать подобного рода иронизацией. Он касается известной формулировки В. И. Ленина, касающейся условий революционной ситуации из его статьи «Крах II Интернационала»: «верхи не могут править по-старому», «низы не хотят жить по-старому». Гребенщиков иронизирует по поводу современной «революционной» ситуации в глобализованном потребительском обществе, не устраивающей ни имущих, ни неимущих, ни Запад, ни Восток: *В нём бродит католик, и бродит шаман. Бродят верха, и бродят низы. Их скрыл друг от друга туман над Янцзы* (**Туман над Янцзы**) и предвещающей при этом (как всякая революционная ситуация) грядущие перемены – *В сердце печать неизбывной красоты, а в голове туман над Янцзы* (намек на китайскую потребительскую глобализацию). К ироническому квазицитированию идеологического слогана следует отнести также фразу *перепаяла мой ментал на астрал* из песни **Диагностика кармы**, в которой оригинал – *Перекуем мечи на орала* – узнается лишь по лексико-синтаксической конструкции и отчасти по фоносемантике.

Очередной «жертвой» гребенщиковского иронизирования становится русское и мировое литературное наследие. Обычным приемом, применяемым в стихотворениях БГ, становится резкое снижение пафоса исходных фраз, многие из которых стали знаками т.н. «высокой» культуры, морализаторскими или идеологическими слоганами или просто знаками

интеллектуализма. Гребенщиков их обытовляет, зачастую превратно ремотивируя или вообще заменяя их составляющие. В основном это русские писатели – М. В. Ломоносов, А. С. Пушкин, М. Горький, В. Маяковский, М. Светлов:

Вавилонскую башню до крошки склевал коростель. Стадо древних богов перегрызло все братские узы. Бледный гуру сказал, что прекрасны любые союзы – а особенно те, для которых ложатся в постель (Вавилонская башня) [А. С. Пушкин «19 октября»: *Друзья, прекрасен наш союз*] – дополнительно к введению трансформированной цитаты БГ осуществляет аллюзийную игру с языковыми клише *брачный союз* и *брачные узы*, а также усиливает их нагромождением контрастных обыгрываний культурного знака *Вавилонская башня* (ее склевал коростель) и клише *братские узы* (их перегрызло стадо богов).

Так не пой, Инезилья, при мне (Два поезда) [А. С. Пушкин «Не пой, красавица, при мне» и «Я здесь, Инезилья, Я здесь под окном»] – контаминация двух прецедентов встроенная в контекст невозможности и нежелания быть вместе порождает эффект депрессивной иронии над любовью, а одновременно и над любовной темой, превозносимой классикой; не исключено, что здесь не столько реминисценция к Пушкину, сколько аллюзия к романсам М. И. Глинки.

Науки юношей питают и каждый юнош, как питон (Науки юношей) [М. Ломоносов «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года»: *Науки юношей питают, / Отраду старым подают*] – в противоположность просветительскому мифу о том, что в натуре человека главенствует стремление к знанию. У «юноши» БГ в натуре лишь стремление к плотским наслаждениям, дикому сексу (*как питон, кричит и рвет ее на части и мнет за нежные бока*).

На нем висят одежды песьи, светлее солнца самого, он гордо реет в поднебесьи, совсем не зная ничего (Науки юношей) [М. Горький, «Песня о буреvestнике»: *Между тучами и морем гордо реет Буреvestник, черной молнии подобный*] – в тексте Гребенщикова вместо революционного буреvestника «гордо реет» сексуально озабоченный юноша.

И жeнщины носят матросов на головах, значит им это нужно (Голова Альфредo Гарсии) [В. Маяковский: *Если звезды зажигаю, значит это кому-нибудь нужно*] – опять используется тот же прием – обытовление содержания, конкретизация смысла, подмена объектов («звезды – матросы») и смещение субъектной принадлежности процессов и атрибутов (это нужно женщинам).

Ответь, Нижневартoвск, и Харькoв, ответь – давно ль по-китайски вы начали петь? (...) Сжeг свой пентхаус, снял пробу с лозы и вышел плясать в туман над Янцзы (Туман над Янцзы) [М. Светлов: *Ответь, Александрoвск, / И Харькoв, ответь: / Давно ль по-испански / Вы начали петь? И Я хату покинул, пошeл воевать*] – здесь, особенно во втором примере, БГ делает упор на распознаваемость логико-синтаксической конструкции популярной советской песни, заменяя лексические компоненты; ироническая прагматика при этом, как это часто бывает с произведениями Гребенщикова, осложняется культурно-историческими аллюзиями и смешивается с некоторой горечью⁶⁵,

⁶⁵ Ср.: «Сегодня Нижневартoвск и Александрoвск – разные города, но в советский период Нижневартoвск относился к Александрoвскому району. С нашей точки зрения, такая цитата, с одной стороны, сопоставляет героический, романтический настрой культуры (который еще можно было обнаружить в начале XX века, в частности, в отношениях русской и испанской культур) с утилитарно-коммерческими мотивами русско-

но иногда БГ обращается и к мировой классике:

Да, я знаю, что об этом писали китайцы, но теория суха, а древо жизни зеленеет в листьях; придётся проснуться и поехать в Иваново, проверить, как реально обстоят там дела на местах (Ткачиха) [И. Гете «Фауст»: *Теория, мой друг, суха, Но зеленеет жизни древо*] – в данном фрагменте содержится двойная ирония: фраза Мефистофеля эксплицитно должна служить знаком иронии над «нежизненностью» китайской философии, однако противопоставление ее ивановской действительности, представленной советским бюрократическим штампом «как обстоят дела на местах», создают эффект иронии над иронией.

Так начинания, вознесишься мощно, сворачивают в сторону, теряют имя действия – какой срам (Ткачиха) [В. Шекспир: *И начинанья, взнесишься мощно, / поворачивая в сторону свой ход, / Теряют имя действия. Но тише!*] – ироничность фразы становится явной после употребления итоговой оценки «Какой срам!» и введения собственного философского толкования этой шекспировской мысли в духе восточной философии (*Я не вижу причины куда-то стремиться, если в итоге ты всегда оказываешься где-то не там*).

Тихо из мрака грядет с перстами пурпурными Павлов (Павлов) [Гомер, «Одиссея»: *Встала из мрака молодая с перстами пурпурными*

китайских контактов в конце XX – начале XXI веков. Однако дальнейшие наполовину скрытые цитаты свидетельствуют о наличии ещё одной тоски – по героическому и экзотическому, которую испытывает наш современник» (Н. Р. Саенко, А. С. Даниленко, *Диалог культур и анализ постсовременности в поэтическом мире Б. Б. Гребениčkова, «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», Тамбов 2011, № 6, ч. 2. с. 152).*

Эос] – по некоторым предположениям имеется в виду физиолог Павлов, ставивший опыты на собаках (отчего и пурпурны его персты)⁶⁶.

Следует отметить, что очень часто иронизирование БГ над цитируемыми текстами или культурными знаками носит характер не столько веселой, сколько горькой, печальной иронии:

Сентябрь – праздник который всегда с тобой (Сентябрь) [Э. Хемингуэй, «Праздник который всегда с тобой»] – БГ создает на основе хемингуэевской цитаты образ депрессивного антипраздника: хемингуэевский богемный Париж («когда мы были очень бедны и очень счастливы») неявно противопоставляется унылому питерскому сентябрю, полному любовных разочарований.

Но сами давно звонят лишь друг другу, обсуждая насколько прекрасен наш круг (Электрический пес) [А. С. Пушкин «19 октября»: *Друзья, прекрасен наш союз*] – здесь местоимение «наш» используется в квазицитате и относится к иронически описываемому кругу «кухонной элиты» советских времен.

И логически мысля сей пес невозможен, но он жив, как не снилось и нам мудрецам (Электрический пес) [В. Шекспир «Гамлет»: *Есть много, друг Горацио, на свете, что и не снилось нашим мудрецам*] – ирония возникает за счет применения шекспировской фразы к идее существования таинственного электрического пса,

⁶⁶ В этой же песне находим еще один прецедентный эпитет к Павлову – *Весь запряженный зарей, с дрелью святого Фомы*. Здесь представлена видоизмененная цитата из популярного романа на слова А. Н. Апухтина «Пара гнедых, запряженных с зарею». Смысл фразы, скорее всего, связан с той же идеей опытов над собаками (сверлил дыры в собаках до самого утра, не веря бытовому знанию, как святой Фома, который не поверил в то, что Иисус воскрес).

противопоставленного потерянному поколению советского андеграунда и смещения на себя определения «мудрецы».

Иногда стилистическое снижение серьезной или даже трагической цитаты из известного художественного текста у Гребенщикова носит откровенно провокационный характер. Но при этом оно всегда прагматически и эстетически оправдывается на семантическом уровне:

Ох, Самара, сестра моя; Кострома, мон амур (Кострома Мон Amour) [«Хиросима, mon amour»] – Кострома и ряд других городов российской глубинки часто у Гребенщикова становятся двойственными символами – утраченного рая и настоящего ада (ср. *Через тишь, гладь, костромской беспредел*), в данном случае замена Хиросимы Костромой явно неслучайна.

Иду на вы. Иду на ты. Идем на ты (Иду на ты) [Повесть временных лет] – смещение смысла с благородного упреждения врага на сексуальное заигрывание, *Не пей вина Гертруда, Пьянство не красит дам (Не пей вина Гертруда)* [В. Шекспир, «Гамлет»: *Король. Не пей вина, Гертруда! Королева. Я пить хочу. Прошу, позвольте мне*)] – трагическая предсмертная фраза матери Гамлета превращается в нарочитое и эпатажное морализаторство; а стилистический контраст усиливается в следующей строке (*Нажрешься в хлам – станет противно соратникам и друзьям*).

Когда Достоевский был раненый и убитый ножом на посту, солдаты его отнесли в лазарет, чтоб спасти там его красоту (Достоевский) [Ф. М. Достоевский: *Красота спасет мир*] – здесь БГ применяет прием двойной иронии: явной – над расхожей и затертой фразой, принимаемой повсеместно за главный слоган этической философии Ф. Достоевского, и скрытой – над критиками концепции духовной красоты, поскольку в современном консумпционистском мире, по мнению поэта, эта идея сама требует спасения.

Более того, в большинстве случаев (особенно в позднем творчестве) именно такое «вольное» (а иногда и фривольное) обращение с прецедентным текстом позволяет Гребенщикову выстроить совершенно самостоятельную и полностью независимую от оригинала семантическую структуру. Это выходит у БГ столь естественно, что неискушенный или непрофессиональный слушатель просто может не заметить игры с прецедентным текстом:

И друзья меня спросят – о ком эта песня? Я отвечу загадочно – ах если б я знал это сам (Электрический пес) [Б. Окуджава: Ты что потерял, моя радость, – кричу я ему, / А он отвечает: „Ах, если б я знал это сам”].

Есть края, где нет печали, есть края, где нет тоски. Гроб хрустальный со свечами заколочен в три доски (Великая железнодорожная симфония) [А. С. Пушкин «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»: Перед ним, во мгле печальной, / Гроб качается хрустальный, / И в хрустальном гробе том / Спит царевна вечным сном] – отсутствие печали и заколоченный плотно гроб становятся у БГ ироническими символами свободы от чрезмерных, «сказочных» любовных страстей и вечных философских страданий (в т.ч. знаменитой «русской тоски»), от которых не свободны «эти» края.

И, глядишь, опять улетел; из безводной земли, через тишь, гладь, костромской беспредел, без руля, без ветрил... Но всегда – так, как хотел (Летчик) [М. Ю. Лермонтов «Демон»: На воздушном океане, Без руля и без ветрил, Тихо плавают в тумане, Хоры стройные светил] – у Лермонтова «без руля и без ветрил» (т.е. сами по себе, естественным образом) плывут по небу светила, у Гребенщикова же отсутствие руля и ветрил – это аргумент чудесного полета «голубя-ангела-летчика»; предметом иронии становятся собственно сами технические средства, совершенно избыточные при трансцендентном полете.

Интересны в этом смысле два примера использования Гребенщиковым одного и того же прецедентного текста – названия романа Ф.С.Фитцджеральда «Ночь нежна»:

Как будто бы ночь нежна, как будто бы есть еще путь, старый прямой путь нашей любви (Серебро господа моего) В моем окне стоит свеча; свеча любви, свеча безнадежной страсти. Ночь нежна, ночь горяча, но мне не найти в ней ни тепла, ни привета (Голубой дворник).

Ироническое использование этого прецедента сразу не заметно, однако если учесть, что у самого Фитцджеральда это уже прецедент (из Дж. Китса), где эпитет становится символом сложных и запутанных любовных отношений и попытаться проанализировать место идеи любовной жизненной суеты в семантической структуре двух песен Гребенщикова, то без особого труда можно прийти к выводу, что БГ представляет любовь как определенную банальность, противопоставляя эмоциональную чувственность в первом случае «серебру Господа», т.е. вере или высшей духовности, а во втором – снижает ее пафос утверждением, что она «горяча», но не греет. Страсть здесь противопоставляется гораздо более важным действиям «голубого (небесного) дворника», т.е. Бога, убирающего людской мусор: *который все подметет, который все объяснит, войдет ко мне в дверь*. Ночная страсть таким образом зачисляется к факторам загрязнения мира.

К этой же группе иронических трансформаций «серьезных» цитат можно отнести также реминисценции на западную рок- или поп-классику:

Мир, как мы его знали подходит к концу, мир, как мы его знали, – и Бог с ним (Мир, как мы его знали) [R.E.M. «This is the end of the world as we know it»] – У РЕМ песня, из которой заимствуется фраза, – это типичный политический протест-зонг, у БГ же тема иронически переосмысливается в философском плане: расставание с миром, «как

мы его знали» для лирического героя БГ не трагедия и не потеря, а время переходить «к чему-то другому».

Я позвонил тебе, сказать что люблю. Лучше б я был глухой и немой (**Мой друг доктор**) [Стиви Уандер «I Just Called To Say I Love You»] – у Уандера данные слова использованы как признание в любви, у БГ – с горькой иронией, как проявление глупости и слабости лирического героя, как проявление его душевного нездоровья, к тому же, зная, что Стиви Уандер слепой, можно прочесть слова Гребенщикова «лучше б я был глухой и немой» как самоиронический намек лирического героя на свою слепоту (не видел раньше, кого полюбил).

В поле ягода навсегда (**одноименная песня**) [Битлз «Strawberry fields forever»] – пародийный перевод создает комический эффект, задача которого, однако, гораздо более сложная: усилить социально-политическую направленность песни, критикующую отсутствие свободы в СССР и оторванность советской молодежи от общего пласта западной молодежной культуры (прагматика использования цитаты при этом никак не связана с прагматикой песни о сиротском приюте «Земляничные поля»).

Когда со мной случился двадцать пятый нервный срыв (**Афанасий Никитин Буги**) [Роллинг Стоунз «19th Nervous Breakdown»: *Here comes your nine-teenth nervous breakdown*] – в социальной сатире Роллинг Стоунз нервный срыв служит образом состояния покинутого и разочарованного поколения, у БГ же идея психологического нервного срыва иронически преобразуется в образ наркотического шока⁶⁷.

⁶⁷ Смена девятнадцатого (возраст) нервного срыва на двадцать пятый у БГ объясняется, скорее всего, тем, что в песне представлено психическое состояние наркотического опьянения под влиянием ЛСД-25, т.е. диэтиламида лизергиновой кислоты, 25 соединения, полученного из этой кислоты.

Песнь вычерпывающих людей (одноименная песня) [Пере Убу «A Day Such As This»: *Then we'll pass on the motion to bail out the ocean with buckets*⁶⁸] – у БГ сохранена изначальная протестная прагматика оригинала, хотя она вуалируется ироничной фривольностью мелодии и кажущейся легкостью текста.

В моем поле зренья появляется новый объект (Иду на ты) [Кюре “Object”: *You're just an object in my eyes*] – Гребенщиков сменяет характер любовных отношений с противостояния женскому искушению у Кюре на донжуанскую атаку.

Или же на русские рок- или бардовские песни:

Без колебаний пропью линкор Но флот не опозорю (Ну-ка мечи стаканы на стол) [Ю.Визбор «Флот не опозорим»: *Но мы в морях не раз встречали зори / И пили спирт, болтаясь между льдин. / Мы все пройдем, но флот не опозорим*] – ирония строится на псевдоантитезе, т.е. представлении отрицательного, позорного поступка как героического и контрастного к позорящему поступку (нельзя исключать, что еще до Гребенщикова существовала травестийная версия песни Визбора со словами «Мы все пропьем, но флот не опозорим», поскольку паронимическое сходство глаголов «пройдем – пропьем» провоцирует такую пародийную ситуацию.

Скоро кончится век, как короток век. Ты наверное ждешь или нет? Но сегодня был снег и к тебе не пройдешь, не оставив следа, а зачем этот след (Контрданс) [А. Макаревич «Слишком короток век, позади до обидного мало»] – здесь наблюдается ироническая реакция на слишком серьезное отношение Макаревича к «роли поэта» как результат

⁶⁸ Речь идет о вычерпывании океана ведрами, что в некотором смысле объясняет название альбома – песня наивного человека, занимающегося заведомо безуспешным делом, но все же пытающегося это делать.

недлительной размолвки с последним, возможно, из-за «легализации» последнего в советском истеблишменте.

20 лет – маленький срок. 20 лет я слушаю рок. Слегка облысел и слегка занемог, немного оглох, но я слушаю рок (В поле ягода навсегда) [А. Макаревич «Через 20 лет»: *Двадцать лет – не малый срок, и ты за двадцать лет поймёшь, / Что такое тьма и что такое свет*] – обе песни написаны в 1980 году, БГ иронически смещает акценты с гражданско-философского пафоса в сферу музыкального противостояния власти: общие абстрактные проблемы «заботы о целом мире», наблюдающиеся у Макаревича, у Гребенщикова заменены проблемой советской несвободы.

Совсем изредка у Гребенщикова можно все же найти прямое пародийное использование цитат. Такие случаи можно причислить к собственно комическому иронизированию, определенному виду литературного хулиганства:

Так мчался дико между скал он и резал воду, как кинжал. Увы, не счастья искал он, и не от счастья бежал (Географическое стихотворение) [М. Ю. Лермонтов «Парус»].

И Тургенев, дурь смешавший с дрянью, дружески прошепчет в ухо мне: Чу, смотри, Есенин гулкой ранью поскакал на розовом слоне (Из альбома А.К.) [С. Есенин «Не жалею, не зову, не плачу»].

Вчерашний день. В часу седьмом из Лакомки я вышел. На центре явно был облом – звук фака там был слышен. В Сайгоне были хиппары, фарцы тянули виски. И музе я сказал: «Смотри! Вон там сдаются диски!» (Вчерашний день) [Н. Некрасов: «Вчерашний день, часу в шестом, / Зашел я на Сенную; / Там били женщину кнутом, / Крестянку молодую. / Ни звука из ее груди, / Лишь бич свистал, играя... / И Музе я сказал: „Гляди! / Сестра твоя родная!”].

Тексты такого типа вполне могут быть продолжением обэриутской традиции иронизировать над высокой пафосностью школьно-академического отношения к классике.

Собственно комедийным можно назвать и чисто абсурдистское введение прецедентов без какой-либо явной связи с основным текстом, которое можно наблюдать в песне «2-12-85-06», где на фоне проигрыша звучит несколько трансформированных фраз из популярных художественных фильмов: *Что это, Бэрримор?*, *Так это ты, Мирон, Павла убил?* и *Фитилёк-то притуши – коптит!* Можно, конечно, попытаться найти скрытый смысл их использования как иллюстраций для изображения культурно-информационного пространства, но это требует более тщательного анализа.

Наконец, последняя группа используемых Гребенщиковым прецедентных единиц, в которых можно наблюдать прием иронизирования, охватывает расхожие литературные или культурные штампы. Прием этот в принципе не сложен, т.к. любое сознательное введение известного штампа, трюизма в художественный текст автоматически вызывает ироничное отношение к обозначенному им содержанию. К таковым можно отнести литературные банальности «в порыве страсти», «спасибо за то, что ты есть» или расхожие мудрости, вроде «человек – венец природы», «красота требует жертв» или «у вас все еще впереди»:

А он в порыве юной страсти летит на деву с высока (Науки юношей); Здравствуй, смерть. Спасибо за то, что ты есть (Здравствуй, моя смерть); Прощай злодей, венец природы, грызи зубами провода – тебе младенческой свободы не видеть больше никогда (Науки юношей); Восемь суток на тракторе по снежной степи... Красота никогда не давалась легко (Нога судьбы); Забавно думать что есть еще люди, у которых все впереди (Молодая шпана).

Таким образом видим, что ирония – это один из ключевых прагматических приемов введения Борисом Гребенщиковым в свой текст цитат из разного рода произведений русской и мировой культуры, а также прецедентных единиц из языкового запаса русского языка. Стоит подчеркнуть, что практически никогда иронизирование у Гребенщикова не сводится к простому пересмешичеству или к чисто формально-эстетическому ходу. Прецедент в стихотворных текстах Гребенщикова – это всегда либо повод для критического переосмысления каких-то распространенных стереотипов, либо семантически и прагматически осложненный строительный материал для развития оригинального философско-эстетического смысла. При этом Гребенщиков в качестве «строительного материала» (а иногда и объекта) для иронизирования использует чаще всего фольклорный материал, цитаты из русской и мировой художественной литературы, а также из песенного творчества (эстрадных песен, рок-песен и бардовских песен). Лишь изредка он прибегает с этой же целью к философской или религиозной литературе. Ирония как прагматическая установка у Гребенщикова носит концептуальный характер – одновременно социокультурно-эстетический (созвучный постмодернистской тенденции последнего тридцатилетия) и идиостилевой, личностный. Можно вполне согласиться с Татьяной Логачевой (Виноградовой), которая, анализируя ироническую подоплеку текста **Дело мастера Бо**, отмечает, «Но возникает вопрос: насколько далеко заходит ирония Гребенщикова? В чем заключается „послание“, message данного текста? В том, что любовь и гармония могут существовать лишь „в мире идей“, а в реальности недостижимы? Или же ирония необходима для снижения пафоса до приемлемого уровня, поскольку нарочитая „пафосность“ вызывает в контркультурном/постмодернистском сознании устойчивую реакцию отторжения, ведь ирония, понимаемая не как троп и не как литературный прием в узком смысле слова, но являющаяся частью мироощущения, может носить и жизнеутверждающий характер. Делая

скидку на неизбежную абсурдность слишком высоких истин, ирония, тем не менее, способствует их „лучшей усвояемости” уставшим от проповедей сознанием»⁶⁹.

⁶⁹ Т. Е. Логачева (Виноградова), *Суггестивная лирика Бориса Гребеникова. Неомифологизм и интертекстуальность*, в: Стихи.ру, <http://www.stihi.ru/2012/03/24/3403> [20 декабря 2017].

3.4. Саркастические смысловые трансформации прецедентных единиц

В предыдущих разделах нами были рассмотрены различные по своей прагматике способы интерпретации Борисом Гребенщиковым прецедентных единиц, функционирующих в русской языковой культуре, а также цитатных текстов иноязычного происхождения, которые он в изобилии использует в собственном песенном творчестве. Философская медитация и ирония являются не единственными способами переосмысления существующего положения дел в окружающем Бориса Гребенщикова мире. Нередко степень экспрессии и эмоционального накала его критического отношения к действительности переходит границы чистой контемплации или игривого подтрунивания и переходит в довольно едкий сарказм, а описываемые им реалии начинают обретать однозначно гротескные формы.

Как пишет Т. Г. Ивлева, «Главная функция столь многообразных гротесков <у Гребенщикова> есть реализация сложных структур сознания современного человека – человека конца второго тысячелетия, который является хранителем исторической памяти и культурных ценностей предшествующих эпох. В этом сознании философские учения, религиозные представления, нравственные и эстетические критерии и ценности оказываются перемешаны, относительноны и равноценны. Гротеск в данном случае – это первая возможная ступень грядущего синтеза»⁷⁰.

Как отмечают составители энциклопедии «Литература и язык», сарказм – это высшая или крайняя форма иронии: «Сарказм, как и любой юмористический приём, основан на иносказании, но, в отличие от других

⁷⁰ Т. Г. Ивлева, *Гротески Бориса Гребенщикова (альбом «Кострома mon amour», 1994 г.)*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 17 февраля 2012].

видов комического, часто не маскирует второй план, а открыто высказывает в тексте негативную оценку, вслед за видимым восхвалением»⁷¹.

Сарказм является третьим важным смысловым прагматическим приемом эстетизации прецедентных единиц в творчестве Гребенщикова. Условно все собранные примеры саркастического использования прецедентов в произведениях БГ можно разделить на две группы в зависимости от объекта критики и общего характера авторской претензии к нему. Это, с одной стороны, социально-политические и культурно-цивилизационные черты страны и общества в целом (речь идет, конечно, о России и русских как цивилизационном типе), а с другой – неблагоприятное (по мнению поэта) этико-мировоззренческое состояние человека или человечества как такового. Рассмотрим их по отдельности.

3.4.1. Социально-политический и культурно-цивилизационный сарказм

Данная группа прецедентов, конечно же, не представляет собой однородного множества. С одной стороны, это фразы, касающиеся советского прошлого и коммунистической идеологии, а также связанных с ними проблем войны и потерянного поколения, ушедшего во внутреннюю эмиграцию, с другой же прецеденты, вовлеченные в более глобальные по смыслу рассуждения о России и современных культурно-цивилизационных тенденциях. Однако, сразу же следует оговориться, что разделение материала по указанным критериям осуществить очень непросто. Все эти проблемы в творчестве Гребенщикова самым тесным образом переплетены и зачастую одна фраза совмещает в себе аллюзии сразу к нескольким когнитивным и семантическим пространствам.

⁷¹ *Сарказм*, в: Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия, под редакцией А. П. Горкина, Москва 2006, https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4167/Сарказм [доступ: 20 января 2016].

Наиболее ярко и выразительно сарказм БГ направлен на политическое прошлое (особенно на его агрессивно-военную и тоталитарную сущность). Пацифизм становится при этом одним из главных оснований критики советского строя:

Нас учили не жить, Нас учили умирать стоя. Знаешь, в эту игру могут играть двое (500) [Лучше умереть стоя, чем жить на коленях и поговорка *Two can play this game* со смыслом ‘Посмотрим еще, чья возьмет’] – БГ саркастически трансформирует образ «революционной героики» прошлого режима в образ цивилизации войны и смерти. Здесь, как и почти во всех остальных случаях саркастической сатиры Гребенщикова, явного юмора, собственно комического эффекта практически нет. Гораздо больше здесь чистой сатиры. Саркастическая прагматика очень часто опирается на столкновение какой-то возвышенной идеи (обычно выраженной прецедентом) и находящимся в непосредственной близости с ней контраргументом, контрастирующим с ней, снижающим, тривиализирующим ее, фактически ее высмеивающим.

Свечи запалены с обоих концов. Мертвые хоронят своих мертвецов (...) *В мутной воде не видно концов. Мертвые хоронят своих мертвецов (500)* [поговорка *Burn the candle at both ends* (‘работать не покладая рук, пахать как вол’ или в более близком к оригиналу варианте – ‘сгорать, работать на износ’) и Мф. 8,22: *Но Иисус сказал ему: иди за Мною, и предоставь мертвым погребать своих мертвецов*] – та же прагматика, что и в предыдущем случае, хотя столкновение цитат в данном случае призвано выставить напоказ описываемый цитатными прецедентами объект – распад общественных устоев в современном российском обществе (т.е. мир *мертвых, хоронящих мертвецов*, мир *мутной воды*, в которую спрятаны все *концы*).

Прыг, ласточка, прыг – а дело к войне. Пой, ласточка, пой – а мы бьем в тамтам. Ясны соколы здесь, ясны соколы там. (...) На битву со злом

взвейся, сокол, козлом, а ты, ласточка, пой, а вслед не беги (Ласточка) [контаминации подверглись сразу три цитатных прецедента: солдатская песня «Взейтесь, соколы, орлами», романс «Пой, ласточка, пой!» и фразмент из песни Б. Окуджавы «Примета»: *Дело, стало быть, к войне*⁷², а также три устойчивых словосочетания; фразеологизм *ясный сокол* и два клише – *борьба добра со злом* и *бить в там-там*, в котором явно просматривается аллюзия к фразеологизму *бить в набат*; нельзя также исключить аллюзии к арии Фигаро – *Фигаро здесь, Фигаро там*] – саркастическая тривиализация патриотической армейской песни достигается заменой позитивно маркированного *орла* явно отрицательно окрашенным *козлом*, что ведет к противоречивому столкновению (*ясного*) *сокола* и *козла*; наряду с этим сталкиваются явно возвышенно позитивное *Пой, ласточка, пой* и игривое *Прыг, ласточка, прыг* с тревожно-трагическими *мы бьем в тамтам* и *дело к войне*; наконец антивоенный сарказм завершает контаминация героики *ясного сокола* с плутовством Фигаро (*здесь – там*).

Социально-политический характер содержит в себе также саркастическое преобразование цитаты из песни Дэвида Бирна «Once In A Lifetime» в песне Гребенщикова **Жажда**: *Ты можешь спросить себя: «Где мой новый красивый дом? [в оригинале – And you may ask yourself / What is that beautiful house?]*. Прагматика фразы Бирна Гребенщиковым в принципе сохранена. Обе песни философско-критические с социальным подтекстом. Но у Бирна акцент положен на критику материальных ценностей в обществе достатка. У БГ же более выпячен идеологический и политический момент, связанный с бездуховностью советского общества, лишенного материального благополучия. У Бирна вопрос звучит *And you may ask yourself – well... how did I get here?* («Что это за прекрасный дом?... Как я сюда попал?»), а у Гребенщикова он не только трансформируется в вопрос

⁷² Эта песня входит в репертуар Гребенщикова.

«Где мой новый красивый дом?», но и прямо указывает на источник рассуждений – цитирование Бирна и Ино. Вопрос Гребенщикова подразумевает рассуждение: ‘Нам бы их проблемы, если мы даже не можем, как они, спросить у себя, что это за дом и как я сюда попал?’. БГ довольно часто, цитируя, фактически отсылает не к самому источнику, а к его реальной или возможной интерпретации в своей культуре.

Психологическим карикатурным портретом советских сограждан становится песня **Козлы**, в которой Гребенщиков использует цитату из «Баллады о стариках и старухах, с которыми я вместе жил и лечился в санатории областного совета профсоюза в 110 км от Москвы» А. Галича: *Я твердил им в их мохнатые уши, / В перекурах за сортирную дверь: / «Я такой же, как и вы, только хуже!» / И поддакивали старцы, не веря.* У Гребенщикова, казалось бы сохраняется горький смысл взаимного непонимания поэта и ограниченных обывателей. Но БГ существенно усиливает дистанцию между собой и завистливой толпой, косной массой народа емким пейоративом «козлы». Поэтому его фраза *Увявшие в собственной правоте, завязанные в узлы. Я тоже такой, только хуже* звучит саркастически. Его диагноз состояния общества идет гораздо дальше, чем у Галича. Он обвиняет своих сограждан в нечеловечности: *Могли бы быть люди – козлы.*

В песне **Московская октябрьская** сарказм Гребенщикова нацеливается на французскую революцию, в которой он видит прообраз революции российской. При этом прецеденты распознаются далеко не сразу: *А в небе бабы голые летят. На их грудях блестит французский крем. Они снуют с бесстыдством крокодила. Гори, гори, мое паникадило, а то они склюют меня совсем.* Сложно с точностью сказать, откуда выводятся «голые бабы» – из известной детской «черной» серии (*Голые бабы по небу летят, в баню попал реактивный снаряд*) или же это аллюзия к булгаковским голым ведьмам с «кремом на грудях», летящих по небу советской Москвы, а может и к известной полуобнаженной «Свободе, ведущей народ» Э. Делакруа (ведь

крем французский). А может, ко всем трем сразу (что у БГ не в редкость). Нельзя исключать и влияние строк песни А.Гуницкого «Пятнадцать голых баб» (*Когда 15 баб резвятся у пруда (...) Что толку быть тобой, бесстыжая звезда (...) И бабы у пруда не ведают стыда*) из репертуара Аквариума.

В несколько иной версии эта же постфольклорная цитата всплывает в песне **Бабушки**: *Стая бабушек летит в ночном небе. Летите, милые, летите*. Здесь, однако, присутствует несколько иной смысловой мотив: расставание с закостеневшим прошлым. Дополнительно в том же фрагменте появляется трансформированная цитата из советской песни «Летите, голуби» (на слова М. Матусовского), усиливающая аллюзию к советскому прошлому.

Столь же саркастично, как революционное прошлое, оценивает он и постсоветское политическое настоящее России, особенно обращая внимание на остатки в нем прошлого идеологического наследия:

*Дети пепси-колы*⁷³ заслуженно отходят ко сну, а осень патриарха длится так долго, что рискует превратиться в весну (**Сутра ледоруба**) [Г. Гарсия Маркес «Осень патриарха»] – образ маркесовского диктатора возведен здесь в ранг культурно-политической критики остатков советской ментальности у современного поколения «П» и остатков самой советской системы в общественно-политической жизни постсоветской России, которые грозят перерасти в новое, уже собственно российское качество – *осень*

⁷³ *Дети пепси-колы* также могут быть цитатой из «Generation П» В. Пелевина. Однако вопрос об источнике открыт. Книга Пелевина вышла двумя месяцами позже, но писатель работал над ней более двух лет. Скорее всего оба автора независимо друг от друга эстетизировали очень популярный рекламный слоган и культурный концепт потребительского общества *Новое поколение выбирает Пепси*.

патриарха рискует превратиться в весну; кроме упомянутых цитат в данном фрагменте можно наблюдать еще два воспроизводимых элемента – архаично-книжное клише *отходить ко сну* и советизм *уходить на заслуженный отдых* (о выходе на пенсию), которые, будучи семантически связанными с пожилыми людьми, в сочетании с цитатными *детьми пепси-колы* создают дополнительный карикатурный контраст.

Антикварным (партизанским) костром догорает эпоха (Девушки танцуют одни) [ДДТ «В последнюю осень»: *Прощальным костром догорает эпоха*] – сарказм БГ направлен на затянувшийся конец прошлой советской эпохи: у Ю. Шевчука этот костер был «прощальным», но актуальным – песня была написана в 1990 году. С позиции же БГ прощание явно затянулось на 20 лет и костер успел стать «антикварным», в другой же версии его поддерживают «партизанскими» методами окопавшиеся советские «подпольщики».

Вперед, вперед, плешивые стада, дети полка и внуки саркофагов (Московская октябрьская) [В. Катаев «Сын полка»] – название повести Катаева БГ превращает в яркий саркастический символ поколения ВОВ, при этом усиливая его скрытой аллюзией к распространенному в СССР воспитательно-идеологическому клише «дедушка Ленин» (*внуки саркофага*) и структурной реминисценции к Марсельезе (*Вперед, вперед*) как гимну французской революции, с которой, по мнению поэта, и начались все цивилизационные потрясения, закончившиеся октябрьским переворотом.

Однако «претензии» поэта к современной российской общественно-политической жизни не ограничиваются только советскими атавизмами. Есть здесь проблемы и собственно современные: *Патриотизм значит просто «убей иноверца». Эта трещина проходит через мое сердце (500)* [ср.: Г. Гейне: *Когда мир раскалывается надвое, трещина проходит через*

сердце поэта]. Столкновение дефиниции патриотизма в новой, постсоветской и постперестроечной России с фразой из Гейне звучит как упрек современному российскому обществу и руководству. При этом общее понимание будущего у лирического героя Гребенщикова явно пессимистическое: *В каждом юном бутоне часовой механизм, мы движемся вниз по лестнице, ведущей вниз (500)* [роман Б. Кауфман «Вверх по лестнице, ведущей вниз»]. Гребенщиков саркастически заменяет оптимистическую коннотацию образа Кауфман пессимистической (у Кауфман социально-духовная антитеза «направления» стараний учительницы «поднять» трудных учеников, «скатывающихся по лестнице» жизни). Фраза *Моя Родина, как свинья, жрет своих сыновей (500)*, восходящая либо к Джеймсу Джойсу (*Ирландия, как свинья, пожирает своих детей*), либо к П. В. Вернио (*Революция, как Сатурн, пожирает собственных детей*), относится уже полностью к современной ему России.

Но было бы весьма ошибочным считать, что Гребенщиков тем самым примыкает к консервативно-народническому или национал-патриотическому идейному кругу, поскольку не меньше претензий мы находим в его произведениях и к России как культурно-цивилизационному пространству в целом, обнаруживая в нем большое количество как собственных, специфических «системных» изъянов, так и неизлечимых болезней современного мира.

Прежде всего обратим внимание на отношение лирического героя Гребенщикова к традиционной российской природной стихийности и непредсказуемости:

Боже мой, в какой же дыре живет мое племя, глубоко под водой, где лицом к лицу не видно в упор (Zoom Zoom Zoom) [С. А. Есенин «Письмо к женщине»: *Лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии*] – у Есенина фраза имеет философский смысл невозможности охвата великого бытовым взглядом, у БГ же идея сначала тривиализируется до межличностных отношений, а затем

поднимается до уровня символа полного отчуждения и озлобления в современном обществе; в сочетании с локализацией *глубоко под водой* и *в какой же дыре*, а также с повторяющимся в рефрене заглавием дает смысловой эффект погрязания в бытовых мелочах, мелочности.

Глубоко в джунглях, куда я вернусь, когда я кончу дела. Глубоко в джунглях, где каждый знает, что сажса бела. Глубоко в джунглях, где пьют, так как пьют, потому что иначе ничего не понять, но достаточно бросить спичку и огня будет уже не унять. (Джунгли) [Битлз: *Deer in the jungle*] – чисто содержательный фрагмент битловского сатирического текста о бравом охотнике Бунгало Билле трансформируется БГ в образ «диких» отношений в стране, превратившейся в современные «джунгли», но при этом со старыми традициями «беспощадного российского бунта», где достаточно малейшего повода для общественного неповиновения (*и огня будет уже не унять*); не исключено, что фраза *где пьют, так как пьют, потому что иначе ничего не понять* может быть навеяна известной просторечной присказкой *Без поллитра не разберешься*.

Сколько ни стучись у этих пряничных ворот, коснись что не так, эх, милая, сама пойдет (Дуй) [народная песня «Дубинушка»: *Эх, зеленая, сама пойдет*] – здесь идея русского стихийного бунтарства (*Коснись что не так, эх, милая, сама пойдет*) усугубляется контрастом между национальной привязанностью к природной стихии и «пряничными воротами» западной цивилизации), в которые все еще стучится Россия, *Сарыню на кичку разогнать эту смурь (Кострома mon amour)* [клич новгородских ушкуйников и русских разбойников до времён Степана Разина *Сарынь на кичку!*⁷⁴] – БГ из разбойничьего клича делает символ

⁷⁴ После него все находившиеся на судне должны ложиться на кичку – возвышенную часть на носу судна – и лежать там все время, пока грабят судно.

решительного преобразования, «встряски», пробуждения России ото сна.

Кроме того, в центре внимания поэта оказываются антицивилизационная дремучесть нравов русской глубинки и их своеобразная «духовная бездуховность», т.е. грех, возведенный в ранг судьбы и высшего предназначения:

*Куда ты, тройка, мчишься, куда ты держишь путь? Ямщик опять
нажрался водки или просто лег вздремнуть (Древнерусская тоска)*

[Н. В. Гоголь «Мертвые души»: *Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ!*] – тройка из символического образа несущейся в будущее самобытной России превращается в саркастический образ российской безалаберности, пьянства и воровства («ямщик» – явный намек на Б. Н. Ельцина).

*От одиночества зевая, сонеты пишет лесоруб. Шоссе от холода
страдает и сладкий дым ползет из труб (Январский романс)*

[А. С. Грибоедов «Горе от ума»: *И дым Отечества нам сладок и приятен*] – перед нами саркастический образ зимней России, где прецедентный «сладкий дым» выполняет функцию маркера локализации, контрастирующего не только с российской тоской (*от одиночества зевая, сонеты пишет лесоруб*) и беспросветной погодой (*шоссе от холода страдает*) но и с инородными «глазами тамагучи».

В моем доме все хрен да полынь. Дыра в башке – обнова (Последний поворот) [используется народный заговор, вербальный оберег от нечистой силы *Хрен да полынь, плюнь да покинь*] – с формулы заговора «хрен да полынь» БГ переносит в область констатации культурно-цивилизационного факта, при этом значение обеих составных не только семантически овеществляется (острый, вызывающий слезы хрен и горькая полынь), но и прагматически обновляется за счет ассоциаций с понятиями «хреново» и «горечь».

На кой мне хрен ваш город золотой (Последний поворот) [ср.: А. Волохонский «Рай»: *Над небом голубым есть город золотой*⁷⁵] – здесь Гребенщиковым осуществляется саркастическая десакрализация идеи небесного Иерусалима, противопоставляемого реальной России «хрена и полыни».

Проглядели все глаза, да ни хрена не видать (...) А кругом лежат снега на все четыре стороны, легко по снегу босиком, если души чисты (Волки и вороны) [фразеоматическое высказывание *не видать ни рожна* и фразеологизмы *идти на все четыре стороны*, *все глаза проглядеть* и *с чистой душой*] – в этих фрагментах отмечается образное столкновение сразу нескольких устойчивых аналитических единиц, причем БГ в первом фрагменте осуществляет целенаправленный семантический сдвиг в фразеологизме *все глаза проглядеть* – с идеи ожидания на идею простого смотрения (т.е. буквализацию семантики через ремотивацию внутренней формы), а во втором создает метафору всеполноты с категориальным переносом с семантики направления движения (*идти на все четыре стороны*) на семантику местонахождения (*лежат снега на все четыре стороны*), в результате чего создается контраст между импликацией движения на все четыре стороны и невозможностью этого сделать, т.к. вокруг лежат снега, по которым легко идти только в том случае, если души чисты и когда есть хоть какая-то перспектива, а, по логике автора, и души далеко не чисты, и *ни хрена не видать*.

Волга шумит волнами; редкая птица долетит до её берегов (Ткачиха) [Н. В. Гоголь «Страшная месть»: *Редкая птица долетит до середины Днепра*] – в этих словах содержится горький сарказм над судьбой

⁷⁵ Песня в несколько видоизмененном виде входит в репертуар самого Гребенщикова, следовательно здесь мы имеем дело, скорее всего, с автоцитацией.

России, т.к., по мнению некоторых исследователей, птица у БГ во многих случаях – это символ души или духовности; невозможность долететь до берегов Волги означает господствующую на этих берегах бездуховность.

В итоге совершенно не удивляет следующий фрагмент, в котором лирический герой Гребенщикова прямо объясняет причину эмиграции из постперестроечной криминальной России, хотя и при помощи несколько завуалированного прецедента:

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. А ты удивлена почему я не живу здесь. Милая, знаешь, мне кажется, это странный вопрос (Странный вопрос) [Боб Дилан «On the Road Again»: *Well, I wake up in the morning / There's frogs inside my socks / Your mama, she's hidin' / Inside the icebox / Your daddy walks in wearin' / A Napoleon Bonaparte mask / Then you ask why I don't live here / Honey, do you have to ask?*] – социально-этический протест Дилана у БГ трансформируется в социально-политический (обоснование эмиграции); песня начала 80, а выезд Бориса Гребенщикова в США состоялся лишь в конце 80-х.

Социально-политическая критика как советской, так и современной России, выраженная в сарказме – это не злободневность, а инвариантная черта Гребенщикова как поэта-индивидуалиста. Как отмечает российский критик Максим Жуков, «Гребенщиков постоянно чувствует себя в России эдаким чужаком. БГ не был бы БГ, если бы боялся признаться в этом. Потрясающим образом „чужак” болеет сердцем за „чужую” ему страну и любит ее, как дай Бог любить ее каждому (...) мы никогда бы не смогли услышать столь откровенных и пронизанных болью песен о России, если бы не эта самая чужеродность Гребенщикова, который, как истинный поэт, всегда чужой на той самой любимой им земле, которая его породила. С

другой стороны, взгляд чужака, пусть и наполненный болью, всегда беспристрастен и не замутнен»⁷⁶.

Вторую большую группу прецедентов составляют аллюзии и реминисценции, вовлеченные Гребенщиковым в саркастическую критику материалистической и коммерческо-потребительской цивилизации американского образца (поразившей также и Россию). Поэтому фраза *Колеса сдаены в музей, музей весь вынесли вон, в каждом доме раздается то ли песня, то ли стон, как предсказано святыми, – все висит на волоске, я гляжу на это дело в древнерусской тоске* из песни **Древнерусская тоска** может быть вполне отнесена на счет современной культуры потребления целиком. Здесь некрасовская фраза *Этот стон у нас песней зовется*, символизировавшая изначально тяжелый подневольный труд русского мужика, Гребенщиковым трансформируется в гротескный стон-песню – то ли от пьянства и воровства, то ли от пресыщенности материальными благами. Знаками бездуховности современной культуры в песне **Голова Альфредо Гарсии** становятся пресыщенность и преступность:

На каждой странице – Обнаженная Маха, я начинаю напоминать себе монаха – вокруг нет искушений, которым я хотел бы поддаться [Ф. Гойя, «Маха обнаженная»] и *Унесите отсюда голову Альфредо Гарсии (Голова Альфредо Гарсии)* [«Принесите мне голову Альфредо Гарсиа»].

Программной в этом отношении является также песня **Слишком много любви**, само название которой цитатно. У богослова К. С. Льюиса в «Страдании» есть строки «Господь пытается дать нам то, что нам нужно, а не то, чего мы сами бы теперь пожелали. И снова поражает нас невыносимая

⁷⁶ М. Жуков, БГ: *Чужой среди своих*, в: АПН, <http://www.apn.ru/opinions/article10294.htm> [доступ: 22 января 2016].

честь – слишком много любви, а не слишком мало»⁷⁷. Гребенщиков саркастически применяет эти слова как диагноз современной повсеместной бездуховности живущих в потребительском «подземельи»: *Мы дети подземелья* [В. Г. Короленко, «Дети подземелья»]⁷⁸. В этом же тексте БГ для обращения внимания на невозможность в современном обществе отвлечься от материальной суеты и найти настоящее, духовное привлекает известную фразу из «Вия» Н. В. Гоголя: *Хэй, поднимите мне веки* [в оригинале: *Подымите мне веки: не вижу! – сказал подземным голосом Вий – и всё сонмище кинулось подымать ему веки*). Наконец, саркастический анализ современного общества завершается своеобразной оксюморонной оценкой повсеместно провозглашаемой идеи равенства: *Победила дружба, их обоих распяли, слишком много любви* [клишированное высказывание – советизм *Победила дружба*]. Таким образом Гребенщиков производит сразу два действия – развенчивает миф о равенстве и демифологизирует расхожий бытовой воспитательный стереотип, путем его обратной интерпретации.

В этом же ключе выдержаны две цитаты в песне **Марш священных коров**:

Но кто не без греха, пусть первый бросит камень [Иоанн, 8:7: *Кто из вас без греха, пусть первый бросит в нее камень*] – саркастическая трансформация библейской фразы, использованной с отрицанием ключевого концептуального суждения. Сарказм, как и ранее, нацелен

⁷⁷ К. Льюис, *Страдание*, в: Николай Козлов. Персональный сайт, <http://nkozlov.ru/library/s45/s366/d3337/?resultpage=2> [доступ: 22 января 2016].

⁷⁸ Прецедентное имя *дети подземелья* Гребенщиков вторично цитирует с саркастической прагматикой в песне **Слова растамана** (*Аврорафобы – те, кто боятся рассвета, вот ваше имя. / Дети подземелья, снимайте растяжки и мины*).

не в самую библейскую фразу, а в социальную действительность, противоположную евангелическому призыву.

Из этой искры может возгореться пламень (**Марш священных коров**) [А. Одоевский: *Из искры возгорится пламя*] – саркастическая тривиализация революционной мысли, основанная на буквализации смысла (пламя перемен должно возгореться из искры от камня, брошенного грешником); при этом БГ нарочито изменяет нормативную форму *пламя* в архаично-религиозную *пламень*, что должно вскрыть антагонизм революционных порывов и духовной неизменности.

Иногда для саркастической критики современного состояния общества БГ прибегает к очень широкому цитированию, строя свое произведение как полную реминисценцию к какому-то другому известному произведению. Однако он никогда не делает этого по принципу простого цитирования. Как правило, изначальную мысль цитируемого автора он существенно видоизменяет, а иногда и полностью переосмысливает. Так, в **Девушки танцуют одни**, постороенной как своеобразный песенный отзыв на рассказ В. Пелевина «Бубен верхнего мира», находим фразу *Можно бить, хоть разбей в бубен верхнего мира, но авиаторов ноль, и девушки танцуют одни*. Пелевинский образ бубна верхнего мира, при помощи которого русские невесты, вызывают погибших немецких летчиков, чтобы выйти за них замуж и выехать на Запад, Гребенщиковым использован напрямую для иллюстрации своего саркастического наблюдения над безысходностью современной культуры. БГ однако усиливает сарказм, фактически убирая пелевинскую иронию и юмор, и оставляя только апокалиптический, трагедийный аспект одиночества. Некоторые любители творчества Гребенщикова усматривают в этой фразе еще один источник цитирования, а именно песню Стинга „They Dance Alone”, начинающуюся фразой *Why are these women here dancing on their own?* Формально это

возможно, однако пафос антивоенной песни Стинга никак не перекликается с апокалиптической культурно-цивилизационной и социальной картиной, созданной Гребенщиковым. С другой стороны идея женщин, танцующих в одиночестве из-за того, что мужчины взаимно истребили друг друга на войне или в погоне за прибылью, можно расценить и как когнитивный прецедент.

Еще один апокалиптический образ всеобщей разрухи БГ рисует в прямой пародии на «Дом восходящего солнца» группы Энималз **Дом заходящей луны**, в которой сохранена вся структура текста оригинала.

Состояние поэта, живущего в обществе бездуховности проявляется в строках песни **Мама, я не могу больше пить** – *Мама, вылей все, что стоит на столе, я не могу больше пить*, являющихся перифразом строк известной диллановской песни „Knockin' on Heaven's Door” с очень сходной логической и синтаксической структурой: *Mama, put my guns in the ground / I can't shoot them anymore*. Гребенщиков заимствует у Дилана идею рок-пацифизма 60-х гг. XX века и превращает ее в проблему усталости от созерцания массового упадка духовности начала XXI века.

Наконец, третья «цель» культурно-социальной критики Гребенщикова – это поколение несостоявшихся бунтарей, т.н. «потерянное поколение» 70-80-х, ушедшее во внутреннюю эмиграцию, в андеграунд, в интеллектуальное диссидентство. С одной стороны, это поколение самого Гребенщикова, а следовательно, его сарказм в этом случае в какой-то мере самокритичен. С другой же стороны, Гребенщиков пытается отмежеваться от бунтарских стереотипов рок-поколения, особенно от его коллективизма, своеобразного стилистического консерватизма и чрезмерной привязанности к прошлым идеалам. Своеобразным гимном разрыва с «потерянным поколением» стала песня **Рок-н-ролл мертв**. Название песни прецедентно. До «Аквариума» песню с аналогичными названием на английском – „Rock and Roll Is Dead” — выпустила в 1977 году американская пауэр-поп-группа Рубиноуз (*Rock and Roll Is Dead / And we don't care*). Прагматика

констатации смерти рок-н-ролла у Рубиноуз нейтрализуется острым битовым ритмом, что служит в определенном смысле отрицанием факта, утверждаемого в тексте. У БГ ритм-энд-блюзовое сопровождение и социально-философский текст переносит центр тяжести проблемы с музыки и танца (в тексте Рубиноуз именно танец отождествляется с рок-н-роллом) на образ жизни и мировоззрение. Рок-н-ролл у Гребенщикова – это не развлекательная музыка, а образ жизни. И отношение у БГ к нему двойственное: он одновременно пытается сохранить суть рок-н-рольного образа мысли, а с другой – пытается уйти от его фетишизации и превращения в истэблишмент и бренд. Отсюда его сарказм над «детьми рок-н-ролла»:

*Как много комнат полных людей, служебных комнат полных людей,
прозрачных комнат полных людей, но пока нет твоей любви, мне
всегда будет хотеться чего-то еще (Глаз) [В. Цой «Дети минут»:
Раньше у нас было так много комнат, / Полных людей, полных идей. /
А сейчас – ничего, только рыба гниёт / С головы у фашистских детей]*
– БГ осуществляет философское переосмысление цоевской идеи
духовного братства в идею внешней суеты, видимости общности,
используя прием антитетической цитации.

*И если кто-то издох от удушья, то отряд не заметил потери бойца
(Электрический пес) [ср.: М. Светлов «Гренада»: Отряд не заметил
потерю бойца и яблочко-песню допел до конца]* – здесь гротеск и
сарказм достигается перенесением референции ситуации с
революционного поля боя в прокуренную и пропитанную
алкогольными парами квартиру и заменой гибели от сабли противника
духовным удушьем.

*И над кухней-замком возвышенно реет похожий на плавки и пахнущий
плесенью флаг (Электрический пес) [ср.: Машина времени «Флаг над*

замком»: *Поднимать на мачте мечты / Свой единственный флаг*⁷⁹] – Гребенщиков обращает свой сарказм в сторону элиты и богемы, занимающейся самолюбованием и консервированием воспоминаний о своем бунтарском прошлом.

Десять степных волков и каждый пьян, как свинья, я был бы одним из них, но у меня семья (Кусок жизни) [Г. Гессе «Степной волк»] – БГ рисует здесь саркастический образ «коллег по цеху», ухвативших суть, «постигших» трансцендентное (скорее всего, через алкоголизм – цитатный *степной волк* при этом контрастно отождествляется с фразеологической *свиньей*).

«Жить быстро, умереть молодым» – это старый клич; но я хочу быть живым (Герои рок-н-ролла) – здесь Гребенщиков в очередной раз проявляет свой сарказм по поводу «вечной молодости» битников, их перманентной контркультурной войны; песня ознаменовала уход БГ в интеллектуальный андеграунд: сталкивается романтика цитатного прецедента и здраворассудочный инстинкт самосохранения.

Стареющий юноша в поисках кайфа (Электрический пес) [ср.: А. А. Блок «Двойник»: *Вдруг вижу – из ночи туманной, / Шатаясь,*

⁷⁹ То, что данная фраза восходит к песне А. Макаревича, подтвердил сам Гребенщиков на одном из концертов: «Песня, которая по нашему долгому печальному опыту требует комментариев. Может, кто-нибудь знает такую группу – «Машина Времени»? (в зале недоумённое молчание) У них была прекрасная песня «Флаг над замком». Кто-нибудь помнит, нет? (в зале недоумённое молчание) И там была строчка «Поднимать на мачте мечты свой единственный флаг». А в следующей песне пойдет речь про людей, которые флаг когда-то подняли, и про него забыли. Флаг есть, и они считают, что всё в порядке. А он пылится, начинает уже пахнуть... («Аквариум» – «Записки о Флоре и Фауне», в: dezor.narod.ru, http://dezor.narod.ru/articles/newscmd_463.html [доступ: 18 октября 2017]).

подходит ко мне / Стареющий юноша (странно, / Не снился ли мне он во сне?)] – та же идея: сарказм над инфантилизмом знакомых из рок-богемы, которые никак не повзрослеют.

И вот два достойных занятия для тех кто выше нуля – торговля открытками с видом на плешь или дикий крик: Право руля! (Комната, лишенная зеркал) [Право руля – морская команда] – здесь вырисовывается саркастический образ социальных активистов-бунтарей, не особо одаренных интеллектом (*кто выше нуля* – здесь использовано клише из прогнозов погоды), превращающихся в будущем либо в «стареющих юношей» на «кухнях-замках», либо уходящих во власть («Право руля»).

Локоть к локтю, кирпич в стене (Рок-н-ролл мертв) – явная отсылка к альбому «The Wall» группы Пинк Флойд, а именно к песне «Another Brick In The Wall»; флойдовская протестная патетика – символ стены и кирпичей в стене социальной системы, которую следовало разрушить новому поколению рокеров, – у БГ обращается против самих же бунтарей, которые сами стали такими же кирпичами в стене системы. Дополнительно сарказм усиливает отсылка к клише *чувство локтя*.

По мысли поэта, познавший, не должен поступать вопреки тому, что ему открылось. От элиты он ожидает последовательных действий, а не соглашательства: *Но Будда в сердце, а бес в ребро, молчать сейчас это срам (Трамвай)*. Поговорка *Седина в бороду, бес – в ребро* трансформируется из игриво-сексуального замечания в социально-нравственную максиму, в связи с чем полностью трансформируется прагматика смысла – укор в несоответственном возрасту поведении превращается в упрек за социальную позицию, не соответствующую ожидаемому у культурной элиты уровню понимания.

Оппортунизм поколения «бывших» становится мишенью гробенщиковского сарказма также в песне **Сыновья молчаливых дней**, где

поэт использует фрагмент из песни Дэвида Боуи «Sons of the silent age». *Сыновья молчаливых дней боятся шагов вниз, боятся своих детей* – прагматика критики оппортунистического поколения, присутствующая в песне Боуи, практически сохранена полностью. Оптимистические надежды Боуи на то, что сыновья молчаливого века наконец заговорят и станут сыновьями звука, у БГ трансформируется в слабую надежду, что сыновьям молчаливого века может помочь глоток воды. Правда, в этом же тексте находим еще две реминисценции: *Oh baby, baby, baby, I won't ever let you down / I can't stand another sound. / Let's take another way in.* Можно допустить, что дети, которых боятся сыновья молчаливых дней, это и есть то новое поколение «сыновей звука», которое избрало новый путь.

3.4.2. Этико-мировоззренческая саркастическая прагматика

Несколько иной характер имеет саркастическая критика Гребенщиковым человеческих пороков. При этом зачастую содержательная семантика текста строится таким образом, что порок индивидуализируется, конкретизируется. Создается впечатление, что Гребенщиков пишет о конкретных людях. Текст внешне выглядит биографично. Однако индивидуализированность текста настолько скрыта, что знать об адресате критики могли только ближайшие друзья и знакомые Гребенщикова. Поэтому на уровне смысловой, прагматической семантики эти тексты становятся довольно широкими обобщениями, саркастически вскрывающие моральные пороки как таковые. Следует заметить, что БГ нечасто прибегает в такого рода критике к прецедентным единицам, во всяком случае, намного реже, чем при критике пороков социальных или культурно-цивилизационных.

В первую очередь, такого рода морально-этический сарказм при использовании прецедентных единиц в произведениях Гребенщикова нацеливается на чувство гордыни и эгоизма:

Теперь, когда все бревна в твоём глазу (Укривший дождь) [Мф 7:3]: И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь] – прагматика упрёка, заложенная в оригинале, сохранена, но усилена референтивным умножением семантического предмета.

Я не хотел бы быть тобой в тот день (одноименная песня) [Боб Дилан «I'd Hate To Be You On That Dreadful Day»] – у Дилана пафос критики обобщен и направлен на грешников в лице всего человечества, у БГ острота сарказма направлена на конкретную женщину, погрязшую в гордыне (или во всяком случае его обобщенный протест против бездуховности образно конкретизирован и психологизирован).

И есть разные лица в виде дверей, и есть твоё, что в виде стены, и есть руки мои что, ждут лебедей, не вернувшихся с места войны (Уйдешь своим путем) [ср.: А. Макаревич «Лица»: Есть лица в виде закрытых дверей, / Ключа от которых нет] – образ Макаревича становится мотивационной моделью для развития метафорического поля «лицо как часть комнаты – дверь» и образования смежной метафоры – «лицо как стена»; усиление метафоры происходит за счет того, что лицо как дверь без ключа все же можно открыть, подобрав к ней ключ, но лицо как стена принципиально «не открывается».

Гордыня и эгоизм в отношении к другим людям обычно оборачиваются снобизмом, самодурством или другими формами навязывания другим своего мировидения. Этот порок также становится объектом саркастических нападок Гребенщикова. Всегда «вторым дном» такой критики у него становится провозглашение идеи права каждого на личную свободу:

Люблю смотреть, как ты вершишь свой суд верхом на цинковом ведре; Твои враги бегут, ты Бонапарт в своем дворе (Я не хотел бы быть тобой в тот день) [Ф.Кафка «Верхом на ведре»] – у Кафки человек

отправляется за углем в соседний дом верхом на ведре, БГ трансформирует образ материальной нищеты и упадка в образ самовлюбленности и гордыни как нищеты духовной (*Но будет день – и нищий с паперти протянет тебе пятак, Я не хотел бы быть тобой в тот день*).

Зачем ты целуешь меня? И чего ждут солдаты в кустах? Если тебе платят за это, скажи, я, наверно, пойму. Но если ты пришел дать мне волю, спасибо, уже ни к чему (**Тень**) [В. Шукшин «Я пришел дать вам Волю»] – Гребенщиков саркастически переосмысляет героину пугачевского бунта в более общую мировоззренческо-этическую идею насильственного осчастливливания других, при этом образ «благодетеля», выстраиваемый БГ, семантически обогащается идеей предательства «во благо», также при помощи множественной реминисценции к библейскому тексту (поцелуй Иуды, тридцать серебрянников, солдаты в Гефсиманском саду).

И я буду счастлив, когда ты уйдешь своим путем. И дашь мне идти моим (**Уйдешь своим путем**) [Боб Дилан „Most Likely You Go Your Way, And I’ll Go Mine”] – Гребенщиков существенно разворачивает акценты: у Дилана это девушка хочет уйти, а парень согласен ее отпустить, чтобы каждый шел своей дорогой, у БГ – наоборот, это он пытается вырваться из уз не сложившихся отношений; прагматика смысла у БГ горько-язвительна, в отличие от дилановской – философско-житейской.

Предательство – это следующая «мишень» гребенщиковского сарказма, направленного на человеческие пороки. Оно может иметь характер измены любимой, эгоистического равнодушия к судьбе близкого человека, подлости друзей или же низости и меркантильной мелочности окружающих, которым лирический герой оказывает доверие:

И ты готова отдать всё любому из них, кто поднимет тебя на крыльях своих, но никто из них не снесёт двоих, в этом и есть твой покой (Марина) [ср.: О.Генри «Дороги, которые мы выбираем»: *Боливару не снести двоих*] – Гребенщиков производит смысловую трансформацию образа капиталистического и эгоистического бездушия в образ духовной слабости или бездуховности (духовной импотенции), при этом сарказм направлен одновременно в сторону изменившей девушки и своих потенциальных соперников.

И ты вел их все дальше и дальше, но чем дальше в лес, тем легче целиться в спину (Я прошу воду) [пословица *Чем дальше в лес, тем больше дров*] – здесь буквализируется идея предательства лидера ведомыми им соратниками; при этом БГ референтивно актуализирует текст пословицы, который здесь может восприниматься совершенно буквально.

Они съедят твою плоть, как хлеб, и выпьют кровь, как вино, и взяв три рубля на такси, они отправятся к новым победам (Дело мастера Бо) [ср.: Мф 26:26-28: *И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое. И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов*] – в этом случае сарказм усиливается гротесковой десакрализацией слов Иисуса, т.е. их бытовой буквализацией и даже низменно-профанной интерпретацией. Саркастический контраст усиливает второй прецедент – из песни В. Высоцкого «Посещение музыки»: *Она ушла, исчезло вдохновенье и три рубля, должно быть, на такси.*

Изредка Гребенщиков использует прецеденты как средство экспрессивного представления мировоззренческой и нравственно-этической позиции: *Я Муму и Герасим, мама, а так я – война и мир (Таможенный*

блюз) [И. С. Тургенев «Муму», Л. Н. Толстой «Война и мир»]. Здесь компиляция названий литературных произведений (а также их героев), ставших популярными культурными знаками, используется для саркастического противопоставления двух психологических состояний и двух характеров: внешнего, показного – мирного и послушно-робкого и внутреннего, истинного – воинственного и грозного. Неожиданность словесного образа состоит в буквализации названия толстовского романа и превращения его в символ ужаса.

Как видим, сарказм – довольно частый повод для Гребенщикова обратиться за помощью к прецедентным текстам. Чаще всего это цитаты из художественной литературы и англоязычных рок-песен, реже – фразеоматический фонд русского языка. Крайне редки здесь также библейские цитаты и, что характерно, совершенно нет цитат из любимых Гребенщиковым философских произведений. Практически никогда прагматика исходного прецедентного текста не имеет ничего общего с сарказмом – саркастическая коннотация появляется в них уже после их смысловой переоценки и, часто, формально-семантической трансформации Гребенщиковым. Поэт любит разложить прецедентный текст на формальные или содержательные составные, ремотивировать их с учетом содержания собственного произведения, а затем включить его целиком или частично (прямо или в трансформированном виде) в свой текст уже с совершенно иной прагматикой. Наиболее часто эта прагматика может быть охарактеризована либо как философское переосмысление действительности, либо как ироническая ее оценка, либо как саркастическая критика.

Некоторые исследователи предлагают называть этот излюбленный гребенщикowski интертекстуальный прием образования калейдоскопа культурных образов термином «рекомбинация». «При этом функция интертекстуального образа – в соответствии с законами мифологической логики – каждый раз устанавливается заново текстом-реципиентом (претекст может учитываться по минимуму, «формально»). Происходит

своего рода „демонтация” элементов, когда, воспользуемся сравнением Леви-Строса, „колесики будильника” могут служить абсолютно для другой цели. Это позволяет БГ создавать своеобразные „ремиксы” культуры через нанизывание разных цитат на один семантический стержень»⁸⁰. По мнению Татьяны Логачевой (Виноградовой) эта гребенщиковская «рекомбинация» может и должна рассматриваться как типично постмодернистское мифотворчество: «Гребенщиков не занимается исключительно „игрой в бисер” со знаками предшествующих культур, но создает свой собственный „миф о мире”, который, по аналогии с символистским, мы бы назвали „контркультурной разновидностью постмодернистского мифа о мире”. Ироническая игра ведется не только со знаками и символами различных культур, но и со стереотипами массового сознания, которое выступает как своего рода разновидность современного мифа»⁸¹.

⁸⁰ О. Р. Темиршина, *Б.Г.: логика порождения смысла...*

⁸¹ Т. Е. Логачева (Виноградова), *Суггестивная лирика.*

4. Автоцитирование в песенном творчестве Бориса Гребенщикова

Одной из интереснейших черт песенного творчества Гребенщикова является возврат к собственному творческому наследию, т.е. прямое или косвенное цитирование текстов своих собственных песен. Автоцитирование – это весьма неоднозначное явление в эстетической сфере деятельности. Более привычным является цитирование собственных слов у политиков, философов и ученых.

Цитирование как таковое не является у писателей, а тем более у поэтов, нормой творчества. Исключение представляет постмодернизм, в котором цитата стала одним из специфических проявлений эстетики синергии и деконструкции культуры. «Одной из типологических особенностей русской рок-поэзии принято считать ее принципиальную интертекстуальность: гипернасыщенность рок-текста цитатами – „памятью” о других текстах. В качестве цитируемых обычно используются: классические тексты русской художественной литературы и православной культуры; философские и художественные тексты других национальных культур, как правило восточных; рок-тексты других авторов и, наконец, собственные, более ранние рок-тексты»⁸².

Именно такова эстетическая основа творчества Бориса Гребенщикова. Поэт пошел в этом направлении далее, вовлекая в акты деконструкции свои собственные тексты, которые он либо непосредственно включает в интертекстуальную игру, либо использует как информационную базу для новых произведений. Понятно, что иногда трудно сказать, какая из стратегий применена, поэтому каждый из случаев автоцитирования нужно рассматривать отдельно. У БГ автоцитация – это органическая составная автокреации образа. Это он сам придумал называть себя БГ, он совершенно

⁸² Т. Г. Ивлева, *Пушкин и Достоевский...*

осознанно формировал и направлял общественное мнение о себе как о поэте, который возвышается над суетой, над общественными, идеологическими, религиозными, мировоззренческими и творческими шаблонами, часто и явно меняя стили и культурные предпочтения («культурный миф», как он это сам назвал в **Афанасий Никитин буги**), обращаясь от западной рок-культуры и русского абсурдизма к православию, от него – к буддизму и даосизму, затем окунаясь в культуру растафарианизма и регге, а потом опять возвращаясь к западноевропейским культурным ценностям. Но все эти перемены носили чисто формальный характер и никогда не затрагивали ядра, т.е. базовой для идиостилевой картины мира поэта категории – свободы индивидуального творчества в поиске Истины.

Автоцитация, по нашему мнению, является одним из приемов сознательного построения целостного внутреннего поэтического мира, следствием эстетической центростремительности поэтического творчества, постоянного возврата к собственному артистическому «я». Но это «я» – это не личностное «я» человека Бориса Гребенщикова, а эстетическое «я» Поэта, человека познающего Красоту, созидającego Искусство, «я», с которым может самоотождествиться каждый желающий, ведь *никто не бывает один даже если б он смог* (**Лебединая сталь**), *а если ты идешь, то мы идем в одну сторону, другой стороны просто нет* (**Какая рыба быстрее всех**) и *если ты меня слышишь, наверное это не зря* (**Железнодорожная вода**). «Социальная и политическая позиция», которую требовали и требуют от поэта многие представители искусства социального заказа, – это открытость к красоте и добру во всех их проявлениях. В революционной традиции русской литературы господствовал некрасовский принцип «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», а т.н. «честность» артиста, согласно принципам режиссуры К. С. Станиславского, состояла в том, чтобы по-настоящему вживаться в роль и умирать на сцене жизни. С эстетической же точки зрения наивно требовать от поэта (равно как и от философа), чтобы он жил согласно своим творческим постулатам.

Поэт – не лицо, но маска, игра ума и чувств. Поэт-эстет – сам является произведением искусства. Как пишет о соотношении эстетического и авторского «я» у Гребенщикова А. Житинский, «По его артистическому “я” трудно догадаться, что он за человек. Он не рассказывает о себе, а показывает себя и других. При том, что в его песнях часто встречается слово “я” – это “я” принадлежит его амплуа»⁸³. В этом смысле автоцитация – не признак самовлюбленности, а художественный прием, модель создания идиостилевой художественной картины мира. Как пишет искусствовед Ксения Чепеленко, «Автоцитирование – выразитель идиостилевого кода художника осмысляется в художественном опусе как одна из форм авторского присутствия»⁸⁴.

Функция автоцитирования может и должна рассматриваться как первый этап количественного формирования идиостиля, причем как в сфере специфического набора знаковых средств, так и в сфере моделей разного типа (прежде всего фразеосхем или моделей сочетаемости). В связи с этим возникает проблема: какие случаи повторяемости знаков или моделей в разных произведениях одного и того же автора можно еще считать автоцитированием, а какие следует уже квалифицировать как количественные проявления его идиостилевого художественного кода. Ответ на такой вопрос не может быть окончательным или однозначным. Если речь идет о автоцитировании предикативных единиц, представляющих собой полные распространенные предложения, то таких в творчестве БГ очень немного и их, скорее всего, следует однозначно относить к автоцитации. К этому типу автоцитат можно отнести: *Сегодня тот же день что был вчера, Я пел так долго, Мы движемся медленно, У каждого есть*

⁸³ А. Н. Житинский, *Путешествие рок-дилетанта*. Ленинград 1990, с. 118.

⁸⁴ К. О. Чепеленко, *Автор в контексте пространства искусства: на примере творческих стратегий современных отечественных композиторов*. Дисс. ... доктора искусствоведения, Саратов 2017, с. 177.

метод, Не нужно других книг, Небо становится ближе, В конце пути обещан покой, С тех пор, как я знаю тебя и под.

Однако, если повторяются аналитические единицы номинативного или полупредикативного типа, утверждение об автоцитировании становится проблематичным. Ведь в равной степени можно было бы определить их как обычные идиостилевые единицы, характерные для данного автора. С другой стороны, очень трудно сказать, что какое-то словосочетание, дважды повторяющееся в разных произведениях одного автора, – это уже составная его идиостиля, а не обычная интертекстуальная игра в рамках автоцитации.

Использование идиостилевых аналитических единиц как лингвосемиотический процесс не следует смешивать также с процессами художественной концептуализации, т.е. создания концептуально-образной картины мира (разворачивания концептов «птица», «дождь», «ветер») или процедурами реализации каких-то сквозных образов («зеркало», «стекло», «граница», «поезд») и образных мотивов (вроде «переход через реку», «смотреть в зеркало», «открывать / закрывать дверь») и под. Поэтому мы совершенно условно приняли в качестве границы между этими функциями число три. В случае, если какое-то сверхсловное сочетание используется в текстах Гребенщикова более трех раз, мы однозначно относим его к идиостилевому запасу знаков, если это только два использования, можно говорить об автоцитации. Три случая повторений мы относим к переходному типу между автоцитацией и идиостилевым знакоупотреблением.

Но это только количественный фактор дифференциации идиостиля и интертекстуальности. Есть проблемы собственно качественного плана. И главной из них является поиск критериев, позволяющих однозначно отнести воспроизводимое словосочетание к языковым клише социолектного или же чисто идиостилевого типа. Понятно, что в случае, когда какая-то единица представляет собой общезыковое литературное или разговорное клише или же клише дискурсивное (терминологического или идеологического типа),

можно утверждать, что данный автор в лучшем случае питает к данной единице особое чувство и именно по этой причине часто использует ее в своем идиостиле (хотя если речь идет о ключевой в смысловом отношении фразе текста, можно уже говорить либо об идеостилевом знаке, либо об автоцитации). Иное дело сочетания, которые не представляют собой языковых клише (*дельта гнезда, неподвижный и прямой, тень креста, смеяться глядя*) или же, более того, явно содержат образно-эстетическую окраску (*сидя на красивом холме, искусство быть смирным, грызть провода, резать воду, бешеный кактус, время сомнений*). В этих случаях воспроизводимость или даже простая повторяемость должны обращать на себя внимание исследователя.

Рассмотрим подробнее автоцитаты с учетом их источника, датировки, способа и возможных целей использования. В первую очередь, речь следует вести о предикативных единицах. Некоторые из них использованы в идентичной форме, некоторые несколько изменены. Только дважды БГ использует автоцитату в пределах одного альбома: *Странно: я пел так долго* (Искусство быть смирным, 1983) – *Прости меня за то, что я пел так долго* (Еще один упавший вниз, 1983) и *выпил и упал – вот и весь сказ* (Бурлак, 1992) – *выпил, удалбался – вот и весь сказ* (Кони беспредела, 1992)⁸⁵. В этих случаях трудно сказать, которая из фраз оригинальна, а которая цитата (размещение песен в альбоме не может быть однозначным критерием, т.к., с одной стороны, оно может не соответствовать порядку создания текстов, а с другой, может быть нерелевантным для данного альбома).

⁸⁵ Следует обратить внимание на то, что в последнем случае воспроизводится не только общезыковой прецедент *вот и весь сказ*, но и предшествующая ей конструкция, хотя и в измененном виде – *выпил и упал* и *выпил, удалбался*. Такого типа прецеденты – фразеосхемы – подробно рассматриваются нами во второй части монографии.

Та же проблема возникает и в следующей интертекстуальной игре: *Не нужно других книг (пока цветет иван-чай мне не нужно других книг кроме тебя, Иван-чай, 1987 – Им не нужно других книг. Шок рук и язык глаз. Мы помолимся за них, Пусть они за нас, Королевское утро, 1987)*, хотя вторая песня была записана позже и вошла в другой альбом. Порядок написания и помещения песен в разные альбомы одного и того же года мог и не соблюдаться.

В случае с прецедентом *стать рекой* сложно сказать, насколько это простое автоцитирование, а насколько – идиостилевая фразеосхема, т.к. песни, в которых она была употреблена, были написаны примерно в одно время и данная конструкция могла быть характерным знаком данного творческого периода: *И разве я решусь стать рекой (...) Желающий стать рекой, Мужской блюз, 1977 – Забудь свое имя и стань рекой, Встань у реки, 1976-81.*

В нижеприведенных случаях датировка помогает ясно различить источник и автоцитату. Обычно автоцитирование осуществляется со сравнительно небольшим временным интервалом – от года до трех-шести лет:

Сегодня тот же день что был вчера (ср. *А здесь рассвет, но мы не потеряли ничего: сегодня тот же день, что был вчера, С той стороны зеркального стекла, 1976 – Подтверждая старый тезис, что сегодня тот же день, что был вчера, Иванов, 1979*),

Я инженер (*Я инженер со стрессом в груди, Блюз НТР, 1976 – Я инженер на сотне рублей и больше я не получу, 25x10, 1979*),

У каждого есть метод (*И у каждого здесь есть излюбленный метод приводит в движение сияющий прах, Электрический пес, 1981 – У каждого есть свой метод и я знаю твой, чужое дыхание на чьем-то плече, Сентябрь, 1982*),

Мы движемся медленно (*Мы движемся медленно, словно бы плавился воск, Электричество, 1983 – Мы движемся медленно, но движемся наверняка, Письма с границы, 1985*),

С тех пор, как я знаю тебя (*С тех пор, как я знаю тебя, я потерял для внешнего мира, Забадай, 2004 – С тех пор, как я знаю тебя, мне не нужен никто другой; Дело за мной, 2006*)

Небо становится ближе (*я понял – небо становится ближе с каждым днем, Небо становится ближе, 1982 – А небо становится ближе – так близко, что больно глазам Ангел, 1988*),

В остальных случаях интервал существенно больше. Встречаются цитаты даже двадцатилетней давности. Одна из таких темпорально отдаленных автоцитат – *Постель холодна как лед* (*Моя постель холодна как лед, мне не время спать, не время спать, -30, 1979 – Влюбленные в белом купе. Постель холодна как лед, Два поезда, 1996*). Данный пример интересен тем, что это не совсем чистая автоцитата, поскольку общим источником в обоих случаях может быть стихотворение Бо Цзюй-и «Ночной снег». Не исключено, впрочем, что в случае песни *Два поезда* можно говорить как об автоцитате, так и об обеих возможностях одновременно. Идентично и с автоцитатой с более чем двадцатилетним периодом *ноша легка*: *Обещано, что ноша легка, Государыня, 1991 – И наша песня проста, и наша ноша легка, Сердце из песка, 2013*, которая вполне может восходить к библейской фразе *бремя Мое легко* из Евангелия от Матфея. Сходная ситуация возникает и в случае с известной культовой фразой *Рок-н-ролл мертв*, которую БГ использовал в одной из ранних песен: *Рок-н-ролл мертв, а мы еще нет (Рок-н-ролл мертв, 1982)* и к которой он возвращается через 15 лет в песне *Дарья, Дарья (1997)*, однако не только в лексически видоизмененном варианте, но и явно с целью автоцитирования, на что указывает полная структура его собственного производства – «Х

мертв, а У еще нет»: *Ван Гог умер, Дарья, а я еще нет*⁸⁶. Третий аналогичный пример – полная автоцитата, воспроизведенная через 18 лет в *одну из этих ночей* (Башня, 1996 и Белая, 2004), фактически являющаяся переводом английского клише *one of this nights*. Дословно воспроизводит БГ через 19 лет и предикативную форму *ночь поджигает* (*ночь поджигает коня*, Никон, 1991 – *ночь поджигает падающие с неба цветы Дед Мороз блюз*, 2010).

В ряде случаев поэт производит несущественные вариации цитируемых фрагментов. Иногда это просто смена падежа или числа имен и времени глаголов, иногда вносит незначительное лексическое дополнение или осуществляет усечение:

Пальцы плясали на курках (*Их пальцы плясали балет на курках, и души их были пусты*, Сон, 1987 – *А у хранителей святыни палец пляшет на курке*, Древнерусская Тоска, 1995),

То, что нельзя (*И лето, и смех, и то, что нельзя*, Елизавета, 1991 – *Так, как хотим того, что нельзя*, На ход ноги, 2010),

Снег на губах (*Это как снег на губах, Об этом не скажешь словами*, Дикий мед, 1982 – *Это новый снег на губы*, Сутра ледоруба, 1998),

Стать ближе к земле (*Я уезжаю в деревню чтобы стать ближе к земле*, Деревня, 1985 – *Я был слишком близко к земле*, Капитан Беллерофонт, 2011),

иногда производит замену лексического наполнения цитируемой конструкции:

Лучше б я был глухой и немой (*Мой друг доктор*, 1997) – *Я слишком долго был глухой и немой* (Уткина заводь, 2003),

Этот поезд в огне и нам не на что больше жать, *этот поезд в огне и нам некуда больше бежать* (*Поезд в огне*, 1987) – *Эта ёлка в огне и*

⁸⁶ Такого рода единицы мы определяем как *фразеосинтаксические модели* и рассматриваем как модельные прецеденты во второй части монографии.

нам *ничего* больше *ждать*. Эта ёлка в огне и нам некуда больше бежать (Новогоднее поздравление, 1998),

Я не знаю, в кого ты стреляешь, кроме *Бога* здесь никого нет (Сын плотника, 1998) – Господи, я твой я ничей другой. Кроме *тебя* здесь никого нет (Обещанный день, 2009),

Удачи тем кто ищет, *покоя* тем кто спит, (Замок, 1976) – *Радости* тем, кто ищет; *мужества* тем, кто спит (Деревня, 1985),

Кто *ты* теперь? С кем *ты* сейчас? (Кто ты теперь, 1981) – Скажи мне прямо, кто *мы* теперь. Скажи мне истинно, где *мы* сейчас (Комната лишённая зеркал, 1984),

Но время сомненья *прошло*, уже раздвинут камыши (Дело мастера Бо, 1984) – время сомнений *пришло и ушло* (Тайный Узбек, 2004),

Резная клетка пуста (Юрьев день, 1992) – *железная* клетка пуста (Серые следы на сером снегу, 2008),

Я знаю: в конце пути *мне* обещан покой (Нож режет воду,) – над разбитой *дорогой*, в конце которой врут, что нам обещан покой (Любовь во время войны, 2014),

А в гавани – паруса из *цветных* камней (Рождественская песня, 1983) – Хотя паруса его флота были из *самоцветных* камней (На ее стороне, 1997),

иногда же производит существенную синтаксическую перестройку всей фразы, например, через отрицание:

Небо становится *ближе* (одноименная песня, 1982) – Нигде нет *неба ближе*, чем здесь (Псалом 151, 2002).

Иногда переустройство фразы столь существенно, что только необычность образа позволяет узнать во фрагменте автоцитату:

Мы умеем *сгорать* как *спирт* в распростертых ладонях (Капитан Африка, 1983) – *Зажег бы спирт на руке* – да где ж его взять? (Волки и вороны, 1991);

Слишком рано для цирка, слишком поздно для начала похода к святой земле (Электричество, 1984) – *Я был рыцарем в цирке* (Стерегающий баржу, 1994);

Сошлись наш ангел Алкоголь и их демон Кокаин (Скорбец, 1998) – *во всех дверях стоит бес – Демон Алкоголь* (Мама, я не могу больше пить, 2004).

Еще более радикальным и завуалированным способом автоцитации являются отсылки к идеям, сформулированным ранее, но совершенно без сохранения синтаксической структуры и лексического состава. Фактически в этом случае можно говорить о цитировании идеи, а не фразы, т.е. о когнитивном прецеденте. Ранее уже приводилась фраза, дважды использовавшаяся Гребенщиковым в песнях 1976 и 1979 годов – *Тот же день, что был вчера*. Впоследствии БГ еще дважды в одном и том же году возвращается к этой же идее, но формулирует ее иначе: *но каждый день проходит словно дважды* (Орел, Телец и Лев, 1984), а также *И день наступающий завтра две тысячи лет как прожит* (Рождественская песня, 1984). К той же идее БГ возвращается и позже – *Завтра не придет, пока у нас идет вчера* (Дуй, 2006). Одним из источников этого когнитивного прецедента может быть рассказ Ричарда Олина „All Day Wednesday” («И каждый день среда»). На это могут указывать явно цитатные прецеденты *И сегодня еще раз все та же среда* (Терапевт) или *Который день подряд в моем дворе стоит вторник, и мы плачем и пьем, и верим, что будет среда* (Голубой дворник). Хотя сама по себе идея временной петли – это один из популярнейших сюжетных приемов в научной фантастике, к которой БГ не безразличен.

Рассмотренные случаи представляют собой явления, несколько уходящие за пределы языковой прецедентности, поскольку наблюдается не столько воспроизведение формальной структуры, сколько мысленного образа. Такого рода прецедентность должна определяться как когнитивная.

Этот тип прецедентов будет нами проанализирован в следующей монографии.

Следующая группа примеров – это предикативные конструкции, цитатность которых может представляться сомнительной, т.к. в принципе в этих случаях можно было бы говорить о прецедентных высказываниях, заимствованных из языкового информационного фонда. Однако анализ текстов произведений, в которых они используются Гребенчиковым, не позволяет признать их просто строительным материалом, текстообразующими содержательными единицами, каковыми они являются в языковой информационной базе знаков. У БГ это явные образные ключи смыслообразования и возврат к ним в последующих текстах может свидетельствовать об их идиостилевой значимости для эстетики поэта. К таковым можно отнести прецедент *Сказано в звездах* (*Это сказано в звездах небес, Ты нужна мне*, 1994 – *А все, что мне нужно, сказано в звездах, Неизъяснимо*, 2007).

Третья группа цитат носит номинативно-речевой (полупредикативный) характер, т.к. с формально-грамматической точки зрения цитируемые фрагменты представляют собой свободные словосочетания, которые БГ посредством автоцитирования постепенно превращает в воспроизводимые, хотя низкая частотность не позволяет отнести их к идиостилевой системе знаков поэта. Как и в предыдущем случае, количественный фактор может играть существенную роль в квалификации данных сочетаний в качестве автоцитат. К таковым прежде всего стоит относить многокомпонентные словосочетания:

стать водой для тебя (*и если ты хочешь пить, я стану водой для тебя*, *Дети декабря*, 1985 – *Я хотел стать водой для тебя – Меня превратили в вино*, *Стерегающий Баржу*, 1995),

играть в странные игры (*и будем молчать и молчанье сыграет с нами в странные игры* *Как те кто влюблен*, 1983 – *Закрытых глаз таинственное братство зовет нас в игры странные играть*,

Иерофант, 1993),

Тень / тени твоего лица (Никто из нас не хотел конца, я вижу тень твоего лица, тень твоего лица, **30 по Цельсию**, 1981 – Но там только утро и тени твоего лица, **Северный цвет**, 2002),

пьем эту дрянь (что же мы, до сих пор все пьем эту дрянь, цапаем чертей за бока, **Государыня**, 1991 – Мы больны, что мы столько лет пьем эту дрянь, **Генерал**, 1992),

уйти / зайти чересчур далеко (Она ушла чересчур далеко, **Держаться корней**, 1980 – Я зашел чересчур далеко, **Человек из Кемерова**, 2003)

сидя на красивом холме (Сидя на красивом холме, видишь ли ты то что видно мне, **Игра наверняка**, 1982 – Сидя на красивом холме, я часто вижу сны и вот что кажется мне, **Сидя на красивом холме**, 1984).

Интересно, что в последнем случае цитата используется также в заглавии новой песни.

К несомненным цитатам можно отнести полупредикативные конструкции, представляющие собой интертекстуальную игру с названиями ранее исполнявшихся произведений, вроде: **Блюз свиньи в ушах** (1975), **Капитан Воронин** (1987), **Золото на голубом** (1986), **Искусство быть смирным** (1983) или одной из инструментальных частей на альбоме БГ и Сергея Курёхина «Подземная Культура» – **Dvartz'y Kur Myaf** (1983):

Стану я одним из них, я спою им «блюз свиньи» (**Мозговые рыбаки**, 1975);

Капитан Воронин **встречает гигантского муравья** (название инструментального произведения из альбома «Квартет Анны Карениной», 1994);

Выбор за тобой – черная вода или золото на голубом (**Если я уйду**, 2014);

Есть люди, у которых есть дварцы кур-мяф (**2-12-85-06**, 1985);

И это после двадцати лет обучения искусству быть смиренным (Кардиограмма, 2002), а также *Не надо пытаться быть смиренным* (Фавн, 2008), в котором представлена лишь усеченная версия автоцитаты.

В свою очередь название песни **Иван и Данило** (1989) является автоцитатой, отсылающей к заглавию одноименной сказки авторства Гребенщикова, напечатанной в журнале «Аврора» в 1988 году.

Относительно простых (двучленных) словосочетаний, повторяющихся дважды или трижды следует сохранять осторожность в квалификации. Иногда нужны дополнительные основания отнесения их к той или иной группе эстетических знаков идиостиля Гребенщикова. В частности, следует подчеркнуть, что одним из критериев обращения внимания на повторение определенного словосочетания должна быть его образность, необычность и смысловая значимость для текста песни. К такого рода автоцитатам мы относим:

дельта гнезда (Помни, я продолжаю ждать в дельте гнезда, **Из дельты гнезда**, 1998 – *И оставшись один на перроне, выпав из дельты гнезда*, **Терапевт**, 2003) – *дельтой гнезда* называли студию Аквариума;

прекрасные дамы (Десять прекрасных дам, **одноименная песня**, 1980 – *В людской доят козу, забыв прекрасных дам*, **Ржавый жбан**, 1997);

грызть провода (Прощай злодей, венец природы, *грызи зубами провода*, **Науки юношей**, 1993 – *Пока заезжий мордвин не перегрыз провода*, **Нога Судьбы**, 2002);

одетый в шелк (Вернулся в небеса путник одетый в шелк змеиных слов, **Время любви пришло**, 1974 – *Сергей Ильич работник сна одетый в шелк. Шелестящий волк*, **Сергей Ильич**, 1981) – в этой же песне находим еще одну интертекстуальную игру с текстом 1974 года – *Еще один сентябрь – сезон для змей*, хотя это может быть

случайностью, беря во внимание, что песня **Сергей Ильич** была реминисценцией к песне Марка Болана „Cat Black (The Wizard's Hat)”; ***озарять полмира*** (*Когда заря собою озаряет полмира (...) ты скажешь: «Друзья, чу, я слышу звуки чудной лиры»*), **Песнь вычерпывающих людей**, 1983 – *И когда, озаряя полмира (...) Раздается нездешняя лира*, **Ария казанского зверя**, 1996), – наличие той же рифмующейся единицы, равно как и основная идея обеих песен, разделенных тринадцатилетним интервалом, может служить дополнительным доказательством факта автоцитации;

знак сторожа (*Знак сторожа над мертвой водой – твой пост*, **Царь сна**, 1993 – *Ты делаешь знак сторожа*, **Телохранитель**, 1999) – интересно, что фраза *знак сторожа* первоначально присутствовала в песне 1998 года, которая впоследствии получила название **Сын плотника** из того же альбома «Пси», что и **Телохранитель**: *Не строй мне знак сторожа, не пой про начало начал*⁸⁷;

серебряный зверь (*Белый растафари, прозрачный цыган, серебряный зверь в поисках тепла* **Капитан Африка**, 1983 – *И кто-то смеется как серебряный зверь, глядя в наполненный зал*, **Комната лишенная зеркал**, 1984) – слова *серебро* и *серебряный* в идиостилевой системе знаков БГ имеют особую значимость, т.к. обычно вовлекаются в концептуализацию божественного, духовного начала,

снег на губах (*Это как снег на губах. Об этом не скажешь словами*, **Дикий мед**, 1982 – *Это новый снег на губы*, **Сутра ледоруба**, 1998) – **снег** также входит в список типичных и значимых концептов поэта (в частности, как образ духовной чистоты);

тень креста (*Была видна только тень от круга, тень от круга и в ней тень креста* **Сон**, 1987 – *Незнакомка с Татьяной торгуют собой в тени твоего креста*, **Юрьев День**, 1992);

⁸⁷ См. **Сын плотника**, в: Аквариум. Справочное пособие.

тень крыла (*Тень твоего крыла*, 1994 – *в сердце – тень его крыла*, *Истребитель*, 1995) – «тень» также относится к группе ядерных концептов в идиостиле БГ.

На пограничье автоцитирования и идеостилевой фразеоматики находятся два следующих примера. В 1981 году в тексте **Географической** находим фразу *и резал воду как кинжал*, а уже через год появляется песня **Нож режет воду** (цитата с генерализацией действующего субъекта и заменой сравнения в утверждение). Еще более существенную деконструкцию с переменной субъекта и объекта и сменой действия наблюдаем в цитировании фразы из песни **Капитан Африка** (1983): *Мы знаем электричество в лицо – Но разве это повод?* в песне **Электричество** (1984): *А электричество смотрит мне в лицо и просит мой голос*. В автоцитации фразы *Но те, кто играли наверняка* (**Вызвать огонь на себя**, 1980) в песне 1982 года **Игра наверняка** производится трансформация глагольного действия в субстантивированное.

Сложный случай представлен в примере непрямого автоцитирования образной конструкции *Земля лежала, как невеста, с которой спьяну сняли венец*: (**Скорбец**, 1998) – *Отпои меня нежностью своей подвенечной земли* (**Северный Цвет**, 2001). Как видим, цитата отсылает к самому образу и то лишь частично, метонимически перенося атрибут средства (*венец на невесте*) на сам объект сравнения (*венец на земле*) и перенося акцент с последствий (*земля без венца, развенчанная*) на состояние предшествующее «венчанию» (*подвенечная земля*). Такие примеры могут также свидетельствовать о наличии в идиостиле поэта когнитивных прецедентов, однако для этого понадобилось хотя бы трехкратное обращение к данной идее в различных произведениях. При простом повторении можно говорить лишь об автоцитации как первом шаге к порождению прецедентного высказывания или когнитивного прецедента.

В ряде случаев на квалификацию словосочетания как воспроизводимой или цитатной единицы влияет концептуальный характер единиц, входящих в состав повторяющихся аналитических конструкций. Теория концептуализации в современном языкознании имеет уже достаточно сильные традиции, хотя вряд ли можно утверждать, что все исследователи единодушны в понимании данного объекта. Среди наиболее последовательных сторонников выделения данного рода лингвокогнитивной функции можно назвать С. А. Аскольдова, Н. Ю. Шведову, Ю. С. Степанова, В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина, В. З. Демьянкова, И. А. Стернина, З. Д. Попову, М. В. Пименову, С. С. Неретину, А. П. Бабушкина, Г. А. Волохину и др. В общем взгляды исследователей концептов и концептуализации можно разделить на тех, которые идут «от формы к смыслу» (концепт как «содержательная сторона словесного знака (...), за которой стоит понятие»⁸⁸ или как «единица речевого высказывания, логически смысловой компонент его семантической структуры»⁸⁹) и, как следствие – устанавливая зависимость между концептами и вербальными формами их существования, а также тех, кто в большей или меньшей степени эмансипирует концепты от языковой формы их выражения, приписывая им собственно когнитивный статус означаемых (которые «вербализуются в разных языках»⁹⁰ или реализуются «в текстах на конкретном языке»⁹¹), идя тем самым «от смысла к форме». О. Н. Колчина,

⁸⁸ Н. Ю. Шведова, *Русский язык: Избранные работы*. Москва 2005, с. 603.

⁸⁹ С. С. Неретина, В. Л. Абушенко, Н. Л. Кацук, *Концепт. Гуманитарная энциклопедия* [Электронный ресурс], в: Центр гуманитарных технологий, 2002–2017, <http://gtmarket.ru/concepts/6888> [доступ: 20 декабря 2017].

⁹⁰ Там же.

⁹¹ В. З. Демьянков, *Термин «концепт» как элемент терминологической культуры*, в: Сайт профессора В. З. Демьянкова, http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM [доступ: 20 декабря 2017].

анализируя концептуализацию понятий в творчестве БГ, называет такие методологические подходы, соответственно, семасиологическим и ономасиологическим, усматривая во втором определенные преимущества, если речь идет об анализе авторского идиостиля⁹². Мы также относим себя к сторонникам этой второй методологической позиции.

В теоретическом плане мы различаем пять видов концептуальных единиц: собственно концепты, концептуальные категории, концептуальные суждения, сквозные художественные образы и мотивы. Под термином *концепт* мы понимаем обладающий смысловой значимостью когнитивный прецедент понятийного плана, культурно маркированное ментальное поле (входящее в состав идиостилевой картины мира), включающее в себя сходные по содержанию и смежные по объему понятия и образы. Концепты обычно функционируют в пределах некоторого когнитивного пространства (тематического поля) и образуют концептуальную сетку (концептосферу). Те же концепты, которые функционируют независимо от какого-то когнитивного пространства и обладают прагматической значимостью для всего творчества (всего опыта), мы предлагаем называть *концептуальными категориями*. Если концептуализации подвергается не отдельное понятие, а некоторое суждение (вроде идеи противопоставления или отождествления, разделения или включения, утверждения или отрицания, взаимного подчинения или метаморфозы одного в другое и т.д.), такую единицу мы называем *концептуальным суждением*. Концепты, концептуальные суждения и категории обычно обладают свойством генерализации. Это обобщенные инварианты. Те же значимые когнитивно-семиотические поля, которые призваны создать необычную понятийную комбинацию и вызвать

⁹² О. Н. Колчина, *Семасиологический и ономасиологический подходы к изучению языковой личности*, «Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского», 2010, № 3 (1), с. 332 – 335.

конкретно-единичную эстетическую реакцию, можно назвать *художественными образами*. Каждый концепт, концептуальное суждение или концептуальная категория проходят изначально стадию художественного образа. Переходным этапом между художественным образом и собственно концептуальными единицами можно считать *сквозные образы и мотивы* (алгоритмы разворачивания действия во времени и пространстве). Обычно образы, мотивы и концепты носят сюжетно-содержательный характер, в то время как концептуальные категории и концептуальные суждения участвуют в образовании смысла и выражают прагматические установки субъекта текстуализации.

Для идиостилевой системы знаков поэта весьма характерны слова-ключи *глядеть, смотреть, свет, ветер, река, звезда, холм, крыша, лицо*. Поэтому, отмечая вторичное употребление такого рода единиц в разных текстах, можно предполагать, что это не случайное совпадение, а именно автоцитирование (интертекстуальная игра, возможно предваряющая возникновение идиостилевого аналитического знака. К этому типу автоцитат можно отнести следующие:

Смотреть на свет (*Моя работа проста – я смотрю на свет; ко мне приходит мотив – я отбираю слова. Электричество, 1984 – И если, закрыв глаза, смотреть на солнечный свет, Яблочные дни, 1985*),

Встать у реки (*Встань у реки, смотри как течет река, Встань у реки, 1976-81 – И он встал у реки чтобы напиться молчанья, Почему не падает небо, 1978*) – здесь сложно точно сказать, который из текстов был источником, а который содержит автоцитату (концепт «река» часто используется БГ для создания образа очищения и просветления),

Северный ветер (*Северный ветер – мой друг. Он хранит все, что скрыто, Аделаида, 1985 – Северный ветер бьет мне в окно, Горный хрусталь, 1986*),

Случилось так, что (*Случилось так, что наша совесть и честь была записана у нас на кассетах*, **Пабло**, 2003 – *Случилось так, что в саду наших душ вместо ангелов ходят артисты*, **Слова растамана**, 2004), **Смеется глядя** (*И кто-то смеется, как серебряный зверь, глядя в наполненный зал*, **Комната лишённая зеркал**, 1984 – *А кто-то смеется, глядя со стороны – да, это мастер иллюзий*, **Двигаться дальше**, 1984) – в данном случае сложно сказать, идет ли речь о реализации того же идеостилевого образа в разных текстах (тексты были написаны в одном и том же году), или же второй текст отсылает к первому (поскольку вторая песня была помещена в следующем альбоме).

Несложно заметить, что практически все эти случаи представляют собой акты автоцитирования в актуальном творческом пространстве, поскольку интервал между оригиналом и цитатой очень мал – год-два, что свидетельствует в пользу гипотезы о формировании идеостилевой фразеоматики. Остальные случаи, когда между первичным и повторным употреблением временной интервал 10-20 лет, в большей степени свидетельствуют об автоцитации.

Стоять на холме (*Я стою на холме – не знаю, здесь или там*, **Железнодорожная вода**, 1981 – *А Никону стоять на холме*, **Никон**, 1990) – идея пребывания на холме содержится также в рассмотренной выше автоцитате *Сидя на красивом холме*,

Ветер любви (*Ветер любви не знает тона стен*, **Время любви пришло**, 1975 – *Ветер любви пахнет, как горький миндаль*, **Пока несут сакэ**, 1999),

Мерцающая звезда (*С мерцающей звезды нисходит благодать*, **Иерофант**, 1993 – концепт (светящейся) звезды – это один из наиболее востребованных образов в творчестве музыканта,

Лицом к стене (Нам повезло – мы остались живы. Мы могли бы стоять лицом к стене **Ребята ловят свой кайф**, 1980 – *Армагеддон дот ком – лицом в монитор, лицом к стене*, **Мальчик золотое кольцо**, 2000 – *Мы с ними одной крови, лицом к одной и той же стене*, **Дело за мной** 2006) – концепт «стена» входит в ядро гребенщиковских идиостилевых образов,

Сидеть на крыше (Я сижу на крыше и я очень рад, потребляю сенсимиля как аристократ, **Аристократ**, 1982 – *Я сидел на крыше и видел, как оно есть: нигде нет неба ниже, чем здесь*, **Псалом 151**, 2002 – *Одна женщина преподавала язык Атлантиды, сидя на крыше*, **Трамонтана**, 2004).

Два следующих примера могли бы вызвать сомнения, однако оба сочетания сложно считать совершенно банальными и очевидными, чтобы трактовать их как случайное совпадение:

Шанс(ы) сделать (Дайте мне шанс сделать что-то из нас, **Глаз**, 1983 – *И я не видел шансов сделать лучше*, **Сны о чем-то большем**, 1984) – формула *есть шанс (что-то сделать)* повторяется в текстах БГ еще по крайней мере пять раз,

Неподвижный и прямой (Он неподвижен и прям, *Скрыт в кустах его силуэт*. **Наблюдатель**, 1987 – *Неподвижный и прямой все дни*, **Очарованный тобой**, 1987).

О неслучайности повторения этих сочетаний могут свидетельствовать также временные интервалы использования. В первом случае это песни из следующих друг за другом альбомов, во втором – вовсе песни из одного и того же альбома.

Почти все упоминающиеся в этих цитатных прецедентах понятия обладают в идиостиле БГ характером концептуальных единиц разного типа. Так, «свет», «река», «ветер», «звезда». «холм» – это концепты натурфактов, входящие в когнитивное пространство «природа», а «стена» и «крыша» –

артефактуальные концепты из когнитивной категории «дом». Кроме того, для творчества БГ важны мотивы визуализации («смотреть на свет») и пребывания в определенном месте («сидеть на холме», «сидеть на крыше», «стоять у стены», «стоять у реки»).

Следующая группа автоцитат требует учета еще одного дополнительного фактора – узуальности встречающейся в них лексической сочетаемости. Такие сочетания вполне могли быть заимствованы из общеязыкового стандарта, тем более, что некоторые из них могут быть квалифицированы как языковые клише. Как и в рассмотренном выше случае, в пользу неслучайности использования Гребенщиковым этих сочетаний свидетельствуют содержащиеся в их составе концептуальные единицы:

Приводить в движение (*приводить в движение сияющий прах, Электрический пес*, 1981 – *наблюдая закон, приводящий пейзажи в движение*, **Плоскость**, 1981) – дополнительным доказательством того, что здесь имеет место интертекстуальная игра, является принадлежность обеих песен к одному альбому, сложно однако сказать, в которой из этих двух песен текст первичен, а в которой содержится цитата; характерно, что в прецеденте использовано слово *движение*, являющееся вербализацией гребенщиковской концептуальной категории «движение»;

Не уйти далеко (*Но я бы не ушел далеко, Если бы не ты*, 1997 – *Мне кажется, нам не уйти далеко. Похоже, что мы взаперти, Гость*, 1981 – *Было ясно как день, что им не уйти далеко, Нога судьбы*, 2002)⁹³ – здесь также используется один из ключевых процессуальных концептов «уходить» из той же категории «движение»;

⁹³ В этом случае уже можно говорить о формировании идиостилевого клише.

Отражение в стекле (Он знал что все видят отражение в стекле, **Капитан Воронин**, 1987 – *Отражение в стекле, огонь по ту сторону реки, Имя моей тоски*, 1999) – «стекло» и «зеркало» являются одними из наиболее часто используемых БГ концептов;

Выть на луну (Она воеет на Луну, как ребенок, распугивая стаи зверья, **Ей не нравится то, что принимаю я**, 1993 – *Я всё могу понять, но зачем при этом выть на луну?* **Уткина заводь**, 2003) – при том, что эта единица может быть рассмотрена как идиома (хотя в словаре А.И.Молоткова ее нет, есть лишь *выть волком*), можно расценить ее как идиостилевой прецедент, возникающий за счет автоцитирования; дополнительным аргументом здесь может послужить концептуальный характер понятия «луна» в идиостиле поэта,

Дышать под водой (Научи нас дышать под водой, **Никита Рязанский**, 1991 – *Но мне нечем дышать под водой, Жадная печаль*, 2016) – здесь также фигурирует один из базовых натурфактуальных гребенщиковских концептов – «вода» вместе с мотивом пребывания под водой.

Последний момент, на который стоит и даже необходимо обратить внимание, анализируя функцию автоцитирования в песенном творчестве Бориса Гребенщикова, это заглавия песен. Попадая в заглавие целиком или частично, словосочетания или предложения автоматически обрекаются на воспроизводимость и узнаваемость при их повторном использовании. Наличие в заглавиях становится дополнительным фактором квалификации единицы в качестве автоцитаты. Среди фрагментов, рассмотренных в этой работе, тринадцать оказались включенными в заглавия произведений: **Блюз свиньи в ушах, Dvartz'y Kur Myaf, Искусство быть смирным, Капитан Воронин, Тень твоего крыла, Кто ты теперь, Нам не уйти далеко, Встань у реки, Небо становится ближе, Как движется лед, Сидя на красивом холме, Нож режет воду, Иван и Данило** при этом девять первых

становились поводом для автоцитирования, а четыре последних сами являются автоцитатами.

В общей сложности в текстах БГ удалось найти свыше 80 автоцитат. Если говорить о степени вовлеченности тех или иных произведений Гребенщикова в автономную интертекстуальную игру, то всего в орбиту анализа попало свыше 100 его произведений. Среди них следует особенно выделить песни **Капитан Африка** (трижды цитируемая в позднейших текстах) и **Сутра ледоруба** (в которой присутствуют три автоцитаты). Среди песен, которые цитируются дважды, **Время любви пришло**, **Сон**, **Искусство быть смирным**, **Как те кто влюблен**, **Капитан Воронин**, **Небо становится ближе** и **Электричество**. Соответственно, по две автоцитаты одновременно содержат в своих текстах песни **Двигаться дальше**, **Комната лишенная зеркал**, **Нога Судьбы**, **Псалом 151**, **Северный Цвет** и **Дело за мной**. Есть и такие тексты, которые, с одной стороны, служат источником автоцитирования, а с другой – сами содержат в себе автоцитаты (**Электричество**, **Комната лишенная зеркал** и **Иерофант**).

Некоторые выводы можно сделать также на основе наблюдений темпорального характера практики автоцитирования Гребенщикова. Впервые он процитировал собственный текст в 1975 году, но в 70-е годы он прибегал к этому приему крайне редко. В 80-е эта практика стала нормой. Самым насыщенным автоцитатами стал сборник «Десять стрел» (1986). Столь же активно он прибегает к автоцитированию в сборниках «Пси» (1999) и «Сестра Хаос» (2002). Что касается источников автоцитирования, то излюбленными источниками для Гребенщикова стали альбомы 80-х «Радио Африка» (1983), «Синий альбом» (1981), «Равноденствие» (1987), «Ихтиология» и «День серебра» (оба – 1984). Хронологический анализ выявляет также тенденцию к снижению автоцитирования во второй половине 2000-х, а в 2010-х также пошло на убыль цитирование как таковое (что не значит, что поэт от него полностью отказался). Эта последняя

тенденция еще ждет своего объяснения. Не исключено, что это может быть связано с ослаблением интертекстуальных постмодернистских тенденций.

Подводя итог анализа, можно сказать, что автоцитирование наряду с цитацией других источников является своеобразным идиостилевым знаком творчества Бориса Гребенщикова. Чаще всего автоцитаты представляют собой концептуальную «перекличку» текстов, создавая художественный мир реалий поэта и одновременно служат изображению его авторского художественного языкового кода. В отличие от обычной цитации, автоцитирование – это прежде всего средство порождения идиостилевых прецедентов, как вербальных (прецедентных высказываний), так и когнитивных. В ряде случаев можно говорить, что автоцитирование (реже – обычное цитирование), сопряженное с концептуальным осмыслением прагматики и установлением обобщенной семантики цитируемых конструкций, постепенно переходит у поэта в обычное пользование воспроизводимыми предикативными и полупредикативными знаками – языковыми клише и прецедентными высказываниями. Но в дальнейшем эстетизация таких знаков закономерно ведет к их вариативному использованию. В противном случае они становились бы поэтическими штампами. Поэтому в творчестве Гребенщикова можно в обилии найти только две стадии прецедентной предикации и полупредикации – либо предпрецедентную, начальную (цитирование и автоцитирование), либо постпрецедентную, модельную (фразеосхематическое и фразеосинтаксическое варьирование в рамках когнитивного прецедента). Именно о такого типа прецедентах пойдет речь в следующем разделе.

II. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ФРАЗЕОСИНТАКСИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И ФРАЗЕОСХЕМЫ В ИДИОСТИЛЕВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА ПЕСЕН БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА

Введение

В каждом вербальном коде можно выделить две подсистемы – совокупность готовых к употреблению инвариантных и воспроизводимых знаков (слов, языковых клише, фразеологизмов, прецедентных единиц предикативного характера, вроде клишированных высказываний и текстов), называемую иногда лексиконом или лексической системой, а иногда – информационной базой языка⁹⁴, а также совокупность моделей-алгоритмов, по которым образуются в речи тексты, сверхфразовые единства, предложения-высказывания, словосочетания и словоформы, а также образуются новые языковые знаки, называемые грамматическим строем, широко понимаемым синтаксисом или внутренней формой языка⁹⁵. Идея языка как семиотического кода, состоящего из системы знаков и системы моделей (правил употребления и образования знаков) восходит к семиологии Ф. Де Соссюра и семиотике Ч. С. Пирса. Однозначно идея

⁹⁴ См. О. Лещак, *Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики*, Тернополь 1996, В. Б. Касевич, *Буддизм. Картина мира. Язык*, Санкт-Петербург 1996, Е. В. Ерофеева, *Социальные структуры и ментальный лексикон*, «Когнитивные исследования языка», 2014, № 18, с. 519 – 522, Е. В. Дзюба, *Лингвокогнитивная категоризация действительности в русском языковом сознании*: Дисс. ... доктора филол. наук, Екатеринбург 2015.

⁹⁵ См. И. С. Торопцев, *Язык и речь*, Воронеж 1985, О. Лещак, *Языковая деятельность*, В. Глухов, В. Ковшиков, *Психолингвистика. Теория речевой деятельности*, Москва 2007.

принципиальной двусоставности языковой системы сформировалась в Пражском лингвистическом кружке, основоположник которого, Вилем Матезиус в одной из своих работ писал: «Самым важным для нас является, однако, то обстоятельство, что оба речевых акта *<номинация и фразообразование – С. Л.>* отражаются также и в языковой системе. Фоном для назывного акта является совокупность названий, которые в данном языке обычны и которые в совокупности составляют его словарный состав. Фоном для фразообразующего акта являются модели предложений, по которым в данном языке составляются предложения различных типов, и вообще все, что касается структуры предложений»⁹⁶. Идея о том, что язык, как и каждая семиотическая система, «может быть представлена инвентарём своих знаков и инвентарём правил их использования»⁹⁷ носит собственно функциональный характер (так как каждая из этих двух подсистем выполняет собственную функцию: кумулирующую или моделирующую) и может считаться альтернативной концепцией структуры языка относительно довольно широко распространенной идеи языка как иерархии уровней.

До сих пор мы вели речь о языковых прецедентах собственно знакового типа, относящихся к первой из этих подсистем. Однако анализ творчества Бориса Гребенщикова позволил наряду с собственными знаковыми выделить конструктивные прецедентные единицы, которые, с одной стороны, фактически являются не знаковыми единицами, а моделями их производства, но с другой – все же содержат в своей структуре некоторые постоянные воспроизводимые знаковые элементы, позволяющие трактовать их точно так же, как и обычные знаковые единицы – языковые клише или

⁹⁶ В. Матезиус, *Язык и стиль*, в: Пражский лингвистический кружок, Москва 1967, с. 448.

⁹⁷ И. П. Сусов, *Введение в теоретическое языкознание*, в: Тверской государственный университет, http://homepages.tversu.ru/~ips/1_07.htm [доступ: 15 августа 2016].

клишированные высказывания, рассмотренные нами в первом разделе, в аспекте их семантической прагматики, а не только в аспекте их конструктивной формы.

Концептуально-синтаксические прецеденты, т.е. прецеденты, воспроизводимость которых основывается на наличии в идиостиле особых моделей порождения синтаксических единиц, в отличие от прецедентов собственно знаковых (опирающихся на наличие готовых знаков в языковом фразеоматическом запасе), не представляют собой явно эксплицированных и формализованных воспроизводимых структур. Их вербализация может быть связана с конкретными знаковыми прецедентами – клишированными высказываниями или текстами (а также общеязыковыми или идиостилевыми клише), но может быть гораздо более вариативной и реализоваться посредством разного рода алгоритмических функций: лексико-синтаксических схем, шаблонов и моделей, выражающих некоторую воспроизводимую идею в той или иной речевой форме, начиная от полупредикативных синтаксических структур (сочетаний словоформ), заканчивая целыми сверхфразовыми единствами и микротекстами.

Как уже отмечалось выше, одним из характерных средств вербализации прецедентных идей и одновременно средств создания художественного эффекта в песенных текстах Бориса Гребенщикова являются аналитические клишированные единицы полупредикативного и собственно предикативного характера. Часть из них представляет собой обычные общеязыковые или идиостилевые клише и клишированные высказывания, а часть является продуктами фразеосхематического моделирования. В этом последнем случае воспроизводимый элемент вписан в системное семантико-синтаксическое окружение. Некоторые синтаксические единицы гребенщиковского текста (предикативные группы или словосочетания), с одной стороны, можно квалифицировать как воспроизводимые аналитические знаки (и как таковые отнести к идиостилевому лексикону автора текстов), но с другой – они демонстрируют

такое свойство, как модельная вариативность, а значит могут трактоваться как относительно свободные конструкции, т.е. как продукты фразопроизводства по авторским идиостилевым моделям. При этом, ключевым параметром, инвариантно сводящим частично разнящиеся лексическим составом и грамматической структурой текстовые факты в одно модельное целое, является смысловая прагматика вербализации какого-то элемента картины мира. Такую воспроизводимую концептуально-языковую единицу мы предлагаем называть *модельным языковым прецедентом*. В когнитивном плане единицы такого характера соответствуют обычно не единичным понятиям или концептам или же конкретным единичным суждениям (такие фрагменты картины мира вербализуются обычно знаковыми единицами – словами, фразеологизмами, клише и клишированными высказываниями), а некоторым обобщенным типам концептуальных суждений, концептов или концептуальных категорий. Так, например, клишированное высказывание (и одновременно цитатный прецедент) *Я мыслю, следовательно я существую*, авторства Рене Декарта, выражает конкретное и единичное концептуальное суждение, но если на основе этого прецедента начнут появляться сходные по прагматике, но отличные по семантике фразы – *Я покупаю, значит я существую, Я работаю, значит я существую, Я играю, следовательно я существую, Я мыслю, следовательно я живу, Меня видят, значит я существую* и т.д., можно утверждать, что в языковой системе (по крайней мере создателей таких фраз) возникла некоторая лексико-синтаксическая модель, т.е. конструктивный алгоритм высказывания с воспроизводимыми и варьирующимися знаковыми наполнителями, в основе которого лежит вышеуказанный прецедент, а в когнитивных картинах мира этих людей возникло некое обобщенное концептуальное суждение, состоящее в утверждении зависимости бытия некоторого субъекта от совершаемых им действий или происходящих с ним процессов. Точно так же обстоит дело с различением собственно номинативной языковой реализации некоторого

понятия (через слово *понимать*, клише *войти в суть дела* или фразеологизм *срубить фишку*) или даже какого-то конкретного культурного концепта (например, через слово *душа* или клише *загадочная русская душа*) и лексико-синтаксической реализации какой-то обобщенной идеи (например, идеи движения светил по небу, вербально реализуемой через общую модель, позволяющую выстраивать конструктивно сходные, но лексически различные высказывания: *солнце взошло* / *луна восходит* / *звезда взошла* / *солнце село* / *луна села* / *луна поднялась* / *солнце опустилось* / *звезда упала*). В случае, когда такого рода высказывания начинают массово повторяться в текстах одного и того же автора, это позволяет нам утверждать не только то, что данная модель характерна для идиостиля данного автора, но и то, что в идиостилевой картине мира этого автора «солнце», «луна» и «звезда» и их «движение» перестали быть обычными понятиями, а перешли в разряд концептов (т.е. культурно значимых понятийных полей), а кроме того, в его картине мира наличествует обобщенный концепт «небесное светило».

Отметим, что в лингвистике последних лет уже обращалось внимание на необходимость выделения наряду с т.н. «традиционными» концептами – лексическими и фразеологическими⁹⁸ также синтаксических концептов – «образов ситуаций, осмысленных людьми и вербализованных синтаксически»⁹⁹. О синтаксических концептах впервые написали на переломе веков Г. А. Волохина и З. Д. Попова¹⁰⁰, сейчас же об этом явлении

⁹⁸ А. П. Бабушкин, *Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка*, Воронеж 1996.

⁹⁹ З. Д. Попова, *Способы вербализации концептов как проблема когнитивной лингвистики*, „Respectus Philologicus”, 2009, 16 (21), с. 59.

¹⁰⁰ Г. А. Волохина, З. Д. Попова, *Синтаксические концепты русского простого предложения*, Воронеж 1999.

пишут многие языковеды¹⁰¹. Нам кажется, что вряд ли стоит классифицировать или типологизировать концепты по принципу их вербализации, поскольку один и тот же концепт вполне может быть вербализован различными языковыми средствами (синонимами, гипонимами или смежными ассоциативными знаками). Гораздо точнее определяет т.н. «синтаксические» концепты Л. Фурс¹⁰², называя их «синтаксически репрезентируемыми», поскольку будучи когнитивными единицами, концепты в первую очередь носят смысловой, понятийно-полевой, а не формально-языковой характер. Это некие значимые смыслы, которые могут быть вербально представленными как собственно номинативными средствами (словами, языковыми клише или фразеологизмами), так и синтаксически (описательно – словосочетаниями или высказываниями). Гораздо важнее, идет ли речь о культурно значимом понятийном поле (с более или менее широким категориальным охватом) или же о культурно значимом суждении. В первом случае лучше употреблять термин *концепт* (или *концептуальная категория*), а во втором – *концептуальное суждение*.

¹⁰¹ В. И. Казарина, *Синтаксический концепт «состояние» в современном русском языке*, Елец 2003; Н. А. Пешехонова, *Функционирование структурной схемы простого предложения «кто создает что» в тексте*, «Проблемы русского и общего языкознания», Елец 2006, вып. 4, с. 100 – 107; М. М. Булынина, *Глагольная каузация динамики синтаксического концепта (на материале русских и английских лексико-семантических групп глаголов перемещения объекта)*, Воронеж 2004; З. Р. Аглеева, *Семантическая сеть – синтаксический концепт – фрейм*, в: *Фразеология и когнитивистика. Том I. Идиоматика и познание*, Белгород 2008, с. 249 – 253.

¹⁰² Л. А. Фурс, *Синтаксически репрезентируемые концепты*. Автореф. докт. дисс., Тамбов 2004.

Вербализация обобщенных концептуальных суждений или концептуальных категорий и концептов в текстах БГ требует не только идиографического описания (что мы и предпринимаем в данном разделе), но и теоретического обоснования, поскольку ее схема включает в себе одновременно черты языкового клише или клишированного высказывания (т.е. собственно единиц лексикона), черты модели лексической сочетаемости и черты синтаксической модели (т.е. единиц внутренней формы языка – системы правил речепостроения). Собственно смысловым и прагматическим основанием функционирования такой комбинированной модели при этом обязательно является некая обобщенная единица когнитивного плана – сквозной образ или мотив, концепт, концептуальная категория или концептуальное суждение.

Речь идет о т.н. фразеосхемах, т.е. «синтаксических идиомах с аналитической знаковой функцией»¹⁰³, вроде *тоже мне, (кто-то / что-то) нашелся; (кто-то / что-то) как (кто-то / что-то); не к (какому-то времени) будь сказано; (кем-то / чем-то) не рождаются, (кем-то / чем-то) становятся, на то (кто-то / что-то), чтобы ([с ним] что-то делать)* и под. Термин «фразеосхема» ввел Д. Н. Шмелев¹⁰⁴. Параллельно иногда используются для определения этой же или сходной функции термины «синтаксически фразеологизированное предложение», «синтаксически фразеологизированная конструкция»¹⁰⁵ или «фразеосинтаксическая схема»¹⁰⁶, реже – «фразовая модель»¹⁰⁷.

¹⁰³ В. Н. Телия, *Фразеологизм*, [в:] Лингвистический энциклопедический словарь, под ред. В. Н. Ярцевой, Москва 1990, с. 559.

¹⁰⁴ Шмелев, Д. Н. *Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке*, Москва 1976, тот же, *Современный русский язык. Лексика*, Москва 1977.

¹⁰⁵ Н. А. Григорьева, *Фразеосхемы с семантикой назначения*, «Вестник Новгородского государственного университета», 2010, № 57, с. 22 – 25. См.

Уже на этапе концептуальной дефиниции или терминологической номинации появляется ряд вопросов.

Во-первых, проблемно уже само определение фразеосхемы как идиомы или фразеологизма, т.к. основная прагматическая функция фразеологизма (и идиомы как его разновидности) – создание образной инономинации. В случае же с фразеосхемой когнитивная цель несколько иная. Основная ее задача – упрощенный способ номинации некоторого сложного понятия или предикации некоторой сложной мысли через отсылку к широко известной мыслительной схеме т.е. к когнитивному прецеденту.

также: Е. В. Нагаева, *Фразеосхемы с вопросительным словом в английском языке*. Дисс... канд.филол.наук, Ростов-на-Дону 2010, З. Р. Аглеева, *Фразеологизированные конструкции в разноструктурных языках*, Москва – Астрахань 2016, А. И. Остапенко, *Фразеологизированные сложноподчиненные предложения в системе языка: структурно-семантический, этимологический и фразеологический аспекты*: Дисс. ... канд. филол. наук, Ростов-на-Дону 2005.

¹⁰⁶ В. Ю. Меликян, *Фразеосинтаксические схемы с местоименным компонентом в системе русского языка*, [в:] «Русский язык в школе», 2007, № 6, с. 69 – 74, Д. А. Вакуленко, *О языковом статусе и речевых свойствах фразеосхемы «чтоб + v finit (пр. в.)!»*, «Психолингвистика в образовании», 2014, № 2, с. 120 – 129, В. В. Панкова, *Фразеосинтаксическая схема с вопросительным местоимением какой*, «Гуманитарные и социальные науки», 2007, № 5, с. 67-71.

¹⁰⁷ Э. Р. Атаян, *Предмет и основные понятия структурального синтаксиса*, Ереван 1968, Е. Черничкина, *Воздействие vs. взаимодействие*, в: Коммуникативное пространство: измерения, пределы, возможности. Материалы выступлений на V Международной конференции РКА «Коммуникация-2010», под ред. М.Б. Бергельсон, М.К. Раскладкиной, Москва 2010, с. 369 – 373.

Иначе говоря, фразеосхема служит, скорее, непосредственно-коммуникативной, чем образно-экспрессивной цели (что не исключает возможность ее использования в качестве идиостилювого тропа). В этом плане вряд ли можно согласиться с эстетическим аспектом дефиниции фразеосхемы, предложенной В. Ю. Меликяном: «Фразеосинтаксическая схема — это коммуникативная предикативная единица синтаксиса, представляющая собой определяемую и воспроизводимую несвободную синтаксическую схему, характеризующаяся наличием диктумной и модусной пропозиции и выполняющая в речи эстетическую функцию»¹⁰⁸. В остальном дефиниция совершенно приемлема.

Как всякая модельная (шаблонизированная, стереотипизированная) функция, фразеосхема обычно теряет свою изобразительную ценность, в то время как сущность фразеологизма должна соответствовать идее уникальности, единичности, оригинальности представляемого образа-иносказания. Ситуация вокруг фразеологизмов и фразеосхем несколько напоминает ситуацию вокруг произведений искусства в целом. Ценность имеют оригинальные произведения. В обоих смыслах — и как не похожие на другие, и как первоисточники. Равно копия или подделка, как и плагиат или подражание, обладают меньшей ценностью, чем оригинальное произведение. Поставленное на поток, произведение становится ширпотребом или просто обретает утилитарную ценность. Мысля такими категориями, фразеологизмы, образованные по образцу других фразеологизмов (так же, как и пословицы или афоризмы), носят характер вторичности, их эстетическая или этическая ценность целиком зависит от степени неожиданности вариативной замены того или иного компонента: ср. *крошить булочку* (вм. *крошить батон*) и *разинуть варешку* (вм. *разинуть*

¹⁰⁸ В. Ю. Меликян, *К проблеме построения типологии фразеосинтаксических схем русского языка*, в: Язык. Текст. Дискурс, (ред.) Г. Н. Манаенко, Ставрополь – Пятигорск 2007, вып. 5, с. 237.

рот) или же *На то и волк в лесу, чтобы заяц не дремал* (вм. *На то и щука в море [в реке], чтобы карась не дремал*) и *Кто к нам с чем зачем, тот от того и того* (вм. *Кто к нам с мечом придет, тот от меча и погибнет*).

Во-вторых, фразеосхемы выходят далеко за пределы фразеологии даже в собственно семантическом плане. Довольно часто фразеосхема не содержит семантического переноса и состоит в совершенно обычном, необразном использовании лексических единиц: **сфера** образования (туризма, ЖКХ, обслуживания, торговли, услуг и т.п.) или *Читайте* (качайте, приезжайте, посмотрите, съешьте, купите и т.п.) [*и вы*] **не пожалеете**. Поэтому вряд ли стоит связывать функцию фразеосхемы с фразеологией. Это, скорее, все же своеобразная лексико-семантическая модель предикации или полупредикации (речевой аналитической номинации), сопряженная с определенными предикативными и синтагматическими моделями (грамматическими моделями образования предложений и словосочетаний).

Наконец, в третьих, довольно проблемно однозначное вовлечение единиц, в которых реализуются многие фразеосхемы, в систему лексических знаков (лексикон, информационную базу языка) в качестве аналитических номинатов или предикатов, поскольку реально воспроизводимым в лексическом плане является только небольшой фрагмент фразеосхемы, остальные ее составляющие представляют собой варьирующиеся фрагменты. Это обстоятельство позволяет рассматривать фразеосхему как фреймовую функцию с несколькими переменными (слотами).

Собственно вариативность (наряду с наличием воспроизводимого ядра) является типологическим маркером фразеосхем. Однако именно соотношение вариативности и воспроизводимости представляет и основную проблему квалификации единицы. Очень важно учитывать основания этого отношения. Номинативные или предикативные сочетания, реализующие фразеосхему в тексте, должны объединяться прагматикой смысла,

относительно стабильной формальной структурой и общей видовой семантикой. Вариативность в данном случае может касаться как семантики (в пределах вида), так и формы (в пределах грамматической структуры). При этом можно говорить о фразеосхемах как частных вариантах более общей формальной структуры, которую можно назвать *фразеосинтаксической моделью*. В отличие от фразеосхемы, фразеосинтаксическая модель не имеет жесткой привязки к типу вербализации – номинации или предикации и может включать в себя как нексусные (собственно предикативные), так и юнктивные фразеосхемы (представляющие семантику синтаксической номинации или полупредикации).

Фразеосинтаксической моделью, таким образом, мы называем модель речепорождения (фреймовую структуру) с частично воспроизводимым лексическим наполнением и регулярно варьирующимися семантически однотипными элементами (слотами), прагматически нацеленную на номинативную или предикативную вербализацию некоторых значимых для данной картины мира понятий (концептов, концептуальных категорий, сквозных образов, мотивов) или концептуальных суждений. Каждая такая модель представляет собой инвариантное множество фразеосхем – номинативных или предикативных моделей, базирующихся на каком-то языковом клише или клишированном предикате (воспроизводимом предложении).

Как уже было отмечено, фразеосхемы по своей когнитивно-логической сущности могут быть реализованы в речи либо словосочетаниями (номинатами), либо предложениями (предикатами). В песенном творчестве Гребенщикова широко представлены оба типа. Фразеосхемы всегда концептуально коррелируются в рамках одной фразеосинтаксической модели, задача которой синтаксически представить какое-то значимое общее понятие (обычно идиостилевой концепт или

концептуальную категорию) или же общую мысль (общее концептуальное суждение).

По категориальной семантике все концептуальные фразеосинтаксические модели можно разделить на процессуальные, субстанциальные, атрибутивные и обстоятельственные. В случае синтаксической вербализации атрибутивных и обстоятельственных концептов чаще используются номинативные (юнктивные) фразеосхемы. В случае речевой презентации субстанциальных понятий наряду с юнктивными фразеосхемами (существительное или местоимение с характеризующими их атрибутивными формами) могут использоваться также нексусные фразеосхемы (т.е. фразеосхемы предикативного плана – предикативные сочетания формы существительного или местоимения с личной формой глагола, т.е. модели грамматического центра предложения).

Отдельного внимания заслуживает также собственно концептуальный аспект модельных прецедентов в идиостиле Бориса Гребенщикова. Для этого необходимо обратиться к списку наиболее значимых концептуальных категорий, которые в той или иной форме обнаруживаются в произведениях поэта на протяжении всего его творчества. Некоторые из них самым непосредственным образом связаны с его творческим кредо – интеллектуальным эстетизмом и философско-мировоззренческой позицией – идеалистическим экзистенциализмом и, отчасти, трансцендентной феноменологией. Для поэта-персоналиста, ищущего объективную истину и красоту, ключевыми категориями концептуализации мира становятся прежде всего экзистенциальное «я» и противостоящее ему «бытие» во всех его проявлениях – как существование, сущность, жизнь (*они есть они, ты есть ты, я есть я, **Контрданс; те кто казались – стали как есть Древняя кровь; есть вещи сильнее, Рождественская песня***) или просто как наличие, присутствие (*Туда, где есть десять прекрасных дам, **Десять прекрасных дам; В каждом яде есть***

*суть, в каждой чаше есть яд, **Сталь**; если там хоть что-нибудь есть, **Пески Петербурга**).*

Для гребенщиковского «я», лежащего в центре всей его художественной картины мира, одной из характернейших черт является чувство неопределенности личностных знаний относительно бытия, вырастающее в самостоятельную концептуальную категорию. Неопределенны не только окружающие это «я» явления природы или культуры (*что это значит – никто не спросит, **Кошка моря**; но кажется, что это лишь игра, **Последний дождь**; но порой я не верю, что это обман, **Сталь**; я больше не верю, что есть что-то еще, **Движение в сторону весны**), другие лица и отношения с ними (*кто ты теперь, с кем ты сейчас? **Кто ты теперь**; они приходят вместе с кем-то, **Роскошь**; неизвестный мне кто-то, точно такой же, как ты, но не ты, **Прикуривать от пустоты**), неопределенным является и само это «я» (*и я опять не знаю, кто я, **С утра шел снег**, кто это теперь я? **Сокол**; неизвестно, где мне место, раз я в этой стороне, **Великая железнодорожная симфония**; и не всегда помню, как меня звать, **Пабло**)). Отсюда такое обилие местоименных номинаций в идиостиле БГ, особенно неопределенных местоимений.***

Желание выяснить, *кто такой я, что это такое или кто это такой, существует это или нет, зачем и почему нечто существует, а другое не существует*, формирует следующую концептуальную категорию – «мышление», включающую в себя целый ряд концептуализированных понятий: от собственно процедур понимания, знания и размышления (*я думаю, ты не считал себя богом, **Укрававший дождь**; но я не понимаю, как я стал ограничен движеньем вперед-назад, я светел от того, что ничего не знаю, **Любовь моя**; **В игре что-то не так**; мне кажется, это удачный ответ на вопрос, **Тема для новой войны**), до мнемонических процессов – запоминания, воспоминания, хранения в памяти и забывания (*все было так быстро, я даже не запомнил твой взгляд, **Мертвые матросы не спят**; я вспомню всех, кто красивей тебя, **Юрьев день**; не помню, как мы зашли за**

порог, Любовь во время войны; перед тем как мы забудем, что будет потом, Перед тем, как опять пойдет снег).

Эти четыре базовые концептуальные категории – «я», «неопределенность», «бытие» и «мышление» – составляют концептуальное ядро гребенщиковской художественной картины мира. Именно они максимально реализуются поэтом через систему модельных прецедентов – фразеосинтаксических моделей и фразеосхем и именно они доминируют как в качественном, так и в количественном плане практически во всех его текстах.

1. Процессуальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы

Реализация процессуальных моделей (т.е. моделей с ядерным процессуальным концептом или концептуальной категорией) может осуществляться как номинативными, так и предикативными фразеосхемами. В первом случае можно представить понятие в виде глагольного словосочетания с субстанциальными или обстоятельственными распространителями, сочетания имени действия с атрибутивными распространителями или же сочетания причастия либо деепричастия с зависимыми от них формами. Во втором – эта же семантика может быть представлена гипотактически, т.е. в виде сложноподчиненного предложения, в котором те же распространители выражаются разного типа придаточными.

1.1. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной категории «мышление»

Предметом обсуждения в этом разделе являются процессуальные модели художественно-речевой вербализации понятий о когнитивно-ментальных процессах знания (узнавания), хранения в памяти (в т.ч. запоминания и забывания) и понимания, которые являются наиболее продуктивными и фреквентными составными одной из важнейших концептуальных категорий в идиостиле Гребенщикова – «мышление». Лирический герой Гребенщикова необходимо вовлечен в когнитативные и мнемонические процедуры (он все или обо всем должен / хочет / может знать или не знать, понимать или не понимать, он все или обо всем должен / хочет / может помнить или не помнить, вспоминать или не вспоминать, забывать или не забывать). Ему постоянно что-то представляется или кажется. Все должно либо иметь смысл, либо не иметь смысла. Эта сторона

опыта становится в художественной картине мира поэта ключевой и наиболее значимой.

Модели с концептом «знание»

Проблемность выделения фразеосхемы, равно как и соотношения фразеосхемы и фразеосинтаксической модели, может быть продемонстрирована на примере гипотактической фразеосхемы модели, связанной с речевой презентацией концепта «знание»: *(не) (у)знать, кто (есть) (дейктический объект) [такой]* с неизменным союзным словом *кто* и тремя вариативными слотами – когнитивным глаголом *знать*, модальным маркером утверждения / отрицания и объектным местоимением (дейктическим объектом когнитивного действия). Иногда в схеме дополнительно используется местоимение *такой*. В текстах Гребенщикова данная фразеосхема реализуется в 13 произведениях. Четыре раза она представлена в полном объеме:

исцеленный, не зная, кто ты такой (Каменный уголь), но ты не знаешь, кто он такой (Марина), Сядь ко мне ближе – ты узнаешь, кто я такой (Я – змея), Я сам не знал, кто я такой (Как я хочу быть влюблен),

еще четыре раза – без факультативного элемента *такой*:

Летом никто не знает, кто он. (...) и он не знает, кто я (Новые книги), Но вот выпал снег и я опять не знаю, кто я (С утра шел снег), Я был один и я не знал, кто я (Белое reggae), Путь свой пройти не пытайся, не зная, кем ты стал (Всадник между небом и землей).

Несложно заметить, что во всех этих конструкциях объект знания – обобщенное лицо взятое как собственно субъект существования – *ты (он, я) есть*. Если взять этот же объект, но уже как субъект конкретного действия, то эта же фразеосхема может быть расширена до: *(не) (у)знать, кто (что-то делает / существует)*. В этом случае к данной фразеосхеме можно будет отнести также следующие реализации:

и я не знаю, кто клал кабель (2-12-85-06), но я не знаю, кто мне открыл (Новые книги), я знаю, кто встанет передо мной (Гость), они знали, кто все должен решить (...) Конечно только птицы в небе и рыбы в море знают, кто прав (Капитан Воронин), Едва ли я узнаю, кому был назначен заряд (Мертвые матросы не спят), Я хотел бы знать, с кем ты сейчас (Кто ты теперь).

Основная смысловая (прагматическая) нагрузка данной фразеосхемы – идея когнитивной идентификации или неидентификации некоторого прямо не названного живого существа как самостоятельного субъекта. Это обстоятельство обусловило предикативный характер конструкции – сложноподчиненное предложение с изъяснительным придаточным. Однако можно задаться вопросом, насколько релевантна в дейктическом объекте идея одушевленности. Если проигнорировать это обстоятельство, фразеосхему можно будет расширить до *(не) (у)знать, [кто / что] [такое] (что-то / происходящее)*. В этом случае в данную гипотактическую фразеосхему можно будет включить также реализации, в которых объектом когнитивного действия являются неодушевленные дейктические объекты, выраженные местоимениями в роли союзных слов *что, что такое, какой* :

Она не знает, что такое покой (Моей Звезде), и он сказал: Я не знаю, что такое грехи (Парусный флот), Но я благодарен всем стрелявшим в меня, теперь я знаю, что такое свинец (Комната лишенная зеркал), Откуда нам знать, что такое волна? (Сирин, Алконост, Гамаюн), Если бы я знал, что такое электричество (2-12-85-06), она не знает, что значит смерть (Сана), Они не знают, что значит зима (Молодые львы), Генеральские дочери знают не знают, что значит «нельзя» (Нога Судьбы).

Следующая степень семантического расширения фразеосхемы возможна за счет конкретизации действия, являющегося объектом знания. Это прежде всего обобщенное дейктическое действие, выраженное глаголом

делать, являющимся одним из ключевых в идиостилевой системе знаков поэта:

Здесь каждый украл себе железную дверь, сидит и не знает, что делать теперь (Дарья Дарья), *Когда вышел священник, он не знал, что ему делать* (На ее стороне), *И я не знаю, что сделать, чтобы помочь им спуститься вниз* (Новая жизнь на новом посту), *Покупатели не знают, что и делать с тобой* (Морской конёк),

в дальнейшем также в конструкцию можно включить глаголы, указывающие на экзистенциальные или когнитивно-семиотические действия:

Мы станем друзьями – я знаю, что будет потом, Да, я знаю, что будет, но я ничего не могу (Пчела), *Ах, я знаю, что было бы, будь он, как я (...)* Ты знаешь, что я имею в виду (Все, что я хочу), *Знать бы загодя, что уготовано мне впереди* (Мертвые матросы не спят), *Не знаю, чем это кончится здесь* (В этом городе снег), *и они сходились под твой прицел, не зная, что видишь в них ты* (Еще один раз), *даже не знал, что забыл* (Тень), *А что им нужно, не знает никто* (Встань у реки), *Мне 25 и я до сих пор не знаю, чего хочу* (25 x 10), *Да, я могу видеть сквозь стены и знать, что у вас на уме* (Капитан Беллерофонт), *Я знаю, что тебе снится* (Телохранитель), *Мой друг доктор не знает, что со мной* (Мой друг доктор), *Я знал, что найти нельзя* (День в доме дождя), *Знают они изначально, что голос твой хранит* (Всадник между небом и землей), *и никто, никто не знает, что она скажет* (Как те кто влюблен), *А те, кто знают в чём дело, знают и будут молчать* (Тайный Узбек), *я знаю, что у тебя в голове* (Мария).

Своеобразной разновидностью этой же фразеосхемы является *(не) знать, о чем (речевое действие)*, в которой действие, происходящее с действительным объектом знания, носит локутивный характер:

Те, кто знает, о чем идет речь, похожи на тех, кто спит (Как движется лед), Но честно сказать, я не знаю, о чем шла речь (Наступление яблочных дней), Твои подруги не знают, о чем идет речь (Мария), Я знаю много, о чем я хотел бы сказать (Любовь – это все, что мы есть), Я жду того, кто знает, о чем я пою (Не надо мне мешать), И все хотят знать: Так о чем я пою? (Туман над Янцзы), Ты знаешь, о чем я пел (Серые камни на зеленой траве).

Рассмотренная выше довольно общая фразеосхема когнитивного действия, направленного на дейктический объект, обладает ярко выраженным формальным ограничением – гипотактической структурой. Однако в функционально-прагматической лингвистике не форма, а прагматика определяет сущность единиц, в т.ч. и модельных. Идентичная смысловая нагрузка может быть присуща и ряду семантически сходных фразеосхем номинативного характера, т.е. таких, синтаксическая структура которых представляет собой словосочетание. Рассмотренная гипотактическая фразеосхема может прагмасемантически коррелировать с номинативными процессуальными фразеосхемами, в которых идентичный объект когнитивного действия представлен как синтаксически несамостоятельный элемент, т.е. как дополнение, а вся конструкция представляет собой глагольное словосочетание управления. Такова фразеосхема *(не) знать (дейктический объект) [о / про] (дейктический объект)*:

Господи, ты знаешь меня (Я хотел петь), мне часто был нужен кто-то, кому все равно, кто я сейчас, кто знает меня (Тема для новой войны), меня вы знаете сами (Последний поворот), Соленая вода знает меня наизусть (Мертвые матросы не спят), Кто знает меня и откроет мне двери домой (...) И не зная тебя, движется словно впотьмах (Здравствуй, моя смерть), Луна, я знаю тебя (Луна, успокой меня), но ведь я тебя знаю – ты хочешь, чего здесь нет

(Звездочка), теперь я вспомнил, откуда я знаю тебя (Тень), А те, кто говорят, что не знают тебя (Дело за мной), Я знаю нас на вкус – мы как дикий мед (Дикий мед), Между нами – я знал ее раньше (Из Калинина в Тверь), Я знал ее с детских лет (Глядя в телевизор), я не узнаю его в лицо (Вавилон), Мир, как мы его знали, подходит к концу (Мир подходит к концу), В моих сотах ждет мед, ты знаешь его – он твой (Пчела), ты помнишь, я знал себя (С утра шел снег), Святая София, узнав о нем, пришла к нему в дом (Никита Рязанский). Я знаю все, что есть, любовь моя (Партизаны полной луны), И узнав все, что было тайной, я начну петь (Когда пройдет боль), Я знаю все, что было со мной (Лети, мой ангел, лети), Я знаю все собственным телом (Письма с границы), Знаешь всё наперед (Желтая луна), Когда ты был мал, ты знал все, что знал, и собаки не брали твой след (2-е стеклянное чудо), Уезжают, даже не зная о том, что ты вышел (Терапевт), я знал того, кто знал ее (Сентябрь), Когда мы будем знать то, что мы должны знать (Серые камни на зеленой траве), Может быть это был сон, может быть нет, не нам это знать (Наблюдатель), С их техническим спиртом и вопросами к небесам, на которые ты отвечаешь им, не зная об этом сам (Боже, храни полярников), Но, если про это не знать, можно долго быть молодым (Из сияющей пустоты), Если выпадет снег, я узнаю об этом только утром (Искусство быть смирным), ах если б я знал это сам (Электрический пес), Но, если б я знал, как найти Тебя (Рухнул), Мне 25 и десять из них я пою, не зная о чем (25 x 10), Я что-то знал? (Все что я хочу), Любовь моя, я светел оттого, что ничего не знаю (Любовь моя), И я спою это снова. Я не знаю ничего другого (Маша и медведь), Он гордо реет в поднебесье, совсем не зная ничего (Науки юношей), Мои уши не знают ничего, кроме музыки рэггэ (Zoom Zoom Zoom), я не знаю никого, кто не прав (Послезавтра), Но об этом никто не узнает (Голубиное слово),

а также фразеосхема с зависимым дейктическим объектом, выраженным союзными словами *что* и *который* – *[все / то], что знать*:

Я могу сказать тебе то, то, что ты знала во сне (Наступление яблочных дней), заставляет меня прощаться с тем, что я знаю (Дети декабря), Что с того, что я пел то, что я знал? (Движение в сторону весны), Я тоже такой только хуже, и я говорю то, что знаю (Козлы), Я пел о том, что знал (Все что я хочу), Все, что я знал; все, чего я хотел (Луна, успокой меня), Нежность воды надёжней всего, что я знаю (Брод), Это все, что мне отпущено знать (Ты нужна мне), И то, что я знаю, это то, что я есть (Горный хрусталь). Ты забыл бы о любви значительно больше того, что они когда-либо будут знать (Пабло), Кроме нескольких плотников, которых не знал никто (Трамвай).

Уже на этом уровне обобщения фразеосинтаксической модели можно заметить еще одну специфику рассматриваемых здесь единиц, а именно их текстовый и идиостилевой характер. Казалось бы, с какой стати сочетаемость глагола *знать* с различными местоимениями должна рассматриваться как единая фразеосинтаксическая модель? Однако, если ограничить поле анализа идеостилевым и текстово-дискурсивным факторами (т.е., например, анализировать только художественные тексты и только одного автора), может оказаться, что использование именно этого глагола в прагмасемантически аналогичных процессуально-объектных конструкциях чрезвычайно частотно в данном корпусе и является характерной чертой его идиостиля.

Возникает очередной вопрос: насколько релевантен с точки зрения всей фразеосинтаксической модели дейктический характер объектов знания. Если абстрагироваться от дейктической неопределенности объекта (которая и так сильно ослабляется в тех случаях, когда объект в придаточных предложениях представлен союзным словом) и расширить рассматриваемую

модель на любой конкретный объект, номинированный именем существительным, в непосредственной корреляции с рассмотренными выше фразеосхемами окажется номинативная конструкция *(не) (у)(по)знать (определенный объект) / (о / про) (определенный объект):*

я знаю твои корабли (Луна, успокой меня), я знаю тропинку, ведущую к самой воде (Музыка серебряных спиц), И узнавший путь кому-то обязан молчать (Сельские леди и джентльмены), Я знаю одно местечко, где можно продать травы (Будь для меня как банка), Я знаю лучший вид на этот город (Маша и медведь), У нас был сад, но мы не знали входа (Мы никогда не станем старше), Мы знаем электричество в лицо, но разве это повод (Капитан Африка), Дитя рассвета, не знавшее света дня (Дитя рассвета), Я знаю твой голос лучше, чем свой (Танцы на грани весны), Разве я знаю слова, чтобы сказать тебе (Серебро Господа моего), Я бы все объяснил – но я не знаю истинных слов (Цветы Йосивары), Я знаю два слова: «хорош» или «штерт» (Холодное пиво), Я знаю имя звезды, я стану словом ответа (Кад Годдо), Много кто хотел ее вернуть, ни один не знал имя (Лошадь белая), Теперь я знаю песню, и эта песня проста (Заполнить пустые места), Я знаю одну песню, летит не касаясь земли (Не было такой и не будет), И я знаю сценарий почти наизусть (Кто ты такой), Ты знаешь много старых стихов, где есть слова про добро и про зло (Диплом), я не знаю принципа связи (2-12-85-06), Мы знаем новый танец, но у нас нет ног (Прекрасный дилетант), Мой друг музыкант знает массу забавных вещей (Мой друг музыкант), Я знаю уют вагонов метро (...) я знаю радость печатного слова (Время луны), Я знаю тепло камня, я знаю запах и цвет (Я – змея), Деревья знают секрет (День в доме дождя), Мы знаем наш час. Он старше нас (Сергей Ильич), Хозяин, моя вера слаба, но я знаю добрую весть (Хозяин), Она не знает слова «любовь» (Встань у реки), От угнанных в рабство я узнал про твой свет (Юрьев день), Можно

гордиться тем, что познал до конца пустоту (Господу видней), Я пошел к цыганке – узнать о своей судьбе (Тяжелый Рок),

а также две гипотактические предикативные фразеосхемы изъяснительного характера:

- (не) знать, что (что-то происходит):

и я знаю, что если бы я был не здесь (Сельские леди и джентльмены), Но я знаю, что, если загнать меня в угол (Я хотел петь), Я знаю, что я видел тебя (День в доме дождя), Я знаю, что, когда я увижу его (Вавилон), Я знаю, что нас не хватятся (Маша и медведь), Я знаю, что это карма (Когда ты уйдешь), Зная, что это сны (Из дельты гнезда), Я знаю, что это не нужно (Трамвай), И я знаю, что это чужая игра (Мне было бы легче петь), И я не знал, что это моя вина (Прекрасный дилетант), Я знаю, что я иду в темноте (Горный хрусталь), Да, я знаю, что об этом писали китайцы (Ткачиха), Я знаю, что в самые жаркие дни кто-то пишет, пишет, пишет (Новые книги), И я знаю, что дело за мной (Дело за мной), Я не знал, что я участвую в этой войне (Мертвые матросы не спят), Я не знал, что все так просто (Мы никогда не станем старше), Зная, что ты воплощение извечной мечты (Козлы), Когда я был младше я не знал, что может быть так (Музыка серебряных спиц), Он знал, что все видят отражение в стекле (...) Но мы знаем, что о главном не пишут в газетах (Капитан Воронин), Он знает, что прав (Великий дворник), И никто из нас не знает, что вот он и есть махатма (Бригадир), Он не знает, что они назовут это «блюз» (Они назовут это – «блюз»), Я не знал, что спал; не знал, что проснусь (Крем и карамель), Он жил, не зная, что в мире есть столько ужасно одетых людей (Мальчик Евграф), Глубоко в джунглях, где каждый знает, что сажка бела (...) Мы знаем, что главное в жизни – это дать немного света, если

стало темно (В джунглях), Каждый из нас знал, что у нас есть время опоздать и опоздать еще (...) И каждый знал, что пора занять место (...) свято забыв, что кто-то смотрит нам вслед (...) Знала ли ты, когда ты взяла мою руку, что это случится со мной (Небо становится ближе), Машинист и сам не знает, что везет тебя ко мне (Великая железнодорожная симфония), Все женщины знают, что ритм как солнце (Zoom Zoom Zoom), когда ты будешь знать, что выхода нет (Время луны), Ты одна знаешь, что у бога нет денег (Если бы не ты), Ищи меня и знай, что три всегда четыре (Ржавый жбан), Двенадцать из десяти не знают, что ты – это ты (...) Двенадцать из десяти боятся тебя, зная, что ты – это смерть (Мир подходит к концу), Завидую вашему знанию, что я это я (Платан), Мы знали, что он впереди (Лети, мой ангел, лети), И мы знали, что деревья молчат (Как нам вернуться домой), Мы знаем, что есть только два пути (Растаманы из глубинки), И все знают, что он упадет (Мальчик), Они знают, что слепой станет принцем (Ей не нравится), кто знал, что навеки пропал (Навигатор), И знать, что ты вооружен (Господу видней), И проснувшись сегодня, мне было так странно знать, что мы лежим разделенные как друзья (Все что я хочу), Дай мне знать, что я здесь (Дикий мед), Мы знаем, что машина вконец неисправна, мы знаем, что дороги нет и не было здесь никогда (Праздник урожая во дворце труда)

- (не) знать, (что-то происходит):

Я знаю: в конце пути мне обещан покой (Нож режет воду), Ты все мне простил, и я знаю – ты истин (Имя моей тоски), пускай ты не поверишь, но знай, это верно (Она не знает что это сны), я знаю, ты слышишь меня (Комиссар), И каждый раз – это последний раз, и каждый раз я знаю – приплыл (Тень), Ты знаешь сама – с меня нечего взять (Белая), Знай, душа устанет томиться (Что нам делать с

пьяным матросом?), Когда ты дала мне руку, я не знал, лететь мне или упасть (Там, где взойдет луна), Все дивятся на Солнце, никто не знает, сядет оно или взойдет (Мой друг доктор), ты знаешь – здесь нет смысла беречь (Мария).

Таким образом, все описанные фразеосхемы, будучи весьма частотными в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова могут быть подведены под одну и ту же фразеосинтаксическую изъяснительную модель с объектом знания в качестве дополнения или изъяснительного придаточного **[(не) (у)знать (кого-то / что-то) / (о ком-то / чем-то) / (кто / что) (что-то делает / происходит)].**

Но и на этом не исчерпывается интерес поэта к собственно когнитивной прагматике. В его произведениях находим также ряд предикативных конструкций с теми же глаголами, которые формально выглядят как сложноподчиненные обстоятельственные предложения образа действия, цели, причины или места. Однако это поверхностное впечатление. Когнитивно все эти конструкции ничем не отличаются от предыдущих, поскольку во всех случаях речь идет о знании о чем-то (в каждой из них имплицитно дейксис *то / что-то / нечто*), а значит все они могут быть подведены под ту же изъяснительную модель вербализации идеи знания о чем-то, что где-то, как-то или почему-то происходит. Поэтому представленные ниже фразеосхемы также можно считать вариантами реализации рассматриваемой здесь фразеосинтаксической модели:

(не) знать [то], как (что-то происходит):

Большие деревья знают, как вызвать ветер (Телохранитель), Но я один знаю, как открыть дверь (Из Калинина в Тверь), Как светел твой мост, знаю лишь я и те, кто строит мосты (Ты строишь мост), Ты знаешь, как должно быть в конце (Северный цвет), и вновь стою на этом пороге, не зная, как двигаться дальше (Как те кто влюблен), Я родился уже помня тебя, просто не знал, как тебя

звать,дох от жажды в твоих родниках – я не знал, как тебя звать (Там, где взойдет луна), Она не знает, как жить (Ей не нравится), и я не знаю, как мне сказать об этом (Сны о чем-то большем), Я не знаю, как у вас, у нас всегда кто-то сверлит (Кардиограмма), Но я не знаю, как идет сигнал (2-12-85-06), И плачешь, сам не зная, как сюда попал (Феечка), Я не знаю, как испытывать грусть (Мертвые матросы не спят), Мы знаем, каково с серебром (Государыня), Принеси мне цвета, чтобы я знал, как я знаю сейчас (Летчик), Я родился уже помня тебя, просто не знал, как тебя звать (Там, где взойдет луна), Я не знаю, как ждать тебя (...) Я не знаю, как мне назвать тебя (В этом городе снег), Но если бы я знал, как найти тебя (Рухнул), Если б вы знали, как мне надоел скандал (Молодая шпана), Но ты знаешь, как они любят стрелять (Комиссар), Мы закрыли глаза, чтоб не звать, как нам плохо (Девушки танцуют одни), Что же я не знал, как она прекрасна (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), И я не знаю, как сделать, чтобы помочь им спуститься вниз (Новая жизнь на новом посту), Знают, как знает тот, кто пьет, опершись на копьё, и как знают все те, кому нечем и незачем пить (Тайный Узбек),

(не) знать [то], [зачем / отчего] (что-то происходит):

Ох, я знаю, отчего мне сегодня не спалось (Самый быстрый самолет), Я знаю, отчего ты не можешь заснуть ночью (Северный цвет), Я не знаю, зачем ты вошла в этот дом (Сталь), И я не знаю, зачем мне привесили груз (Я хотел петь), Я так долго был виновным, что даже не знаю, зачем я дышу (Тень), И кто-то говорит и я знаю, зачем (Марина), И они не знали, зачем она здесь (Древняя кровь), Никто не знает, зачем они здесь (Охота на единорогов), Если ты не знаешь, зачем ты живёшь (Слова растамана),

[(не) знать /(вс)(при)(на) помнить] [то], [куда / откуда / где]:

И он вышел прочь. Куда, он не знал и сам (10 прекрасных дам), И он, трясясь, выходит за дверь, не зная еще куда (Сторож Сергеев), Они шли так долго, что уже не знали куда (Возвращение домой), Я не знаю, куда б я плыл, — я бы пил и пил (Если бы не ты), Но сейчас мне светло, как будто я знал, куда иду (Все что я хочу), А я не знаю, откуда я, Я не знаю, куда я иду (Зимняя роза), не знаю я, откуда этот редкостный напев (Орел, Телец и Лев), Короче, суть в том, что никто, кроме нас, не знал, где здесь выход, и даже мы не знали, где вход (Капитан Воронин), Я знаю, где здесь газ и где тормоз (Ей не нравится), И где я — знает один лишь Тот, Кто Стережет Баржу (Стерегающий баржу), Но они знают, где масло, где хлеб (Аристократ), Ведь если нет огня, мы знаем, где его взять (Волки и вороны), Мы оба знали, где земля и где небо (Телохранитель), Он знает, где минус, он хочет узнать, где плюс (Они назовут это — «блюз»), Но те, кто сильны — сильны тем, что знают, где сила (На ее стороне), И бьемся в стену, хотя с рождения знаем, где вход (Тайный Узбек).

Рассматривая проблему речевой вербализации концепта «знание» в творчестве Бориса Гребенщикова, стоит обратить внимание также на то, что весьма частотными в его идиостиле оказываются две модальные фразеосхемы с глаголом *знать*, а именно — алетическая (с модальностью возможности) и оптативная (с желательной модальностью):

- мочь знать, [что / какой]

Но кто мог знать, что он провод пока не включили ток (Дело мастера Бо), Кто мог знать, что мы никогда не вернемся назад, однажды выйдя из дверей (...) Кто мог знать, что нам будет нечего пить (Очарованный тобой), Разве мы могли знать, какая здесь жуть; Разве мы могли знать и верить? Разве мы могли знать, что это наш путь (Быстрый Светлый)

- хотеть (у)знать [что / какой / как, кто] // (что-то)

Ты хочешь знать, что я тоже из плоти и крови (Новые книги), ты хочешь знать свои права (Блюз простого человека), я хотел бы знать, что ты ответишь ему (Укрававший дождь), Я хочу знать, я хочу знать, я всегда хотел знать, какая рыба в океане плавает быстрее всех (Рыба), Я хочу знать, я просто хочу знать, как мы будем петь, когда пройдет боль (Когда пройдет боль), Я хотел бы знать, с кем ты сейчас (Кто ты теперь), но я хочу знать, кто говорит со мной (Танцы на грани весны), и он расскажет тем, кто хочет все знать, историю светлых времен (Иван Бодхидхарма), И ты хочешь узнать мой язык, но он мой и больше ничей (Возвращение домой), но если ты хочешь узнать закон, то ты узнаешь его в себе (Сон), Но никто из них не скажет тебе того, что ты хочешь знать (Еще один раз), Сказано все, что ты хочешь знать (Терапевт),

Как видно, сущность фразеосинтаксической модели заключается в ключевом концепте (в данном случае – «знание»), развиваемом объектами, атрибутами или обстоятельствами и /или модальными маркерами в конкретных номинативных и предикативных фразеосхемах. При этом подавляющее большинство объектов когнитивных процессов представляют собой дейктические (неопределенные и обобщенные (категоризированные) объекты, выражаемые местоимениями и союзными словами местоименного происхождения. Несложно заметить, что насыщение местоимениями даже указанных моделей явно превышает среднюю норму. В смысловом отношении насыщение текста местоимениями у Гребенщикова выполняет двойную функцию: создает эффекты интимности (обилие местоимений первого и второго лица) и притчевости (уклонение от конкретной номинации во всех остальных случаях).

До сих пор в центре внимания были только местоименные формы в объектной функции (чаще всего в этой роли встречаются в текстах БГ

местоимения *что, кто* и *я*, а также местоименные наречия *как* и *зачем*). Однако, если сосредоточиться на том, как часто местоимения используются в качестве субъекта когнитивного действия, в идиостиле поэта можно было бы выделить еще ряд довольно частотных чисто предикативных фразеосхем с местоимениями *я* (около 130 раз), *ты* (свыше 30), *мы* (свыше 20). В остальных случаях функцию подлежащего выполняли имена существительные (но их фреквентность в сочетаниях с указанными глаголами несоизмеримо ниже, чем у местоимений). Свое пристрастие к обобщениям и неопределенности сам БГ выразил эксплицитно в песне **Сельские леди и джентльмены** в словах: *Так что в лучших книгах всегда нет имен, а в лучших картинах – лиц.*

Фразеосинтаксическая модель знания оказывается одной из самых продуктивных и фреквентных в идиостилевой фразеоматике БГ. Наличие в идиостиле Гребенщикова свыше 260 реализаций этой модели, представляющих 9 фразеосхем, свидетельствует о существенной значимости концепта «знание» для художественной картины мира поэта. Идея эта присутствует в большинстве произведений Гребенщикова, что позволяет, во-первых, оценить его творчество как эстетизацию философии (даже в юмористических или лирических произведениях), а во-вторых, оценить его философскую эстетику как антропо-эпистемическую. Этот тезис можно подкрепить словами самого Гребенщикова из песни **Горный хрусталь**: *И то, что я знаю, это то, что я есть.*

Модели с мнемоническими концептами

Вторая фразеосинтаксическая модель познавательного плана, явно выделяющаяся в идиостиле Бориса Гребенщикова, связана с речевой вербализацией мнемонических (ментальных) процессов, т.е. процедур, связанных с памятью. Соответственно, ключевыми экспликаторами данного процессуального концепта здесь являются глаголы *помнить* и *забыть*, а также производные от них лексические единицы с мнемоническим

значением. В качестве объектов мнемонического действия хранения в памяти (*помнить*), пополнения памяти (*запомнить*), извлечения из памяти (*вспомнить*, *напомнить*) или утраты сведений, бывших в памяти (*забыть*), используются различные номинативные (в основном местоимения и существительные) или предикативные (придаточные части сложных предложений) единицы. Общая формула модели выглядит — ***[(не)(вс)(за)(на)помнить / забыть] (номинативный / предикативный объект)***.

Базовой фразеосхемой этой модели является простая речевая констатация факта мнемонического действия, направленного на некоторый неопределенный (дейктический) объект, представляющая собой словосочетание беспредложного или предложного управления ***[(не)(вс)помнить / забыть] [о / про] (дейктический объект)***:

*И кто дал мне право **помнить тебя** и **вспомнить** еще один раз (**Кто ты теперь**), Я родился уже **помня тебя** (**Там, где взойдет луна**), и никто никогда **не вспомнит** здесь **о тебе** (**Каменный уголь**), У кого-то есть право **забыть про тебя** (**Видеть тебя**), **Нас забудут** не раньше чем в среду к утру (**Бери свою флейту**), **Кто помнит о нас?** (**Кад Годдо**), **И за сотни лет никто не вспомнил о нем** (**Небо становится ближе**), **забудь про всех остальных** (**Держаться корней**), **Я не помню всего**, я, кажется, спал (**Древняя кровь**), я помню все как будто вчера (**Глядя в телевизор**), **Я вспомню всех, кто красивей тебя** (**Юрьев день**), **Забыть бы все — и ладно** (**Последний поворот**), я забуду все, что я должен (**Как те кто влюблен**), **Вспоминая об этом** (**Нет, лучше не вспоминать об этом**) (**Моя драма**), **Кто помнит то, что было вчера** (**Четырнадцать**), **И я помню то, что было показано мне** (**Электричество**), чтобы вместе **не помнить о том, что нет времени, кроме сейчас** (**Как движется лед**), **Но глядя на тебя, я вспоминаю то, что даже не знал, что забыл** (**Тень**), **Тот, кто писал, вспоминал об общественном, чаще вспоминал о своем** (**Сон**), **Ты***

помнишь его? (Всем, кого я люблю), Я хочу его помнить, не пряча потупленных глаз (Давай будем вместе), И каждый уже десять лет учит роли, о которых лет десять как стоит забыть (Электрический пес).

Наиболее частотны здесь объекты, выраженные местоимениями *ты*, *все* и *то*. Как и в предыдущем случае, прямым содержательным расширением данной фразеосхемы является схема вербализации мнемонического действия, направленного на определенный объект – *[(не) (вс)(за)(на)помнить / забыть] [о / про] (определенный объект):*

я не помню отца, но мать была очень добра (Глядя в телевизор), все помнят отцов, но зовут матерей (Держаться корней), Он забыл про mutter, он забыл про vater (Теорема шара), но я не помню его лица (Сентябрь), но ты не помнишь его лица (Трачу свое время), я не вспомню даже лица (Уйдешь своим путем), и никто не помнит их лиц (Охота на единорогов), Забудь начало – лишишься конца (Платан), И тогда она забыла вчерашний день (Уйдешь своим путем), Но помню день, когда я въехал сюда (...) ты вспомнишь мое ремесло (...) Но я вспоминаю свой тесный угол (...) Я помню дни, когда каждый из нас мог быть первым (Тень), И я вспомню твой взгляд (Сталь), Все было так быстро, я даже не запомнил твой взгляд (Мертвые матросы не спят), Я помню движение губ (Аделаида), Твои глаза – никто не помнит их цвет (Рождественская песня), А он не пьет воду, на этот раз он хочет запомнить вкус (Они назовут это – «блюз»), Но я еще помню это место (Двигаться дальше), чтоб тогда ты забыл дом, в котором я жил (Контрданс), Когда матросы падают в море, они помнят родную страну (Немного солнца в холодной воде), Обещай, что будешь помнить одно (Господу видней), Ах, запомнить бы суть (Генерал), но кто здесь помнит латынь? (По дороге в Дамаск), вы помните мое имя

(Письмо в захолустье), и с песнями бросятся прочь, на бегу забывая самое имя твое (Каменный уголь), Забудь свое имя и стань рекой (Встань у реки), он забыл все слова, кроме слова «чума» (Десять лет), Это все я (...) просто забыл слова, когда хотел петь (Небо цвета дождя), Забудь о словах и стань травой (Встань у реки), Я все равно не помню ни слова (Маша и медведь), И я не помню ни твоего званья, ни отчества (Дарья Дарья), Здесь забыто искусство спускать курок (Пески Петербурга), Но туда и сюда и напроочь забыли пин-код (Тайный Узбек), Мы вспомним этот Дед Мороз блюз (Дед Мороз блюз), Забудь свои грехи – она сказала тихо (Ржавый жбан), Тот, кто писал, вспоминал об общественном (Сон), Ты забыл бы о любви значительно больше того, что они когда-либо будут знать (Пабло), Напомни мне улыбнуться, когда ты видишь меня (Пепел), забыв уточнить (Укравший дождь), И он говорит с ними до утра, забыв обойти свой двор (Сторож Сергеев).

Стоит обратить внимание, что среди определенных объектов мнемонического действия есть повторяющиеся – отец, лицо, день, имя, слова, взгляд, что может свидетельствовать о значимости номинируемых этими словами понятий для идиостилевой картины мира поэта.

Следующая пара фразеосхем носит аналогичный прагмасемантический (т.е. смысловой) оттенок, однако с формальной точки зрения представляет собой гипотактические модели с изъяснительными отношениями. Первая схема связана с мнемоническим действием в отношении дейктического объекта (чаще всего выраженного местоимениями я, мы и кто), его действий и обстоятельств происходящих с ним событий, вторая – с такой же информацией, но касающейся определенного объекта:

[(не) (на)помнить / забыть], [кто / кто такой] / какой / что / как / зачем / где / откуда] (дейктический объект) (есть / делает / происходит)

Мы так давно здесь, что мы забыли – кто мы (Псалом 151), Я помню, кто вызвался идти первым (Капитан Воронин), Хэй, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте? (500), ты не помнишь, кто прав и кто слеп (2-е стеклянное чудо), Все ангелы в запое, я не помню, кто где (Десять лет), И она забывала, кто я такой (Глядя в телевизор), Но, Господи, я не помню, каким я был тогда (Все, что я хочу). Помня, что, кроме семи, никто не вышел из дома (Кад Годдо), Только помню, что идти нам до теплой звезды (Волки и вороны), забыв, что мы сами когда-то что-то умели (Как те кто влюблен), И я не помню, как они собирались в слова (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), И ты должен помнить, как все это кончалось (Как те кто влюблен), Не помню, как это случилось и чей ветер дул мне в рот (Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря-2), Не помню, как мы зашли за порог (Любовь во время войны), Я не помню, как мы встали, как мы вышли из комнаты (Волки и вороны), И не всегда помню, как меня звать (Пабло), И никто не помнит, как это было (На ее стороне), Я помню, как она пела (Телохранитель), Я помню, как они улыбались (Забадай), Если ты забудешь, никто не напомнит тебе, как ты дышишь (Слова растамана), Послушай, ты помнишь, зачем ты здесь (Прекрасный дилетант), Напомни, где мы виделись (Тень), Я знаю, что я видел тебя, но никак не припомню – где (День в доме дождя), Я не помню, как петь (Луна, успокой меня), Теперь я вспомнил, откуда я знаю тебя (Тень), И забудьте навсегда, что оно значит (Голубиное слово), Я ушел до рассвета и я забыл, чье лицо я носил вчера (Ключи от ее дверей), Помнишь ли, как строили дом (Государыня), Ты помнишь, я знал себя (С утра шел снег), Она говорит: Ты помнишь, ты думал, что снег состоит из молекул (Дело мастера Бо), Помни, я здесь с тобой (...) Помни, я продолжаю ждать (Из дельты гнезда),

*Я помню, что шел, но вспомнить куда – не могу (Красная река),
Напомни мне, кто я (Сердце из песка),*

*[(не) помнить / забыть], [что / чей / как / где] (определенный объект)
(есть / делает / происходит),*

*Но не забывай: Господу видней (Господу Видней), Я помню – больше
всего денег приносит «груз 200» (500), Ты помнишь, у нас был метод
(Как те кто влюблен), Ты одна помнишь, что нет никакого завтра
(Если бы не ты), Но будет день, и ты забудешь, что значит трах
(Ты неизбежна), И все-таки вспомнить, что внизу оконце (Сокол),
Все уже забыли, в чем наша вина (Слегка пьян), Не помню, как это
случилось и чей ветер дул мне в рот (Афанасий Никитин буги, или
хождение за три моря-2), Она не помнит, как звучит ее имя (Ей не
нравится), Но когда ты забудешь, как назывался исчезнувший цвет
(Из дельты гнезда), Помню, как меня искушал один бес (Беспечный
русский бродяга), Губы забыли, как сложиться в улыбку
(Кардиограмма), Я помню, было небо, я не помню где (Рок-н-ролл
мертв), Но я не помню, где дом, не помню, где дверь (Нож режет
воду), И в суете как священник, забывший с похмелья, где храм
(Песня номер два), Не помня, где у них голова (Из дельты гнезда).*

Подытоживая, можно отметить, что в данной фразеосинтаксической модели используются структурно сходные с предыдущей фразеосхемы; отличительной чертой является только характер мыслительного действия. Модель менее продуктивна, чем предыдущая (здесь зафиксированы лишь 4 фразеосхемы и около сотни речевых реализаций). Наиболее частотным дейктическим объектом мнемонических процедур в текстах БГ являются: *я, ты, мы, все, кто и то*, среди определенных объектов можно выделить *лицо, день, имя, слово и дом*. Если говорить о субъектах мнемонического действия, то здесь, как и ранее, доминируют дейктические актанты – *я* (свыше 40 раз), *ты* (свыше 20), *никто* (6), *он* (5). Таким образом, модель

речевой вербализации процедур, связанных с памятью, так же, как и модель вербализации когниции, содержит в себе высокий дейктический потенциал (большинство объектов и субъектов мнемонических действий выражены местоимениями), при этом одновременно носит характер личностной ценности (большинство дейктических актантов в модели также выражены местоимениями *я, ты и мы*).

Модели с концептом когитации

Третья фразеосинтаксическая модель того же когнитивно-ментального типа связана с широко понимаемыми мыслительными процедурами образования и переработки информации, т.е. касается речевой вербализации концепта «думать / понимать». В общем виде данную модель можно представить следующим образом: *(не) [(при)(по)думать / раздумывать / понимать / понятно] [о] (номинативный объект) / [что / как / куда / зачем] (предикативный объект)*. В ее состав входят две номинативные фразеосхемы (словосочетания предложного и беспредложного управления) с дейктическим объектом мыслительного действия:

*[(при)(по)думать / раздумывать / (не) понимать / понятно] [о]
(дейктический объект)*

И начальник заставы поймет меня (25х10), Не поймите меня не так (Письмо в захолустье), Я понимаю тебя, Садко (Крем и карамель), Не вредно ли думать так много, причем, в основном, о тебе (Тяжелый рок), Он ни разу не раздумывал о том, какая рыба быстрее всех (Рыба), И медленно думать о том, что делают те (Для тех, кто влюблен), То, что понятно ночью (Блюз во имя ночи), В конце концов, зачем об этом думать? (Сны о чем-то большем), Я думал о чем-то своем (Хозяин), и в нем не понял ни хрена (Блюз простого человека), Потому что иначе ничего не понять (Джунгли), Я все могу понять (Уткина заводь), ты все поймешь сама (Мается),

Попадись мне, кто все так придумал (Голубой огонек), Перестань делать вид, что не можешь понять их (Терапевт), и теперь я могу их понять (Капитан Воронин), И может быть мы сразу друг друга поймём (Желтая луна), И каждый умрет той смертью, которую придумает сам (Ангел),

и с определенным субстантивным объектом:

[(не) (при)(по)думать / понимать] [о / про] (определенный объект)

И думает о былом (Сторож Сергеев), Зайди ко мне, и мы подумаем вместе о рыбе, что быстрее всех (Рыба), Чтобы нагляднее было думать про птиц (Комната, лишённая зеркал), Потому что там нет и не было придумано другой стороны (Брод), Понимая в тебе свою смерть (Мир, как мы его знали), Мне не понять эту радость (Голова Альфредо Гарсии), Когда белый конь поймет и признает своих подруг (День радости), Но поймете ли вы мое «да»? (Рыба),

а также две гипотактические предикативные модели с изъяснительными отношениями между главной и зависимой частью (также с разделением по характеру объекта мышления – дейктический или определенный):

[(не)(по)думать / понимать / непонятно] [что / как / куда / зачем] (дейктический объект) (делает / происходит):

Пока было солнце, я думал, что пел, я думал, что жил (Никто из нас не), Я понял, что я невиновен (Ангел), И думать, что будешь умней (Держаться корней), Я думал, что нужно быть привычным к любви (Движение в сторону весны), Я думал, что это мне снится (Деревня), Я так и не понял, что делать с этим (Она моя драма), Я долго не мог понять – то ли я снюсь ей, то ли это она снится мне (Ткачиха), Я никак не пойму, как мне развязать твое кимоно – а жаль (Пока несут сакэ), Но я не понимаю – как я стал ограничен (Игра наверняка), И понял «Попал!» (Туман над Янцзы), И думаешь – скорее бы я упал (Феечка), Я правда стою, но непонятно, на чем

(Моя альтернатива), Ты думаешь, я буду вечно послушен? Думай, пока это так (Манежный блюз), Сделай вид, что не понял, что я обращаюсь к тебе (Комиссар), Я увидел тебя и подумал: как редко встречаешь своих (Послезавтра), Я думаю, ты не считал себя богом (Укрававший дождь), Они думали, что все это им (Забадай), Не понимая, что они уже там (...) Я даже не думал, что такое возможно (Дело за мной), Даже странно подумать, что раньше каждый шел, как хотел (Из Калинина в Тверь), И вдруг понимаешь, что нет ничего конкретного (Терапевт), Он понял, что некому мстить (Дубровский), Понять, что все в итоге одно (Как я хочу быть влюблен), Непонятно, что такие, как мы, до сих пор делаем в таком отсталом месте, как здесь (Серые камни на зеленой траве), Мы думаем, это важно (Двигаться дальше), Он думает, не стал ли он жертвой интриг, он думает, не пил ли он чего-нибудь такого (Иван и Данило), И вдруг понимаешь – то, что ждёт тебя завтра, это то, от чего ты бежал вчера (Зимняя роза), Но он никогда не поймет – спим мы или не спим (День в доме дождя), Ведь я думал, все будет честно (Комната, лишённая зеркал), И он подумает, как нам помочь (Кто ты такой), Чтобы понять, куда идти, чтобы понять, зачем идти (Стаканы), Пытаясь понять, зачем мы здесь (Все, что мы есть),

[думать / (не) понять], [что / как / зачем] (определенный объект) (делает / происходит):

Забавно думать, что есть еще люди, у которых все впереди (Молодая шпана), Ты думал, что если двое молчат, то и третий должен быть «за» (Укрававший дождь), ты думал, что снег состоит из молекул (Дело мастера Бо), Я раньше думал, что важно, в чем суть, но я понял, что важнее мой вид (Как движется лед), Не поняв, что дорог есть две (Серые камни на зеленой траве), И я понял, что

дело за мной (...) Я понял, что дело во мне (...) Я бы думал, что дело во мне (Дело за мной), И не найдя его, пойми, что мир совсем не так уж мал (Блюз диких людей), А ежели поймешь, что самсара – нирвана, то всяка печаль пройдет (Не пей вина, Гертруда), Я не смотрел на часы, я думал, у меня проездной (Мертвые матросы не спят), А выйдешь и думаешь: «Блин, Молитва и Пост» (...) Я лежал и думал – на тебе, Молитва и Пост (Молитва и Пост), Но Вавилон – это состоянье ума; понял ты, или нет (Вавилон), Я понял – небо становится ближе (Небо становится ближе), ты поймешь, зачем был нужен причал (Сын плотника), Спустив в сортир фотографии всех, кто не понял, как движется лед (Как движется лед).

Модель сравнительно нешироко представлена в текстах поэта (если сравнивать ее с двумя предыдущими). Здесь всего четыре фразеосхемы, реализованные в 80 примерах. Но в абсолютном измерении 80 – это довольно высокий показатель. Так же, как и в двух предыдущих моделях, здесь большую продуктивность и частотность проявляют фразеосхемы с дейктическими объектами мыслительных актов, а именно объектами, выраженными местоимениями *я*, *все* и *мы* (определенные объекты в принципе в данной модели обладают нулевой фреквентностью). Если обратить внимание на субъект мышления, то здесь также (уже традиционно для идиостиля Гребенщикова) преобладают дейктические актанты: *я* (свыше 30 случаев), *ты* (свыше 10), *он* (6), *мы* (5).

Фразеосхемы с концептами когнитивной уверенности и когнитивного сомнения

Две последние фразеосхемы, которые концептуально вписываются в идею когнитивно-ментальной деятельности, но прямо не могут считаться составной ни одной из описанных моделей, отражают прагматику вербализации когнитивного умозаключения об отсутствии логических

оснований для какой-то деятельности или для каких-то событий (уверенности в знании): *[нет смысла / не видеть смысла] (что-то делать / в чем-то) / лишиться смысла* и прагматику мыслительного предположения (неуверенности в знании): *[порой / иногда] мне кажется, [что] [это]*. Обе сравнительно мало продуктивны.

Первая включает 19 конструкций в форме словосочетания слабого управления. В ней присутствуют воспроизводимые лексические единицы – прецедентное высказывание *нет смысла* и языковые клише: *не видеть смысла* и *лишиться смысла*:

Нет смысла повторять это вновь (Красная река), нет смысла скрывать большие жадность, свинство и спесь (Тайный Узбек), здесь нет смысла беречь (Мария), Но нет смысла таить на них зла, я даже не хочу о них петь (Зимняя роза), В этом нет больше смысла (Электричество), нет смысла красть (Станный вопрос), Нет смысла писать мне письма (...) Нет смысла писать о любви (Джунгли), И нет смысла спрашивать «кто», нет смысла спрашивать «как» (Некоторые женятся, а некоторые так), Нет смысла бояться взглядов (Дикий мед), Ложиться спать, наверное, смысла уж нет (Песня о несостоявшемся отъезде), И в выборе смысла нет (Вызываю огонь на себя), Что я не видел смысла делать плохо (Сны о чем-то большем), Я не вижу смысла скандалить со мной, я не вижу смысла ругаться со мной, я не вижу смысла даже ссориться со мной (Аристократ), Все лишилось смысла (Тяжелый рок), повторяя слова, лишённые всякого смысла (Плоскость).

Сюда же можно включить и две реализации с категорией состояния бессмысленно: *Бессмысленно делать вид, что ты кто-то другой (Тайный Узбек)* и *Искать его бессмысленно, как иголку в стогу (Огонь Вавилона)*.

В отличие от предыдущих фразеосхем, здесь дейктический субъект (я, все, это) эксплицитно встречается только 7 раз и формально уступает безличным конструкциям, однако это только видимость. Большинство конструкций, в которых прямо не определяется субъект мышления, либо контекстуально указывают на какой-либо дейктический субъект из текста, либо имплицитно подразумевают лирический субъект. Таким образом эта фразеосхема, так же, как и большинство ранее рассмотренных, носит подчеркнуто обобщенно-отвлеченный или психологизированный характер.

Вторая фразеосхема несколько более объемна (около 30 реализаций):

Порою мне кажется, что все это – зря (Там я, или я здесь), Порой мне кажется, что мы – герои,/ порой мне кажется, что мы просто грязь (...) Порой мне кажется, что мы идиоты, порой мне кажется, что мы просто дрянь (...) мне не кажется, что это я (Герои), Мне кажется порой, что я из стекла и ты из стекла, часто мне кажется что-то еще (Пепел), Иногда мне кажется, что это ты (Кардиограмма), Мне кажется, что я вижу дно (Новые книги), А так мне кажется, что все это зря (Платан), Иногда мне кажется – тяжелый рок висит надо мной (Тяжелый рок), мне кажется, что это она (...) Мне кажется: это не зря (Летающая тарелка), Я часто вижу сны и вот что кажется мне (Сидя на красивом холме), мне кажется, это странный вопрос (...) мне кажется, это ты не всерьез (Странный вопрос), Мне кажется, это удачный ответ на вопрос (Тема для новой войны). Мне кажется, я вижу твой взгляд (Народная песня из Паламоса), Мне кажется, нам не уйти далеко (Гость), Мне кажется, мы – как в старом кино (Чай), Мне кажется, мой дом уже не дом (...) Мне кажется, я узнаю себя (Последний дождь), И мне кажется, нет никаких оснований (25x10), мне кажется, бежит по их чертам знакомая улыбка (Орел, телец и лев).

Здесь проблема субъекта практически снята, поскольку везде указан не прямой субъект первого лица, что вполне вписывается в общий характер описанных моделей вербализации процессуальных концептов когнитивно-ментального типа.

Как видно, когнитивно-ментальная сторона личностно-интимного опыта – это одна из наиболее релевантных в смысловом отношении сфер идиостилевой художественной реальности Бориса Гребенщикова. Три представленные модели касаются ключевых для его идиостиля концептов «знание», «хранение в памяти» и собственно «мышление» (как порождение знания и оперирование данными памяти). В общей сложности эти три фразеосинтаксические модели посредством различных фразеосхем представлены в творчестве поэта в виде более 400 различных номинативных и предикативных конструкций. Многие фрагменты рассмотренных фразеосхем представляют собой идиостилевые клише, вошедшие в поэтический лексикон артиста (*знать, кто; помнить, кто; не знать, что значит; не знать, что; не знать, о чем; не знать слов; забыть слова; не знать, как; кто мог знать; я хочу знать, не вижу смысла, мне кажется*). Понятно, что описанные здесь фразеосхемы не исчерпывают всех случаев представления в создаваемой поэтом образной картине мира когнитивно-ментальных процедур, но остальные случаи не проявляют такой степени клишированности и модельности, как описанные, а значит не могут быть квалифицированы как прецедентные единицы идиостилевого художественного кода Бориса Гребенщикова.

1.2. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной категории «бытие»

Не менее значимой, чем «мышление», концептуальной категорией в художественной картине мира Гребенщикова является идея экзистенции / бытия: существования, наличия вещей и явлений, а также идей и категорий, а также непосредственно связанная с ней идея наличия у вещей и идей некоторой сущности, внутреннего смысла, делающих их самими собой. Лирический герой вовлечен в постоянные раздумья над тем, что есть, чего нет, что чем или кто кем является, существуют ли или не существуют те или иные объекты и сущности, живут или не живут те или иные организмы или люди, а также находятся ли где-то те или иные объекты или же их там нет. Кроме того, его интересует, должны или не должны, могут или не могут эти объекты быть или не быть, существовать или не существовать, где-то присутствовать или отсутствовать.

Большая группа примеров из песенных текстов Бориса Гребенщикова может быть подведена под три продуктивные и фреквентные процессуальные фразеосинтаксические модели, которые можно назвать экзистенциальными, т.к. все они касаются концептов бытийного состояния. В определенном смысле данные модели продолжают реализацию той же эпистемической прагматики, хотя и в более онтологическом аспекте, т.е. касаются определения сущности объектов личностного опыта, выяснения, что существует (присутствует) в поле опыта, чем оно является и утверждения или отрицания факта наличия этого объекта как субъекта экзистенции.

Прежде всего лирический субъект произведений БГ интересуется проблемой существования и наличия живых существ – себя самого (*я*), другого (*ты*) или других, но близких (*мы*). Но даже тогда, когда он говорит об иных сущностях – третьих лицах, животных, вещах, явлениях природы, ощущениях, эмоциях, волеизъявлениях, понятиях или метафизических

явлениях – он очень часто поверяет их собственным опытом, представляя как наличные все тем же субъектам – *мне, тебе, нам*. Проблема экзистенции (наряду и в теснейшей связи с проблемой познания) – это одна из ключевых проблем художественного творчества Гребенщикова. Как он сам отметил в одной из своих песен, *То, что я знаю, это значительно больше меня*.

Модели существования

В группе экзистенциальных моделей можно выделить три основные – собственно **экзистенциально-бытийную** (концепт «быть»), **экзистенциально-феноменальную** (концепт «наличествовать») и **экзистенциально-витальную** (концепт «жить»).

Общая конструкция первой модели касается субстанциальных (чаще всего обобщенно-дейктических) субъектов, выраженных местоимениями, реже существительными и может выглядеть следующим образом: *(субъект) (существует / не существует) // (является / не является) (субъектом)*. Основными маркерами существования во всех фразеосхемах, входящих в состав модели, являются глаголы *быть, стать, остаться* ('продолжать существовать, сохранять свою сущность') и предикат *нет*.

Данная модель реализуется рядом фразеосхем. Первая группа может быть определена как схемы вербализации установления факта существования субъекта. При этом можно особо выделить некусные фразеосхемы, в которых констатируется факт существования дейктического (неопределенного) субъекта:

[это] (дейктический субъект) [есть / нет / оставаться / стать]:

*Спасибо за то, что **ты есть**, мой торжественный город (Тема для новой войны), Здравствуй, моя смерть, спасибо за то, что **ты есть** (Здравствуй, моя смерть), Достаточно того, что **ты есть** (В этом городе снег), Я больше не верю, что **есть что-то** еще (Движение в сторону весны), Но **есть что-то** лучше, и это так просто (С утра шел снег), Едва ли **есть кто-то**, кто поможет нам в этом (Время*

луны), *есть тот*, кто идет по воде (Капитан Воронин), *Но есть то*, чего никогда не доверить словам (Все, что мы есть), Мы продолжаем петь, не заметив, что *нас уже нет* (Пока не начался джаз), *Но нет никого*, кто знал бы твой номер (2-12-85-06), *Счастье мое*, ты одна и *другой такой нету* (Удивительный мастер Лукьянов), *Хотя все осталось* как прежде (Для тех, кто влюблен), *Все остается* точно так же (Возвращение домой), *Остается одно* – Молитва и Пост (Молитва и Пост), *Остается лишь одно* – пить вино да любоваться (...) *Если б не было тебя*, я б ушел давным-давно (Самый быстрый самолет), *Ну а ежели кто* не еще, а уже (Сталь), *И вдруг понимаешь*, что *нет ничего* конкретного (Терапевт), что *с нами станется* (Звездочка), *Что будет с нами завтра?* (Ты мой свет), *В сказку поверь* – и *что-нибудь будет* (Проснись),

[то / все], [что / кто] (дейктический субъект) [есть / нет] :

ты видишь только *то, что есть* (Дорога 21), *Того, что есть*, никто не вернет (-30 по Цельсию), Мы будем пить *то, что есть* (Пока несут сакэ), *Хозяин*, я плачу не как все, но плачу *тем, что есть* (Хозяин), *Я знаю все, что есть*, любовь моя (Партизаны полной луны), Будем ли мы *тем, что мы есть*, когда пройдет боль (Когда пройдет боль), *А меж кустами бродит дева*, и *все, что есть*, у ней видно. (Науки юношей), *Но все, что есть* – у твоих ног (Белая), ты видишь *то, чего нет*, но ты веришь лишь *в то, что есть* (...) Но я склонен считать, что *то, чего нет*, это *весть* (Ты король подсознания), Нарисуй на стене моей *то, чего нет* (Сталь), *Все, кто были*, по-моему сплыли, а *те, кто остался*, спят (Песня для нового быта),

Различие между обеими фразеосхемами чисто формальное (первая схема чисто предикативная – модель простого предложения, вторая же гипотактическая – модель сложноподчиненного предложения).

Непосредственным их развитием является фразеосхема, в которой демонстрируется существование определенных объектов, номинируемых именами существительными (в т.ч. субстантивированными формами):

(определенный субъект) [быть / нет]:

Есть выжившие, но спасенных нет (Пионерская, 38), Только нету гостей (Девушки танцуют одни), В мире есть семь, и в мире есть три, есть люди, у которых капитан внутри, есть люди, у которых хризолитовые 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 мяф', есть люди типа жив и люди типа помер (2-12-85-06), Отчего столько лет нашей жизни нет как нет? (Истребитель), И есть разные лица в виде дверей, и есть твое, что в виде стены, и есть руки мои, что ждут лебедей (Уйдешь своим путем), Вытри слезы, если есть еще слезы (Ребята ловят свой кайф), И нет больше слез (Всем, кого я люблю), остались только черты (Кардиограмма), Но, чтобы остался огонь, нужно чтобы кто-то вызвал его на себя (Вызываю огонь на себя), Ведь если нет огня, мы знаем, где его взять (...) нет путей, кроме торного, и нет рук для чудес, (Волки и вороны), есть еще люди, у которых все впереди (...) И нет дверей, куда мы могли бы войти (...) Но другого пути, вероятно, нет (Молодая шпана), И нет другого пути, только вместе с тобой (Бурлак), Как будто бы есть еще путь (Серебро Господа моего), Мы знаем, что есть только два пути (Растаманы из глубинки), И пути назад в рай уже нет (Морской конек), домой возврата нет (Псалом 151), Так как есть две земли (Сельские леди и джентльмены), Другой стороны просто нет (Рыба), другой стороны нет

(Ласточка), *Потому что там нет и не было придумано другой стороны* (Брод), *Но города, в сущности, нет* (Не пей вина, Гертруда), *У этой песни нет конца и начала, но есть эпиграф – несколько фраз* (Электрический пес), *Нет времени ждать (...)* выхода нет (Время луны), *есть еще время* (Здравствуй, моя смерть), *И есть время раскидывать сеть и время на цыпочках вброд (...)* Что нет времени, кроме сейчас, и нет движения, кроме вперед (Как движется лед), *нет никакого завтра, есть только сейчас* (Если бы не ты), *Есть книги для глаз и книги в форме пистолета (...)* Есть много причин стремиться быть одним из меньших (Песнь вычерпывающих людей), *Есть такое чувство, будто всем нам шах* (Желтая луна), *Но пока нет твоей любви* (Глаз), *Есть края, где нет печали, есть края, где нет тоски* (Великая железнодорожная симфония), *И нет ни печали, ни зла, ни горечи, ни обиды. Есть только северный ветер* (Аделаида), *хоть ветра сегодня нет* (Наблюдатель), *есть вещи сильнее* (Рождественская песня), *Есть много высоких материй* (Таможенный блюз), *Есть грань, за которой железо уже не ранит* (Маша и медведь), *И странные птицы над ними кружат, названья которым нет* (Трачу свое время), *И нет слов, чтобы это сказать* (Красота это страшная сила), *Есть неизвестный тебе язык* (Терапевт), *Где есть понятия «добро» и «зло»* (Диплом), *И нет больше сил* (Забадай).

Обратим внимание на повторяющиеся субстанциальные понятия в качестве существующих субъектов: «люди», «путь», «время» и «сторона». Все они входят в концептуальный набор значимых понятий гребенщиковской идиостилевой картины мира.

Вторая подгруппа – это схемы, вербализующие факт квалификации субъекта (т.е. установления, каков субъект, кем или чем он является). Так

же, как и в предыдущем случае, отдельно можно выделить фразеосхемы, вербализующие квалификацию дейктических или определенных субъектов:

[это] // [кто / что (такой) / какой] [быть / нет / оставаться / стать]
(дейктический субъект):

ты узнаешь, кто я такой (Я – змея), Я сам не знал, кто я такой (Как я хочу быть влюблен), И она забывала, кто я такой (Глядя в телевизор), Напомни мне, кто я (Сердце из песка), кто я сейчас (Здравствуй, моя смерть), кто я есть (Ты – мой свет), не знаю, кто я (С утра шел снег), я не знал, кто я (Белое регге); Между тем, кем я был, и тем, кем я стал, лежит бесконечный путь (...) И она не спросила, кто я такой (Ключи от ее дверей), И кто я такой, чтобы говорить им (Поколение дворников), не зная, кто ты такой (Каменный уголь), Не смей подходить, пока не скажешь – кто ты такой (Любовь во время войны); Кто ты такой, чтобы мне говорить, кто я такой (Кто ты такой), то, что я есть (Горный хрусталь), Не смей подходить, пока не скажешь – кто ты такой (Любовь во время войны), Моей гитаре все равно, кто ты сейчас (Я учусь быть Таней), Кто ты теперь (одноименная песня), кто мы теперь (Комната лишённая зеркал), Так кто из нас ты, и кто из нас я? (Туман над Янцзы), но ты не знаешь, кто он такой (Марина), Летом никто не знает, кто он. (...) и он не знает, кто я (Новые книги), мы забыли – кто мы (Псалом 151), не зная, кем ты стал (Всадник между небом и землей), каким ты был (Камни в холодной воде), каким и зачем ему быть (Электрический пес), И им не нужно быть кем-то (Роскошь), тем, что мы есть (Когда пройдет боль), Вот все, что я есть (Не надо мне мешать), Любовь – это все, что мы есть (одноименная песня), но тебе не сказали, что это такое (Рождественская песня), Мне кажется, это она (Летающая тарелка), Да, это она (Евангелина), Это не одно и то

же (Танцы на грани весны), *это все, что мне отпущено знать* (Ты нужна мне), *это все, чего я хочу* (Тяжелый рок), *Это все* (Капитан Белый Снег), *это ты* (Кардиограмма), *Это то, от чего ты бежал* вчера (Зимняя роза), *некем больше быть* (...) Здравствуй, *это я* (Обещанный день), *мне не кажется, что это я* (Герои).

Прямым продолжением этой фразеосхемы являются две схемы квалификации сущности определенного субъекта (выраженного существительным) через утверждение или предположение – *[это] [есть / не есть] (определенный субъект)*:

Да, это мастер иллюзий (Двигаться дальше), *Это день, (...) это вода* (...) *Это мы* (Вана Хойа), *Это совершенный мир, это – дорога в другую страну* (Она моя драма), *Это будет музей* (Сегодня ночью), *тебе не сказали, что это медь* (...) *это все-таки Новый Год!* (Рождественская песня), *но это не флейта неба, это даже не флейта земли* (Укравший дождь), *И это новая жизнь на новом посту* (...) *Может быть, это собака (кошка), а может быть, это крот* (...) *Может быть, это букашка, а может быть, это слон* (Новая жизнь на новом посту), *Это не жизнь, это цирк Марабу* (Дарья), *а это лишь стекло* (Удивительный мастер Лукьянов), *Может быть, это был сон* (Наблюдатель), *Смотри – это ветер* (Дитя рассвета), *Это северный ветер* (Аделаида), *чтобы говорить им, что это мираж?* (Поколение дворников), *Но порой я не верю, что это обман;* (...) *Это здешний каприз мирозданья* (Сталь), *И ты скажешь, что это вино* (Диплом), *это был снег* (В этом городе снег), *возможно, это был снег* (...) *Она не знает, что это сны* (...) *И это уже повод не верить словам* (Она не знает, что это сны), *Зная, что это сны* (Из дельты гнезда), *То это была бы ложь* (...) *Я знаю, что это карма* (Нам всем будет лучше), *но разве это повод?* (Капитан Африка), *это не повод стрелять разрывными* (Слова

растамана), *И это всего лишь начало* (Стань поп-звездой), мне легче дышать – *это факт* (Никто из нас не), я слышал, что *это факт* (...) *Это был не призрак, это был только звук* (Железнодорожная вода), *это божественный звук* (Мой друг музыкант), *Это* – милая сердцу любого матроса всенародная *песня из Паламоса* (Народная песня из Паламоса), *Это не песня – это шаг вброд, это шашка мескалина, вересковый мед, это сутра ледоруба* (...) *это новый снег на губы, это месть партизана* (Сутра ледоруба), *И я знаю, что это чужая игра* (Мне было бы легче петь), *Но кажется, что это лишь игра* (С той стороны зеркального стекла), *и это только игра* (Блюз во имя ночи), *Это только наши танцы на грани весны* (Танцы на грани весны), *Но это было немое кино* (Немое кино), *Это несколько странный визит* (Хозяин), *Но это битва при закрытых дверях, борьба жизни с черт знает чем, И кто-то считает, что это подвох, и кто-то кричит, что провал* (Комната лишенная зеркал), *это моя вина* (Движение в сторону весны), *Но это пустяк* (Музыка серебряных спиц), *Это дело мастера Бо* (Дело мастера Бо), *И это – тема для новой войны* (...) Мне кажется, *это удачный ответ на вопрос* (Здравствуй, моя смерть), *это странный вопрос* (Странный вопрос), *это – еще один плюс песням вычерпывающих людей* (...) *Но это будет замкнутый круг* (Песнь вычерпывающих людей), *это время Луны* (Время Луны), *Все часы ушли в сторону – это новое время* (...) *но это условный рефлекс* (Жажда), *это великая тайна* (Кад Годдо), *Но это не наша судьба* (Трамвай), *это просто мой метод любви* (Яблочные дни), *Но это совершенный метод* (Иван-чай), *И может быть, это картина, иллюзия и картина. Но может быть, это правда; скорее всего это правда* (Сестра), *То ли это благодать, то ли это засада нам* (Волки и вороны), *Это – хилый закос под любовь* (Хилый закос под любовь), *это временный кризис сырья* (По дороге в Дамаск), *Возможно, это радость* (...) *Это шаг по лезвию*

бритвы (Дикий мед), Если это загадка (...) Если это любовь (...) Это уже не вопрос (Не надо мне мешать), это йога наших широт (Молитва и Пост),

или через гипотетическое выяснение его сущности – *[что / что такое / что значит] / [это] [быть / не быть] (определенный субъект):*

Теперь я знаю, что такое свинец (Комната лишенная зеркал), Она не знает, что такое покой (Моей звезде), Я не знаю, что такое грехи (Сувлехим Такац), Спорили друг с другом – что такое тюрьма? (Слишком много любви), Если бы я знал, что такое электричество (2-12-85-06), Откуда нам знать, что такое волна? (Сирин, Алконост, Гамаюн), Они не знают, что значит «зима» (Молодые львы), она не знает что значит смерть (Сана), Но будет день – и ты забудешь, что значит «трах» (...) Что значит слово «дом» (Я не хотел бы быть тобой в тот день),

Здесь повторяются понятия звука, снега, игры и сна. Хотя их фреквентность не идет ни в какое сравнение с дейктическими субъектами существования, выраженными местоимениями *я* и *ты*.

Очередная фразеосхема реализует идею самотождественности субъекта или объекта как такового через процедуру дефиниции:

(дейктический субъект) (является / не является) (дейктическим субъектом):

Завидую вашему знанию, что я это я (Платан), но они есть они, ты есть ты, я есть я (Контрданс), Двенадцать из десяти не знают, что ты – это ты (Мир подходит к концу), И клянись Христом Богом, что ты это ты (Паленое виски и толченный мел), точно такой же, как ты, но не ты (Прикуривать от пустоты); Ведь ты – это я (Дорога 21), Я был один, но мне казалось, я кто-то другой (Белое reggae), я – это кто-то другой (Песнь весеннего восстановления), как будто я кто-то другой (Сердце из песка), Я уже не тот, за

которым он гнался, да и он уже не тот, что был (Тяжелый рок), но это не то, что мне нужно (Танцы на грани весны), И это не то, что прописала сестра (Хилый закос под любовь), чтобы сказать тебе, что ты – это все, что я хочу (Все, что я хочу), Ах, я знаю, что было бы, будь он как я (Сельские леди и джентльмены), Что мы должны стать чем-то другим (Не трать время), При мне говорят моё имя, но я знаю, что это не я (Молитва и Пост), Я снова бы стал собой (25x10), И если я стану им – это моя вина (Движение в сторону весны), Они нарождают детей и станут сами собой (Из сияющей пустоты), Ты можешь быть кем-то еще (С утра шел снег), А когда-то он был другим (Не пей вина, Гертруда), Вышел на улицу – с аурами что-то не то (Шумелка), И станет все ему не то (Науки юношей), Не это ли то, о чём предупреждали (Зимняя роза).

Расширением данной фразеосхемы является следующая схема дефиниции, в которой место дейктического субъекта занимает определенный субъект, выраженный именем существительным.

(определенный субъект) (является / не является) (тем же субъектом)

Но завтрашний день есть завтрашний день (В подобную ночь), Если бы не ты, этот прах оставался бы – прах (Ты нужна мне), Последний дождь уже почти не дождь (...) Мне кажется мой дом уже не дом (Последний дождь), Я не приму этот бой потому, что это не бой (Молодые львы), Из лесу выходит старик – а глядишь – он совсем не старик (Дубровский), Их вера, что веры нет (Всадник между небом и землей), сегодня тот же день, что был вчера (Иванов), Он мог бы спалить этот город – но города, в сущности, нет (Не пей вина, Гертруда).

В следующей фразеосхеме внимание сосредоточено на констатации квалификации дейктического субъекта через его свойства.

(дейктический субъект) (является / не является) [точно / в точности] так [же] / таким [же], как есть:

Но мы станем такими, какими они видят нас (Гость), Но мне все равно, я люблю тебя в точности такой, как ты есть? (Зимняя роза), если бы я умел видеть, я увидел бы нас так, как мы есть (Золото на голубом), Всё останется точно таким как всё есть (Тайный Узбек), Удвой им выдачу спирта, и оставь их, как они есть (Боже, храни полярников), те, кто казались – стали, как есть (Древняя кровь), я оставил бы все как есть (...) Я остался таким же, как был (Мне было бы легче петь), Ты скажи все как есть (Под мостом, как Чкалов), Все было б точно так же, как есть (Там я или я здесь), Как оно было тогда – так оно и есть (...) Он просто такой, как он есть (Послезавтра), Я сидел на крыше и видел, как оно есть (Псалом 151), Все говорят как есть (Козлы), О том, что все так (Кто ты такой), Но словно бы что-то не так (Серебро Господа моего), Наверное, что-то не так (Я хотел петь), скажи, что это не так (...) теперь это не так (Уткина заводь), пока это так (Комиссар),

Своеобразным гибридом двух предыдущих является фразеосхема определения сущности дейктического субъекта (местоимения) через определенный субъект (существительное) или же метаморфозы как смены сущности дейктического субъекта в определенный.

(дейктический субъект) [быть / стать][как] (определенный субъект):

я стану водой для тебя (Дети декабря), Я хотел стать водой для тебя (Стерегающий баржу), Как все, что я хотел, становится ветром (...) И то, что было боль, станет как ветер (Иван-чай), так пускай она станет крылом (...) Но мы станем, как сон (Лебединая сталь), Мы станем друзьями (...) но мне страшно стать палачом (Пчела), Пока я не стал клевером, пока ты не стала строкой

(Козлы), *Забудь свое имя и стань рекой* (...) *Забудь о словах и стань травой* (...) *Прими свое имя и стань рекой* (Встань у реки), *И разве я решиусь стать рекой* (Мужской блюз), *Теперь он стал золотом в списках святых* (...) *Он твой новый последний герой* (Юрьев день), *Я бы стал атеистом* (Если бы не ты), *Я хотел быть как солнце, стал как тень на стене* (Болота Невы), *Мне не стать святым* (Мой друг доктор), *Стану пиратом и буду рад* (Стаканы), *С тех пор я стал цыганом, сам себе пастух и сам дверь* ((Скорбец), *стань поп-звездой* (Стань поп-звездой), *Кто-то стал отныне богом* (Боги), *И я пел десять лет и наконец стал известным лицом в кругу друзей* (Кто ты такой), *Он думает, не стал ли он жертвой интриг* (Иван и Данило), *Ты станешь дорогой, цветком или сном* (Молчание), *мы стали тамагучи* (Сутра ледоруба), *И если стану Таней* (Я учусь быть Таней).

Повторяющимися объектами метаморфозы или сущностного сопоставления здесь являются «река», «ветер» и «вода» – одни из наиболее близких БГ натурфактуальных концептов.

Данная модель содержит в себе 10 фразеосхем и реализуется в текстах Гребенщикова более 260 раз. Как видно, в модели явно доминируют местоимения *я*, *ты*, *мы* и *все*, дейктический характер которых позволяет Гребенщикову сохранять экзистенциальную и философскую обобщенность смысла субъектов, подводимых под концепт «бытие» / «небытие». При этом преобладание местоимений первого и второго лица создает эффект личностного характера экзистенциальной информации. Среди субстантивных субъектов экзистенции наиболее частотными являются: *люди*, *время*, *ветер*, *путь*, *день*, и *сон*, хотя их фреквентность (10-4) не идет ни в какое сравнение с частотностью дейктических понятий.

Кроме собственно бытийной, к экзистенциальным моделям первого типа можно было бы отнести также схемы вербализации фаз экзистенции,

таких как возникновение или исчезновение, инициация или финализация. В творчестве БГ можно выделить, например, фразеосхему речевой вербализации финализации существования темпоральных субъектов (*день, ночь, век, все*), т.е. конца временного отрезка или события:

(темпоральный субъект) [кончаться / подходить к концу]:

Ах, только б не кончалась эта ночь (...) Он стрелки сжал рукой, чтоб не кончалась эта ночь (Последний дождь), и ночь подходила к концу (Трамвай), Если кончится день – нам останется ром (Сталь), И когда его день кончился молча и странно (Почему не падает небо), Мы выпускаем птиц. Это кончился век (Пока не начался джаз), Скоро кончится век, как короток век, ты, наверное, ждешь или нет (Контрданс), Все кончилось так – он долго смотрел в окно (10 прекрасных дам), И ты должен помнить, как все это кончалось (Как те кто влюблен).

Показательно, что идея инициации аналогичных явлений у БГ не носит характера схемы и встречается весьма спорадично: *Храни меня, пока не начался джаз (Пока не начался джаз).*

Модели с концептом «присутствие»

Вторая экзистенциальная модель касается идеи присутствия субъекта (прежде всего дейктического): **(субъект) [есть / нет] (присутствует / отсутствует) (в объекте) / (у другого субъекта).**

Кроме *есть* ('присутствует') и *нет* ('отсутствует'), в данной модели используется в качестве маркера наличия глагол *оставаться* (в значении 'сохранять свое местоположение'). Идея существования здесь осложнена идеей наличного бытия как присутствия в некотором месте (не обязательно осязаемого). Это, скорее, простая констатация феноменального бытия в пространстве.

Так же как и в предыдущем случае, эта модель может реализовываться целым рядом частных фразеосхем общего (дейктического)

и более конкретного (субстантивного) плана. Все фразеосхемы данной модели можно разделить на схемы констатации простого (безотносительного) присутствия и схемы, вербализующие взаимно зависимое присутствие субъектов существования и определенных или неопределенных объектов как среды их существования.

Категория места весьма важна для данной модели. Поэтому среди первых наиболее продуктивными являются схемы существования присутствия с маркерами места *здесь* и *там*.

(дейктический субъект) (присутствует / отсутствует / остался) [здесь / там]:

Не плачь, Маша, я здесь (Дубровский), Насколько по кайфу быть здесь мне (Река), И теперь я здесь – и я под током (Цветы Йошивары), И я знаю, что если бы я был не здесь, дело было б совсем не так (Сельские леди и джентльмены), А я просто здесь, я праздную радостный сон (Комната, лишенная зеркал), Я не могу остаться здесь, душа моя в пути (Перекресток), Я здесь, откройте мне дверь, накройте мне стол (Нож режет воду), Помни, я здесь с тобой (Из дельты гнезда), Если я останусь здесь, кто сможет меня спасти? (Если я уйду), И я был бы рад остаться здесь (Стучаться в двери травы), Ты все равно рисуешь сама себя, меня здесь нет (Дарья), Иногда меня нет здесь (Песнь весеннего восстановления), Меня бы не было здесь (Сердце из песка), Послезавтра я опять буду здесь (Послезавтра), Едва ли я буду там впредь (Я хотел петь), Ах, как мне хочется, чтобы я был не здесь (...) Но если б я был не здесь, все было б точно так же, как есть (...) Я был бы в пути, но мне все равно, Там я, или я здесь (Песня о несостоявшемся отъезде), И это значит, что я здесь один (Уйдешь своим путем), Дай мне знать, что я здесь (...) Пока мы здесь, дай мне руку (Дикий мед), Пока мы здесь, и есть еще время делать движенья любви (Здравствуй, моя смерть),

Нам не так уж долго осталось быть здесь вместе (Сестра), Но мы остаемся здесь, здесь, там и везде (Немного солнца в холодной воде), А мы здесь – как я, так и ты (Под мостом, как Чкалов), Мы так давно здесь, что мы забыли – кто мы (Псалом 151), Звезды – наверху, а мы здесь – на пути (Кони беспредела), Над тем, какие мы здесь (Летчик), Нам не так уж долго осталось быть здесь вместе (Сестра), ты всегда оказываешься где-то не там (Ткачиха), Неужели ты до сих пор здесь? (Диагностика Кармы), Ты здесь, ты виртуально здесь (Люди, пришедшие из можжевельника), Ты здесь просто так или у нас есть дела?(...) И откуда я знаю тебя, скажи мне, если ты еще здесь (Тень), Говорят мне – ты здесь (Капитан Белый Снег), Говорят, тебя нет здесь (...) Все куда-то торопятся, не понимая, что они уже там (Дело за мной), я клянусь, она где-то здесь (Некоторые женятся (а некоторые – так)), То, видимо, он уже здесь (Иван Бодхидхарма), Их несколько здесь – измеряющих время звучаньем (Плоскость), Как будто бы их здесь нет (...) Мы останемся здесь словно бы после грозы (Древняя кровь), Я спрашиваю: «Кто здесь, кто здесь?» (Жажда), Кто там? Я спрашиваю – кто там? (Мы никогда не станем старше), кто есть здесь, кто хочет больше (Стань поп-звездой), Кто там внизу (Удивительный мастер Лукьянов), если там хоть что-нибудь есть (Пески Петербурга), Прости меня, там будет кто-то другой (Юрьев день), Я вижу свет, и значит, Он здесь (...) я видел все, что здесь есть (Горный хрусталь), Кто все успел – того здесь нет (Центр циклона), Все уже здесь (Сирин, Алконост, Гамаюн), Все здесь (Отец яблок), Вся здесь, но недостижима (Имя моей тоски), кроме Бога здесь никого нет (Сын плотника), И здесь нет ничего, что бы могло измениться (Письмо в захолустье), Но ведь я тебя знаю – ты хочешь, чего здесь нет (...) Ну а вы, кто остались здесь – молитесь за нас (Звездочка), На 21-ом шоссе есть многое, чего здесь

нет (Дорога 21), *Никто не сможет сказать, что здесь есть* (Письма с границы), *Из тех, кто был здесь сначала, с тобой остаются лишь трое* (Рождественская песня), *А те, кто остался, спят* (Песня для нового быта), *Ты считала, что это был я той ночью – прости меня, но это был кто-то другой* (Юрьев день).

Конкретизацией данной схемы является введение определенного субъекта присутствия.

[это / вот] (определенный субъект) (присутствует / отсутствует / остался) [здесь / там]:

И у каждого здесь есть излюбленный метод (Электрический пес), *И ни там, ни здесь не осталось скрипок* (Мне было бы легче петь), *А здесь рассвет, но мы не потеряли ничего* (С той стороны зеркального стекла), *Здесь дворы, как колодцы, но нечего пить* (Сталь), *А начальник цеха не был здесь год (...)* *Здесь слишком много сквозняка (...)* *Здесь много старых женицин* (Странный вопрос), *И сменщик уж час как здесь* (Сторож Сергеев), *Здесь между двух рек – ночь (...)* *Там за холмом – отблеск огня* (Наблюдатель), *Мое место здесь* (Партизаны полной луны), *Ясны соколы здесь, ясны соколы там* (Ласточка), *Королевское утро всегда здесь* (Королевское утро), *Его любви здесь нет* (Отец яблок), *А здесь белые стены да седая тоска* (Кострома mon amour), *Но он сказал: Здесь нет козырей* (Древняя кровь), *А гости здесь и смотрят на меня* (Орел, Телец и Лев), *Здесь есть камни и прочие книги, понятные мне* (Горный хрусталь), *А здесь тишина, иконы битлов, ладан-гашиш* (Гарсон No.2), *И здесь у нас в центре циклона, снежные львы и полный штиль* (Центр циклона), *Какая здесь жуть* (Быстрый Светлый), *Я забыл на секунду, что, чтобы здесь был свет, ток должен идти по нам (...)* *Мое сердце не здесь, снимайте паруса с кораблей* (Тень), *Но все в порядке, Герман опять здесь (...)* *А наш Герман был там* (Святой

Герман), *Там сегодня прием, там сегодня приют* (Контрданс), *там лишь небо да земля* (Шары из хрусталя), *Там за холмом – отблеск огня* (Наблюдатель), *А там вместо воды – Монгол Шуудан* (Волки и вороны), *А там, как всегда, воскресенье, и свечи, и праздник, и лето, и смех* (Елизавета), *И там, и сям есть шаманы, мама* (Таможенный блюз), *И там подземные тропы на Цейлон и в Китай* (Нога судьбы), *Но там только утро и тени твоего лица* (Северный цвет), *Там еще внизу был склад DMT* (Зимняя роза), *Я заметил, что места там нет* (...) *там один лишь дым* (Уйдешь своим путем), *Но если там есть сцена, то что ты споешь им на бис?* (Песня № 2), *И там, где был дом, остается дым* (Молодая шпана), *И много ли здесь способных держать горящее пламя?* (Блюз для «Кита»), *там, где я сплю – это дом* (В подобную ночь), *Вот моя кровь* (Джа даст нам все), *Остался только грязный асфальт* (Рок-н-ролл мертв)

К последней фразеосхеме непосредственно примыкает по смыслу и схема с гипотактической структурой:

(определенный субъект), который (присутствует / отсутствует) [здесь / там]

Но я видел исполкомы, которых здесь нет (Иван и Данило), *Я слышу плеск волн, которых здесь нет* (Электричество), *Я потерял связь с миром, которого нет* (Луна, успокой меня).

Частным вариантом двух первых фразеосхем можно считать схемы с маркерами места *где / нигде*, дополняющими или заменяющими местоименные наречия *здесь / там*:

[где / нигде / где-то] [здесь / там] (присутствует / отсутствует) (дейктический / определенный субъект):

Они уходят туда, где их нет (Бессмертная сестра Хо), *Я чувствую, что ты где-то рядом* (Дело за мной), *я бы всю жизнь искал, где ты* (Из сияющей пустоты), *Но все-таки – где здесь вино?* (Трамвай), *Я*

знаю, где здесь газ и где тормоз (Ведь ей не нравится), Если бы я знал, где здесь дверь (Северный цвет), Суть в том, что никто, кроме нас, не знал, где здесь выход, и даже мы не знали, где вход (Капитан Воронин), И с тех пор все равно – где здесь ночи, где дни (Девушки танцуют одни), Моя голова там, где Джа (Рутман), Туда, где есть десять прекрасных дам (Десять прекрасных дам), И там, где был дом, остается дым (...) Вперед – это там, где красный свет (...) Где та молодая шпана (Молодая шпана), И там, где речная прохлада (Начальник фарфоровой башни), Там, где зеленые деревья и золото на голубом (Золото на голубом), Мы уйдем в этот город, где времени нет (Апокриф), Нигде нет неба ниже, чем здесь (Псалом 151), Там, где бешеный бег часов (Сана).

Менее продуктивна фразеосхема сосредоточения внимания на причинах наличия / отсутствия субъекта: *[зачем / отчего] (дейктический субъект) (присутствует / отсутствует) здесь*

Послушай, ты помнишь, зачем ты здесь (Прекрасный дилетант), Послушай, ты мертв давно, зачем ты здесь? (Уйдешь своим путем), Никто не знает, зачем они здесь, и никто не помнит их лиц (Охота на единорогов), Пытаясь понять, зачем мы здесь (Любовь – это все, что мы есть), И они не знали, зачем она здесь (Древняя кровь), А ты удивлена, отчего я здесь проездом (Станный вопрос),

Вторая большая группа фразеосхем содержит в своей семантике указание на наличие / отсутствие субъектов существования в каких-либо дейктических или определенно-субстантивных объектах или же на принадлежность их каким-то другим субъектам.

(дейктический субъект) [есть / нет / остается] (в дейктическом объекте) // (в дейктическом пространстве):

Но знаешь, в тебе есть что-то, что заставляет этот курятник сиять (Дарья Дарья), В этом есть что-то не то (Рок-н-ролл

мертв), *Наша жизнь проста но в ней есть что-то непонятное, как голова на блюде (Бабушки), Возможно, в этом что-то было (Искусство быть смирным), Я сказал: Стоп! Вот мое тело, вот моя голова и вот то, что в ней есть (В джунглях), Но каждый видит лишь то, что в нем уже есть (Там, где взойдет луна), о том, что есть во мне, но радостно не только для меня (Партизаны полной луны), И с той стороны стекла я искал то, чего с этой нет (Возвращение домой), Много ль тех, кто вынесет свет, осталось меж нами? (Блюз для «Кита»)*,

(дейктический субъект)[есть / нет / остается] (у дейктического субъекта):

Ну а теперь, пока у меня есть я (Уйдешь своим путем), Но есть ли среди нас хотя бы один (Держаться корней), У меня не осталось уже ничего (Молодая шпана), Нам остается так немного (Прощание с «Аббатской дорогой»), У нас есть все, что есть (Партизаны полной луны), и все, что есть у нас, это радость и страх (Сидя на красивом холме), И я скажу, что того, что есть у нас, хватило бы для больших, чем мы (Ангел),

Сюда же относим и фразеосхемы, вербализующие собственно субстантивные концепты, выраженные именами существительными в роли субъектов присутствия / наличия:

(определенный субъект) (есть в наличии) (у дейктического субъекта) // (в дейктическом объекте) // (относительно дейктического субъекта)

У каждого есть свой метод, и я знаю твой (Сентябрь), У вас есть гиппопотам (Песня для нового быта), А у меня есть свой собственный хой (Аристократ), Ты спросила, есть ли у меня разрешение дышать (Станный вопрос), Каждый из нас знал, что у нас есть время опоздать и опоздать еще (Небо становится ближе), У них есть знания на том берегу (Партизаны полной луны), у нас

есть шанс, в котором нет правил (Время луны), У каждого есть свой город и дом (Гость), И, как у всех, у меня есть ангел (Герон), У тебя есть большие друзья (Дело мастера Бо), Теперь у нее есть дочь (Глядя в телевизор), и у них никогда не бывало общих границ (...) у меня есть семья (Сельские леди и джентльмены), У кого-то есть право забыть про тебя (Мне хотелось бы видеть тебя), У меня есть две фазы, мама (Таможенный блюз), У всех есть алиби, но не перед кем отвечать (Дарья), у нас есть дела (Тень), У меня есть дом, в котором мне тесно, у меня есть рот, которым поет кто-то другой (Цветы Йошивары), Когда у нас есть такие друзья (Нога судьбы), У тебя есть душа (Диагностика карма), У них есть скорость, у них есть другие дела (...) у них был лед (Дикий мед), У меня есть только один голос (Мальчик), У всех есть дело – нет времени, чтобы заняться им (Они назовут это «блюз»), У нас больше нет проблем (Джа даст нам все), Мы знаем новый танец, но у нас нет ног (Прекрасный дилетант), В нем нет ни цветов, ни камней (2-е стеклянное чудо), В этом нет больше смысла (Электричество), В этом и есть твой покой (Марина), Я въехал в дом, но в нем снова нет места (Жажда), У нас нет надежды, но этот путь наш (Поколение дворников), Подо мной нет дна, надо мной стекло (...) у меня не осталось слов (Луна, успокой меня), У меня нет друзей (Не могу оторвать глаз от тебя), У них нет денег на такси (Афанасий Никитин буги), И пожар догорел, нам остался лишь дым (Никита Рязанский), у тебя внутри луна под водой (Я учусь быть Таней), А это одно из тех качеств, которых нет у меня (Яблочные дни),

(дейктический субъект) (присутствует / отсутствует) (в определенном объекте) // (у определенного субъекта) // (в определенном месте):

Но в мире есть что-то еще (Некоторые женятся (а некоторые – так)), *в мире есть что-то*, чего не выпить, не съесть (Послезавтра), *В мире что-то* не так – или *это у меня в голове?* (Тяжелый рок), *Оставь записку, что нас нет дома* (С утра шел снег), *Сел на крыльцо светлое, да в доме никого нет* (Звездочка), *и радость того, что все в надежных руках* (Сидя на красивом холме), *Ты – дерево, и мы в надежных руках* (Дерево), *Мы, Господи, дети, у Тебя в руках* (Никита Рязанский), *Это северный ветер, мы у него в ладонях* (Аделаида), *И сказали, что я буду в списке судей* (Юрьев день), *Это видимо что-то в крови* (Поколение дворников), *Но все, что есть – у твоих ног* (Белая), *То ли это ты был за темным стеклом* (Тень), *В этом городе должен быть кто-то еще (...)* *В этом городе должен быть кто-то живой (...)* *Но я рад – в этом городе есть еще кто-то живой* (Вавилон).

(определенный субъект) (присутствует / отсутствует) (в определенном объекте) // (у определенного субъекта) // (где-то):

В каждом яде есть суть, в каждой чаше есть яд (Сталь), *И в его ладонях был лед, а в ее ладонях вода* (Возвращение домой), *алмазы звезд в ее руках* (Она), *камни в моих руках* (Танцы на грани весны), *Горсть жемчуга в ладонях* (Сны о чем-то большем), *Какая рука в моей руке* (Река), *Вожжа небес в твоей руке* (Ты неизбежна), *Вот в руке письмо, но вижу только буквы* (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), *В руках у него огнедышащий змей* (Дядюшка Томпсон), *в мире есть столько ужасно одетых людей* (Мальчик Евграф), *У каждого дома есть окна вверх* (Электричество), *Но в любой коммунальной квартире есть свой собственный цирк* (Жажда), *В моей альтернативе есть логический блок* (Моя альтернатива), *Она безымянна, ведь имя есть лишь у ее берегов* (Встань у реки), *В каждой душе есть игла востра, режет аж до кости* (Стерегающий

баржу), *У черных есть чувство ритма, у белых – чувство вины* (Комната, лишенная зеркал), *На юге есть бешеный кактус, на севере – тундра с тайгой* (Таможенный блюз), *На святой горе Монмартр есть магический Семен* (Максим-лесник), *в сердце нет свободных мест* (Великая железнодорожная симфония), *У нас в карманах есть медь* (Маша и медведь), *Под Тобольском есть плес, где гнездится минтай* (Нога судьбы), *Даже у моей козы есть гуру* (Шумелка), *В городе Таганроге есть два Звездных проспекта* (О смысле всего сущего), *нет на моем пути огня* (Уйдешь своим путем), *У капитанов есть мостик* (Немного солнца в холодной воде), *И когда я решил, что нет людей между свиней и рыб* (Ключи от моих дверей), *У этой науки нет книг* (Яблочные дни), *Между нами нет стекла и нечего бить* (Очарованный тобой), *Так что в лучших книгах всегда нет имен, а в лучших картинах – лиц* (Сельские леди и джентльмены), *На поле древней битвы нет ни копий, ни костей* (Древнерусская тоска), *Ты одна знаешь, что у Бога нет денег* (Если бы не ты), *Смотри из труб нет дыма, и на воротах печать* (Дарья), *По всей Смоленщине нет кокаина* (По дороге в Дамаск), *А в хорошей империи нет новостей* (Крем и карамель), *Вокруг нет искушений, которым я хотел бы поддаться* (Голова Альфредо Гарсии), *Но все-таки в сумке моей осталось вино* (Мужской блюз), *Невидимые пятна на солнце, какая-то пыль на траве* (Тяжелый рок), *Это в новых стаканах вино* (Мне было бы легче петь), *И в оправе их глаз – только лед и туман* (Сталь),

В определенном смысле вариантом предыдущих фразеосхем можно считать и схему констатации наличия / отсутствия субъекта в объекте (у другого субъекта) с гипотактической структурой:

(определенный объект / объект), [в котором / у которого] (присутствует / отсутствует) (субъект):

И сегодня днем моя комната – клетка, в которой нет тебя (Все, что я хочу), Что делать смертному с плотью, в которой нет ни цветов, ни ветра (Она моя драма), у нас есть шанс, в котором нет правил (Время луны), Но сделай шаг – и ты вступишь в игру, в которой нет правил (Время луны), есть люди, у которых капитан внутри, есть люди, у которых хризолитовые ноги, есть люди, у которых между ног Брюс Ли, (...) есть люди, у которых сто четыре головы, (...) есть люди, у которых есть двадцать 'кур мяф' (2-12-85-06), Забавно думать что есть еще люди, у которых все впереди (Молодая шпана), Мы баловались тем, чего нет у богов (Псалом 151),

Модель вербализации наличия охватывает около 260 реализаций в текстах Гребенщикова и выражается 12 фразеосхемами. В отличие от первой экзистенциальной модели здесь доминируют наличествующие или отсутствующие субстантивные субъекты. Но здесь нет возможности обнаружить какую-то концептуальную закономерность. Фреквентность даже самых частотных из них («дом», «место», «дым») крайне невысока в сравнении с местоимениями. Чаще всего в качестве субъектов наличия в рассмотренной модели Гребенщиковым используются его излюбленные местоимения *я, мы, ты* и *что*. В качестве же места присутствия / наличия вообще доминируют дейктические субъекты. Чаще всего здесь встречаются все те же местоимения: *я, мы, ты, что*, а также *кто* и *что-то*.

Фразеосхемы с концептом необходимости наличия

На пограничье двух рассмотренных выше моделей находятся фразеосхемы, осложненные модальностью необходимости, одновременно содержащие в своей категориальной семантике идею существования и наличия, т.е. мысли о том, что нужно, чтобы данный субъект существовал, и о том, что кому-то необходимо его наличие. Маркерами необходимости в этих конструкциях служат обычно модальный предикат *нужен*, реже –

конструкция глагола *быть* с местоименным наречием *зачем*. К таким можно отнести следующие фразеосхемы:

[зачем] [нужно] (существование) (дейктического субъекта) (другому дейктическому субъекту):

Мне не нужен никто (Дело за мной), *Мне часто нужен был кто-то* (Здравствуй, моя смерть), *мне нужно немного* (Я хотел петь), *Мне кроме просветления не нужно ничего* (Русская нирвана), *Ты нужна мне – ну что еще* (Ты нужна мне), *Мне часто нужен был кто-то, кому все равно* (Здравствуй, моя смерть), *мне нужен кто-то живой* (Дарья), *Но это не то, что мне нужно* (Танцы на грани весны), *Не может быть, чтоб вам был нужен я* (Орел, Телец и Лев), *Нам было нужно так много* (Искусство быть смирным), *но это не нужно им. А что им не нужно, не знает никто* (Встань у реки), *Значит – им это нужно* (Голова Альфредо Гарсии), *Но она тебе не нужна* (Терапевт), *Зачем тебе я* (Мужской блюз), *Но, в самом деле – зачем мы нам?* (Гость),

(существование) (определенного субъекта) [нужно] (дейктическому / определенному субъекту):

И мне не нужен прогноз погоды (Мы никогда не станем старше), *Мне не нужно слов* (Все, что я хочу), *А нам уже нужно так мало слов* (Возвращение домой), *Мне не нужно касанья твоей руки* (Мне было бы легче петь), *мне не нужен ответ* (Давай будем вместе), *А в жизни нам нужны совсем другие песни* (Им сказано все), *Мне не нужно победы, не нужно венца; мне не нужно губ ведьмы, чтоб дойти до конца (...)* *Мне не нужно награды, не нужно венца* (Кострома, топ amour), *мне нужен твой свет* (Луна, успокой меня), *Мне не нужно много света* (Песня для нового быта), *Тому, кто видел город, уже не нужно твое кольцо* (Электричество), *Но тем, кто не спит, не нужен твой сад* (2-е стеклянное чудо), *Пока*

ты на суше, тебе не нужен причал (Сын плотника), Мне не нужно других книг, кроме тебя (Иван-чай), Им не нужно других книг, шелк рук и язык глаз (...) им не нужен свой дом (Королевское утро), Мне не нужно ни пушек, ни войска, и родная страна не нужна (...) Ей не нужны ни ведьмы, ни судьи (Черный брахман), Тебе будет нужен гид-переводчик (По дороге в Дамаск), Мне нужен друг (Не надо мне мешать), И ей не нужен спонсор (Сутра ледоруба), И некоторым людям нужен герой (Движение в сторону весны), А что нужно молодым львам? (Молодые львы), А сердцу нужны и небо, и корни (Капитан Воронин),

[зачем] [нужен / есть] (дейктический / определенный субъект):

Но они и не нужны (Наступит день), Я знаю, что это не нужно (Трамвай), если так будет нужно (Для тех, кто влюблен), Ведь если нужно мужика в дом – так вот он, пожалуйста (Звездочка), Теперь друзья говорят, что эти песни не нужны (Голова Альфредо Гарсии), Для новых откровений нужен новый модем (Сутра ледоруба), Чтобы сжечь этот дом, нужен один уголек (Морской конек), зачем я такой, желающий стать рекой? (Мужской блюз), зачем ему быть (Электрический пес), а зачем этот след? (Контрданс), зачем был нужен причал (Сын плотника).

Таким образом в гибридной группе отмечены только 3 фразеосхемы, реализованные в более чем 50 предикативных фрагментах. Самыми частотными субъектами существования-присутствия здесь являются *кто-то, это* и *я*, а самым частотным субъектом потребности – *я* (в форме *мне*). Данный набор в очередной раз подтверждает обобщенный и одновременно интимно-личностный характер обеих рассмотренных экзистенциальных фразеосинтаксических моделей.

Модели с концептом «витальное бытие»

Следующая экзистенциальная модель, которую можно отнести к сравнительно продуктивным фразеосинтаксическим конструкциям художественного идиостиля Бориса Гребенщикова, сконцентрирована на процессуальном концепте биологического существования, выражаемом прежде всего глаголом *жить*¹ (существовать в качестве живого существа) и производным от него прилагательным *живой* (в т.ч. в предикатной форме *жив*). Смысловая экзистенциальная составляющая модели состоит в вербализации ключевой идеи – **быть живым** (не быть мертвым). Она реализуется, кроме уже упомянутых знаков, также глагольными клише *быть живым (жив)*, *оставаться живым (жив)*, *оставаться в живых* и фразеологизмом *выйти живым*.

Общая формула модели могла бы выглядеть следующим образом: **(субъект) жить / быть живым / остаться (живым / в живых) / выйти живым**. Реализация модели осуществляется через две фразеосхемы (различающиеся характером субъекта биологического существования): **(дейктический субъект) [жить / быть живым / остаться живым / в живых / выйти живым]:**

Мне не жаль, что родился и жил (Голубой огонек), Пока было солнце, я думал, что пел, я думал, что жил (Никто из нас не), Я живу как живу, и я счастлив, что я живой (В подобную ночь), Я, наверно, везучий, раз до сих пор живой (Кострома mon amour), Мне снилось, что я умер, и мне снится, что я живой (Шумелка), А я просто жив, я праздную радостный сон о комнате лишенной зеркал (Комната лишенная зеркал), Пока я жив, я хочу видеть мир, о котором не возможно прочесть (Джунгли), Шаманы с докторами спорят, как я мог остаться жив (Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря – 2), Жить быстро, умереть молодым, это старый клич, но я хочу быть живым (Молодая шпана), я знаю, кто встанет передо мной и заставит меня, и прикажет мне еще раз остаться живым

(Гость), *Но помню день, когда я въехал сюда и я действительно рад, что ты жив* (Хозяин), *и спросили меня: а жив ли ты? Я сказал: если с ней, то да* (Пески Петербурга), *Зачем ты живешь?* (Воздайте хвалу), *Если ты не знаешь, зачем ты живёшь* (Слова растамана), *И мы живем – это Вавилон* (Вавилон), *Все равно нам не жить* (Истребитель), *Нам повезло – мы остались живы* (Ребята ловят свой кайф), *Он один остался в живых* (На ее стороне), *И он встал у реки, чтобы напиться молчанья, смыть с себя все и снова остаться живым* (Почему не падает небо), *Но он жив, как не снилось и нам, мудрецам* (Электрический пес), *Ведь никто из нас не выйдет отсюда живым* (Никто из нас не), *Кто из нас выйдет живым – ты или я* (Мужской блюз), *И смертельно хочется жить* (Вызываю огонь на себя).

(определенный субъект) [жить / быть живым / остаться живым / в живых]:

Увы, недолго это тело будет жить на земле (2-12-85-06), *Пока живы растаманы из глубинки* (Растаманы из глубинки), *Уходит лишь тело – душа вечно жива* (Молчание), *Но мысль мертва, радость моя, а жизнь – жива* (Гарсон №2), *соседи напротив пытаются петь, обрекая бессмертные души на смерть, чтоб остаться в живых в этой давке* (Сталь).

Несложно заметить, что описываемая модель охватывает сравнительно небольшое количество предикативных знаков (около 30), подавляющее большинство из которых касается дейктических субъектов (более трети из них выражено местоимением я).

Четвертая экзистенциальная модель напрямую связана с предыдущей, однако здесь в центре оказывается несколько иной, более конкретный, витальный концепт «бытие в качестве живого существа». Для его вербализации используется глагол *жить*² (в значении 'совершать какие-

то действия, поступки на протяжении своего биологического существования) и существительное *жизнь* (со значением такого рода деятельности). Дополнительно в данной модели подчеркивается идея характера и качества жизни, выражаемая либо местоименными наречиями, либо разного рода описательными обстоятельственными конструкциями. Общий вид модели – *(субъект) жить (каким-то образом) // жизнь (субъекта) (является чем-то / какой-то) // (каким-то образом происходит)*. В связи с грамматической двойственностью вербализации ключевого концепта (*жить* – *жизнь*), формально фразеосхемы, реализующие данную модель, по определению должны отличаться своей синтаксической структурой. В первую очередь это фразеосхемы, представляющие собой простые предложения, распространенные обстоятельствами.

(дейктический субъект) жить [так / как]:

Как мне жить, если с аурами что-то не то (Шумелка), И мне наплевать, как ты будешь жить у убитой тобой реки (Укривший дождь), Так и живем, не пропустив ни дня (Орел, Телец и лев), И вопрос: «Отчего мы не жили так сразу?» (Дело мастера Бо), Эй вы, как живет там? (Песня для нового быта), Она не знает, как жить, ей слишком тяжело быть одной (Ей не нравится), Пусть живут, как хотят (Генерал), И ей по фиг, как кто хочет жить (Пабло), Как тут жить без кокаина (Нью-йоркские страдания).

(дейктический субъект) жить (определенным образом):

Я жил, никого не любя (Будь для меня как банка), Я бы жил себе трезво, я бы жил не спеша (Кострома, mon amour), Мне скучно жить под пулеметной звездой (...) А жить по книгам – только портить кровь (Хилый закос под любовь), Я жил, уверенный в том, что я прав (С утра шел снег), Я живу, бесконечно влюбленный (Ария казанского зверя), Ты знаешь, я живу от перрона к перрону,

однажды взлетел и лечу (Тяжелый рок), Как достало жить не по лжи (Мама, я не могу больше пить), Ты можешь жить любя, ты можешь жить грубя (Немое кино), Ты жил, продавая девственницам свой портрет по рублю в полчаса (Укрывший дождь), Если хочешь научиться красиво жить, давай сначала научись умирать (Пабло), Почему мы должны жить печально (Не трать время), Так и живем, не пропустив ни дня (Орел, Телец и Лев), Жили впотьмах, ждали ответа (...) Жили мы бедно – хватит; станем жить светло (Удивительный мастер Лукьянов), Раньше мы жили завтра, а теперь и сегодня – вчера (Некоторые женятся), Мы долго жили вместе, или я где-то видел твой взгляд? (Тень), Нас учили жить – лишь бы не попасть под топор (Благословение холмов), Он жил, не зная, что в мире есть столько ужасно одетых людей (Мальчик Евграф), Они живут сейчас, не зная ночи и не видя дня (Белое reggae), В конце концов пора отвыкнуть жить головой (В подобную ночь).

(дейктический субъект) жить (где-то):

Высоко над землей, где я так долго жил (Скорбец), Я был бы рад жить там, но сердце мое пахнет, как Невский проспект (Ария казанского зверя), А ты удивлена, отчего я не живу здесь (Странный вопрос), Но мне выпало жить здесь, среди серой травы (Болота Невы), Если хочешь здесь жить, то умерь свою прыть (Сталь), Ты живешь здесь, твоя листва на ветру (Пчела); Ты, как вода, ты живешь внизу (Дорога 21), Эй вы, как живется там? (Песня для нового быта).

Ко второй группе относим две некусные фразеосхемы с существительным *жизнь* в качестве вербального номината ключевого концепта.

жизнь (субъекта) (является какой-то / чем-то):

Была моя жизнь в обломе (Будь для меня как банка). Мне нравится жизнь тем, что она проста (Пепел), Мне б весеннюю сладость да жизнь без вранья (Кострома, mon amour), Ведь жизнь теперь для нас двоих одна (Последний день весны), Наша жизнь проста, но в ней есть что-то (Бабушки), Жизнь проста, когда ждешь выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны), Что она прекрасна, но жизнь напрасна (Марина), В понедельник утром жизнь тяжела (Иванов), Сначала жизнь светла и легка (Вызываю огонь на себя), Нас учили, что жизнь – это бой (Поезд в огне), И это новая жизнь на новом посту (Новая жизнь на новом посту), Это не жизнь, это цирк Марабу (Дарья), Человеческая жизнь имеет более одного аспекта (О смысле всего сущего).

жизнь (субъекта) (каким-то образом происходит):

Моя жизнь дребезжит, как дрезина (Голубой огонек), И вот моя жизнь танцует на пригородных рельсах (Брат Никотин), Жизнь канет, как камень, в небе круги (Ласточка), Жизнь ползет, как змея в траве (Трамонтана), Мается, мается – жизнь не получается (Мается).

В структуру одной из этих фразеосхем входит клишированное высказывание *жизнь проста*.

Модель, как видим, реализуется 5 фразеосхемами и охватывает около 60 синтаксических конструкций из песенных текстов Бориса Гребенщикова. В отличие от всех выше рассмотренных случаев практически единственным субъектом жизнедеятельности здесь является дейктический субъект (исключение составляет пример *человеческая жизнь*). Но так же, как и во всех ранее проанализированных фразеосинтаксических моделях, наиболее частотными являются субъекты, выраженные местоимениями *я* (около 20 раз), *мы* (10), *ты* (7). Во многих случаях субъект жизни не указывается, что дополнительно создает эффект обобщенности.

Модель пребывания

Последняя фразеосинтактическая модель, которую можно выделить в художественном идиостиле Гребенщикова и которую можно трактовать как разновидность экзистенциальной макромоделей речевой концептуализации, — это модель **пребывания / проживания** живого существа в определенном месте. Модель эта очень немногочисленна. Ее выделение обусловлено характерной для идиостиля БГ значимости концепта «дом». Сложно однозначно сказать, в какой степени ключевой концепт, лежащий в основе данной модели, собственно указывает на существование субъекта в данном месте, а в какой — на его пребывание в нем. Скорее всего, мы здесь имеем дело с семантическим синкретизмом. С формальной точки зрения в модели можно выделить две фразеосхемы: простую предикативную с глаголом *жить* в роли сказуемого — *(субъект) жить [в / на] (определенное место)*:

А я живу в центре циклона (Центр циклона), *Я буду жить в доме* из костей земли (Красота это страшная сила), *Живем в грязно-серой стране* (Рухнул), *Он живет на Петроградской* (Иванов), *Они живут в этих новых домах* (Хозяин), *Они жили в полутемной избе* (Парусный флот), *В железном дворце греха живет* наш ласковый враг (Из сияющей пустоты), *То Вергилий живет на втором этаже* (Сталь), *У тебя в ванной живёт учёная коза* (Уткина заводь), *Боже мой, в какой же дыре живет* мое племя (Zoom Zoom Zoom), *А сердцу нужны и небо и корни, оно не может жить в пустоте* (Капитан Воронин). *Жил на иконе Бог — выпрыгнул в оконце* (Новая песня о Родине)

и гипотактическую — *(место), [в котором / где] (субъект) жить*:

Чтоб тогда ты забыл дом, в котором я жил (Контрданс), *Где тот дом, в котором я жил* (Мы никогда не станем старше), *Я был вчера в домах, где все живут* за непрозрачным стеклом (Белое reggae), *Место, в котором мы живем* (Золото на голубом),

Модель малопродуктивна. Здесь всего 16 примеров. Тем не менее стоит отметить, что в 9 случаях субъект пребывания обладает дейктическим характером (при этом 4 выражены местоимением я).

1.3. Малопродуктивные процессуальные фразеосинтаксические модели

Кроме рассмотренных выше высокопродуктивных фразеосинтаксических моделей в творчестве поэта и рок-музыканта можно выделить несколько менее продуктивных, но также легко выделяемых вследствие их повторяемости. В качестве критерия модельности фразеосинтаксической модели мы, как и ранее, принимаем наличие более одной фразеосхемы, а для выделения единичных фразеосхем (не являющихся частью фразеосинтаксической модели) – наличие, как минимум, трех примеров. Меньшее число воспроизводимых фрагментов может трактоваться как автоцитата.

Предметом исследования в данном подразделе являются модели, вербализующие в форме синтаксических конструкций разного типа концептуальные категории или отдельные концепты процессуального характера: зрительного восприятия, передвижения, неопределенного действия или ряда физических (закрытие / открытие дверей, восхождение небесного тела, движение льда), социальных (оказание помощи, гонорификация поведения, обучение) и семиотических действий (вербального общения, уничтожения следов, подачи знаков).

1.3.1. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной категории передвижения

Наиболее продуктивными и частотными (если брать во внимание использование в разных текстах) среди рассматриваемых являются 3 модели, вербализующие довольно значимую для идиостиля БГ концептуальную категорию «передвижение», вовлеченную в различные модельные прецеденты. Первую из них можно представить в виде формулы:

[вернуться / возвратиться / идти / приходить / ехать / отвезти / возврат / возвращение] [(домой / в дом / по домам) [назад / обратно].

Уже на этом этапе следует особо подчеркнуть идею возврата, заключенную в ядерном понятии, а также наличие таких усиливающих ее семантических деталей, как высокочастотные обстоятельственные маркеры *домой / в дом* и *назад / обратно*. В основе модели лежит один из наиболее значимых для идиостиля Гребенщикова процессуальных концептов – «возвращение» и один из ключевых субстанциальных концептов – «дом». Об этом свидетельствует не только количество реализаций данной модели, но и то, что сочетания *возвращение домой* и *вернуться домой* выносятся поэтом в заглавия произведений.

В пределах вышеозначенной модели мы выделили три фразеосхемы:
[вернуться / возвратиться / возврат / возвращение] [домой / в дом]:

Как нам вернуться домой (одноименная песня), когда мы вернемся домой (...) я возвращаюсь домой (Возвращение домой), Ты вернешься домой и я домой (Гость), Я едва ли вернусь сегодня домой (...) Наверно, когда я вернусь домой, это будет музей (Бери свою флейту), метод вернуться домой (Дело мастера Бо), время вернуться домой (...) мы уже возвратились домой (Поезд в огне), И я вернусь в свой дом (Когда я кончу всё), И я вернусь в свой дом, где жил (Без названия), домой возврата нет (Псалом 151)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Если взять во внимание ряд примеров использования той же идеи возврата домой, но без экспликации действия: *свет высоких звезд по дороге домой (...) я взял бы тебя домой* (Электричество), *Отпустить их домой* (Болота Невы), *нам всем пора по домам* (Трамвай), а также примеры с импликацией идеи дома – *Нам некуда и некогда возвращаться* (Вятка – Сан-Франциско), *возвращаюсь каждый вечер к утру* (Я учусь быть Таней), *Я конечно вернусь* (Навигатор), *я уйду и вернусь* (Болота Невы), *Только мы вышли, как уже вернемся* (Анютины глазки да божьи

[идти / приходить / расходиться / ехать / отвезти / брести] [домой / в дом / по домам]:

Вчера я шел домой (Блюз простого человека), Хозяин я просто шел домой (Хозяин), Когда домой идешь с парада ты (Поручик Иванов), когда он шел со службы домой (Парусный флот), Все разошлись по домам (Поколение дворников), А мы уходим по домам (Им сказано все), Иногда хочется уйти домой (Морской конёк), прийти к ним домой (Держаться камней), И сказал им – пойдем домой (Поезд в огне), Пожарные едут домой (Капитан Африка), И ты приходил домой (Жажда), отвезу тебя домой (Уткина заводь), Затупили все шапки и домой побрели (Фигус религиозный).

[вернуться / возвратиться] [назад / обратно]:

мы никогда не вернемся назад (Очарованный тобой), я вернулся назад (Лётчик), когда ты вернешься назад (Уйдешь своим путем), едва ли вернутся обратно (Для тех, кто влюблен), теперь она вернулась назад (Мальчик золотое кольцо), еще никто не возвращался назад (Капитан Воронин), И в полночь возвращается обратно (Иерофант).

Данная модель представлена в нашем корпусе чуть более, чем 30 примерами.

Менее представительна (всего 16 реализаций) модель с ядерным компонентом *уйти*: *я [хотеть / найти как / быть готовым / должен] // [дать / время] (кому-то) (не) уйти*, реализуемая двумя фразеосхемами:

коровки), Закрой за мной, едва ли я вернусь (Пришел пить воду), Но сегодня я вернулся – ее дома нет (Евангелина), можно будет расценить данное явление как реализацию когнитивного прецедента, свойственного индивидуальной художественной картине мира поэта. Проблему когнитивных прецедентов мы рассмотрим в отдельной монографии.

(дать / время) (мне / нам) (не) уйти:

Золотые драконы в лесах твоих, от которых мне не уйти (Пески Петербурга), И мне никогда не уйти (Дети декабря), Как мне уйти от моего скорбца? (Скорбец), и мне не уйти (День в доме дождя), когда ты уйдешь своим путем и дашь мне уйти своим (Уйдешь своим путем), дайте мне уйти (Перекресток), нам не уйти далеко (Гость), им не уйти далеко (Нога судьбы), Иногда хочется уйти домой (Морской конёк), Время (...) уйти с этой зоны (Праздник урожая во дворце труда), Отсюда никуда не уйти (Серые следы на сером снегу),

я [хотеть / найти как / быть готовым / должен] уйти:

Хотел уйти (Царь сна), Я нашел как уйти (Болота Невы), хочу уйти в retreat (Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря-2), Я готов уйти (Молодая шпана), и потому уйти я должен (Перекресток).

Третья модель (чуть более 30 примеров) представляет концептуальную идею передвижения в виде пересечения пространства, границы или прохождения сквозь отверстие. В этой модели четыре фразеосхемы – две общего и две частного характера. К семантически общим фразеосхемам можно отнести *(переходить) [через / сквозь] (некоторое пространство) // (пересекать) (некоторую границу):*

Мы шли через реку, пока нам хватало моста (Заполнить пустые места), Протоптала мне тропу через поле (Ты нужна мне), И вот мы плывем через это бытие (Стерегущий Баржу), Я бросил ноги в Катманду через Большой Барьерный Риф (Афанасий Никитин буги), Через стены этой гордости не так легко перелезть (Послезавтра), Вот идет мальчик (...) Сквозь можжевельный ветер (...) Сквозь пламя, чище которого нет (Мальчик), Белый волк ведет его сквозь лес (10 стрел), Время перейти эту реку вброд (...)

*Переходим эту реку вброд (Брод), Я словно перехожу эту реку по тонкому льду (Эвакуация), Лучшие б ты пересекала в собачьей упряжке плато Гиндукуш (Слово Паисия Пчельника)*¹¹⁰

и (*передвигаться*) [*через / сквозь*] (*некоторое отверстие / некоторую преграду*):

*Через дырку в небесах въехал белый Мерседес (Максим-лесник), Пришлось нам съехать через люк при свете косяка (Афанасий Никитин буги), и чинно сквозь проходят (Орел, Телец и Лев), Но чтобы идти сквозь стекло, нужно владеть собой (Наступление яблочных дней), Я упаду сквозь зеркала Ваших глаз (Для Вас), Она ведет меня сквозь каменные тени (Она), Сквозь твои пальцы плывут облака (Палёное виски и толчёный мел)*¹¹¹

В двух следующих существенным постоянным лексическим компонентом модели является номинация объекта, выполняющего функцию отверстия, преграды и границы одновременно – *дверь*. Дверь в идиостилевой картине мира поэта носит мистический характер. Очень часто это место преодоления трансцендентной границы между сакральным и профанным миром. Эти две фразеосхемы оппозитивны по семантике – *[войти / въехать] в дверь*:

¹¹⁰ Сюда же семантически относятся также: *Благоприятен брод через великую реку* (Дело мастера Бо), *Красная река / Поперек моего пути. / Я помню, что шел (...)* / *И кажется легко – / Переплыть, перейти (...)* *Нет перешедшего реку* (Красная река), *неси мне письмо (...) сквозь огонь* (Летчик), а также *Перебраться из там, где он есть, к нам сюда* (Тайный Узбек).

¹¹¹ Семантически близка к этой фразеосхеме реализация: *Оторваться и прочь сквозь завесы земли* (Девушки танцуют одни) с опущенным глаголом передвижения.

*В дверь подсознания войдя (Блюз НТР), И нет дверей, куда мы могли бы войти (Молодая шпана), Войдет ко мне в дверь (Голубой дворник), Въехал в дверь и пришла весна (Сергей Ильич)*¹¹²,

и *выходить [из дверей / за дверь / сквозь двери]*:

Кто мог знать, что мы никогда не вернемся назад, однажды выйдя из дверей (Очарованный тобой), Они выходят из забытых дверей (Бессмертная сестра Хо), И он, трясясь, выходит за дверь, не зная еще куда (Сторож Сергеев), Ты выйдешь за дверь, и вот ты снова ничей (Платан), Он вышел сквозь контуры двери (На ее стороне).

К описываемой группе моделей можно отнести еще три немногочисленные фразеосхемы с предикативным клишированным фрагментом *люди приходят (проходят, подходят)* и варьируемым атрибутом:

И к нему приходят люди с чемоданами портвейна (Иванов), Ко мне подходят люди с намерением разбить мне нос (Станный вопрос), И когда я стою в «Сайгоне», проходят люди на своих двоих (Герон), люди, пришедшие из можжевельника (Люди, пришедшие из можжевельника),

с конструкцией сравнения *двигаться [словно (бы) / как]*:

мы движемся словно в кино (Мне было бы легче петь), Солдаты любви, мы движемся как призраки фей на трамвайных путях (Капитан Африка), Мы движемся медленно, словно бы плавился воск (Электричество), и не зная тебя, движется словно впотьмах (Тема для новой войны), Он движется молча, словно бы налегке (Они назовут это – «блюз»),

¹¹² К этой же фразеосхеме можно отнести пример *Я вошел сюда с помощью двери (Из Калинина в Тверь).*

и с обстоятельствами места *вслед* / *по следу* / *следом* и переменными наименованиями передвижения:

*А ты, ласточка, пой, а **вслед** не беги* (Ласточка), *И двинусь дальше **вслед** за пламенем Зеленой Звезды* (Зеленая Звезда), *Пусть охота, летящая **вслед**, растает как тень* (Лебединая сталь), *Колесницы летят им **вслед*** (Королевское утро), *И кто-то чужой **рвется** за ними **следом*** (Дело мастера Бо), *Я шел по следу Кастанеды* (Афанасий Никитин буги), *Я шел по следу оленя* (Кад Годдо).

Стоит обратить внимание на то, что, как и в предыдущих моделях (связанных с вербализацией экзистенциально-бытийных и когнитивно-познавательных процессов), здесь также субъектом передвижения чаще всего является лирический субъект, номинируемый местоимением *я* (около 30 случаев) или же обобщенный субъект, номинируемый местоимением *мы* (16). Но и в остальных примерах доминируют номинации субъектов через местоимения: *ты, они, он, она, никто, все*.

К описанной группе моделей в концептуальном плане примыкают характерные для идиостиля Гребенщикова процессуальные языковые клише *двигаться дальше*:

Двигаться дальше, двигаться дальше, как страшно двигаться дальше (Двигаться дальше), *Мы двинемся дальше* (Выстрелы с той стороны), *И двинусь дальше* (Зеленая Звезда), *не зная как двигаться дальше* (Для тех, кто влюблен)¹¹³

и *сделать шаг*:

страха сделать свой собственный шаг (Электрический пес), *Я делаю первый шаг* (Движение в сторону весны), *Но сделай лишь шаг*

¹¹³ Кроме этого, фраза «Этим альбомом мы заканчиваем выпуск архивов Аквариума. Время *двигаться дальше*» находилась также на конверте альбома «Библиотека Вавилона» (1993). Показательно также, что одна из песен содержит это клише в названии.

– ты вступишь в игру (**Время Луны**), Я сделал свой шаг, я оставил след (**Нож режет воду**), Хочется сделать шаг (**Двигаться дальше**), из каждой двери можно сделать шаг (**Электричество**), мог бы сделать шаг назад (**Танцы на грани весны**), я сделал бы шаг, вышел бы на улицу (**2-12-85-06**), И может быть, я сделаю шаг (**Как те, кто влюблен**), Я сделал шаг с некоторым страхом (**Горный хрусталь**), И невозможно сделать шаг (**Ангел всенародного похмелья**), И он сделал три шага (**На ее стороне**), Но ты сделал невидимый шаг (**Комиссар**).

Если рассматривать ключевой концепт данных моделей как передвижение как таковое, а не только передвижение человека, то к этой же группе в смысловом плане следует отнести еще две отдельные фразеосхемы, вербализующие когнитивный прецедент передвижения природных объектов с семантикой восхождения небесного тела – *[луна / солнце / звезда] [восходить / взойти / вставать / подниматься]:*

Но мы боялись, что взойдет луна (Как нам вернуться домой), Там, где взойдет луна (одноименная песня), там где взойдет звезда Аделаида (Аделаида), Не плачь, солнце взойдет (Дубровский), Все дивятся на Солнце, никто не знает, сядет оно или взойдет (Мой друг доктор), пока не взойдет солнце (Серые камни на зеленой траве), Солнце вошло – значит, время пришло (Ласточка), Из темноты над нами восходит луна (Собачий вальс), Но когда это солнце восходит над красной рекой (Красная река), У нас здесь восходит звезда (Письмо в захолустье), Но каждую ночь когда восходит звезда (Электричество), Над их ветвями поднималась Луна (Сон), А жёлтая луна встает в камышах (Желтая луна)¹¹⁴,

¹¹⁴ Реализацией того же концепта являются примеры: *Солнце на закат, значит / Луна на восход (Желтая луна)* и *В момент восхода Зеленой Звезды (Зеленая Звезда)*. Если бы таких примеров было больше или были

и семантикой движения льда – *лед* [*двигаться* / *тронуться*]:

Королева, мы слышали, что движется лед (Рождественская песня),
время петь и время учиться смотреть, как движется лед (Как
 движется лед), *Когда в реках двинется лед* (В этом городе снег),
Тронулся лед, так часто бывает весной (Сирин, Алконост, Гамаюн),
А как тронется лед – ох, что будет со мной (Бурлак), *Чтобы вновь
 было слово, чтобы тронулся лёд* (Сутра ледоруба)¹¹⁵.

Обе фразеосхемы носят символизирующий характер. Равно восхождение светил, как и движение льда знаменуют у БГ духовные перемены. Впрочем, вся идея передвижения у Гребенщикова – это в большинстве случаев символ активного духовного поиска или устремления, поиска перемен.

В кругу той же концептуальной идеи находится клише *двигаться медленно*:

Мы движемся медленно, словно бы плавился воск (Электричество),
Медленно движется лезвие ножа (Брат Никотин), *Мы движемся
 медленно, но движемся наверняка* (Письма с границы), *Как
 медленно движутся мысли* (Фавн).

1.3.2. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальной категории визуализации

К менее продуктивной группе процессуальных фразеосинтаксических моделей из идиостиля Гребенщикова можно отнести модели, вербализующие зрительные процессы. Прежде всего это модель,

бы иные формы реализации этой же мысли, можно было бы говорить о полноценной фразеосинтаксической модели.

¹¹⁵ К ней можно также отнести одну собственно юнктивную реализацию – *Шашка мескалина, движущийся лёд* (Сутра ледоруба).

характеризующаяся тем, что объектом визуальных действий является один из ядерных натурфактуальных концептов в картине мира Гребенщикова – «небо», вербализуемый формами *небо / небеса / небосвод*: *[смотреть / глядеть / видеть / поднять / возвести] [глаза / очи] [на / в] [небо / небеса / небосвод]*. Она выражена двумя фразеосхемами:

[смотреть / глядеть / видеть] [в / на] [небо / небеса]:

И ты смотришь в небо, но видишь нависший карниз (Песня номер два), Она смотрит в небеса и шепчет «Господи, прости!» (О смысле всего сущего), Когда мы глядим на небо, откуда должны прийти звезды, мы смотрим на небо, откуда должна прийти помощь (..) Мы смотрим на небо, мы смотрим в него так долго (Сестра), Глядя на небо, оставляя свой след на песке (Они назовут это – «блюз»), Гляжу вверх, но я не вижу небес (Мама я не могу больше пить), Я хочу видеть небо, настоящее небо, от которого это – только малая часть (В джунглях),

[поднять / возвести] [глаза / очи] в [небо / небеса / небосвод]:

И однажды он устал смотреть вниз, и поднял глаза в небосвод (Парусный флот), Подними глаза к небу – слишком много любви (Слишком много любви), А тот, возведши очи к небесам, окрестность оглашает хриплым стоном (Картины из сельской жизни).

Модель представлена 12 реализациями. Во всех случаях акт смотрения или видения неба у БГ носит глубоко символический характер и сопряжен с духовными поисками.

Близки по формальной структуре, хотя и отличны по семантике и воспроизводимым компонентам, две малопродуктивные фразеосхемы: с объектным концептуальными компонентами *окно*: *[(по)смотреть / глядеть] [в окно / окошко // из окна]:*

Екатерина смотрит в окно (Молодые львы), А люди работают за деньги, смотрят в окно на белый свет (Центр циклона), Все кончилось так – он долго смотрел в окно (10 прекрасных дам), Сыновья молчаливых дней боятся смотреть в окно (Сыновья молчаливых дней), я видел тысячу зорких глаз, что смотрят ко мне в окно (Стучаться в двери травы), Во дворе поленья, а на них кошка, хватит лить слезы, посмотри в окошко (Анютины глазки), И когда я смотрю в окошко, я вижу как кто-то идет по крыше (Новая жизнь на новом посту), Моя Евангелина глядит из окна (Евангелина)¹¹⁶,

и след: [видеть / различать / заметить / читать / найти] след // смотреть на след¹¹⁷:

вижу след твоих далеких холмов (...) я увидел твой светлый след (Сана), Он смотрел на следы ее (Почему не падает небо), увидел волчий след (Бабушки), различать на дорогах Ваш след (Для Вас), И ты сможешь заметить их след (Бессмертная сестра Хо), читая следы свои на зеркалах (Манежный блюз), И ни с луком, ни с ружьем не найти ее следы (Самый быстрый самолет).

Вторая модель – *[смотреть / глядеть] (кому-то / чему-то) [вслед / вослед]* сопряжена в когнитивном плане с предыдущей фразеосхемой, т.к. представляет активное зрительное действие, направленное на удаляющийся (категория передвижения) объект, что подчеркивается облигаторным

¹¹⁶ Окно, как и дверь, в идиостилевой системе символов Гребенщикова – это место пересечения границы миров: внутреннего и внешнего или же натурального и сверхнатурального.

¹¹⁷ «След» также является одним из ядерных субстанциальных концептов в идиостиле поэта.

компонентом *вслед* / *вослед*. Модель реализуется двумя фразеосхемами, охватывающими в общем 17 реализаций¹¹⁸:

[смотреть / глядеть] (дейктическому объекту) [вслед / вослед]:

Лишь рыбаки не боятся смотреть тебе вслед (Рождественская песня), Те, что нас любят, смотрят нам вслед (Рок-н-ролл мертв), Архангельский всадник смотрит мне вслед (Еще один упавший вниз), свято забыв, что кто-то смотрит нам вслед (Небо становится ближе), девочки смотрят им вслед (Трачу свое время), И прохожие смотрят тебе вослед (Терапевт), И коррарский мрамор не стал бы смотреть тебе вслед (Каменный уголь), капитан Воронин смотрел им вслед (Капитан Воронин), Она сказала «Пока!», он долго смотрел ей вслед (Некоторые женятся (а некоторые – так)), Но когда поднимаются птицы, я подолгу гляжу им вслед (Я – змея), А ты волнуешься, зачем эти дети задумчиво глядят тебе вслед (Ей не нравится);

[смотреть / глядеть] вслед (субстанциальному объекту):

И ты будешь смотреть вслед ее парусам (Диплом), глядя вслед уходящей звезде (Как те кто влюблен), Они глядят вслед движущейся звезде (Охота на единорогов).

¹¹⁸ С точки зрения концептуализации сюда же можно отнести и примеры *Каждый третий целится вслед (Выстрелы с той стороны)*, а также *и мы помашем вслед платочком нашим белым (Бабушки)* и *Потом рыдали ей вслед (Вызвать огонь на себя)*, т.к. ключевой процесс в первом случае фактически является визуальным действием, а во втором и третьем необходимо включает в себя такое действие. А следовательно, в основе их лежит все тот же когнитивный прецедент визуализации удаляющегося объекта.

Когнитивный мотив смотрения вслед удаляющемуся объекту совмещает две важные гребенщиковские концептуальные категории – «зрение» и «передвижение».

Отдельное место в этом же концептуальном кругу визуализации занимает еще одна непродуктивная фразеосхема, в которой идея зрительного действия совмещена с мотивом преодоления границы или преграды: *(зрительное действие) [через / сквозь] (преграда)*

*Зачем заглядывать мне через плечо (Не надо мне мешать), он глядит сквозь нее и он глядит сквозь меня (Сельские леди и джентельмены), Сквозь пластмассу и жесть Иван Бодхидхарма склонен видеть деревья (Иван Бодхидхарма), Зачем ты глядишь сквозь кусты (Палёное виски и толчёный мел), Да, я могу видеть сквозь стены (Капитан Беллерофонт)*¹¹⁹

К описываемой группе моделей можно отнести также непродуктивную фразеосхему, представляющую категорию зрительного процесса в виде оптического впечатления: *[отражаться / отраженье] в [глазах / зрачках]:*

Кто верит сегодня своему отраженью в прозрачной воде твоих глаз? (Кто ты теперь?), И, когда наступающий день отразится в твоих вертикальных зрачках (Ты нужна мне), Посмотри ей в глаза – ты увидишь, как в них отражается свет (Комиссар).

Вся представленная группа охватывает в общей сложности около 50 примеров. В большинстве случаев субъект зрительного действия или представления это либо сам лирический субъект – я, либо его визави – ты, либо другие неопределенные субъекты – он, они, мы, кто-то.

¹¹⁹ Близки к ней по смыслу реализации с имплицированными зрительными действиями: *Небесный град Иерусалим / Горит сквозь холод и лед (Дубровский), Солнечный свет сквозь листья (Фавн).*

1.3.3. Фразеосинтаксическая модель вербализации концепта дейктического действия

К малопродуктивным моделям процессуального типа можно отнести также фразеосинтаксическую модель, вербализующую обобщенное неопределенное действие, выражаемое обычно лексемой *делать*. Семантическая неопределенность глагола *делать* позволяет трактовать его как своеобразный глагольный дейксис – категориальное указание на действие без его референтивной конкретизации. Общая схема такой модели содержит переменный утвердительный или отрицательный сущностный объект *что / нечего* и факультативные маркеры субъекта, вторичного объекта и обстоятельств неопределенного действия: *[(что-то) / нечего] (кому-то) делать (с кем-то) (где / когда / как)*. Модель охватывает около 50 реализаций в текстах Гребенщикова и представлена четырьмя фразеосхемами с прагматикой:

неуверенности в действии или незнания действия как такового – *что (кому-то) делать (когда / с кем / зачем / где)*:

не знает, что делать теперь (Дарья Дарья), *он не знал, что ему делать* (На ее стороне), *И я не знаю, что сделать, чтобы помочь им* (Новая жизнь на новом посту), *Покупатели не знают, что и делать с тобой* (Морской конёк), *и что мне делать с ним?* (Мальчик), *Так что нам делать* (Волки и вороны), *Что делать смертному с плотью (...)* *что делать с этим* (Она моя драма), *Что же нам делать с такой бедой?* (Письма с границы), *Что нам делать с пьяным матросом?* (одноименная песня), *Но что мне делать с женщиной (...)* *Что делать с огнем на себя* (Вызвать огонь на себя), *Да и что тебе делать здесь* (Песня номер два), *Но что же нам делать здесь, на берегу?* (Любовь – это все, что мы есть), *что*

делать, когда нет мартини (Марш священных коров), но что же мне делать еще (Трачу свое время), что я сделал тебе (Поколение дворников), Мама, что мы будем делать (Она может двигать собой), что делают те, кто делает как тот, кто влюблен (Как те кто влюблен), что такие, как мы, до сих пор делаем в таком отсталом месте, как здесь (Серые камни на зеленой траве),

невозможности действия как такового – *нечего делать (где-то / когда-то):*

им нечего делать здесь (Капитан Африка), И нам нечего делать здесь (Песня номер два), Им нечего делать с собой сейчас (...) Им нечего делать сейчас (Молодые львы), В этом городе, Пабло, кроме выпить, больше нечего делать (Пабло),

неопределенности или обобщенности действия с дейктическим объектом – *делать (что-то неопределенное):*

Ты можешь делать что-то еще (С утра шел снег), дайте мне шанс сделать что-то из нас (Глаз), шел петь песни и что-то делать после (Бабушки), Делай то, что ты можешь (Новые книги), Я сделаю то, чему меня никто не учил (Любовь – это все, что мы есть), И я была бы рада сделать это с тобой (Марина), Это делаю я, это делаешь ты (Красота это страшная сила), Так сделайте что-нибудь, зачем стоит жить (Парусный флот), Делай, что хочешь, но молчи (Елизавета). она делает, что я прошу (Тень),

а также образа неопределенного действия – *делать (как-то):*

Как сделать так, чтобы увидеть ее еще один раз (Еще один раз), как просто сделать так, что ты непогрешим (Меня зовут Смерть), Прости мне все, что я сделал не так (Движение в сторону весны), но я могу сделать так, что здесь станет жарко (Дикий мед), он сделает так, что небо будет свободным от туч (Аделаида), что делают те, кто делает как тот, кто влюблен (...) и сделаю так, как делают те, кто влюблен (Как те кто влюблен), Я сделаю так, как

хотел (Забадай), Что я не видел смысла делать плохо и я не видел шансов сделать лучше (Сны о чем-то большем), Я пришел, чтобы сделать приятно (Из Калинина в Тверь), Мне приятно делать гостям приятно (Акуна матата).

В подавляющем большинстве случаев субъекты действия, которым приписывается концептуально значимое генерализованное или неопределенное действие (*делать*), оказываются номинированными местоимениями: *я, ты, мы, они, он, каждый*, а объекты и обстоятельства – местоимениями *что-то, то, это, что-нибудь, как, так*, что максимально усиливает обобщенность и неопределенность смысла представленных высказываний и позволяет поэту остранисть смысл и создать слушателям поле для интенсивной интерпретационной деятельности. Одновременно это усиливает притчевый, мифологический и философский характер высказанного.

1.3.4. Фразеосинтаксическая модель вербализации концептуальной категории вербального общения

К несомненно продуктивным процессуальным фразеосинтаксическим прецедентам следует отнести также модель, в центре которой лежит идея вербальной интеракции между людьми (часто общения самого лирического героя с окружением). Здесь можно выделить по крайней мере три фазеосхемы – с мотивом диалога («задавать вопрос – отвечать»), а также процессуальными концептами «спрашивать» и «отвечать».

[спрашивать / задавать вопрос / говорить / сказать / иметь вопрос / звать] – [отвечать / ответствовать / сказать / выбирать ответ]:

И если ты спросишь меня, я отвечу тебе (День в доме дождя); Ты спросила нас: Кто? Я ответил: Я (...) Ты спросила: Куда? Я сказал: С тобой (...) И спросили меня: А жив ли ты? Я сказал: Если с ней, то

да (Пески Петербурга); я *спрашиваю*: Кто здесь, кто здесь? Они *отвечают*, но как-то крайне невнятно (Я прошу воду); Стук в дверь мою. Кто? – *спрашиваю* Тени. – они *ответствуют* – Орел, Телец и Лев (Орел, Телец и Лев); и я ничего не *отвечу*, когда меня *спросят*, как продолжается бой? (Каменный уголь); И друзья меня *спросят* – о ком эта песня? Я *отвечу* загадочно – ах если б я знал это сам (Электрический пес); Но никто не *ответит*, потому что не *задан вопрос* (Песня номер два); И я умер *выбирая ответ*, хотя никто и не думал *задавать* мне *вопрос* (Комната лишенная зеркал); на хороший *вопрос* готовых *ответить* мычаньем (Плоскость); Мне кажется, это удачный *ответ на вопрос* (Тема для новой войны); С их техническим спиртом и *вопросами* к небесам, На которые ты *отвечаешь* им, не зная об этом сам (Боже, храни полярников); Сказал я: «Послушай, мне завтра на службу, а ты мне мешаешь спать». А он мне *ответил*: «Ты слышишь, как ветер танцует на 'роудс энд парк'» (Блюз НТР); он *говорил* с водой, и вода *отвечала* ему (Сон); я *скажу* тебе то, на что мне не *нужен ответ* (Давай будем вместе); И я *говорю* – Послушай, чего б ты хотел, *ответь* (Та, которую я люблю); Кто-то *сказал* «Welcome», а он *ответил*: «The pleasure is mine, please» (Св. Герман); *Набери* мой номер, и я *отвечу* тебе (Мир подходит к концу); Я *звал*, как умел – *ответил* только *прибой* (Сердце из песка); *Спросил* он: Быть или не быть? И я *сказал*: Иди ты на... (Блюз простого человека);

[спрашивать / задавать вопрос / мучить вопросом / (есть) вопрос / лелеять вопрос], (что / кто / зачем / на хрена / где / куда / почему / отчего / как / какой / ли / о чем-л.):

дети *спросят* тебя, что значит слово «дом» (Ты неизбежна); Что это значит – никто не *спросит* (Кошка моря); не *спрашивая* – что и почем (Ветка); Только не *спрашивай* меня, что я люблю (Дарья

Дарья); *Они спросят: «Кто вы?»* (Анютины глазки да божьи коровки); *И она не спросила, кто я такой (...)* *И она не спросила, куда я ушел (Ключи от ее дверей);* *И нет смысла спрашивать «кто», нет смысла спрашивать «как»* (Некоторые женятся (а некоторые – так)); *Ты спросишь меня: Зачем капитаны стоят на башнях?* (Наступление яблочных дней); *Спроси себя: зачем этот бронепоезд до сих пор на запасном пути?*(Башня); *Спроси у них, зачем их весна мудрей твоего сентября* (По дороге в Дамаск); *Если ты спросишь себя – на хрена мы летим по пути из Калинина в Тверь (Из Калинина в Тверь);* *Я спросил у соседа: Почему ты так глуп?* (Какая рыба быстрее всех); *ты спросила, есть ли у меня разрешение дышать* (Станный вопрос); *но я хочу спросить, не пора ли тебе в твой путь* (Уйдешь своим путем); *Я спрашивал у матери, я мучил отца вопросом – как мне уйти от моего скорбца?* (Скорбец); *Ты можешь спросить себя: где мой новый красивый дом?* (Я прошу воду); *спроси об этом всадника в белом седле (2-12-85-06);* *Они спросили: «Вы куда? Небось до теплой звезды?..»* (Волки и вороны); *Лелеет в зрачках своих вечный вопрос (...)* *он не занят вопросом, каким и зачем ему быть* (Электрический пес); *и вопрос, отчего мы не жили так сразу* (Дело мастера Бо); *Решения, чтобы никто не задал вопрос* (Быть вместе);

отвечать / ждать ответа // быть / стать ответом:

я хотел бы знать, что ты ответишь ему (Укравший дождь); *но отвечает всегда о другом* (Стучаться в двери травы); *Любовь моя, ответь* (Господин одинокий журавль); *Ты улыбаешься, должно быть, ты ждешь ответа* (Я - змея); *Жили впотьмах, ждали ответа* (Удивительный мастер Лукьянов); *Я жду, что он ответит мне «да»* (Голубой дворник); *я стану словом ответа* (Кад Годдо); *Ты не*

*выход, но видимо лучший **ответ** (Сталь); любое слово это **ответ** (Дорога 21); это даже не **стоит ответа** (Рождественская песня);*

Как и во многих предыдущих фразеосхемах, здесь также наиболее частотным субъектом общения является лирический субъект, номинированный местоимением *я*, а также его визави – *ты*. Несколько реже такими субъектами являются третьи лица – *они* или *он*.

1.3.5. Фразеосинтаксическая модель вербализации мотива манипуляции с дверью

Последняя в меру продуктивная модель, которую без особого труда можно обнаружить в идиостиле Бориса Гребенщикова, связана с мотивом открывания или закрывания двери (напомним, что дверь является одним из ключевых концептов в идиостилевой картине мира поэта, связанных с характерным для его картины мира мотивом преодоления границы). Модель семантически и прагматически (символически) сопряжена с рассмотренной ранее моделью прохождения через дверь. Общая схема модели может быть выражена следующим образом: [*открыть / закрыть / распахнуть / затворить*] *дверь*. Модель реализуется в двух оппозитивных по семантике фразеосхемах:

[открыть / распахнуть] дверь (кому-то):

Кто откроеет дверь (Миша из города скрипящих статуй), я всегда открывал им дверь (Когда ты уйдешь), я открываю дверь и там стоит ночь (Деревня), Пришла пора, откроем ли мы дверь (...) но мы откроем дверь (Партизаны полной луны), просто открывая дверь в печь (...) Даже если он дверь и откроеет ему, то, наверное, двинет поленом (Полтораки наносит Иннокентию визит), Екатерина откроеет им дверь (Молодые львы), Открой мои двери своим беззвучным ключом (Пчела), Я открывал все двери самодельным

ключом (Ветка), Но я один знаю, как **открыть дверь** (Из Калинина в Тверь), **Откройте мне дверь** (Нож режет воду), и **откроет мне двери** домой (Тема для новой войны), Я звоню в **дверь** – кто-то **откроет мне**, но я не знаю кто **мне открыл** (Новые книги), И я бы **открыл ей**, если бы я знал, где здесь **дверь** (Северный цвет), Они **открывают двери** – те, что больше нельзя закрыть (Новые дни),

[закрыть/затворить] дверь:

Закрой за мной свою **дверь** и **выключи свет** (Там я, или я здесь), когда ты **закроешь дверь** (Уйдешь своим путем), ушел, **дверь затворив**. (...) И **дверь** подсознания решил я **закрыть** на замок (Все что я хочу), на замок **закрыв все двери** (Им сказано все), Они **открывают двери** – те, что больше нельзя **закрыть** (Новые дни),

В большинстве случаев, как и ранее, субъектом действия оказывается лирический герой – я (мы), его собеседник – ты (вы), а также какой-то неопределенный (кто, кто-то) или неназванный субъект (он, они). Всего модель охватывает 20 основных текстовых реализаций. Но к ней можно отнести также несколько примеров с обращенным субъектно-объектным отношением, т.е. такие случаи, в которых объект действия (**дверь**) сам выступает субъектом:

И наши тела **распахнутся, как двери**, (Елизавета), Налетели ветры злые, в небесах **открылась дверь** (Инцидент в Настасьино), И может быть тогда **откроется дверь** и звезды замедлят свой ход (Парусный флот), А где-то ключ повернулся в замке, где-то **открывалась дверь** (Тень), Но **дверь закрываться не хочет** (Блюз НТР), Двери **открыты**, ограда тю-тю (Рыба) **дверь открыта**, вахтер уже спит (Хозяин), Все **двери закрыты** на ключ с сумерек и до восхода (Рождественская песня), И **двери закрыты** в дождь и лето (Всем, кого я люблю).

Кроме того, сюда же по смыслу и прагматике можно отнести также несколько примеров производной от данной модели фразеосхемы субстанционального характера с ядерным компонентом *дверь* и действием (*открывать, закрывать, захлопывать*), представленным в виде атрибута, выраженного страдательным причастием: *[открытая / раскрытая] // [закрытая / захлопнутая] дверь*:

На цыпочках мимо открытых дверей (С утра шел снег), *И в двери раскрытые в полночь* (Нет на тебя управы), *Но это битва при закрытых дверях* (Комната лишённая зеркал), *Я желаю счастья каждой двери, захлопнутой за мной* (Все что я хочу).

1.4. Непродуктивные процессуальные модели и фразеосхемы

Кроме описанных моделей, в творческом наследии БГ можно выделить еще несколько отдельных малопродуктивных фразеосхем процессуального характера. Их структурная однотипность и прагматическая однообразность не позволяет трактовать их как полноценные фразеосинтаксические модели.

Две из них вербализуют мотивы семиотического плана:

подачи знака – *[дать / подать / делать] знак*:

*А мы хотели **дать** веселый **знак** ангелам (Волки и вороны), когда она даст ему **знак** (И некоторые женятся, а некоторые так), **подай** музыкантам **знак** (Стань поп-звездой), но кто **подаст** им **знак** (Музыка серебряных спиц), **Подай** мне **знак** (Время луны). и кто-то **делает, делает, делает** **знаки** (Новые книги), Юным девам он **делает** **знаки** (Иннокентий спасает одну или двух дев), Ты **делаешь** **знак** сторожа. Я **делаю** **знак** лета (Телохранитель),*

и уничтожения следов – *[замечать / заносить / сметать / покрывать / уносить] [след / следы]*:

*потеряли их из виду, **замечая** **следы** (Волки и вороны), **замела** **след** его золотая **грязь** (Новая песня о родине), то ли просто господин **замечает** **следы** (Бурлак), **снег замел** **следы** (Железнодорожная вода), но **пески Петербурга заносят** нас и **следы** наших древних **рук** (Пески Петербурга), **пепел покрыв** **следы** (Лети, мой ангел, лети), **Сзади архангел с веслом неслышно сметает** **следы** (Павлов), И наши **следы уносит** **ветер** (Все, кого я люблю).*

В первой субъектами действия (подачи знака) оказываются традиционно неопределенные или неназванные субъекты (*ты, мы, он, она, они, я, кто-то, кто*), во второй же субъекты конкретизированы и

субстанциально номинированы (*снег, грязь, пепел, пески, господин, архангел, ветер*), что объясняется характером физического действия, составляющего сущность вербализуемого мотива (уничтожения следов).

Понятие следа у Гребенщикова оказывается вовлеченным в еще одну процессуальную концептуальную конструкцию мотива оставления следа. Правда, здесь полная лексическая воспроизводимость составляющих словосочетания не позволяет говорить о фразеосхеме. Напомним, что фразеосхема как модельная единица отличается от фраземы (клише) как языкового знака тем, что это лишь фреймовая конструкция с константными прагмасемантическим смыслом и формальной структурой, но сменяющимися конкретными лексическими элементами. В случае же полной языковой воспроизводимости следует вести речь о языковом клише. Для реализации рассматриваемого процессуального мотива Гребенщиковым часто используется именно глагольное клише *оставлять след(ы)*:

*к тебе не пройдешь, не оставив следа, а зачем этот след (Контрданс), Но едва ли наша цель – оставить след на вашем песке (В игре что-то не так), Я сделал свой шаг, я оставил след (Нож режет воду), Глядя на небо, оставляя свой след на песке (Они назовут это – «блюз»), И, выйдя, не оставит следа (Голубой дворник), Ты оставила у меня на стене след своего когтя (Уткина Заводь), Я буду учиться не оставлять следов (Движение в сторону весны), И не оставляй следов (Зимняя роза)*¹²⁰.

Одной из малопродуктивных моделей в идиостиле Гребенщикова является модель вербализации мотива оказания помощи с неизменным

¹²⁰ Сходная идея оставления следов содержится в фразах *Мои следы лежали как цепи (С утра шел снег)* и *Серые следы на сером снегу (одноименная песня)*. Здесь она представлена в виде предикативных структур и в иной лексической реализации понятия о процессе (*лежать, быть*), однако с концептуальной точки зрения это тот же когнитивный прецедент.

глаголом *помочь* и переменными модальными характеристиками. Мы выделили здесь две фразеосхемы, отличающиеся характером модальности. Первая состоит в экспликации возможности / невозможности оказания помощи:

Мы – старики, и мы не можем помочь (Молодая шпана), *И радостно то, что ты можешь в этом помочь* (Песня для нового быта), *Она плачет по утрам, ты не можешь помочь* (Прекрасный дилетант), *Милосердная, но не может помочь* (Белая), *Я не в силах помочь тем, кто попался в сеть* (Новые дни), *И я не знаю, что сделать, чтобы помочь им спуститься вниз* (Новая жизнь на новом посту),

а вторая – содержит указание на желание помочь:

Но я не вижу никого, кто хотел бы им в этом помочь (Роскошь), *Я бы рад помочь тебе* (Народная песня из Паламоса), *Все спешат помочь его горю* (Что нам делать с пьяным матросом), *Как много этих, что спешат помочь* (Пионерская 38), *пришел нам помочь (...)* и он *подумает, как нам помочь* (Кто ты такой).

К группе малопродуктивных процессуальных фразеосхем можно отнести еще шесть с социально-психологической и экзистенциально-психологической семантикой:

с концептом обучения – *(на)учить (дейктический объект) чему-л.*

Нас всех учили с любовью смотреть не вверх, а вперед (Комната, лишенная зеркал), *Нас учили не жить, нас учили умирать стоя* (500), *Нас учили жить – лишь бы не попасть под топор* (Благословление холмов), *Нас учили, что все это сказки, нас учили, что все это бред* (Комиссар), *И как учила нас мать-вода – льемся* (На ход ноги), *Меня учили, что важно, в чем суть* (Как движется лед), *Я сделаю то, чему меня никто не учил* (Любовь – это все, что мы есть), *Который сорок лет учил меня петь* (Мария), он *научил*

тебя летать и петь (Сана), И когда я был мал, ты учил меня (Дорога 21), Научи нас видеть Тебя (...) Научи нас дышать под водой (Никита Рязанский), научи меня имени моей тоски (Имя моей тоски), Научи меня жить вопреки всей надежде (Девушки танцуют одни); Ноябрь, научи меня в крошечной тьме видеть свет; научи оправданиям твоим (...) Научи, как воздать тебе (Пыль); Учи меня в том, что может быть сказано мной, учи меня, слова безразличны, как нож (Тема для новой войны);

с мотивом утопления *[идти / уходить] // [тянуть] [на дно / ко дну]:*

когда ты пойдешь на дно (Диплом), Но я не хочу идти на дно (Новые книги), вот мы уходим на дно (Никита Рязанский), говорила жена – уйдешь на дно (Центр циклона), И корабли давно ушли на дно (Катя-Катерина), им легче идти ко дну (Немного солнца в холодной воде), Не пой про то, как идут ко дну (Два поезда), Который тянет ко дну (Я хотел петь), Им легко, а я иду ко дну (Мама, я не могу больше пить), От идущего ко дну не убудет (Не было такой и не будет);

мотивом гонорификативной¹²¹ оценки поведения – *(дейктический объект) [счесть / почесть] за честь // (дейктическому объекту) [выпала / есть] честь:*

¹²¹ Категория гонорификации обычно рассматривается как лексико-синтаксическое или грамматическое выражение сигнализации уважения (респекта). См. работы: R. Huszcza, *O gramatyce grzeczności*, w: „Pamiętnik Literacki” 1980, 71/1, s. 175-186, В. Ю. Котикова, *Социолингвистическая характеристика русского, польского и американского обращения, в период с 20-х по 90-е гг. XX в.*: Дисс. ... канд. филол. наук, Воронеж 2001, С. В. Афонин, *Прагматика словообразовательных элементов при обращении*, в: *Язык . Культура. Социум: реалии, категории и механизмы взаимодействия*, Старый Оскол 2014, с. 27-33,

Я никогда не ловил луну в реке рукой, но я сочту за честь (Дорога 21), Ты спросила нас: «Кто?», я ответил: «Я», не сочтя еще это за честь. (Пески Петербурга), И я почел бы за честь, я почел бы за честь (Люди, пришедшие из можжевельника), Нам выпала великая честь жить в перемену времен (День радости), Но ждать тебя – великая честь (В этом городе снег), Кому-то вода – питье, кому-то – царская честь (Там, где взойдет луна), Тусоваться с вами – невеликая честь (Феечка),

мотивом подозрения и неуверенности: в происходящем – *что-то [не так / не то]:*

Но в игре наверняка что-то не так (В игре что-то не так), Но словно бы что-то не так (Серебро Господа моего), в мире что-то не так (Тяжелый рок), наверное, что-то не так (Я хотел петь), И если что-то не так (Послезавтра), В этом есть что-то не то (Рок-н-ролл мертв), с аурами что-то не то (Шумелка),

мотивом предпочтения – *(дейктическому объекту) нравится / не нравится (что-то / что-то делать):*

Мне нравится сталь тем, что она чиста, мне нравится жизнь тем, что она проста (Пепел); Ей нравится пожар Карфагена, нравится запах огня, но ей не нравится то, что принимаю я (Ей не нравится); Мне нравится лето тем, что летом тепло (Железнодорожная вода); И я пью – мне нравится вкус вина, я курю – мне нравится дым (В подобную ночь);

а также мотивом отрицания желания или ожидания – *нечего [желать / хотеть / ждать]:*

И теперь, когда нечего ждать (День радости), Нам с тобой ждать нечего (Звездочка), нам нечего больше ждать (Новогоднее поздравление), Нечего желать и нечем больше быть (Обещанный день), им нечего больше хотеть (Поезд в огне).

В пяти из них мы опять встречаемся с излюбленными гребенщиковскими дейктическими субъектами – *я, ты* и *мы*. Указание на субъект всех процессов, вербализуемых описанными фразеосинтаксическими моделями и фразеосхемами, имело целью обращение внимания на характерную для Гребенщикова притчевую обобщенность и отвлеченность. Практически все ключевые для его идиостилевой художественной картины мира процессуальные концептуальные категории, концепты и мотивы: как экзистенциально-бытийные или когнитивно-ментальные, так и зрительные процедуры, акты передвижения, физические, семиотические или обобщенные действия приписываются субстанциально неопределенным субъектам, а чаще всего связаны с самим лирическим субъектом, что должно служить выразительной психологизации и интимизации создаваемого художественного пространственно-временного континуума.

Другим способом прецедентной вербализации Гребенщиковым некоторых значимых для его художественной картины мира концептуальных идей процессуального характера оказывается использование готовых процессуальных клише и клишированных высказываний:

делать вид

*И нелепо **делать вид** что я стою у руля (Слегка пьян), В двери звонят, мы делаем вид, что мы спим (Они назовут это – «блюз»), Сделай вид, что не понял (Комиссар), Камни **делают вид**, что спят (Народная песня из Паламоса), Перестань **делать вид**, что не можешь понять их (Терапевт), ты **делаешь вид**, что не слышишь (Слова растамана), Бессмысленно **делать вид**, что ты кто-то другой (Тайный Узбек),*

или клишированных высказываний:

мы все равны

перед нею мы все равны (25 x 10), и в этом мы все равны (Трамвай), А теперь мы все равны, все мы анонимы (Максим-Лесник),

нечего пить

Здесь дворы как колодцы, но нечего пить (Сталь), И нам нечего делать здесь, если здесь нечего пить (Песня номер два), Кто мог знать, что нам будет нечего пить (Очарованный тобой).

Если бы не шаблонность последних двух фраз, можно было бы счесть их автоцитатами. Обратить внимание на них заставило то, что в первом случае прецедент содержит весьма характерное для идиостиля Гребенщикова сочетание местоимений, а второй структурно и прагматически вписывается в ряд рассмотренных выше фразеосхем с компонентом *нечего* (*нечего делать, нечего ждать*).

К процессуальным по своей семантической сути фразеосхемам можно отнести также мотив разбивания стекла (с некусной версией *бить стекло* и юнктивной версией *битое стекло*):

Между нами нет стекла и нечего бить (Очарованный тобой); Вечно бьющий стекло (Мужской блюз); Утром алмазы станут битым стеклом (Последний день августа); Иду по битым стеклам линии огня (Брат Никотин); Но кто из них шел по битым стеклам (Юрьев день).

Стоит еще раз напомнить, что «стекло» – один из ключевых концептов гребенщиковской идиостилевой художественной картины мира.

Как видим, в творчестве Бориса Гребенщикова процессуально-концептуальный репертуар, выражаемый при помощи фразеосинтаксических моделей и фразеосхем довольно узок. Он касается прежде всего категорий бытия и проявления сущности, процессов мышления, памяти и знания, а также процедур зрения, передвижения, обобщенного (дейктического) действия как такового и общения. К

маргинальным процессуальным концептам, к которым поэт иногда обращается при помощи клишированных и фразеосхематических единиц, можно отнести еще мотивы символического открывания / закрытия дверей, подачу знаков, уничтожении следов, идею модальной оценки оказания помощи и сопряженную с ней идею обучения (стоит вспомнить по случаю и основной процессуальный концепт БГ – «знание»), идеи неуверенности в происходящем и отрицания ожиданий, наличия предпочтений или символической гибели через утопление, а также чисто этико-эстетической гонорификации поведения. Все эти процессуальные концепты, концептуальные категории и мотивы могут и должны трактоваться как ядерные и значимые для идиостилевой художественной картины мира поэта.

2. Непроцессуальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы

Процессуальные фразеосинтаксические модели не единственные в творческой лаборатории поэта. Следует обратить также внимание на модели, в основании которых лежит смысловая прагматика выражения важных для творческой манеры БГ концептов непроцессуального плана, в первую очередь, дейктических, т.е. таких, в основании которых лежит идея неопределенного указания на субъект, объект или их свойство.

2.1. Дейктические фразеосинтаксические модели и фразеосхемы

Анализируя процессуальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы, мы обратили внимание на доминирование в них дейктического фактора. В подавляющем большинстве случаев субъектами и объектами процессов, представляющих собой ключевой концепт модели, в текстах Гребенщикова являются личные, относительные неопределенные или (реже) определительные или указательные местоимения – *я, ты, мы, кто, что, какой, кто-то, что-то, какой-то, весь, тот, такой, никто, ничто*. Именно обилие местоимений формально (лексически) реализует прагматическую установку автора, с одной стороны, на отвлеченность и притчевость, а с другой – интимность и психологизм художественно изображаемого смысла. В идее дейксиса совмещены две ключевые для идиостилевой картины мира БГ концептуальные категории – личности лирического героя («я») и неопределенности («что-то», «кто-то», «некто», «нечто», «какой-то», «как-то», «где-то», «когда-то» и под.) или неочерченности («ты», «мы», «они», «тот», «этот», «такой», «все», «кто», «что» и т.п.).

Поэтому неудивительно, что самыми продуктивными фразеосинтаксическими моделями непроцессуального характера в идиостиле поэта являются именно дейктические модели.

Первая такая модель – *[те / тот / та / все / кто-то], кто (что-то делает / где-то находится / является каким-то)* содержит, во-первых, клишированное сочетание двух местоимений: указательного местоимения *тот* или определительного местоимения *весь* (оба чаще всего во множественном числе) или (реже) неопределенного местоимения *кто-то* с относительным местоимением *кто* (которое номинирует неопределенный субъект), а во-вторых, переменный компонент, номинирующий совершаемое субъектом действие (реже – совершающееся над ним действие со стороны других субъектов). Модель реализуется шестью фразеосхемами и охватывает в общей сложности более 120 примеров из текстов разных песен Гребенщикова. Наиболее фреквентна и продуктивна фразеосхема с указательным местоимением и переменной со значением совершаемого действия *[те / тот / та], кто (что-то делает)*:

что делают те, кто *делает, как тот, кто* *влюблен (...)* *с теми, кто* *не слушался старших (Как те кто влюблен), Те, кто* *знает, о чем* *идет речь, похожи на тех, кто* *спит (...)* *тех, кто* *не понял (Как* *движется лед), Те, кто* *знают, о чем я (Луна, успокой меня), Все те,* *кто* *знал тебя раньше (Зимняя Роза), Но те, кто* *знал, знали (На ее* *стороне), тем, кто* *знал, что навеки пропал (Навигатор), тот, кто* *знает меня (...)* *А тот, кто* *хочет любви (Тема для новой войны),* *тех, кто* *знал меня (...)* *Мимо тех, кто* *может не пить (Мальчик),* *того, кто* *знал ее (Сентябрь), А те, кто* *помнит (На ее стороне),* *тех, кто* *слышит (...)* *тем, кто* *хочет все знать (Иван* *Бодхидхарма), И есть те, кто* *верит, и те, кто* *смотрит из лож* *(Железнодорожная вода), А вы, те, кто* *не верует в силу культуры* *(Достоевский), черно от тех, кто* *ожидает (Ткачиха), те, кто* *казались (Древняя кровь), Те, кто* *не боятся быть собой (Уходим в*

боги), Удачи *тем, кто ищет, покоя тем, кто спит* (Удачи тем кто ищет), Радости *тем, кто ищет; мужества тем, кто спит* (Деревня), Но *тем, кто не спит, не нужен твой сад* (2-е стеклянное чудо), записывать *тех, кто не спит, имена* (Сталь), когда придут *те, кто придут* (...) Та, кто придет (Быстрый Светлый), Для *тех, кто придет ко мне, (Письма с границы), для тех, кто пришел нам помочь* (Кто ты такой), И смерть всем *тем, кто идет не с нами* (Ребята ловят свой кайф), На *тех, кто идет вслед движущейся звезде* (Охота на единорогов), Тот, кто приходит молча, и та, кто приносит дождь (Кад Годдо), Тот, кто писал (...) тот кто никогда не спешил (...) тот, кто идет по воде (...) тех, кто попадал туда (Сон), тот, кто явился после (Блюз НТР), А те, кто снимал дивидент (Забадай), Те, кто любят тебя (Еще один раз), А те, кто остался (Песня для нового быта), А те, кто говорят (Дело за мной), тех, кто работает вместе со мной (Наступление яблочных дней), Кормись на тех, кто кормит тебя (Держаться корней), для тех, кто появится после (Двигаться дальше), Тем, кто танцуют одни (Девушки танцуют одни), того, кто позволил тебе взлететь (Мне было бы легче петь), за тех, кто шел с нами, за тех, кто нас ждал, за тех, кто никогда не простит нам (Рок-н-ролл мертв), тех, кто снял грим (Меня зовут Смерть), Тем кто держит камни (Партизаны полной луны), с теми, кто все еще дышит (Стоп машина), те, кто строит мосты (Ты строишь мост), Те, кто рисуют нас (Золото на голубом), тот, кто не встал (Комната лишённая зеркал), тем, кем я был, и тем, кем я стал (Ключи от ее дверей), Ты ждешь того, кто не сможет поджечь (Июнь), того, кто позволил тебе взлететь (Мне было бы легче петь), тому, кто подставил тебе паруса (Укрававший дождь), тому, кто видел город (Электричество), тот, кто бежал (Каменный уголь), Тот, кто закроет мне глаза (Ты нужна мне),

Тот, Кто Стережет Баржу. (Стережущий Баржу), та, кто держит нити (...) *та, кто смотрит на меня (Она не знает что это сны),*

Здесь более 80 реализаций. Причем во многих случаях встречаем целые ряды повторяющихся фразеосхем в одной и той же фразе. Некоторые примеры демонстрируют наличие предикативной модели более общего плана, содержащую оппозицию, выстроенную по принципу: (один) *тот, кто* – (второй) *тот, кто* (этот принцип оппозитивного дуализма также является одним из излюбленных логических ходов поэта, о чем пойдет речь ниже). Обратим внимание также на наиболее часто повторяющиеся действия, совершаемые дейктически выраженным субъектом, что также может носить концептуальный характер. Это: *знать, идти и спать*. Как видим, два из них – это те же концепты, которые оказались в числе наиболее продуктивных при использовании процессуальных фразеосхем, в свою очередь третий коррелирует с одним из ядерных концептов в творчестве БГ – «сон».

Менее продуктивны и частотны две фразеосхемы той же модели с тем же базовым дейктическим компонентом *тот, кто* и переменным действием или состоянием, обозначающим обладание какими-то атрибутивными характеристиками или же пребывание в определенной пространственно-временной среде.

[те / тот / та], кто (является каким-то):

тех, кто умен (Иван Бодхидхарма), тех, кто уверен во мне (Молодая шпана), тех, кто несчастней тебя (Прекрасный дилетант), Те, кто легче воздуха (Маша и медведь), Но те, кто сильны (На ее стороне), Тем, кто младше меня (Слишком много любви), для тех кто выше нуля (Комната лишённая зеркал), тех, кто остался цел (Боже, храни полярников), тот, кто был заранее мертв (Комната лишённая зеркал), тот, кто мертв (30 по Цельсию),

Сюда же можно отнести и четыре примера с атрибутивной переменной в роли предиката, выраженной предложно-именными конструкциями: *тем, кто с мечом* (Навигатор), *тех, кто не для наших глаз* (Серые камни на зеленой траве), *тот, кто мне раньше был как брат* (Пускай), *у того, кто в пальто* (Трамвай),

[те / тот / та], кто (где-то находится):

Из тех, кто был здесь сначала (Рождественская песня), *Я очень люблю тех, кто рядом со мной* (Слегка пьян), *Но для тех, кто в ночи* (Навигатор), *тот, кто во сне* (Елизавета).

Сходна с ними по семантике фразеосхема, обладающая клишированным ядром *все, кто* и переменным предикатом, обозначающим действие или обладание свойством.

все, кто (что-то делают / являются какими-то):

И все, кто там жил (Дом заходящей луны), *И всем, кто откроет глаза (...)* *всем, кто хочет и ждет* (Не пей вина, Гертруда), *всех, кто знает больше, чем он.* (Станный вопрос), *всех, кто нас слышит* (Новогоднее поздравление), *Всем, кто любит, всем, кто дышит, кто поет свои года* (Уходим в боги), *все, кто рожден* (Стоп машина).

К непродуктивным можно отнести также фразеосхему с неопределенным местоимением *кто-то* в роли клишированного элемента:

кто-то, кто (что-то делает / пребывает в каком-то состоянии):

кто-то, кто ждет на земле (Кто ты теперь), *кто-то, кто поможет нам в этом* (Время луны), *кто-то, кто мне все расскажет* (Сны о чем-то большем), *кто-то, кому все равно* (Тема для новой войны)

и фразеосхему с указательным местоимением в ядре и переменным предикатом, называющим действие, совершаемое другим субъектом в отношении основного субъекта.

[тот / та / те], кто (характеризуется действием другого субъекта):

*Но если я **тот**, про кого был написан мой паспорт (Стоп машина), того, у кого за спиной всегда был дом (Все, что я хочу), тот, ради кого бежишь (Нет на тебя управы), И тот, кого с плачем снимали с креста (25 x 10), того, с кем ты (Кто ты теперь), та, кого я считаю своей женой (Сельские леди и джентельмены), с теми, кого я любил (Мне было бы легче петь), как **те**, о ком я читал (Любовь – это все, что мы есть).*

В принципе эта фразеосхема лишь формально отличается от атрибутивной, поскольку по сути действие другого субъекта (например, *был написан мой паспорт* в первой реализации фактически атрибутирует основной субъект *тот, про кого*).

В текстах Гребенщикова спорадично можно встретить примеры использования личных местоимений в клишированном ядре этой модели, но они не представляют собой целостных фразеосхем: *Ну а вы, кто остались здесь* (Звездочка), *Всех их, кто спит на болотах Невы* (Болота Невы).

Вторая номинативная модель с ключевым дейктическим концептом – это [*никто / ничто*], *кроме*. Модель очень немногочисленна по репрезентации:

И нет ничего, кроме этого дня (...) *Нет ничего, кроме этой дороги* (Вятка – Сан-Франциско), *Мои уши не знают ничего, кроме музыки рэггэ (Zoom Zoom Zoom), Мне, кроме просветления, не нужно ничего* (Русская нирвана), *И теперь, когда нечего ждать, кроме волчьей зари* (День радости), *В этом городе, Пабло, кроме выпить, больше нечего делать* (Пабло), *Помня, что, кроме семи, никто не вышел из дома* (Кад Годдо), *Короче, суть в том, что никто, кроме нас, не знал, где здесь выход* (Капитан Воронин).

Характерной фразеосинтаксической моделью предикативного (нексусного) характера в творческой манере Бориса Гребенщикова является модель оппозиции двух дейктических субъектов или объектов,

номинированных местоимениями *один – другой*. Общая формула модели – это: *[один / одна / одно / одни] (что-то делает / является каким-то / с ним что-то происходит) – [другой / другая / другое / другие] (что-то делает / является каким-то / с ним что-то происходит)*.

Здесь всего 13 реализаций, распределенных по двум фразеосхемам (первая субъектная, вторая – объектная):

[один / одни] (делает / является каким-то) – [другой / другие] (делает / является каким-то):

одни называют блажью, другие судьбой (Нет на тебя управы), Один Жан-Поль Сартра лелеет в кармане и этим сознанием горд. Другой же играет порой на баяне Сантану и Weather Report (Два тракториста), И один с изумлением смотрит на Запад, а другой с восторгом глядит на Восток (Электрический пес), Один твой друг ест ложкой гудрон. А другой стреляет всех, кто знает больше, чем он (Ты удивлена), Одним важны права, другим важнее голова (Блюз простого человека), Один из нас весел, другой из нас прав (Платан), Один брат – Сирин, а другой брат – Спас (Кони беспредела), Один улетел по ветру, другой уплыл по воду (Звездочка), Одно из них – ты, а другое – тот коллега, что висит надо мной (Тяжелый рок), Один был снаружи, другой внутри (Слишком много любви)

[одно] (с которым что-то происходит) – [другое] (с которым что-то происходит):

Одну звать Евдундоксия, а другую – Снандулия (Фикус Религиозный), Одному дала с чистых глаз, другому из шалости (Звездочка), На одном – небеса зияющие (...) А на другом все дома в полтора этажа (О смысле всего сущего).

С местоименной номинацией связана еще одна предикативная фразеосинтаксическая модель, которую удалось обнаружить в текстах поэта: *[твой] (что-то), [он] (не делает чего-то) / [с ним] (не происходит чего-*

то). Здесь клишированным ядром оказывается лишь местоимение *твой* и отрицательная частица *не* при предикате. Она немногочисленна в плане экземпляфикации, но весьма характерна. Здесь можно говорить о двух фразеосхемах (первая представлена в виде простого предложения, вторая – сложной конструкцией, в которой первая часть, номинирующая объект, выполняет роль топики, а вторая, где содержится отрицание действия, функцию комментария):

[твой / твои] (что-то) (не) (делает / обладает характеристикой):

И твой квадрат не имеет углов (Дорога 21) твои берега не знают прибоя (Рождественская песня), И даже твой бог никому не помог (2-е стеклянное чудо),

[твой / твои] (что-то), [он / они] (не делает чего-то / происходит что-то)

твой сад, в нем ведь нет ни цветов, ни камней (2-е стеклянное чудо), Твои самолеты – им никогда не взлететь (...) Твои глаза – никто не помнит их цвет (Рождественская песня)¹²², Твои губы, Мария, они – этот ветер (Мария).

Столь же малопродуктивна юнктивная дейктическая модель, вербализующая концептуальное суждение отождествления объекта или объектов *[один и // все] тот же [самый](объект) // (нечто есть) одно и то же*. Здесь можно выделить две фразеосхемы – с семантикой идентификации объекта:

Если у нас один и тот же разъем (Желтая луна), В детстве мне снился один и тот же сон (Голова Альфредо Гарсии), И я пишу песни все время одни и те же (Двигаться дальше), Я отец и сын, мы с тобой одно и то же (Цветы Йосивары), Лицом к одной и той же

¹²² В этом же тексте встречается аналогичная конструкция, но с опущенным притяжательным местоимением – *И песня яблоневых ветвей – ее никто не поет (Рождественская песня).*

стене (Дело за мной), О том же самом в несколько более сложных словах (Слегка пьян), И сегодня еще раз все та же среда (Терапевт), А в небе надо мной все та же звезда (Не было такой и не будет),

и с семантикой отождествления различных объектов:

ведь жизнь и смерть – одно и то же (К друзьям), Ветер и луна – все время одно и то же (Двигаться дальше), камни в моих руках, камни, держащие мир, – это не одно и то же (Танцы на грани весны).

Непосредственно примыкает к ней и нексусная модель отождествления неопределенных атрибутов и неопределенных обстоятельств образа действия *[такой / так] же, как (какой-то другой / кто-то другой / что-то другое / где-то):*

я остался таким же, как был (Мне было бы легче петь), он такой же, как ночь, но жарче (Вана Хойя), И к нам придет кто-то такой же, как мы (Как движется лед), При них ты такой же, как снег (Тяжелый танцор), так же, как и везде (Немного солнца в холодной воде), Так же грациозно, как ты (Юрьев день), Каждый мой шаг вычислен так же, как твой (...) прочитано здесь так же, как там (Она не знает, что это сны).

С фразеосинтаксическими моделями и фразеосхемами не следует смешивать обычных идиостилевых дейктических фразем, которые также в обилии присутствуют в текстах Гребенщикова. К наиболее распространенным можно отнести следующие:

кто-то другой

возьмет себе кто-то другой (Молодые львы), Я возьму на себя зеркала, кто-то другой – хмель и трепетный вьюн... (Сирин, Алконост, Гамаюн), Как будто бы все это с кем-то другим (Стерегищий Баржу), У меня есть рот, которым поет кто-то другой (Цветы Йосивары), Жаль, что вместо тебя в этом зеркале отражается кто-то другой (Зимняя роза), Прости меня, но будет кто-то другой (...) Прости меня, там будет кто-то другой

(...) Прости меня, но это был **кто-то другой**. (...) Не жди меня, там будет **кто-то другой** (Юрьев день), Но мне казалось, я **кто-то другой** (Белое reggae), Чего не мог бы сделать **кто-то другой** (Красная река), Бессмысленно делать вид, что ты **кто-то другой** (Тайный Узбек), я – это **кто-то другой** (Песнь весеннего восстановления),

что-то еще

Я больше не верю, что есть **что-то еще** (Движение в сторону весны), Часто мне кажется, **что-то еще** (Пепел), Ты можешь делать **что-то еще** (С утра шел снег), Но пока нет твоей любви, мне всегда будет хотеться **чего-то еще** (Глаз), Но в мире есть **что-то еще** (Некоторые женятся (а некоторые так)),

еще (один) раз¹²³

еще раз остаться живым (Гость), туда где видна стена и **еще раз** стена (10 прекрасных дам), Скажи мне **еще один раз** (Комната лишённая зеркал), помнишь тебя и вспомнить **еще один раз** (Кто ты теперь), Вода, очисти нас **еще один раз** (Жажда), чтобы почувствовать слово **еще один раз** (...) чтобы увидеть ее **еще один раз** (Еще один раз), Едва ли мы встретимся здесь **еще раз** (Трамвай), Мне будет приятно увидеться **еще раз** (Акуна матата), И сегодня **еще раз** все та же среда (Терапевт), Едва ли я вернусь сюда **еще один раз** (Серые следы на сером снегу),

еще один¹²⁴

Еще один вечер. **Еще один** камень (Сегодня ночью кто-то), О, **еще один** вечер (...) **Еще одно** мгновение под прицелом небес (Дикий мед), **Еще одно** мгновение и та, кто держит нити, будет видна (Она не знает, что это

¹²³ Хотя *раз* является существительным, но семантически оно выполняет дейктическую функцию.

¹²⁴ Как и в предыдущем случае, числительное *один* здесь выполняет в значительной степени функцию дейксиса.

сны), *Еще один сентябрь* – сезон для змей (Сергей Ильич), *Это еще один* плюс песням вычерпывающих людей (*Песнь вычерпывающих людей*), *еще один* символ, не больше, чем выстрел (*Время луны*), *еще один* упавший вниз на полпути вверх (*Еще один упавший вниз*), *И может быть я сделаю шаг, еще один шаг в эту пропасть* (*Как те кто влюблен*), *Просто еще одному* будет некуда деваться, *еще одного* за руку и в сад над рекою (...) Значит *еще перед одним* раскроется небо (*Голубиное слово*), *Пожары, катастрофы, еще один* убит (*Голова Альфредо Гарсии*), *Но оставь им еще одну нить* (*Маша и медведь*);

мы с тобою / тобой

Мы с тобою вместе уйдем туда (*Спи пока темно*), *мы с тобою* вдвоем (*Не коси*), *те пилоты мы с тобой*. (*Истребитель*), *Но мы с тобой* одно (*Мой друг доктор*), *мы с тобой* одно и то же (*Цветы Йосивары*), *Мы с тобой* одной крови (*Северный цвет*).

Таким образом, дейктические полупредикативные или предикативные фразеосхемы в идиостиле Гребенщикова призваны вербализовывать когнитивные прецеденты, сопряженные с важными для художественной картины мира поэта единицами *тот, кто, кто-то, что-то, один, другой, никто, ничто, такой, так, твой*, реализующими одну из четырех базовых концептуальных категорий неопределенности. В основном описанные прецеденты касаются завуалированной идентификации, характеристики, противопоставления или отождествления субъектов или объектов, их атрибутов или обстоятельств их действий. Хотелось бы особо подчеркнуть, что обычно дейктические понятия выполняют чисто коммуникативную и конструктивную функцию в тексте. У Гребенщикова же – и в этом несомненная особенность его творческой манеры – они концептуализируются и становятся характерной чертой идиостиля.

2.2. Субстанциальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы

Вторую группу непроцессуальных конструкций модельного характера представляют аналитические устойчивые полупредикативные структуры с ядерным концептуальным компонентом собственно субстанциального, предметного характера, т.е. схемы, вербализующие идею атрибуирования некоего вещественного концепта (номинированного существительным) при помощи переменной, также выраженной обычно существительным (реже местоимением). Обычно это чисто номинативные (юнктивные) фразеосхемы, представляющие собой словосочетание именного беспредложного управления. Нами были обнаружены шесть таких фразеосхем:

время / пора (чего-то / что-то делать / куда-то):

Время Луны (одноименная песня), *Время любви пришло* (одноименная песня), *пора любви* (Пришла пора любви); *время оправданий* (Сны о чем-то большем); *время сомненья* (Дело мастера Бо); *тяжелое время сомнений* (Тайный Узбек); *время людской доброты* (Капитан Воронин); *время весеннего восстановления* (Песнь весеннего восстановления); *не время спать* (-30 по Цельсию); *время опоздать* (Небо становится ближе); *время делать движенья любви* (Тема для новой войны); *время раскидывать сеть и время на цыпочках вброд, время петь и время учиться смотреть* (Как движется лед); *время идти* (Дарья, Дарья); *время собирать мой черный чемодан (...)* *время отчаливать (...)* *время петь псалмы* (Псалом 151); *время вернуться домой* (Поезд в огне); *самое время говорить цитатами* (Акуна матата); *самое время идти на заправку* (Народная песня из Паламоса); *время заняться чем-то другим* (Мир подходит к концу); *время уклоняться* (Праздник урожая во дворце труда); *Время жечь деньги, время умирать молодым, время лгать,*

глядя в глаза, время ненужных – под нож (**Пыль**); *Время умирать и время рождаться, время обнимать и время уклоняться, время бить челом и время ерепениться, и вот оно – время наебениться* (**Время наебениться**), *пора обращать воду в вино* (**Чай**); *пора отвыкнуть жить головой* (**В подобную ночь**); *пора нам прощаться* (**Укривший дождь**); *пора начать все сначала (...)* *пора выйти замуж* (**Марина**); *пора уезжать* (**Бери свою флейту**); *пора занять место* (**Небо становится ближе**); *пора вводить парусный флот* (**Парусный флот**); *пора себя спасти* (**Духовный паровоз**); *пора вернуть эту землю себе* (**Поезд в огне**); *пора по домам* (**Трамвай**); *пора на покой* (**Молодая шпана**); *не пора ли тебе в твой путь* (**Уйдешь своим путем**);

знак (чего-то):

Ты делаешь знак сторожа, я делаю знак лета (**Телохранитель**), *Знак сторожа над мертвой водой – твой пост* (**Царь сна**), *Знак червонца проступает вместо лика на доске* (**Древнерусская тоска**), *и знак огня растворился в огне* (**Мальчик Золотое Кольцо**);

признак (чего-то):

Взгляд вправо был бы признаком страха, взгляд влево был бы признаком сна (**Как нам вернуться домой**), *крылья – это признак паденья* (**Если бы не ты**), *признаки великой весны* (**Партизаны полной луны**), *А каждое слово – признак того, что мы в комнате, лишенной зеркал* (**Комната лишенная зеркал**);

имя (чего-то):

Имя моей тоски (одноименная песня), *Я знаю имя звезды* (**Кад Годдо**), *теряют имя действия* (**Ткачиха**), *Нас крестили именами вины* (**Ветка**)¹²⁵,

¹²⁵ Сюда же можно отнести и формально несколько отличную реализацию – *ведь имя есть лишь у ее берегов* (**Встань у реки**).

искусство (что-то делать / быть каким-то):

искусство спускать курок и ложиться лицом на снег (Пески Петербурга), искусство смотреть из окна и записывать тех, кто не спит, имена (Сталь), учи меня искусству быть смирным (Искусство быть смирным);

капитан (прозвище / фамилия):

Капитан Африка, Капитан Белый Снег, Капитан Воронин, Капитан Беллерофонт (одноименные песни), Капитан Жар Огня (Капитан Белый Снег).

Кроме того, в эту группу входят юнктивные модели и фразеосхемы, представляющие словосочетание согласования. В первую очередь это фразеосинтаксическая модель с постоянным концептом «вода» и его атрибутивными определениями в оценочном этическом или мистическом аспекте. Она состоит из двух оппозитивных фразеосхем. Первая из них обладает метафорическим смыслом сакральности – *[чистая / прозрачная / ключевая / живая / святая] вода:*

А значит остается только чистая вода (Огонь Вавилона); мы пили эту чистую воду (Мы никогда не станем старше); Когда над чистой водой будет место звериной луне (День радости); в прозрачной воде твоих глаз (Кто ты теперь); Я налью тебе ключевой воды, отвези в свои чистые пруды (Девушка с веслом); Ох, козельское зелье – живая вода (Бурлак); А внутри бьет живая вода (Под мостом, как Чкалов); И глаза у них были живая вода (Небо цвета дождя); Ох измена, засада, да святая вода (Кострома mon amour); Поэтому мертвой стала наша святая вода (Праздник урожая во дворце труда); Над прозрачной водой тает дивная сень (Песнь весеннего восстановления);

вторая содержит метафору низменности и греховности – *[темная / мутная / черная / мертвая] вода:*

Лети над темной водой (Летчик); *отражение ясных звезд в темной воде* (Очарованный тобой); *Да светят им лампы из-под темной воды* (Волки и вороны); *Готов тебе петь из-под темной воды. А из-под темной воды бьют колокола* (Бурлак); *Только темная вода, на много сотен лет – темная вода* (День радости); *Теперь мне все равно, что спрятано под темной водой* (Серые следы на сером снегу); *С белыми глазами, да по мутной воде* (Волки и вороны); *В мутной воде не видно концов* (500); *Выбор за тобой – черная вода или золото на голубом* (Если я уйду); *Знак сторожа над мертвой водой* (Царь сна); *Поэтому мертвой стала наша святая вода* (Праздник урожая во дворце труда).

Нексусными вариациями этой же модели могут быть предикативные конструкции *Но вода под нами чиста* (Заполнить пустые места) или *Вода, очисти нас еще один раз* (Жажда), вербализующие тот же когнитивный прецедент.

К этой же группе относим также фразеосхему именного согласования существительного *вина* с притяжательным местоимением, реализующую мотив поиска виновного – *(чья-то) вина*:

в этом мало моей вины (25x10), *И если я стану им – это моя вина* (Движение в сторону весны), *И я не знал что это моя вина* (Прекрасный дилетант), *В этом наша вина* (Она не знает, что это сны), *Наша ли вина, что пустой?* (Государыня), *Все уже забыли в чем наша вина* (Слегка пьян), *И чья в том вина* (Туман над Янцзы), *Если ты невиновен то чья в том вина* (Сталь) *Твоя вина – в неведение вины* (Господин одинокий журавль),

которая тоже потенциально может перерасти во фразеосинтаксическую модель, поскольку содержащийся в ней субстанциальный концепт может реализоваться и в виде предикации: *но если не так то вина не моя* (Герои).

Так же, как и в предыдущем случае, фразеосхемы нельзя смешивать с часто используемыми Гребенщиковым языковыми клише, которые можно считать концептуально значимыми и относить к особенным знакам его идиостиля. Среди собственно субстанциальных клише следует особо выделить следующие:

новый день

завтра будет новый день (Последний дождь); *новый день* будет ясным (Мы никогда не станем старше); *Новый день* мы будем строить сами (Благословение холмов); *новые дни* не требуют слов (Новые дни); за каждым *новым днем* новая ночь (Прекрасный дилетант);

полная луна

голый в снегу при свете полной луны (Железнодорожная вода); *13 дней в сторону полной луны* (Деревня); *но я пою ветру о солнце и солнцу о полной луне* (Горный хрусталь); *Вот едут партизаны полной луны* (Партизаны полной луны); *И только полная луна оживляет* (Ткачиха);

чистое небо

Над ними чистое небо (Новая жизнь на новом посту); *Теперь я вижу чистое небо* (Мы никогда не станем старше); *А в чистом небе два крыла* (Последний поворот); *Сегодня надо мною было чистое небо* (Я учусь быть Таней);

конец пути

вот и конец пути (Корнелий Шнапс); *перед самым концом пути* (Серебро Господа Моего); *в конце пути мне обещан покой* (Нож режет воду)¹²⁶;

стеклянная стена

¹²⁶ Наличие примера *Можно идти по пути, в конце которого стоит Prester John* (Господу видней) позволяет говорить о потенциальной модели.

ты за стеклянной стеной (Народная песня из Паламоса); *оно где-то за стеклянной стеной* (Тяжелый рок); *стеклянная стена и пламя бесконечной зимы* (День радости).

Показательно, что в основании всех этих номинаций лежат идиостилевые концепты. В ряде случаев сложно однозначно сказать, имеем ли мы дело с чистыми языковыми клише, или же в идиостиле поэта они объединяются в номинативные (юнктивные) фразеосхемы. Такой случай в творчестве Гребенщикова имеет место, когда поэт обращается к концепту «свет». В русском языке широко используются клише *свет луны*, *лунный свет*, *свет звезды (звезд)* и *солнечный свет*. У Гребенщикова их использование носит модельный характер (если принимать во внимание концептуальный характер понятия света в его идиостилевой картине мира). Это позволяет трактовать их как составные фразеосинтаксической модели – *свет (чего-то) // (какой-то / чей-то) свет* (со значением указания на источник света), тем более, что, кроме названий вышеуказанных небесных светил, поэт использует и другие атрибутивные переменные, указывающие на источник, вроде *зари*, *ветвей*, *дня*, *костра*, *косяка*, *коптилки*, *зрачков*, *твой*, *их*. Первая фразеосхема более объемна:

свет (чего-то)

боящихся света луны (Боже, храни полярников), *при свете полной луны* (Железнодорожная вода), *до первого света зари (...)* кланяюсь *свету луны* (Не могу оторвать глаз от тебя), *искали свет* полынной *звезды* (Как нам вернуться домой), *в свете звезды ее* (Почему не падает небо), *свет высоких звезд* (Электричество), *свет этой чистой звезды* (Волки и вороны), *Светом звезд и светом ветвей* (Мальчик), *не знавшее света дня* (Дитя рассвета), *при свете костра* (Не стой на пути у высоких чувств). *При свете косяка* (Афанасий Никитин буги или хождение за три моря-2), *Задуйте свеч дрожащих свет*

(Перекресток), *При свете копилки* (Достоевский), *И отмеченный светом твоих зрачков* (Пески Петербурга).

В двух случаях встречаем также метафорические производные, использованные по той же формальной схеме: *Кармама – свет души* (Русская нирвана) и *свет твоей любви* (Любовь моя).

Вторая же – (какой-то / чей-то) *свет* представлена всего 8 примерами:

Закованным в лунный свет (Всадник между небом и землей), *превратилась в солнечный свет* (Сана), *Что солнечный свет мне* (Снова я пел сегодня), *смотреть на солнечный свет* (Наступление яблочных дней), *Солнечный свет на этих ветвях* (Не трать время), *Солнечный свет сквозь листья* (Фавн), *Луна успокой меня – мне нужен твой свет* (Луна, успокой меня), *Но, королева, кто погасит их свет* (Рождественская песня).

Как и в предыдущем случае, здесь также наблюдается использование фразеосхемы с метафорическим производным *свет*: *свет ваши на ладонях унести* (Перекресток) и *твой негасимый свет гаснет* (Имя моей тоски).

На пограничье клишированного высказывания и фразеосхем находятся случаи использования Гребенщиковым некусусных конструкций с субстанциональным концептом «звезда» – *звезда горит, звезда гаснет* (мотив свечения небесного тела) и *звезда падает* (мотив движения небесного тела). В чистом виде предикативный прецедент *звезда горит* встречается в песнях Гребенщикова трижды в двух песнях – *А над всей землей горит звезда (...)* *Где горит звезда для всех, для всех* (Спи пока темно), *Но я стоял и смотрел, как горит звезда* (Уйдешь своим путем). Однако принимая во внимание наличие примеров *Она горит, как звезда* (Вызвать огонь на себя), *Гори, не стесняйся, путеводной звездой* (Бурлак), *И след сгоревшей звезды* (Болота Невы), а также семантически близкие *С мерцающей звезды нисходит благодать* (Перофант), *Но прислушайся к мерцающей звезде*

(Господу видней) или *раз уж эта звезда не гаснет* (Как те кто влюблен), можно предположить, что мы имеем здесь дело также с потенциальной фразеосхемой, вербализующей когнитивный прецедент, заключающий мысль о символически значимом свечении звезды (идею духовной опеки и напутствия). Если же обратить внимание на фразы с оппозитивной конструкцией *звезда гаснет*: *один раз для сердца, два чтобы видеть как гаснут звезды* (Дикий мед), *Звезды гаснут в небесном огне* (Ария казанского зверя), *Я кланяюсь гаснущим звездам* (Не могу оторвать глаз от тебя), можно будет говорить даже о фразеосинтаксической модели с ключевым концептуальным компонентом разных фаз свечения звезды. Однако примеров слишком мало, чтобы можно было их подвести под полноценную модель.

Третья нексусная структура также встречается нечасто, но при этом ее использование носит явный фразеосхематический характер, т.к. компонент *падать* варьируется глаголами *срываться* и *сыпаться* (все три случая семантически образны и аллюзийно отсылают к падению звезды как символическому концу или исполнению желания):

Смотрите, падает звезда (Моей звезде), *Это падают звезды – подставит ли кто-то ладонь?* (Древняя кровь), *ищет в песке ночную звезду, ту, что с небес упала вчера* (Четырнадцать), *И я ручаюсь, я клянусь на упавшей звезде* (Музыка серебряных спиц), *Вот упала с неба звездочка* (Звездочка), *Содрогнулась вся природа, звезды градом сыплют вниз* (Инцидент в Настасьино), *В двери стучит сорвавшаяся с неба звезда* (Праздник урожая во дворце труда).

Если учесть наличие концепта «звезда» в указанных фразеосхемах, а также присутствие его в описанных ранее конструкциях концептуализации мотивов восхождения небесных светил (*звезда восходит*) и света различных небесных объектов (*свет звезды*), можно с уверенностью включить его в

список наиболее значимых субстанциональных концептов в идиостилевой картине мира поэта.

Аналогична ситуация с нексусными фразеосхемами с концептуальной категорией «время» (выраженной различными лексемами с темпоральным значением) и предикативным маркером существования или степени наличия:

есть еще время (**Тема для новой войны**); *есть время* (**Как движется лед; Небо становится ближе**); *было время* (**На ход ноги; Капитан Воронин; Телохранитель**); *будет время* (**Платан**); *нет времени* (**Как движется лед; Они назовут это «блюз»**); *времени нет* (**Небо цвета дождя**); *ни времени, ни объяснений* (**Голубиное слово**); *времени было в обрез* (**Заполнить пустые места**); *остается мало времени* (**Зеленая Звезда**); *пока не кончится время* (**Дерево**); *скоро кончится век* (**Контрданс**); *кончился век* (**Пока не начался джаз**); *нет никакого завтра, есть только сейчас* (**Если бы не ты**),

а также предикативным маркером движения (как перемены):

Время любви пришло; *время идет* (**Письмо в захолустье; Рождественская песня; Вызвать огонь на себя**); *время ушло* (**Прикуривать от пустоты**); *время пришло* (**Ласточка**), *пришло мое время* (**Сокол**); *время сомненья прошло* (**Дело мастера Бо**); *время сомнений пришло и ушло* (**Тайный Узбек**); *время летит как стрела* (**Глядя в телевизор**); *настало время* (**Мир подходит к концу**); *наступит время* (**Сны о чем-то большем**); *грядут времена* (**Слово Паисия Пчельника**); *бегут века* (**Остров Сент-Джоджа**); *проходят века* (**Не пей вина, Гертруда**); *завтра не придет, у нас опять идет вчера* (**Дуй**); *Пришла пора любви, пришла пора, откроем ли мы дверь* (**Партизаны полной луны**).

2.3. Атрибутивные фразеосинтаксические модели повторного определения

Следующие модели вербально реализуют идею атрибуирования субстанциальных объектов. Выделение самостоятельных атрибутивных моделей весьма проблематично в силу полной несамостоятельности категории субстантивного атрибута. Тем не менее во всех случаях, когда в идиостиле БГ наблюдается прецедентное атрибуирование (в виде регулярного использования одних и тех же атрибутов или одного и того же способа приписывания атрибута объекту) можно говорить о фразеосинтаксическом прецеденте.

Нам удалось обнаружить две такие модели. Первая из них – модель повторного идентичного атрибуирования различных объектов в пределах одного высказывания или одного текстового фрагмента (сверхфразового единства). В ней можно выделить две фразеосхемы.

- *(атрибут) объекта, (тот же атрибут) сходного объекта:*

*Это **новые** листья меняют свой цвет, это в **новых** стаканах вино (Мне было бы легче петь); Мы знаем **новый** танец но у нас нет ног, мы шли на **новый** фильм, кто-то выключил ток (Прекрасный дилетант); за каждым **новым** днем **новая** ночь (Прекрасный дилетант); Ты считаешь что **новый** день будет ясным, **новый** фильм (Мы никогда не станем старше); Так что это не песня, это **новый** шаг вброд (...) это **новый** снег на губы (Сутра ледоруба); **белый** волк ведет его сквозь лес, **белый** гриф следит за ним с небес (10 стрел); но **белый** всадник смеется (...) И **белый** корабль с лебедиными крыльями уже поднял паруса (Рождественская песня); Я видел в небе **тысячу** птиц, но они улетели давно, я видел **тысячу** зорких глаз, что смотрят ко мне в окно (Стучаться в двери травы); ты стреляешь на **тысячу** верст и **тысячу** лет (Каменный уголь); Еще **один** вечер. Еще **один** камень (Сегодня ночью кто-то...); Ты мой **светлый** разум, я не черная*

кость, так сбегай в честь пропоя нашей **светлой** души (**Не коси**); **Черный** ветер гудит под мостами, **черной** гарью покрыта земля (**Голубой огонек**); а ей лишь **горькое** вино, а ей лишь **горькая** беда (...) и **горький** дым, и **горький** чай (**Моей звезде**); **другое** поколение, **другие** дела (**Глядя в телевизор**); смотрят **чужое** кино, играют в **чужих** ролях, стучатся в **чужую** дверь (**Сыновья молчаливых дней**); голоса **райских** птиц и глаза **райских** дев (**Летчик**); **То спасительный** пост, **то спасительный** яд (**Бурлак**); **Но на них одно и то же** ярмо, их манит **один и тот же** причал (**Жадная печаль**); Так что в **лучших** книгах всегда нет имен и в **лучших** картинах лиц (...) только на мне есть **кольцо**, а он без **колец** (**Сельские леди и джентельмены**); Мне кажется порой что я **из стекла** и ты **из стекла** (**Пепел**).

- (**атрибут**) объекта, (**тот же атрибут**) смежного объекта:

Новая жизнь на **новом** посту (одноименная песня), для **новых** откровений нужен **новый** модем (**Сутра ледоруба**); в **новых** одеждах с **новыми** глазами (**Анютины глазки да божьи коровки**); **десять** стрел на **десяти** ветрах (**10** стрел); **Серые** следы на **сером** снегу (одноименная песня), **В белой** тишине **белые** поля (**Обещанный день**); **большие** люди на **больших** машинах (**Герои**); **Но неправильные** пчелы продолжают делать свой **неправильный** мед (**Огонь Вавилона**); что мы пели **одно** об **одном** (**Какая рыба быстрее всех**); **И на семь** чудес с **семи** концов света (**Красота это страшная сила**); **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 (**10 прекрасных дам**); взгляд из-под **темных** очков, **эта темная** кожа его пиджаков (**Кто ты такой**).

Несложно заметить, что особой активностью выделяются здесь атрибуты «новый» и «белый», выполняющие в идиостиле Гребенщикова роль атрибутивных концептов.

Следующая модель носит обратный характер. Здесь в пределах сложного предложения или СФЕ дважды различным образом атрибутируется один и тот же объект. Основой такого типа атрибутирования становятся разного типа синтаксические конструкции повтора. В связи с этим фраза обретает форму периода. Как и в предыдущем случае, мы выделили в рамках данной фразеосинтаксической модели две фразеосхемы – с прямым повтором атрибутируемого объекта:

Есть книги для глаз и книги в форме пистолета (Песни вычерпывающих людей); Есть края, где нет печали, есть края, где нет тоски (Великая железнодорожная симфония); Песни без цели, песни без стыда (Шары из хрусталя); Принцип женищины наблюдает за ним, полузакрыв глаза, принцип справедливости уже подвел ему счет (...) Светом звезд и светом ветвей (Мальчик); Ночь кружится в такт блеску волн, блеску звезды (Наблюдатель); Но только пепел твоих сигарет – это пепел империй (Небо становится ближе); Прозрачных комнат, полных людей; служебных комнат, полных людей (Глаз); Сердобольные старцы вьют силки вокруг ее ног. Саблезубые старцы рвут силки вокруг ее ног (Пегги Поршен); Как там князь тверской, как рязанский князь? (Девушка с веслом); резной ветер, хрустальный ветер (Назад в Архангельск); дружелюбный как коленчатый вал, девятый вал (Палёное виски и толчёный мел); Она так умна, она так тонка (Береги свой хой)

и с импликацией объекта при повторном атрибутировании:

Зима будет долгой, едва ли она будет вечной (Письма с границы); Твой муж был похож на бога, но стал похожим на тень (Когда ты уйдешь); И руки его были до локтей в землянике, а может быть – по локоть в крови (Сон); Время перестанет быть твердым – станет абсолютно прозрачным (Фавн); Ты ляжешь спать мудрый, как слон,

проснешься всемогущий, как бог (Как движется лед); Как на черном – так чистый, как на белом – рябой (Кострома Mon Amour).

В отличие от первой модели, здесь нельзя заметить никаких концептуальных предпочтений.

Принципиально сходна с предыдущей также модель параллельного атрибуирования сходных объектов. Здесь различны не только объекты, но и сами атрибуты, тем не менее, структура повтора (во многих случаях усиленная повтором притяжательных местоимений) и взаимное категориальное сходство семантики объектов и атрибутов, создает эффект узнаваемости конструкции, т.е. свидетельствует о ее прецедентном характере в пределах идиостиля поэта:

И наша песня проста, и наша ноша легка (Сердце из песка); Мои пустые слова, мои предвестья войны (Движение в сторону весны); Мои двери – из твердого клена, мои окна выходят на юг (Ария Казанского Зверя); Мои жилы, как тросы, моя память как лед, мое сердце как дизель, кровь словно мед (...) дома – лишь фасад, а слова – пустоцвет (Болота Невы); Твое тело как ночь, но глаза как рассвет (Сталь); Ее нежность бесценна, ее святость ведет поезда, Ее любовь тает радугой в небе (Ей не нравится); Один из нас весел, другой из нас прав (Платан); Прекрасная ты, достаточный я (Чай); она прекрасна, но жизнь напрасна (Марина); О том, как медленен снег; о том, как небеса высоки (Имя моей тоски).

В общем видно, что все эти модели слабо ориентированы на отдельные концепты. В принципе в творчестве Гребенщикова атрибуирование значительно менее концептуализировано, чем процессуализация, субстанциализация или дейксис.

2.4. Обстоятельственные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы

К субстанциональным и атрибутивным фразеосинтаксическим моделям и фразеосхемам непосредственно примыкают обстоятельственные, в которых ключевыми вербализуемыми концептами являются понятия, входящие в систему концептуальной категории «место», номинированные предложно-именными конструкциями. Таких явно выделяющихся фразеосинтаксических моделей в творчестве Гребенщикова две – с концептами «сторона» и «рука».

Первая из этих моделей – *[на / в] [этой / той / одной / другой] (чьей-то) стороне // [по эту / ту / одну / другую] сторону // [с этой / той / одной / другой] стороны (чего-то)* – реализуется несколькими фразеосхемами, разнящимися клишированными элементами, конкретизирующими обстоятельственную семантику локализации. В роли таких локализационных конкретизаторов в двух случаях выступают существительные *стекло* и *день* (а если быть более точным, идиостилевые языковые клише *сторона дня* и *сторона стекла*).

с той стороны стекла // [по ту / эту / другую] сторону стекла // мимо той стороны стекла:

с той стороны зеркального стекла (Последний дождь), *И с той стороны стекла* я искал то, чего с этой нет (Возвращение домой), *а сам бы смеялся с той стороны стекла* (Комната лишённая зеркал), *заносят нас всех по эту сторону стекла* (Пески Петербурга), *я буду ждать по ту сторону стекла* (Сирин, Алконост, Гамаюн), *Вороника на крыльце, она по ту сторону стекла* (Северный цвет), *по другую сторону стекла* (Марина), *Мимо этой и той стороны стекла* (Мальчик).

по [ту / эту / другую] // над [той / этой / другой] сторону // стороной дня:

лети над той стороной дня (Летчик), По другую сторону дня (Апокриф), по эту сторону дня (Ржавый жбан).

В остальных случаях клишированный элемент фразеосхемы варьируется (*прицела, одиночества, реки*):

с той стороны // по ту сторону (чего-то):

Но глаза с той стороны прицела ясны (Движение в сторону весны), с той стороны одиночества (Дарья Дарья), по ту сторону реки (Имя моей тоски),

или просто отсутствует – *с [той / одной / другой] стороны // на / в [этой / той / другой] стороне // на другую сторону:*

глядя с той стороны (Двигаться дальше); ждешь выстрелов с той стороны (Выстрелы с той стороны); Вечные сумерки времени с одной стороны, великое утро с другой (Великий дворник); Если ты идешь, то мы идем в одну сторону, другой стороны просто нет (Какая рыба быстрее всех); С одной стороны свет; а другой стороны нет (Ласточка); идем на другую сторону (Дикий мед), Мы на другой стороне (Ветка); дверь держу на этой стороне (Орел, Телец и Лев), увидимся на той стороне (Мальчик Золотое Кольцо); раз я в этой стороне (Великая железнодорожная симфония); Дверной проем находится в этой стороне (Акуна Матата).

В одной фразеосхеме вариативным элементом оказывается атрибут, выраженный притяжательным местоимением – *на (чьей-либо) стороне:*

А небо меняет цвета на моей стороне (День в доме дождя); Я знаю все что было со мной Бог на моей стороне (Лети, мой ангел, лети), А сила на ее стороне (На ее стороне).

Вторая модель вербализует концептуальную категорию местонахождения в руке или ладони (как варианта). При этом варьируемые объекты, находящиеся в этом месте, иногда повторяются: *вода, пепел, лед и камень*, хотя встречаются и другие номинации объектов.

(что-то) [в руках / руке]:

хотя вода течет в наших руках (Очарованный тобой); Каждый с теплом в руке (Болота Невы); пепел в чуждой руке (Всем, кого я люблю); камни в моих руках (Танцы на грани весны); алмазы звезд в ее руках (Она); У ней в руках браслеты с камнями (Пегги Поршен); с моим подсознанием в руке (...) с бутылкой портвейна в руке (Начальник фарфоровой башни); Какая рука в моей руке (Река); И вот она спит в моих руках (Нож режет воду); Он держит в руках географию всех наших комнат (Иван Бодхидхарма); с лекарством в чистой руке (В джунглях); Вожжа небес в твоей руке (Ты неизбежна); Вот в руке письмо (Voulez Vous Coucher Avec Moi?); В руках у него огнедышащий змей (Дядюшка Томпсон); С подледной базуккой в руках (Слово Паисия Пчельника); Меч дождя в его руках (10 стрел); Мы, Господи, дети, у Тебя в руках (Никита Рязанский), Мое сердце в твоих руках (Мария), Ты – дерево, и мы в надежных руках (Дерево); и радость того что все в надежных руках (Сидя на красивом холме); Без хлеба в руках (О лебеде исчезнувшем); А нам еще по семьсот, и так, чтобы в каждой руке (Пока несут сакэ); белая сирень у тебя в руках (Tempora mutantur).

(что-то) [в ладонях / в ладони / в ладонь]:

И в его ладонях был лед, а в ее ладонях вода (Возвращение домой), Протянул ладони и увидел в них капли дождя (Никита Рязанский), Возьми в ладонь пепел, возьми в ладонь лед (...) Так возьми в ладонь клевер, возьми в ладонь мед (Лебединая сталь), держали камни в ладонях (Искусство быть смирным), Горсть жемчуга в ладонях (Сны о чем-то большем), свет ваш на ладонях унести (Перекресток), Это северный ветер. Мы у него в ладонях (Аделаида).

Следует обратить внимание на то, что локально-обстоятельный характер данной модели носит не формально-грамматический, а именно понятийный, семантический характер, т.к. совершенно не обязательно, чтобы слова *рука (руки)* или *ладонь (ладони)* выполняли в предложении функцию обстоятельства места. Достаточно, чтобы семантика высказывания указывала на факт наличия некоего объекта в руках или ладонях. Поэтому реализациями этой же модели мы считаем также следующие примеры: *Дай руки – я покажу тебе как живое дерево станет теплом (...)* *Смотри на свои ладони* (Змея), *наши руки привыкли к пластмассе, наши руки боятся держать серебро* (Жажда), *Ладони полны янтарем* (Рождественская песня), хотя с формальной точки зрения может показаться, что в этих конструкциях реализуется просто субстанциальный концепт руки или ладони.

Кроме двух описанных моделей к этой же группе можно отнести также фразеосхему локализационного характера, содержащую клишированный фрагмент *за стеклом* и переменные указания на действие (положение) и атрибут – *(что-то делать / пребывать) за (каким-то) стеклом*. Фразеосхема малопродуктивна и охватывает только 8 прямых реализаций мотива пребывания за стеклом:

танцует за стеклом твоей любви (Любовь моя), *они играют в жизнь свою на стенке за стеклом* (Последний дождь), *Приятно видеть отражение за черным стеклом* (В подобную ночь), *Но ее сестра за зеркальным стеклом с него не спускает глаз* (Сельские леди и джентельмены), *Или это ты был за черным стеклом* (Тень), *Она ждет за ветхим крылом, за темным стеклом* (Отец яблок), *А вот за стеклом мумии всех моих близких друзей* (Гарсон номер два), *И вдруг ракурс меняется. Ты за стеклом* (Терапевт).

Если бы к ней можно было отнести обстоятельные конструкции, заключенные в примерах *ты за стеклянной стеной* (Народная песня из

Паламоса), оно где-то за *стеклянной стеной* (**Тяжелый рок**), в которых идея стекла как преграды выражена именным идиостилевым клише *стеклянная стена*, то можно было бы говорить о фразеосинтаксической модели. Но этих примеров слишком мало, чтобы говорить о полноценной модели.

Стоит также упомянуть те случаи, когда Гребенщиков обращается к идее стекла как преграды, за которой находится нечто искомое, но не использует при этом ни фразеосхемы с обстоятельственным компонентом *сторона*, ни описанной выше конструкции с компонентом *за стеклом*:

Между нами нет стекла (Очарованный тобой), круги под стеклом (Пчела), сердце поет под стеклом (Золото на голубом), наверху надо мной стекло (Луна успокой меня), внизу оконце с мутными стеклами, в которые бьются милые мои (Сокол), Мы бьемся, как мухи в стекло (Дело за мной), замерзло стекло, меня не видно в окно (Железнодорожная вода), чтобы идти сквозь стекло, нужно владеть собой (Наступление яблочных дней).

Последнее замечание, которое надлежит сделать, касается обстоятельственных языковых клише, входящих в репертуар идиостиля Бориса Гребенщикова и внешне сходных с анализируемыми здесь фразеосхемами и фразеосинтаксическими моделями. Клише отличаются тем, что это обычные воспроизводимые аналитические номинаты, вариативность которых крайне ограничена (чаще всего она сводится к грамматике или деривативной структуре). В текстах БГ мы нашли три такие единицы с обстоятельственной семантикой – два пространственных клише (*в этом городе* и *лицом к стене*) и одно условное (*если бы не ты*):

в этом городе

В этом городе должен быть кто-то еще. ***В этом городе*** должен быть кто-то живой (...) ***И этот город*** – это Вавилон (**Вавилон**), ***В этом городе*** нервных сердец и запертых глаз (**Если бы не ты**), Дарья, Дарья ***в этом***

*городе что-то горит (Дарья, Дарья), В этом городе, Пабло, кроме выпить, больше нечего делать. (Пабло), В этом городе снег (одноименная песня)*¹²⁷,

лицом к стене

лицом в монитор как лицом к стене (Мальчик Золотое Кольцо), мы с ними одной крови, лицом к одной и той же стене (Дело за мной), Мы могли бы стоять лицом к стене (Ребята ловят свой кайф),

если бы не ты

Был бы я весел если бы не ты, Если бы не ты, моя Родина-мать (8200), Но, если бы не ты, Ночь была бы пустой темнотой; Если бы не ты, Этот прах превратился бы в прах (Ты нужна мне), Я бы выпил все, над чем летал дух, если бы не ты (...) Я бы стал атеистом, если бы не ты (...) Но я бы не ушел далеко, если бы не ты (Если бы не ты),

Последнее клише стало титульным в песне Гребенщикова. При этом это единственное обстоятельственное клише с нелокальной семантикой.

Таким образом, как мы видим, непроцессуальные фразеосинтаксические модели и фразеосхемы, хотя и встречаются в идиостиле Бориса Гребенщикова, тем не менее существенно уступают процессуальным. В поле зрения настоящего анализа попало всего лишь девять моделей (шесть дейктических, две субстанциальные и две обстоятельственные с локализационной семантикой) и ряда примыкающих к ним отдельных фразеосхем, из которых только одна дейктическая может считаться действительно продуктивной и частотной, т.е. модель

¹²⁷ Если принять во внимание пример *Я знаю лучший вид на этот город (Маша и медведь)*, можно будет расценить это явление либо как потенциальную фразеосинтаксическую модель с субстанциальным концептом «город», либо как субстанциальное клише *этот город*.

характеризации неопределенного объекта. Характерно, что большинство представленных моделей и фразеосхем номинативны (юнктивны) по своей формальной структуре, что неудивительно, если учитывать непроцессуальный характер концептов, которые они призваны вербализовать.

Многие из регулярно появляющихся в описанных моделях и фразеосхемах понятий, номинированных существительными *небо, свет, день, вода, время, рука, стена, путь, луна, камень, сторона, звезда, лед, стекло, пепел*, носят явно концептуальный характер в творчестве Гребенщикова¹²⁸. Они в изобилии встречаются в его текстах не только в составе клишированных единиц (фразеологизмов, клише, прецедентных текстов или фразеосхем), но и по отдельности в виде свободных словоформ. Стоит обратить внимание на то, что в подавляющем большинстве это понятия о натурфактах, что свидетельствует в пользу особой значимости в идиостилевой картине мира поэта когнитивного пространства «природа».

Концептуальный характер понятия «свет» у БГ подтверждается не только описанными выше фразеосхемами, но и частотностью употребления им существительного *свет*, глаголов *светить* и *светиться*, а также категории состояния *светло*, омонимичного ей наречия и прилагательного *светлый* (в значении 'излучающий свет'):

где свет, где тени, между светом и тенью, мы погасим весь свет, когда погасят свет, выключи свет, туши свет, выключи свет, я зажег весь свет, свет из окна, вечерний свет, дневной свет, выйти из тени на свет, отражается свет, как мотыльки на свет, сияющие во фрактальном свете, я видел свет (дважды), я вижу свет, я вижу, где свет, я смотрю на свет, во тьме свет, достаточно света,

¹²⁸ Единицы представлены в форме рейтинга по убыванию. Наиболее частотными среди субстанциальных лексем в идиостиле БГ являются: *небо, день, вода, свет, рука, стена* и *путь*.

недостаточно света, для нас поет свет, с одной стороны свет, в призрачном свете, чтобы здесь был свет, негатив на свету, светит солнце, светит декольте, светят им лампы, небо уже начинает светиться, в глазах у них светят, здесь слишком светло, в доме твоём светло, мне светло как в светлую ночь, мне так светло, ему светло – но стало ли нам светлей, под лампой светлой, станет ночь светлей, светел твой мост, светлый след, небо не станет светлей, светлее солнца,

а также частотностью метафоризации на основе этого концепта. Обычно она связана с идеей сакрализации или психологизации:

Бог есть Свет; Быстрый Светлый; Мандала с махамудрою мне светит свысока; будущее светит так ярко; даришь всем прочим свет; хочу к тебе – туда где свет; кто зажег в тебе свет; дать немного света; распространяя вокруг себя свет и сладость; противник света; люди жаждут света; мне не нужно много света, мне хочется, чтобы светлей; я был мудр и светел; я светел от того, что ничего не знаю; ты светлее всех; другие светлей и сильнее; но сейчас мне светло; светло ли тебе; если стало светлей; может станет посветлей; на душе его мирно, светло и легко; лишь бы тебе было светлей; все, что сделано нами, останется светлым; станем жить светло; сначала жизнь светла и легка, сны станут светлы; сделаем эту песню светлей; мой светлый разум; нашей светлой души; любовь твоя светлей, чем стекло; ранен светлой стрелой; светлой сестрой; светлым лебедем, светлой татьё),

но иногда и с более привычными ассоциациями, носящими языковой (системный или клишированный) характер: *выкрашу комнату светлым, на крыльцо светлое, его чело светло, даль светлым-светла, ваше светлое завтра, историю светлых времен, подруга светлых дней.*

Несложно понять, что фразеосхемы или даже фразеосинтаксические модели не являются предельными единицами реализации идиостилевых когнитивно-языковых стандартов (чаще всего – когнитивных прецедентов). Вполне возможно, что они являются только составляющими более широких экспликативных схем вербализации когнитивной информации, содержащихся в картине мира поэта в более или менее воспроизводимой инвариантной форме. Такого рода единицы требуют отдельного исследования, поскольку собственно языковая сторона их эстетической реализации значительно уступает чисто когнитивной.

Подытоживая анализ, можно констатировать, что в идиостилевой художественной картине мира Бориса Гребенщикова особо значимое место занимают дейктические концепты обобщенного и неопределенного лица или предмета, а также концептуальная категория «место» (сторона, рука, стеклянная преграда), а также концепты «свет» и «вода». Наиболее характерными когнитивными прецедентами, реализуемыми непроцессуальными моделями и фразеосхемами, оказываются дейктическое определение или описание объекта, его отождествление или идентификация, оппозитивная локализация или противопоставление объектов, их атрибутов и обстоятельств, и вообще идея оппозиции, предикативную вербализацию которой следует рассмотреть отдельно.

3. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуальных суждений

Наряду с концептами и концептуальными категориями как значимыми для определенной картины мира понятиями (т.е. собственно информативными воспроизводимыми ментальными единицами) в человеческой системе представлений о мире могут присутствовать единицы когитативного (собственно мыслительного) плана¹²⁹. Если понятия как когнитивные мнемонические единицы представляют собой инвариантную обобщенную информацию (фактически мнемоническое знание) о некотором участке картины мира, хранимой в памяти, то когитативные единицы являются функциями, возникающими в результате оперирования понятиями в ходе мыслительных действий. К таковым можно отнести разного рода суждения, умозаключения и императивы. Обычно такие единицы возникают в актуальном потоке

¹²⁹ Термины *когитация* и *когитативный* в значении мыслительных актов и относящихся к ним функций активно используются как в философско-феноменологических, так и функционально-лингвистических исследованиях. См. например, работы: А. Шюц, *Основные понятия феноменологии*, в: Шюц, А. Избранное: Мир, светящийся смыслом, Москва 2004, с. 161 – 179, А. Незванов, *Эдмунд Гуссерль в контексте философии Нового Времени*, Ростов-на-Дону 2009, О. Лещак, *Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики*, Тернополь 1996, Л. В. Правикова, *Когнитивная и когитативная лингвистика*, «Вестник Пятигорского государственного университета», Пятигорск 1999, №2, с. 37 – 44, Н. К. Рябцева, *Дискурсивное vs. недискурсивное знание: проблемы описания*, „Dialogue”, 2002, <http://www.dialog-21.ru/digest/2002/articles/ryabtseva> [доступ: 15 декабря 2016] и др.

мышления и не запоминаются. Они образуются по определенным мыслительным моделям и забываются сразу же после появления / произнесения / восприятия. Самое важное – это обладать соответствующими операциональными моделями когитации (мышления), которые позволяют, с одной стороны, порождать аналогичные мыслительные конструкции, а с другой – понимать такого типа конструкции, порожденные по аналогичным моделям другими людьми.

Однако некоторые из таких конструкций могут обретать концептуальную значимость, т.е. оказываться важными для формирования представлений о мире, жизни или опыте человека, а также для организации опытной деятельности и сохраняться в памяти. После предикативной вербализации в виде высказываний такие единицы могут не только становиться частью системы знаков единичного идиолекта их автора, но и распространяться в социуме в виде разного рода клишированных высказываний, прецедентных текстов, паремий и под. Это, например, такие единицы, как: *Дважды два четыре, Угол падения равен углу отражения, Курение опасно для здоровья, Без труда не вытащишь рыбку из пруда, Незнание закона не освобождает от ответственности, Хотели как лучше, а вышло как всегда* и под. Однако далеко не всегда когитативные единицы такого рода обретают строго определенную языковую форму и сохраняются в виде прецедентных текстов. Так же, как и в случае с фразеосхемами (варьирующимися языковыми клише-моделями), инвариантные мыслительные конструкции (условно их можно называть *концептуальными суждениями*) могут фиксироваться в памяти в переходной форме в виде фразеосинтаксических моделей, совмещающих алгоритм построения определенного типа высказывания с воспроизводимыми лексическими компонентами. Количество и характер воспроизводимых компонентов в такой модели может варьироваться довольно существенно.

Ранее мы рассматривали те фразеосинтаксические модели, прагматика которых сводилась к вербализации некоторых идиостилевых

концептов, концептуальных категорий или связанных с ними мотивов из художественно-поэтической картины мира Бориса Гребенщикова. Такие концепты могли с категориальной точки зрения носить процессуальный или непроцессуальный (дейктический субстанциальный, атрибутивный или обстоятельственный) характер. Вне поля зрения остались те модели, задача которых состоит в выражении определенных значимых для творческого мировосприятия поэта концептуальных суждений.

Анализ песенного творчества Гребенщикова выявил два типа таких прецедентных единиц, к которым он часто прибегает в своих стихотворных текстах, независимо от того, каких концептов или концептуальных категорий она касается. Это идеи оппозиции (противопоставления) и повтора для развития мысли. Если бы не их глобальный и максимально обобщенный характер, фразеосинтаксические модели, которые вербализуют выводимые из этих идей концептуальные суждения, можно было бы распределить по отдельным концептам процессуального или непроцессуального свойства.

Однако это не единственная причина. Более важной причиной подведения целого ряда примеров с противопоставляемыми или повторяющимися элементами высказывания под модели вербализации концептуальных суждений является то, что в чисто понятийном отношении многие из них не имеют между собой ничего общего: противопоставляются или повторяются самые различные объекты, состояния, действия и их обстоятельства. Совпадения на понятийном уровне очень редки.

Наконец, только в рамках модели можно выделить клишированный лексический фрагмент. Чаще всего он носит оперативно-когитативный, а не понятийно-концептуальный характер. В случае суждений оппозиции это может быть союз (*или, а, но, где*), предикат (*нет*), модальные маркеры (*может быть, просто, не, ни*), реже концептуальные единицы (*здесь, там*). В случае же развивающих повторов маркерами становятся сами повторяющиеся фрагменты.

3.1. Модели вербализации концептуального суждения противопоставления

В рамках категории противопоставления, можно выделить две используемые Гребенщиковым фразеосинтаксические модели – собственно чистого противопоставления (контраста) или же совмещения противопоставления (противоречия).

3.1.1. Модель вербализации концептуального суждения о разделении противопоставленных понятий

Первая модель может быть формально представлена в виде: *(нечто) [но / а / да / или / не – а / и / хотя / где / если] [может быть / еще / просто] (нечто противопоставленное) / [нет]*. Она довольно обширна в плане экзemplификации (охватывает свыше 260 реализаций в песенных текстах БГ) и в плане вариативности (нам удалось выделить в ее пределах 13 подмоделей). Первые семь подмоделей касаются противопоставления действий или состояний. По ним образована почти половина собранных в корпусе данных примеров (более 120).

В первой группе подмоделей противопоставление эксплицировано неявно и либо не имеет формальных показателей в виде союзов, либо выражено союзами *и, а, но* с противительной семантикой. Противопоставление проявляется прежде всего семантически и контекстуально. К тому же большинство оппозиций выстроено в ней по идиостилевым мотивам, восходящим к авторской художественной картине мира. В первую очередь это подмодели с симметричным противопоставлением действий действиям или состояний состояниям:

(действие / состояние одного субъекта) [а / и / да / но / то – то] (противопоставляемое действие / состояние другого субъекта):

Гости давно собрались за стол – я все где-то брожу (Стерегающий Баржу), *У некоторых сердце поет, у некоторых болит* (Некоторые женятся (а некоторые так)), *Кто-то любит жить, кто-то любит красть обеды с чужого стола* (Последний день августа), *Они удивятся, а мы засмеемся* (Анютины глазки), *На каждого, кто пляшет русалочьей пляской, есть тот, кто идет по воде* (Капитан Воронин), *Пусть играет, кто должен играть, и молчит, кто должен молчать* (Кусок жизни), *И есть те, кто верит, и те, кто смотрит из лож* (Железнодорожная вода), *Я видел в небе тысячу птиц, но они улетели давно* (Стучаться в двери травы),

при этом противопоставляемые состояния или действия иногда могут быть выражены не только предикатными формами (глаголами или категорией состояния), но и именными, зачастую описательными формами:

У всех людей даль светлым-светла, а у меня темно (Стерегающий Баржу), *Здесь тепло, а у вас все в снегу* (Под мостом, как Чкалов) [*все в снегу*, значит – холодно], *Но некоторые женятся, а некоторые – так* (одноименная песня), *Я бы и хотел, да все как след на песке* (Не коси) [сочетание *след на песке* имплицитно указывает состояние бессмысленности, тщетности усилий], *на мне есть кольцо, а он без колец* (Сельские леди и джентельмены) [*кольцо* – формальный показатель состояния в браке], *Я совсем не аскет, но я хочу спросить, не пора ли тебе в твой путь* (Уйдешь своим путем), *То во поле кранты, то в головах Спас* (Бурлак) [оба существительных имплицитно указывают состояния: гибели или спасения].

(действие / состояние субъекта) [*а / да /но*] (противопоставляемое действие / состояние того же субъекта):

Говорила мне мать – летай пониже, говорила жена – уйдешь на дно... (Центр циклона), *Жил на иконе бог, выпрыгнул в оконце* (Новая песня о Родине), *Только мы вышли, как уже вернемся* (Анютины

глазки), *Они думали, что все это им; похоже, что они ошибались* (Забадай), *Пришел пить воду, не смог узнать ее вкус* (Пришел пить воду), *Время уклоняться, но как уклониться* (Праздник урожая во дворце труда), *И каждый уже десять лет учит роли, о которых лет десять как стоит забыть (...)* сей пес невозможен, но он жив (Электрический пес), *ты видишь то, чего нет, Но ты веришь лишь в то, что есть* (Ты король подсознания), *Мне хочется спать, но некуда лечь* (Молодая шпана), *Мне сладко быть радостью, но мне страшно стать палачом* (Пчела), *Вышел, чтоб идти к началу начал, но выпил и упал – вот и весь сказ* (Бурлак), *Я иду в огне, но я не сгораю* (Неизъяснимо), *Ночью невтерпёж, да к утру станет ясно* (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), *ждешь, когда я кану, а может быть, сгорю* (Критику), *Моя жизнь дребезжит как дрезина, а могла бы лететь мотыльком* (Голубой огонек), *Или просто забыл слова, когда хотел петь* (Небо цвета дождя), *Если я уйду, кто сможет меня найти? Но, если я останусь здесь, кто сможет меня спасти? (Если я уйду). Я б любил всю флору-фауну – в сердце нет свободных мест* (Великая железнодорожная симфония), *Сначала было весело, потом спустился «сплин»* (Афанасий Никитин буги или Хождение за три моря-2), *Я никогда не умел быть первым из всех, но я не терплю быть вторым* (Контрданс), *Здесь дворы как колодцы, но нечего пить* (Сталь), *У всех есть алиби, но не перед кем отвечать (...)* Мне было весело с твоими богами, но я чувствую – трава растет под ногами (Дарья, Дарья), *Видно где-то рядом ты, да глаза мои слепы* (Самый быстрый самолет), *Неважно куда, важно – все равно мимо* (Ветка).

Как и в предыдущем случае здесь для выражения противопоставляемых состояний также возможно использование непроцессуальных экспликаторов (хотя и с семантикой глубинной процессуальности):

Слишком рано для цирка, слишком поздно для начала похода к святой земле (Электричество) [форма цирк имплицитно состояние беспорядка, балагана], *Мне не нужно много света, мне хочется, чтобы светлей* (Песня для нового быта) [много света имплицитно состояние], *А трава всегда зелена на том берегу, когда на этом – тюрьма* (В джунглях) [в форме тюрьма имплицитно состояние несвободы, противопоставляемое состоянию благоденствия и счастья в предикации трава зелена], *Когда мне говорят: «Смотри, счастье». Я смотрю туда и вижу тюрьму* (Брод) [аналогично, как в предыдущем случае], *Мне нож по сердцу там, где хорошо, я дома там, где херово* (Последний поворот) [дома – импликация состояния удовлетворения и спокойствия].

Отдельно можно выделить две подмодели, дифференцированные по тому же принципу (идентичность / неидентичность субъекта), в которых асимметрично друг другу противопоставлены действия и состояния.

(действие или состояние одного субъекта) [а / да /но / и]
(противопоставляемое состояние или действие другого субъекта):

Молодым на небе нудно, да не влезешь, если стар (Великая железнодорожная симфония), *Десять лет я озвучивал фильм, но это было немое кино* (Десять лет), *Вот стоит храм высок, да тьма под куполом (...) Я поставил бы свечу, да все свечи куплены* (Волки и вороны), *Вроде бы и строишь – а все разлетается* (Мается), *Теперь пора нам прощаться, но я не подам руки* (Укравший дождь), *Крылат ли он, когда он приходит, снимаешь ли ты с него крылья* (Кто ты теперь), *И мне хотелось бы петь об этом, но этот текст не залитует никто* (Новая жизнь на новом посту), *если б ты была в море, я сжег бы концы и трап, и если б ты была сахар, боюсь я вызвал бы дождь* (Когда ты уйдешь), *Было время – ногу в стремя. А теперь – тихо* (На ход ноги).

(действие или состояние субъекта) [да / а / но] (противопоставляемое состояние или действие того же субъекта):

я пою, когда строю свой мост, я не хочу молчать (Трамвай), Проглядели все глаза, да ни хрена не видать (...) Зажег бы спирт на руке – да где ж его взять? (Волки и вороны), Вроде говоришь, да все не про то (...) Я бы и дышал, да грудь моя сдавлена (Мается), Но сколько ни идешь, отсюда никуда не уйти Сколько ни кричи, пустота в пустоту ни о чем (Серые следы на сером снегу); Сколько я ни крал – а все руки пусты; сколько я ни пил – все вина как с куста (Не коси); Завтра не придет, у нас опять идет вчера (...) Сколько ни стучись у этих пряничных ворот (Дуй); Сколько мы ни пели – все равно что молчали (Праздник урожая во дворце труда). Сколько тысяч слов – все впустую (Капитан Африка); Он пьет, но едва ли ему веселей (Сентябрь).

Представленные выше реализации подмоделей неявной экспликации наиболее интересны, т.к. они в наибольшей степени и в чистом виде выражают идиостилевую манеру Гребенщикова. Противопоставляемые состояния или действия номинируются не прямо, а завуалированно: *цирк* (никчемное, унижительное, посрамляющее событие) – *поход к святой земле* (возвышенное, сакральное событие), *дворы как колодцы* (описание питерских дворов) – *нечего пить* (удушливая моральная и интеллектуальная атмосфера), *много света* (чрезмерно светло) – *светлей* (достаточно света), *трава зелена* (состояние свободы и расцвета) – *тюрьма, нож по сердцу* (плохо) – *дома* (хорошо, уютно), *даль светлым-светла* (наличие перспектив) – *темно* (отсутствие перспектив), *есть алиби* (наличие чувства невиновности и готовность ответить) – *не перед кем отвечать* (никто не обвиняет), *было весело с богами* (жизнь в грезах, мечтах) – *трава растет под ногами* (реальная жизнь), *ты рядом* (должна быть видна) – *глаза слепы* (не вижу), *хотел бы* (стремление) – *след на песке* (тщетность стараний), я

видел (были) – *улетели* (нет), *не аскет* (может иметь отношения) – *не пора ли* (не хочет иметь отношений), *хотелось бы петь* – *не залитует* (нельзя петь), *была в море* (вернулась бы в гавань) – *сжег бы концы и трап* (не вернулась бы), *была сахар* (существовала бы) – *вызвал бы дождь* (перестала бы существовать), *ногу в стремя* (активно действовали) – *тихо* (ничего не происходит).

Во второй группе подмоделей противопоставление эксплицировано через использование прямых отрицаний действия или состояния, антонимов, явных лексических оппозиций, а также грамматических маркеров явного противопоставления или отрицания. Это, в первую очередь, довольно обширная подмодель с явным противопоставлением действий или состояний, относящихся к тому же носителю – *(это действие / состояние субъекта) [или / не – а / но / если – если] [просто] (противопоставленное действие / состояние того же субъекта) // [не] (это же действие / состояние того же субъекта)*:

Ты можешь купить себе новый Hi-Fi или просто идти в гастроном (Держаться корней), *И невозможно сделать шаг или хотя бы просто встать* (Ангел всенародного похмелья), *Я хотел бы венчаться на царство или просто ходить под венцом* (Голубой огонек), *нажрался водки или просто лег вздремнуть* (Древнерусская тоска), *Когда ты дала мне руку, я не знал, лететь мне или упасть* (Там, где взойдет луна), *Или радикально изменить свои пути, Или – что более вероятно – немедленно уйти* (Акуна Матата), *Возьми меня как бога или выбрось прочь* (Не надо мне мешать), *Сним мы или не сним* (День в доме дождя), *И всё равно – здороваться или прощаться* (Вятка – Сан-Франциско), *Считай меня Иваном Непомятым или называй подлецом* (Тень), *устать или искать покоя* (Моей звезде), *И хочешь верь или не верь* (Уйдешь своим путем), *Сядет оно или взойдет* (Мой друг доктор), *иди по воде, или стань другим* (Имя моей тоски), *И все кто там жил или так заходил* (Дом заходящей

луны), *Хочешь ругай её, хочешь хвали* (Не было такой и не будет), *Нас учили не жить, нас учили умирать стоя* (500), *Ты одна помнишь, что нет* никакого завтра, *есть* только сейчас (Если бы не ты), *Мы могли бы войти в историю – мы туда не пошли.* (Не стой на пути у высоких чувств), *Слишком рано* для цирка, *слишком поздно* для начала похода к святой земле (Электричество), *Ты все шутишь со мной, погоди не шути* (Капитан Белый Снег), *Ты совсем недавно вышел из леса (...)* Ты снова *хочешь туда войти (...)* Хочешь научиться красиво *жить*? Сначала научись *умирать* (Пабло), *А я пришел сюда сам, и мне не уйти* (День в доме дождя), *Все говорят, что пить нельзя, а я говорю, что буду* (Все говорят, что пить нельзя), ты видишь то, чего *нет*, но ты веришь лишь в то, что *есть* (Ты король подсознания), *Что-то не заснуть, а засну*, все мне снится (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), *Я вышел духовный, а вернулся мирской* (Гарсон номер два), *Я не выхожу из астрала, а выйду – так пью вино* (Таможенный блюз), *мог бы пропасть – ан нет, не пропал* (Гарсон номер два), *Он крепился, но не удержался* (Что нам делать с пьяным матросом?), *Мне нож по сердцу там, где хорошо, я дома там, где херово* (Последний поворот), *У всех есть дело – нет времени, чтобы заняться им* (Они назовут это «блюз»), *Я не знаю, как у вас, у нас всегда кто-то сверлит. Может взять и скинуться, чтобы они перестали сверлить* (Кардиограмма), *могла бы сказать мне прямо, а не заставлять меня ходить босиком по углям* (Диагностика кармы), *Если я уйду, кто сможет меня найти? Но, если я останусь здесь, кто сможет меня спасти?* (Если я уйду), *Ты хочешь что-то сказать, помолчи немного, не говори* (Красная река), *Все молчат, не хотят будить лихо* (На ход ноги), *И, смотри-ка, покамест идем, не сдаемся* (На ход ноги), *Что он сгорел или провалился под лед* (Огонь Вавилона), *тем, кем я был, и тем, кем я стал* (Ключи от ее дверей).

Сюда же можно отнести пример с имплицированным экзистенциальным состоянием – *Существует ли все, что горит в небесах, или это всего лишь картина* (Иннокентий созерцает светила), пример, в котором имплицировано движение, противопоставленное имплицированному состоянию – *Или вверх со мной – или это уже не вопрос* (Не надо мне мешать), а также случай с двумя имплицированными состояниями – *скажи мне хотя бы «Да» или «Нет»* (Тень).

К группе явной оппозитивности относим и сравнительно небольшую подмодель с противопоставлением действий или состояний различных носителей – *(это действие / состояние одного субъекта) [или / а / но] (противопоставленное действие / состояние другого субъекта) // (не) (это же действие / состояние другого субъекта):*

Лето не сожжёт её, январь не остудит (Не было такой и не будет), *Мы долго жили вместе или я где-то видел твой взгляд?* (Тень), я, брат, боюсь, а ты, брат, не бойся. *Принесло дождем, унесет по ветру* (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), *Кто рухнет, как стоял, а кто взлетит, как птица* (Ржавый жбан), *Утро не разбудит меня. Ночь не прикажет мне спать* (Ты нужна мне), *Теперь нас может спасти только сердце, / Потому что нас уже не спас ум* (Капитан Воронин), *И дверь подсознания решил я закрыть на замок, но дверь закрываться не хочет* (Блюз НТР), *А вороны молчат, а барышни кричат* (Бурлак), *Но кто-то смолчал, а кто-то вызвал огонь на себя* (Вызвать огонь на себя).

Последняя подмодель явного противопоставления также малочисленна, но весьма характерна, т.к. в ней второй член противопоставления выражен прямым отрицанием основного действия или состояния через предикат *нет*. Ее можно назвать подмоделью прямого отрицания – *[может быть] (действие / состояние) [а / или] [может быть / еще] [нет]:*

и кто-то здесь, а кто-то нет (Герои), Но Вавилон это состояние ума, понял ты или нет (Вавилон), Ты наверное ждешь или нет (Контрданс), Может быть это был сон, может быть нет (Наблюдатель), Потому что с соседями скучно, а с ним, может быть, нет (Из сияющей пустоты), Ван Гог умер, Дарья, а я еще нет (Дарья, Дарья), но каждый решает сам: решать или нет (Давай будем вместе).

Как видим, большинство протипоставляемых в текстах Гребенщикова действий и состояний носит чисто идиостилевой, окказиональный характер (*учить роль – забывать, венчаться – ходить под венцом, быть крылатым – снимать крылья, быть невтерпеж – стать ясно, красть – руки пусты, купить – идти, сделать шаг – встать, нажраться – просто лечь, лететь – упасть, жить – видеть, изменить – уйти, считать – называть, устать – искать, жить – заходить, идти – стать, кануть – сгореть, дребезжать – лететь, петь – болеть, жить – выпрыгнуть, невозможен – жив, сказать прямо – заставлять, летать пониже – уходить на дно, молчать – будить, нельзя – буду, играет – молчит, кранты – Спас, сгореть – провалиться под лед, смолчать – вызвать огонь на себя и др.). Лишь некоторые из них являются системными оппозициями, еще реже – антонимами (*жить – умирать, сказать – помолчать, сказать – не говорить, принести – унести, крепиться – не удержаться, взять – выбросить, здороваться – прощаться, сесть – взойти, рано – поздно, хорошо – херово, быть – стать и др.) или же представляют собой простые отрицания (нет – есть, не заснуть – заснуть, бояться – не бояться, верить – не верить, спать – не спать, верить – не верить, пропасть – не пропасть и под.).**

Следующие две подмодели касаются противопоставления субстанциальных (определенных или неопределенных) объектов. Так же, как и в предыдущем случае, первая подмодель содержит не прямое

противопоставление либо без грамматических показателей, либо с показателями неявной противительности *и*, *а* и *но*:

(объект) [и / а / но] (противопоставленный объект):

когда твои руки в крови от роз, я режу свои о траву (Мне было бы легче петь), Вечные сумерки времени, с одной стороны, великое утро, с другой (Великий дворник), Утро не разбудит меня, ночь не прикажет мне спать (Ты нужна мне), Говорила мне мать – летай пониже, говорила жена – уйдешь на дно... (Центр циклона), Я хотел стакан вина – меня поят молоком (...) Раньше сверху ехал Бог, снизу прыгал мелкий бес (Максим-лесник), Я хотел быть как солнце, стал как тень на стене (Болота Невы), Над ними чистое небо, под ними острый карниз (Новая жизнь на новом посту), Кому-то вода – питье, кому-то – царская честь (...) Тебя называют богиней, для меня ты – жена (Там, где взойдет луна), Acid jazz – это праздник, рок-н-ролл – это жмур (Нога судьбы), У него в кармане Сартр, у сограждан в лучшем случае – пятак (Иванов), Кому-то снятся необъезженные кони, кому-то снится полистирол и зола (Последний день августа), я не знаю, кто мне открыл, и он не знает, кто я (Новые книги), Над их ветвями поднималась Луна, и под ногами молчала земля (Сон), в шляпах из перьев и трусах из свинца (Электрический пес), Но Будда в сердце, а бес в ребро (Трамвай), мысль мертва, радость моя, а жизнь жива (Гарсон номер два), Моя жизнь дребезжит как дрезина, а могла бы лететь мотыльком (Голубой огонек), Когда я трезв – я Муму и Герасим, мама, а так я война и мир (Таможенный блюз), Панки любят грязь, а хиппи цветы (Десять лет), все помнят отцов, но зовут матерей (Держаться корней), Я думал, что нужно быть привычным к любви, но пришлось привыкнуть к прицельной стрельбе (Движение в сторону весны), Твой муж был похож на бога, / но стал похожим на тень (Когда ты уйдешь), И ты смотришь в небо, но видишь нависший

карниз (Песня номер два), Мне сладко быть радостью, но мне страшно стать палачом (Пчела), Твое тело как ночь, но глаза как рассвет (Сталь), Теперь нас может спасти только сердце, потому что нас уже не спас ум (Капитан Воронин), Я вижу тучи, а может я вижу дым (Никто из нас не), У нас два по всем наукам, но ботанику мы знаем на пять (Растаманы из глубинки), Лето не сожжёт её, январь не остудит (Не было такой и не будет), Гранпу пить дорого, станемте пить бензин (Дед Мороз блюз), Долго мы пели про Свет, а сами шли сумраком (Небо цвета дождя), Одни твердят про умение жить, другие кивают: Судьба! (Вызвать огонь на себя).

Вариантом указанной подмодели можно считать представленный ниже речевой алгоритм, в котором кроме обычного имплицированного противопоставления субстанциальных понятий присутствует дополнительный маркер в виде союзного слова *где – где [здесь] (объект) [и] где (противопоставленный объект)*:

не знал где здесь выход, и даже мы не знали где вход (Капитан Воронин); Я знаю, где здесь газ и где тормоз, но не стану касаться руля (Ей не нравится); Мы оба знали, где земля и где небо (Телохранитель); И с тех пор все равно где здесь ночи, где дни (Девушки танцуют одни); Укажешь им, где ночь, где день (Ты неизбежна); Нам никак уже не различить, где враги, где свои (Генерал); Чтобы мы не могли различать, где свет, где тени (Ты строишь мост); Но они знают где масло, где хлеб (Аристократ); Он знает, где минус, он хочет узнать, где плюс (Они назовут это – «блюз»); где теперь правда, где ложь, где жало змеи, где пылающий уголь, где тюрьма (Прикуривать от пустоты).

Вторая подмодель содержит прямое противопоставление, выраженное союзами *или, но*, прямым отрицанием или прямой лексической

оппозицией – *(не) (объект) [или / но / хотя] (противопоставленный объект)*:

Гибель в морской волне или свободу? (Корабль уродов), И под страхом лишения рук или ног (В поле ягода навсегда), свидетельство дружбы или страха сделать свой собственный шаг (Электрический пес), Я хочу видеть доктора (...). Или священника (В джунглях), Тамбовской волчицей или светлой сестрой (Бурлак), реального сходства или феноменального скотства (Дарья, Дарья), И это похоже на прогулки во сне или на летнюю тоску по весне (Хилый закос под любовь), Джа Растафара или война (Растаманы из глубинки), История или любовь (Комиссар), любовь это или отравка (Зимняя роза), Так причисли нас к ангелам иль к свите зверей (Бурлак), Небезопасно иметь дело с ними или со мной (Народная песня из Паламоса), Но даже суета бывает та или не та (Акуна Матата), Кто был первым – ты или я (Заполнить пустые места), Кто из нас выйдет живым – ты или я (Мужской блюз), Он не хочет веселья, он хочет вина (Сентябрь), Это не жизнь, это цирк Марабу (Дарья, Дарья), Это был не призрак, это был только звук (Железнодорожная вода), Так что это не песня, это новый шаг вброд (Сутра ледоруба), Ведь Ратхе и Кришна не боги, но дети земли (Воздайте хвалу), может быть я идиот, но я не дебил (Станный вопрос), и во всем, что движется, видят соперниц, хотя уверяют, что видят блядей (Электрический пес), Наступает ночь, потом иногда наступает день (Они назовут это «блюз»), Забудь начало – лишишься конца (Платан).

Как и в предыдущем случае, многие противопоставляемые объекты избираются поэтом согласно художественному замыслу, а не системно: *веселье – вино, розы – трава, мать – жена, жизнь – цирк, Муму и Герасим – Война и мир, кони – полистирол, дрезина – мотылек, дружба – страх,*

доктор – священник, волчица – сестра, прогулка – тоска, Джа Растафара – война, любовь – история, любовь – отравка, сходство – скотство, небо – карниз, песня – шаг, луна – земля, радость – палач, идиот – дебил, тело – глаза, боги – дети, Сартр – пятак, соперницы – бляди, граппа – бензин и др. Хотя немало и чисто системных оппозиций, принятых в русской языковой картине мира (*выход – вход, газ – тормоз, земля – небо, ночь – день, свет – тень, свет – сумрак, враги – свои, плюс – минус, руки – ноги, иллюзия – правда, отцы – матери, два – пять, я – ты, я – они, те – не те, начало – конец, сердце – ум*). В определенном смысле узуальными можно считать и оппозиции на линии: *масло – хлеб, солнце – тень или гибель – свобода, лето – январь*.

Непосредственно примыкает к двум предыдущим и подмодель, в которой объектом предикативного противопоставления оказывается атрибутивное (качественное или количественное) понятие. Она сравнительно немногочисленна.

(атрибут) [да / а / но / где] (противопоставленный атрибут):

Вчера я пил – и был счастливый. Сегодня я хожу больной (Центр циклона), *Как на черном – так чистый, как на белом – рябой* (Кострома топ amour), *Молодым на небе нудно, да не влезешь, если стар* (Великая железнодорожная симфония), *Я вышел духовный, а вернулся мирской* (Гарсон номер два), *Плохие новости скачут как блохи, а хорошие и так ясны* (Капитан Воронин), *Сейчас румян, а ранее как мел (...)* Герман *был сломан, но божьим промыслом опять цел* (Св. Герман), *У всех самолетов по два крыла, а у меня одно* (Стерегающий Баржу), *мысль мертва, радость моя, а жизнь жива* (Гарсон номер два), *Есть много высоких материй, мама, но я их свожу в одно* (Таможенный блюз), *Просто здесь красный, где у всех – голубой (8200), и порою твой взгляд нестерпим для глаз, а порою он как зола* (Пески Петербурга), *Нет лиц у тех, кто против; лиц у тех,*

кто с нами (Любовь во время войны), Рассказывают, что у него не одна жизнь, а три (Огонь Вавилона).

Здесь также встречаются нормативные (системные) оппозиции: черное – белое, духовный – мирской, много – одно, мертва – жива, молодой – стар, сломан – цел, плохие – хорошие (также один – два в представленном контексте), но есть и авторские: счастливый – больной, чистый – рябой, румян – как мел, красный – голубой, нестерпим для глаз – как зола, кто против – кто с нами, одна – три.

Оставшиеся три модели содержат концептуальное суждение противопоставления обстоятельств места, времени и образа действия. Самыми фреквентными являются противопоставления пространственных обстоятельств выражаемого в суждении действия (противопоставление при этом осуществляется либо при помощи маркеров явного противопоставления *не – а* и *или*, либо семантически за счет оппозитивных лексем, чаще всего языковых антонимов):

(в этом месте) [или / не – а / а / и / когда / чем] (в противопоставленном месте):

Там я, или я здесь (одноименная песня), Нас можно ставить там, нас можно ставить здесь (Игра наверняка), Я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз. Я стою на холме – не знаю, здесь или там (Железнодорожная вода), Сверху или снизу, но храни целомудрие, всё остальное пройдёт (Я учусь быть Таней), И она не спросила, куда я ушел: северней или южней (Ключи от ее дверей), те в небе или в огне (На ее стороне), В мире что-то не так – или это у меня в голове? (Тяжелый рок), В тишине алтаря или в списках книг (Терапевт), упал не на землю, а в небо (На ее стороне), И один с изумлением смотрит на Запад, а другой с восторгом глядит на Восток (Электрический пес), Нас всех учили с любовью смотреть не вверх, а вперед (Комната лишенная зеркал), А вниз по Волге –

*Золотая Орда, **вверх** по Волге – барышни глядят с берега (Бурлак), Сердце – **вверх**, ноги – **вниз** (Три сестры), Раньше **сверху** ехал Бог, **снизу** прыгал мелкий бес (Максим-лесник), На юге есть бешеный кактус, на **севере** – тундра с тайгой (Таможенный блюз), Продав леса и нефть на **запад**, SS20 – на **восток** (Древнерусская тоска), На **Севере** дождь, на **Юге** – белым бело (...) Подо мной нет дна, наверху надо мной стекло (Луна, успокой меня), Один был **снаружи**, другой **внутри** (Слишком много любви), Слева небеса, справа пустота (Обещанный день), **Снаружи** бриллианты, **внутри** некуда сесть (Феечка), Солнце на **закат**, значит Луна на **восход** (Желтая луна), А на горке Владимир, а под горкой Покров (Кострома, mon amour), Над их ветвями поднималась Луна, и под ногами молчала земля (...) И справа от гроба стоял председатель, а слева от гроба был вор (Сон), А трава всегда зелена на том берегу, когда на этом – тюрьма (В джунглях), Но наяву все гуманнее, чем во сне (Акуна Матата), Я все равно был **выше** твоих небес, и я был **ниже** твоих глубин (Уйдешь своим путем), нас можно ставить **там**, нас можно ставить **здесь** (В игре что-то не так), он **отсюда** и **больше нигде** (Капитан Воронин).*

Как видим, здесь большинство оппозиций носит стандартный характер. Оказиональными являются только *в небе – в огне, в тишине (алтаря) – в списках (книг) в мире – в голове, отсюда – нигде и вверх – вперед*.

Вторая обстоятельственная подмодель вербализует концептуальные суждения о противопоставлении времени действия и состояния (при этом все такого рода конструкции содержат явное противопоставление за счет лексической антонимии, оппозиции или грамматических средств).

(в одно время) [не – а] (в противопоставленное время):

*Ты одна помнишь, что нет никакого **завтра**, есть только **сейчас** (Если бы не ты), **Теперь** он просто не может, то что **раньше** ему*

было лень (Когда ты уйдешь), Раньше мы не знали друг друга. Теперь это не так (Уткина заводь), раньше каждый шел, как хотел – а теперь паровоз, как мессия, несет нас вперед (Из Калинина в Тверь), Вчера было лето, а теперь зима (Десять лет), Сейчас румян, а ранее как мел (Св. Герман), Сначала было весело, потом спустился «сплин» (Афанасий Никитин буги или Хождение за три моря-2), У них перья днем – жемчуг, а в ночи – бирюза (Фигус Религиозный), Вчера я пил – и был счастливый, сегодня я хожу больной (Центр циклона), Раньше мы жили завтра, а теперь и сегодня – вчера (...) Для нее прошла ночь, для него – три тысячи лет (Некоторые женятся (а некоторые так)), Завтра не придет, у нас опять идет вчера (Дуй), Ночью невтерпеж, да к утру станет ясно (Voulez Vous Coucher Avec Moi?), Ну а ежели кто не еще, а уже (Сталь), Снова я пел сегодня, то, что должен был петь вчера (...) То, что понятно ночью, скрыто в потемках днем (Снова я пел сегодня), Было время – ногу в стремя. А теперь – тихо. (На ход ноги).

Исключение составляет только авторская оппозиция *было время – теперь и ночь – три тысячи лет* (здесь противопоставление, скорее, производно от оппозиции *для него – для нее*). Практически все оппозиции в данной группе нормативны. Идиостилевой характер присутствует до определенной степени также в парах концептуальной категории «время»: *сейчас – завтра* или *вчера – теперь*, хотя оппозиция здесь с узальной точки зрения вполне ожидаема.

Наконец, последняя, самая малочисленная в экземплификационном отношении обстоятельственная подмодель призвана вербализовать идею о противопоставлении образа или способа действия – *(таким образом) [или] (противопоставленным образом)*

Я не хочу ходить строем, хочу ходить один (Брат Никотин), Ты здесь просто так или у нас есть дела? (Тень), ты меня полюби; просто

так или с USB (Желтая луна), Ты можешь жить любя, ты можешь жить грубя (Десять лет).

Две первые реализации можно трактовать как узуальные, две оставшиеся — окказиональны.

3.1.2. Модель вербализации концептуального суждения о совмещении противопоставленных понятий

Вторая фразеосинтаксическая модель противопоставления содержит общую идею совмещения противопоставляемых сущностей и явлений, т.е. противопоставляемые действия и состояния представлены в высказываниях как одновременно сопричастствующие или присущие одному субъекту (объекту), их обстоятельства места — как одновременно характеризующие эти действия или состояния, противопоставляемые же объекты и субъекты — как совмещенные в одно целое. В некоторых случаях (при отрицании или при установлении альтернативного противопоставления) суждения могут выражать идею размытости, амбивалентности, смешанности противопоставляемых концептов. Можно также очертить этот тип отношений как внутреннее противоречие. Это касается тех случаев, когда объединяются взаимно исключающие или недопустимые оппозиции.

Общая формула данной фразеосинтаксической модели может выглядеть следующим образом: *(нечто) [и] (одновременно) (нечто противопоставленное)*. По сравнению с предыдущей моделью данная не столь продуктивна, хотя на общем фоне фразеосинтаксических средств, используемых Гребенщиковым в его творчестве, довольно частотна. В нашем корпусе данных оказалось чуть больше 110 случаев, реализованных по девяти подмоделям.

Наиболее объемны три подмодели с совмещением противопоставления субстанциальных объектов. Первая содержит одновременное или попеременное сопричастствие контрастно

противопоставленных объектов, вторая – совмещение их в едином противоречивом суждении, третья же – одновременное их отрицание или неуверенность в том, о котором из противопоставленных объектов идет речь.

*(объект) [и / да / то – то / что – что / как – так и / а / да и]
(одновременно по тому же действию или состоянию)
(противопоставленный объект):*

Возьми в ладонь пепел, возьми в ладонь лед (Лебединая сталь), А на нем узда изо льда, на нем венец из огня (Не пей вина, Гертруда), У меня в крови смесь нитротолуола и смирны (Кардиограмма), Ты знаешь много старых стихов, где есть слова про добро и про зло (Диплом), и все что есть у нас это радость и страх (Сидя на красивом холме), Без начала и без конца (Вятка – Сан-Франциско), У нее свои демоны и свои соловьи за спиной (Ангел), Бродят верха, и бродят низы (Туман над Янцзы), и новое солнце днем, небо и эта луна ночью не остановят нас (Сестра), Конечно только птицы в небе и рыбы в море знают, кто прав (Капитан Воронин), Подружились господи да с господней сранью (...) Чаши с ядом и с вином застыли на весу (Максим-лесник), То спасительный пост, то спасительный яд (Бурлак), Когда глаза закрыты, что небо, что земля – один цвет (Сын плотника), А мы здесь – как я, так и ты (Под мостом, как Чкалов), Священный союз земли и неба (Голубиное слово).

Исключение составляют два примера, в которых совмещены во времени и пространстве контрастно противопоставленные объекты и субъекты, сопряженные с различными действиями и состояниями: *И я не прошу добра, я не желаю зла* (30 по Цельсию), *Я уже не тот, за которым он гнался, да и он уже не тот, что был* (Тяжелый рок).

(объект) (одновременно) (является / становится / присутствует в)(противопоставленный объект):

Все братья – сестры (название альбома 1976 года), *А ежели поймешь, что сансара нирвана, то всяка печаль пройдет* (Не пей вина, Гертруда), *Ищи меня и знай, что три всегда четыре* (Ржавый жбан), *В белом кошелечке – медные деньги, в золотой купели – темнота да тюрьма* (Мается), *крылья – это признак паденья* (Если бы не ты), *Из лесу выходит старик – а глядишь – он совсем не старик, а напротив – совсем молодой* (Дубровский), *Последний дождь уже почти не дождь (...)* *Мне кажется мой дом уже не дом* (Последний дождь), *боль больше не боль* (Stella Maris), *Когда Восток станет Севером, и янтарь станет медь* (Там, где взойдет луна), *От ромашек-цветов пахнет ладаном и задом* (Истребитель), *А он выглядит чертом, хотя он господь* (Сельские леди и джентельмены), *Ты бросаешь им золото, тебе не сказали, что это медь* (Рождественская песня).

К данной подмодели можно отнести и один атрибутивный пример – *А там сумрак и бесконечный путь, который никуда не ведет* (Красная река). В большинстве случаев реализации этой подмодели можно говорить о возникновении номинативных оксюморонов.

(объект) [ни – ни / не – не / то ли – то ли / может быть – может быть] (в рамках того же действия или состояния одновременно) (противопоставленный объект):

не задев ни меня, ни вас (Древняя кровь), *Ни про осень, ни про весну* (Два поезда), *Скучно в доме, если в доме ни креста, ни ножа* (Царь сна), *ни на жизнь, ни на смерть, ни на несколько строк (...)* *У этой песни нет конца и начала* (Электрический пес), *И ни с луком, ни с ружьем* (Самый быстрый самолет), *нет ни копий, ни костей* (Древнерусская тоска), *Ее не поймать ни в сеть, ни рукой* (Встань у реки), *Ни слово, ни глагол не вылетят из уст* (Ржавый жбан), *И ты флейтист но это не флейта неба, это даже не флейта земли*

(Укравший дождь), *То ли Ангелы поют, то ли мои сторожа* (Царь сна), *То ли души праведных, то ли метеорит* (Дарья, Дарья), *Может быть это букашка, а может быть это слон* (Новая жизнь на новом посту), *И это не явь, и не сны* (На ход ноги).

К последней подмодели можно отнести также примеры с совмещением противопоставленных атрибутов – *Мои слова не слишком вежливы и не слишком злы* (...) *мои слова не слишком добры и не слишком злы* (Козлы) и *Нет перешедшего реку, и неперешедшего нет* (Красная река).

Как и в случае с чистым противопоставлением субстанциальных образов, здесь также можно наблюдать авторское идеостилевое видение. Противопоставленными оказываются *Восток – Север, янтарь – медь, пепел – лед, три – четыре, нитротолуол – смирна, демоны – соловьи, господа – господня срань, яд – вино, пост – яд, крест – нож, лук – ружье, ангелы – сторожа, души – метеориткопья – кости, слово – глагол, ладан – зад* (бросается в глаза, что в большинстве случаев оппозиция проходит не по семантическому признаку, а по прагматике, прежде всего по линии сакрум – профанум). Примерно такое же количество именных оппозиций носит чисто когнитивно-языковой характер (*добро – зло, начало – конец, жизнь – смерть, верх – низ, я – он, мы – вы, я – ты, лед – огонь, небо – земля, сансара – нирвана, солнце – луна, день – ночь, осень – весна, рыбы – птицы, небо – море, старик – молодой, явь – сны*). В четырех случаях противопоставляются и сводятся в одно положительная и отрицательная номинация (*старик – не старик, дождь – не дождь, дом – не дом, боль – не боль*). В случае *крылья – признак паденья* авторская оппозиция находит узуальную опору в ассоциативном ряду: *крылья – признак возможности летать – падать*.

Четыре следующие фразеосинтаксические подмодели связаны с совмещением оппозитивных процессуальных понятий (при этом вербально

оппозиция может строиться как на антонимах или лексических оппозициях, так и на отрицании синонимических или симилярных форм).

Одна из этих подмоделей утвердительная и асерторическая (утверждается одновременное наличие в предметном поле обоих противопоставленных действий) – *(действие) [и / то – то / как – как / не – не] (одновременно относящееся к тому же субъекту) (противопоставленное действие):*

Я не знал, что спал; не знал, что проснусь (Крем и карамель), За это время десяток империй расцвел и рухнул во мрак (Некоторые женятся (а некоторые так)), я уйду и вернусь (Болота Невы), Мне снилось, что я умер, и мне снится, что я живой (Шумелка), То нас тащит, то сносит (На ход ноги), То разум горит, а то брезжит едва (Гарсон номер два), Мается, мается, то грешит, то кается (...) то заснет, то лается (Мается), я стал молчать и охрип (Ключи от ее дверей), научись то бежать, то слегка тормозить (Сталь)? А завтра будет то, что было раньше (Голубиное слово),

две следующие содержат совмещение противопоставленных действий и состояний в одно противоречивое:

(действие / состояние) [и / но / хотя / затем что / чтобы / которых / если] (противопоставленное действие / состояние) (одного субъекта):

Монахи с матом машут колыями, бегут его спасти (Древнерусская тоска), они плачут и смеются (Три сестры), я прошу прощенья за все, что я сделал, и я боюсь, что могу быть прощен (Трамвай), Ты сидишь на месте, но ты летишь со всех ног (Морской конек), Я смотрю, как все торопятся, хотя никто никуда не идет (Брат Никотин), он спешит на работу не торопясь (Новая жизнь на новом посту), здесь есть куда взлететь, затем что есть куда пасть (В джунглях), наблюдатель проснется, чтобы отправиться спать (Наблюдатель), обрекая бессмертные души на смерть, чтоб

остаться в живых в этой давке (Сталь), если ты хочешь войти – придется выйти вон (Два поезда), Писал тебе, но не было слов. Я был слепой, но я вижу твой знак (Вятка – Сан-Франциско), Чтобы никогда не вернуться, потому что Ты никуда не уходишь (Голубиное слово), Сколько мы ни пели – все равно, что молчали (Праздник урожая во дворце труда), Если повезет, поймаешь пулю зубами (Голубиное слово), Раньше у нас были крылья, но мы ушли в воду (Stella Maris),

(действие / состояние) [и / но / хотя / затем что / чтобы / которых / если] (противопоставленное действие / состояние) (относящиеся к разным субъектам):

Если ты невиновен, то чья в том вина (Сталь), Их вера, что веры нет (Всадник между небом и землей), Ветер качает над ним ветви, хотя ветра сегодня нет (Наблюдатель), я слышу плеск волн, которых здесь нет (Электричество), я зажег весь свет, но стало темно (Десять лет), Кто бы ни был со мной, я всё равно изначально один (Послезавтра), Небо на цепи, да в ней порваны звенья (Мается), Их корабль разобрала на части охрана, но они уплывут, королева, есть вещи сильнее (Рождественская песня), Двери открыты, ограда тю-тю, но войдете ли вы сюда (Какая рыба быстрее всех), Окно выходит вверх, но сумрак кружит мой дом (Если я уйду).

Как видим, в этих подмоделях содержатся реализации противоречивого совмещения действий или состояний, выраженных именными формами). Противопоставление опирается прежде всего на лексический и деривативный факторы (*невиновен – вина, вера – нет веры, ветер – нет ветра, волны – нет, свет – темно*) или же на семантические ассоциации: *кто-то со мной (я не один) – я один, разобрать на части (привести в негодность) – уплыть, небо на цепи (закрыто) – звенья порваны (открыто), двери открыты, ограда тю-тю (можно войти) – войдете ли (не*

войдете), *выходит вверх* (должно быть светло) – *сумрак кружит* (темно), *повезет* (будет хорошо, будешь жив и здоров) – *поймаешь пулю* (будет плохо, погибнешь, будешь ранен), *были крылья* (могли улететь вверх, спастись, расцвести) – *ушли под воду* (погрузились вниз, опустились, погибли).

Четвертая подмодель – отрицательно-проблематическая (в ней либо одновременно отрицаются оба противопоставленных действия / состояния, либо высказывается сомнение в том, которое из них реально) – *(действие / состояние) [не – не / то ли – то ли / ни – ни / может быть – может быть] (одновременно) (противопоставленное действие / состояние):*

И не встать, и не сесть (Под мостом, как Чкалов), *Как тут не плакать, как не смеяться* (Анютини глазки), *Я не жду от тиранов награды, и не прячу от них пирога* (Черный брахман), *мы не можем помочь, Но мы никому не хотим мешать* (Молодая шпана), *То ли мазать всех миром, то ли плевать с алтаря* (На ее стороне), *То ли это рыбы курят, то ли просто так* (Новая песня о Родине), *ни молчать, ни богом стать* (Уходим в боги), *Но не было такой и не будет* (одноименная песня), *Он – не за, он – не против* (Тайный Узбек).

Здесь, как и ранее, можно отметить наличие амбивалентного синтеза противопоставленных состояний, выраженных описательно при помощи именных единиц:

То ли это благодать, то ли это засада нам (Волки и вороны), *То ли пляски сталеваров, то ли женский бой в грязи* (Афанасий Никитин буги или Хождение за три моря-2), *Может быть, это картина, иллюзия и картина, но может быть, это правда* (Сестра).

В процессуальной группе количество авторских оппозиций еще больше, чем в предыдущем случае (*машут колями – бегут спасти, расцвел – рухнул, прошу прощенья – страшусь, что могу быть прощен, сидишь –*

летишь, горит – брезжит, заснет – лается, не жду – не прячу, мазать миром – блевать, грешит – кается рыбы курят – просто так, молчать – стать богом, благодать – засада, пляски – бой). Нормативных оппозиций гораздо меньше: спать – проснуться, плакать – смеяться, взлететь – пасть, встать – сесть, помогать – мешать (к условно узуальным можно отнести также оппозиции: торопиться – не идти, зажечь свет – стало темно).

Две последние подмодели содержат в основании суждение о совмещении противоположных мест: первая из них утвердительная, вторая – отрицательная.

(это место) [и – и / то – то / что – что / так же – как]
(противопоставленное место) (одновременно)

Лети, летчик, лети, лети высоко, лети глубоко (Летчик), И вверх, и вниз – мне все равно (Центр циклона), Молчание у меня снаружи, молчание у меня внутри (Не могу оторвать глаз от тебя), А я не знаю, откуда я, я не знаю, куда я иду (Зимняя роза), Что в Тибете, что в Царском селе (Под мостом, как Чкалов), то дальше, то вблизи (Афанасий Никитин буги или Хождение за три моря-2), ты бываешь то там то здесь (Песня номер два), Каждое мое письмо прочитано здесь так же, как там (Она не знает, что это сны).

(это место) [ни – ни / не – не] (одновременно) (противопоставленное место)

И ни там ни здесь не осталось скрипок (Мне было бы легче петь), ни в начале, ни в центре, и даже ни в самом хвосте (2-е стеклянное чудо). Но ты не здесь и не там (Песня номер два).

Практически все оппозиции пространственного плана вполне нормативны или, по крайней мере, узуальны.

Таким образом, можно утверждать, что противопоставление (как чистое, так и амбивалентное) занимает в творческой картине мира Бориса Гребенщикова весьма значительное место. Большинство противопоставляемых им сущностей носит либо процессуальный, либо субстанциальный характер. Среди обстоятельственных же понятий, подвергаемых противопоставлению, особое место занимают пространственные. Если отмечать идиостилевую специфику, то следует подчеркнуть, что большинство процессуальных, значительная часть субстанциальных и многие локально-обстоятельственные концепты, противопоставляемые между собой, являются подчеркнуто индивидуально-авторскими, хотя нередко поэт прибегает и к традиционным узואльным оппозициям (культурным стереотипам), вроде *день – ночь, небо – земля, верх – низ, жизнь – смерть* или *свет – тень*. Крайне редко при этом поэт пользуется для построения оппозитивных конструкций чистыми антонимами. Напротив, нередко он строит формально сомнительные оппозиции, т.е. может противопоставить действие и состояние, атрибут и носителя атрибута, причину и следствие, действие и следствие, смежные действия, прямо не связанные между собой предметы и явления. Все это используется Гребенщиковым для создания специфического изобразительного эффекта, свойственного его художественной манере и эксплицирующего его идиостилевую картину мира, в которой идея дуалистической противопоставленности и противоречивости является концептуально значимой.

3.2. Фразеосинтаксические модели вербализации концептуального суждения повтора

Довольно характерным для идиостиля Гребенщикова фразеосинтаксическим прецедентом является построение фразы по принципу «топик – комментарий» с явным или неявным повтором одного из ключевых моментов топика в качестве темы и последующим его рематическим развитием в сторону предикцирования, атрибуирования или обстоятельственной характеристики. Конструкции этого типа так частотны в текстах БГ, что внимательный реципиент воспринимает их как отсыл к предыдущим текстам поэта или распознает в них другие его тексты. Именно этот момент позволяет включить такого типа фразеосинтаксические модели в разряд модельных прецедентов идиостиля Гребенщикова. Мы выделили два типа таких повторов – качественный (в котором имеет значение семантика рематического развития повторяемого фрагмента) и количественный (в котором значимо количество повторов). В последнем случае речь фактически идет о тройственном повторе.

3.2.1. Модели вербализации качественного повтора

Под эту модель можно подвести все случаи повтора некоторого фрагмента высказывания, когда внимание сосредоточено на каком-то одном значимом понятии, используемом в роли темы и развиваемом в смысловом отношении при помощи артибутивных, процессуальных или обстоятельственных рематических характеристикаторов. Именно этот момент позволяет выделить отдельные модели. Первая из них – модель развивающего атрибуирования повторяющегося понятия.

Она построена по принципу «топик – комментарий», где в первой части фразы или сферхфразовой конструкции номинируется объект, а во второй он атрибуируется через юнктивный или нексусный комментарий. Модель распадается на две фразеосхемы – с явным повтором имени объекта:

И может быть я сделаю шаг, еще один шаг в эту пропасть (Как те кто влюблен); В моем окне стоит свеча; свеча любви, свеча безнадежной страсти (...) Во всех лесах поют дрозды, дрозды любви, дрозды безнадежной страсти (...) По всей земле лежат снега; снега любви, снега без конца и края (Голубой дворник); как будто бы есть еще путь, старый прямой путь нашей любви (Серебро Господа Моего); Вот идут с образами – с образами незнакомыми (Волки и вороны; Я связан с ней цепью – цепью неизвестной длины, я связан с ней церковью – церковью любви и войны (Ангел); неси мне письмо, письмо из святая святых, письмо сквозь огонь, письмо от меня (Летчик); Эта гавань закрыта на цепь, цепь весом в года (Борода); Ты – конь, ты прекрасный конь (...) Ты храм. Первый и последний храм (Люди, пришедшие из можжевельника); И мы говорили, что для нас поет свет, но мы искали свет полынной звезды (Как нам вернуться домой); Говорят, что был ветер – ветер с ослепительным жаром (На ее стороне); Превращается в свет из окна на твою сторону. В вечерний свет из окна на твою сторону (Удивительный мастер Лукьянов); Мы пили воду, мы пили эту чистую воду (Мы никогда не станем старше); Скоро кончится век, как короток век (Контрданс); но я дал тебе руку, и рука осталась пуста (Заполнить пустые места); Господи, если я вернусь, то я вернусь чистым (Имя моей тоски); 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); Она движется, ее движения, как архитектура (Она моя драма)

и с его импликацией (при которой на объект может указывать местоимение, либо он домысливается):

Его любовь – ей минус пятнадцать лет (Отец яблок); Место в котором мы живем, в нем достаточно света (Золото на голубом);

это день, он такой же, как ночь, но жарче (...) это вода, в ней яд (Вана Хойя); тень от круга и в ней тень креста (Сон); Столько лет все строили дом – наша ли вина, что пустой? (Государыня); Знаю одну песню, на вкус, как пожар (Не было такой и не будет); Ты – дерево, твое место в саду (Дерево).

Как видим, развивающее атрибуирование повторяющейся темы осуществляется различным образом – через словосочетания согласования или управления, через именное сказуемое или через разного рода придаточные (прежде всего – с определительной семантикой). При этом невозможно здесь отметить какой-либо чисто концептуальной привязки: повторяющиеся понятия, подвергающиеся развивающему атрибуированию всякий раз другие. А это не позволяет относить указанные фразеосинтаксические модели к разряду прецедентов, вербализующих концепты или концептуальные категории.

Принципиально сходна с предыдущей фразеосинтаксическая модель процессуального развития повторяющейся темы. Здесь в комментарии повторяющемуся субстантивному понятию приписывается некий характеризующий его процесс:

Держись сильнее за якорь, якорь не подведет (...) На нем был черный корсаж, а в корсаже спрятан кинжал (Не пей вина, Гертруда); Вокруг них было Белое море, в море громоздились льды (Сон); Нет смысла писать мне писем – письма здесь разносит вор (В джунглях); Колеса сдаены в музей, музей весь вынесли вон (Древнерусская тоска); Мне просто хотелось вечного лета, а лето стало зимой (Тяжелый рок); Это мы. Мы коснулись воды губами (Вана Хойя); Дать тебе руку, но рука проходит, словно сквозь дым (Быть вместе); Я вижу в этом руку судьбы, а перечить судьбе грешно (В подобную ночь); Смотри, Господи: крепость, и от крепости – страх (Никита Рязанский); Дело было в Казани, дело кончилось плохо (На ее

стороне); *Я знаю одну песню, летит не касаясь земли* (Не было такой и не будет).

Последняя модель касается случаев, в которых повторяющаяся тема – это некий процесс или событие, а ее развитие осуществляется за счет разного рода обстоятельств (прежде всего, образа действия и места):

Те, кто рисует нас, рисуют нас красным на сером (Золото на голубом); *Иван спешит на работу, он спешит на работу не торопясь* (Новая жизнь на новом посту); *Ты здесь. Ты виртуально здесь* (Люди, пришедшие из можжевельника); *Знают, как знает тот, кто пьет, опершись на копьё* (Тайный Узбек); *Но те, кто сильны – сильны тем, что знают, где сила* (На ее стороне); *И Волга мирно текла, текла, куда ей было надо* (На ее стороне); *Вороника на крыльце, она по ту сторону стекла* (Северный цвет); *И деревья растущие здесь растут из древних корней* (Наступление яблочных дней); *Но те, кто знал, знали, когда пойдут конвой и невеста* (На ее стороне); *и к тебе не пройдешь, не оставив следа, а зачем этот след* (Контрданс);

К данной модели непосредственно примыкают два случая развития модальности повторяющегося процесса: *Вспоминая об этом, Нет, лучше не вспоминать об этом* (Она моя драма) и *Мы шли туда, где стена, туда, где должна быть стена* (Северный цвет).

3.2.2. Модели вербализации тройственного повтора

Повтор как художественный прием является одним из ключевых в идиостиле Гребенщикова. Сложно найти произведение, где бы он не прибегал к этому средству. Иногда повтор провоцируется самой музыкальной конструкцией песенной строфы. В случае блюза жанровая специфика требует даже тройственного повторения. Однако повтор, особенно тройственный повтор, встречается у Гребенщикова не только в

блюзах, но и далеко за пределами этого жанра. Триада, тройственность является той концептуальной категорией и одновременно тем культурным символом, которые занимают в идиостилевой картине мира БГ одно из центральных мест. Об этом свидетельствует не только частотность употребления числительных *три* и *третий* (35 раз¹³⁰), но и случаи триадичного структурирования высказываний и сверхфразовых единств. Таких примеров очень много, они могут касаться и триад субстанциальных объектов:

Хочу скорей я с них прикид сорвать, сорвать парик и на платформе шуз (Мочалкин блюз); Птицы уснули в саду. Рыбы уснули в пруду. Даже стражи в Аду (На ход ноги); нет смысла скрывать большие жадность, свинство и спесь (Тайный Узбек); географию всех наших комнат, квартир и страстей (Иван Бодхидхарма); сестра или мать или кто-то, кто ждет на земле? (Кто ты теперь); если в доме твоём будет шелк и парча, и слоновая кость (Контрданс); пламя свечей ее, кольца ключей ее, нежный как ночь мрамор плечей ее (Почему не падает небо); Белый стол, черный чай, пурпурное вино (Сентябрь); Зеленая лампа, и грязный стол, и правила над столом (Сторож Сергеев); ни на жизнь, ни на смерть, ни на несколько строк (Электрический пес); Жемчужная коза, тростник и лоза (Сергей Ильич); наши кони пустились в пляс по заре, по воде и среди огня (Пески Петербурга); Куда ты из дома в дождь, туман или снег (Нет на тебя управы);

и процессуальных триад:

иногда мне хочется спрятаться в угол, затихнуть и умереть (Я – змея); чтобы все рассмотреть, отнестись с пониманием и выяснить, кто я такой (Кто ты такой); Даже если нам всем запереться в глухую тюрьму, жечь самолеты, расформировать

¹³⁰ Незначительно уступает лишь употреблению числительных *два* / *второй*.

поезда (Тайный Узбек); Наш путь терпеть и страдать, и лечь костями в чистом поле (Собачий вальс); Держи меня, будь со мной, храни меня, пока не начался джаз (Пока не начался джаз); Возьми меня к реке, положи меня в воду, учи меня искусству быть смирным (Искусство быть смирным); смотрят чужое кино, играют в чужих ролях, стучатся в чужую дверь (Сыновья молчаливых дней); 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 (Почему не падает небо); я знаю, кто встанет передо мной, и заставит меня, и прикажет мне еще раз остаться живым (Нам не уйти далеко); Сольемся, разольемся, и, как учила нас мать-вода, – льемся (На ход ноги); он продался, спился и оскудел (Огонь Вавилона); Сжѣг свой пентхаус, снял пробу с лозы и вышел плясать в туман над Янцзы (Туман над Янцзы)¹³¹,

иногда – тройственных атрибутов:

Я вспомню тех, кто красивей тебя, умнее тебя, лучше тебя (Юрьев день),

а иногда и смешанных в категориальном отношении понятий:

Никто, нигде и ничей (Аригато); боятся смотреть в окно, боятся шагов внизу, боятся своих детей (Сыновья молчаливых дней).

Такого рода примеры можно подвести под фразеосинтаксическую модель вербализации тройственной однородности. Скорее всего, в таких повторах реализуется характерная для идиостиля БГ концептуальная категория тройственности. Подтверждают это также случаи,

¹³¹ В песне **Мальчик** происходит наложение одного триадического повтора на другой: *И оно не может отказаться, не умеет отказаться любить, не может, не хочет, не умеет отказаться любить.*

когда с логической или культурологической точки зрения тройственность кажется неуместной. Обратим внимание на следующие примеры:

*То ли **атман**, то ли **брахман**, то ли полный **аватар** (Инцидент в Настасьино); Сай Рам, **отец** наш батюшка; **Кармама** – свет души; Ой, ламы линии Кагью – до чего ж вы хороши! (Русская нирвана); ни в **начале**, ни в **центре** и даже ни в самом **хвосте** (2-е стеклянное чудо).*

В индуизме функционирует диада верховных принципов – атман и брахман. Аватар – понятие низшего порядка и не образует с двумя предыдущими триады. Во втором примере псевдоэтимологизация слова *Кармама* (возникшего из контаминации слов *Кармана* и *мама*) должна выстроить диаду «отец – мама», которая, тем не менее, ломается введением третьего элемента – *лам*. В последнем примере игра в триаду разрушает традиционную пару «в начале – в конце» через введение *центра*.

Остальные виды тройственных повторов в текстах Гребенщикова обладают чисто предикативным характером и реализуются через модели построения сложных предложений или сверхфразовых единств. Мы нашли две такие модели в творческом инструментарии Гребенщикова. Одна из них может быть определена как модель вербализации тройственного перечисления:

***Один** улетел по ветру, **другой** уплыл по воду, а **третий** пьет горькую, да все поет об одном (...) **Одному** дала с чистых глаз, **другому** из шалости, а сама ждала **третьего** – да уж сколько лет... (Звездочка); **Одни** говорят – сегодня в шесть конец света. **Другие** просто депрессивны в доску. **Третьи** терпят любовь только за то, что она без ответа (Тяжелый рок); **Один** брат – Сириус, а **другой** брат – Спас. А **третий** хотел дойти ногами до неба (Кони беспредела); **матрос** Егор Трубников и **индеец** Острие Бревна, **третий** был без имени, но со стажем в полторы тыщи лет (Капитан Воронин); У*

черных есть чувство ритма, у *белых* есть чувство вины, Но есть *третьи* без особых примет (**Комната лишенная зеркал**)¹³²; ты думал что если *двое* молчат, то и *третий* должен быть «за» (**Укрававший дождь**). Мы тронемся с места по счету *один-два-три* (**Немного солнца в холодной воде**);

к которой непосредственно примыкают случаи с клише *каждый третий* и *третий глаз*, а также инновацией *третья нога*:

Каждый третий целится вслед (**Выстрелы с той стороны**); В наше время, когда *каждый третий* – герой (**Поколение дворников**); И с тех пор у нас в деревне *каждый третий* – индуист (**Инцидент в Настасьино**); в районе хвоста *третий глаз* (**Летчик**); *третий глаз* сверкал огнем (**Инцидент в Настасьино**); Где твой *третий глаз*, папа (**Духовный паровоз**); с необрезанным сердцем и *третьей хрустальной ногой* (**Цветы Йосивары**).

На их фоне нарочитой «ломкой» триады выглядит пример *Мой отец был торговец, другой отец Интерпол, третий отец Дзержинский, четвертый отец кокаин* (**Таможенный блюз**).

Вторая модель состоит в тройственном повторе частей сложного суждения. Это довольно продуктивная модель, распадающаяся на фразеосхемы в зависимости от того, какой функциональный элемент предложения подвергается повтору. В первую очередь следует выделить те триадициные предикативные повторы, в которых постоянным лексическим компонентом оказывается сказуемое, грамматический центр в целом или ядерная часть сложноподчиненного предложения:

Мы или 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 (...)* **Дайте мне тон,**

¹³² В этом случае также наблюдаем намеренное нарушение оппозитивной диады «черные – белые».

дайте мне ход, дайте мне спеть эти пять нелогичных нот (...) Дайте мне ночь, дайте мне час, дайте мне шанс сделать что-то из нас (Глаз); Скажи мне еще один раз, скажи мне прямо, кто мы теперь, скажи мне истинно, где мы сейчас (Комната лишенная зеркал); но они есть они, ты есть ты, я есть я (Контрданс); Так что хватит запрягать, хватит гнаться за судьбою, хватит попусту гонять в чистом море корабли (Самый быстрый самолет); Мне не нужно победы, не нужно венца, мне не нужно губ ведьмы, чтоб дойти до конца (Кострома, mon amour); как нам петь, как не ради пустой руки? А если нам не петь, то сгореть в пустоте; а петь и не допеть – то за мной придут орлики (...) 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); Если Ты хочешь, то земля станет мертвой; если Ты хочешь – камни воспоют Тебе славу; если Ты хочешь – сними эту накипь с моего сердца (Северный цвет); Но я не знаю, как идет сигнал, я не знаю принципа связи и я не знаю, кто клал кабель (...) Вот женщина, завязанная в транспортном узле, вот женщина верхом на шершавом козле, вот женщина, глядящая на белом стекле (2-12-85-06); Ей нравится пожар Карфагена, нравится запах огня, но ей не нравится то, что принимаю я (Ей не нравится); Но знаешь, небо становится ближе, слышишь – небо становится ближе, смотри – небо становится ближе с каждым днем (Небо становится ближе); И есть разные лица в виде дверей, и есть твое что в виде стены, и есть руки мои, что ждут лебедей (Уйдешь своим путем); Я не вижу смысла скандалить со мной, я не вижу смысла ругаться со мной, Я не вижу смысла даже ссориться со мной (Сенсимилья); Здравствуй бабушка, твой прицел верен. Здравствуй бабушка, твой взгляд гасит пламя. Здравствуй бабушка, ты всегда уверена (...) Прощайте бабушки, ваш прицел был верен. Прощайте бабушки, ваш взгляд гасил пламя. Прощайте бабушки, вы были

уверены (**Бабушки**); *Двигаться дальше, двигаться дальше*, как страшно *двигаться дальше* (*Двигаться дальше*); *Приятно видеть отражение за черным стеклом. Приятно привыкнуть, что там где я сплю, — это дом. Вдвойне приятно сидеть всю ночь* (**В подобную ночь**); *Тихо. Тихо. Ты посмотри — как тихо* (**На ход ноги**); *И они правы, они правы, они конечно правы* (**Мальчик**); *Он играет им всем, ты играешь ему, ну а кто здесь сыграет тебе* (**Контрданс**).

В пяти последних примерах наблюдается тенденция, которая стала знаковой для гребенщиковских триад — третий повтор производится с вариацией. В примере из песни **Бабушки** этот прием осуществляется дважды: *твой — твой — ты* и *ваши — ваши — вы*, в трех последующих примерах третий повтор синтаксически перестраивается: *вдвойне приятно, ты посмотри — как* и *конечно правы*, а в последнем — варьируется значение вида: *играет — играет — сыграет*. В целом ряде случаев эта вариативность обретает формы отдельной фразеосхемы:

Не плачь, Маша, я здесь, не плачь, солнце взойдет; Не прячь от Бога глаза (**Дубровский**); *Я был рыцарем в цирке, Я был святым в кино; Я хотел стать водой для тебя* (**Стерегающий Баржу**); *Я был сияющим ветром, я был полетом стрелы, я шел по следу оленя среди высоких деревьев* (**Кад Годдо**); *Я устал пить чай, я устал пить вино. я зажег весь свет, но стало темно* (**Десять лет**); *Иду на вы. Иду на ты. Идем на ты* (**Иду на ты**); *Попытайся простить мне, что я не всегда пел чисто, попытайся простить мне, что я не всегда был честен, попытайся поверить, я не хотел плохого* (**Сестра**); *выше слез, выше слов, вровень с нашей тоской* (**Серебро Господа Моего**); *Ты можешь ругаться со своею женой, Ты можешь ругаться со своею женой, Ты можешь скандалить со своей женой* (**Сенсимилья**); *Мы стали уважаемыми, мы стали большими, мы приняты в приличных домах* (**В игре что-то не так**).

Встречаются случаи и вариации в первом члене триады: **Я вошел** сюда с помощью двери, **я пришел** сюда с помощью ног, **я пришел**, чтоб опять восхититься (Из Калинина в Тверь).

Вторую большую группу предикативных триадических повторов составляют примеры с трижды повторяющимися подлежащими. В основном это местоимение я, значительно реже – ты и другие местоимения или существительные:

Но я был мудр и светел, я принялся за дело всерьез, и я умер, выбирая ответ (Комната лишенная зеркал); Я знал ее с детских лет, я помню все как будто вчера, я не помню отца, но мать была очень добра (Глядя в телевизор); Я уезжаю в деревню, чтобы стать ближе к земле. Я открываю свойства растений и трав. Я брошу в огонь душистый чабрец (Деревня); Я просыпаюсь, я боюсь открыть веки, я спрашиваю (Жажда); Я видел вчера новый фильм, я вышел из зала таким же, как раньше; я знаю уют вагонов метро (Время луны); Я не спешу прыгать в окна, я знаю, чьи это дела, и я ищу сверху отблеск твоего крыла (Тень твоего крыла); Я вышел из ветра и потока, я играю в дуду, я словно перехожу эту реку по тонкому льду (Эвакуация); Если бы я мог любить не требуя любви от тебя, если бы я не боялся и пел о своем, если бы я умел видеть, я увидел бы нас так, как мы есть (Золото на голубом); Теперь ты открыт, ты отбросил свой щит, ты не помнишь, кто прав и кто слеп. Ты повесил мишени на грудь, стоит лишь тетиву натянуть. Ты ходячая цель. Ты уверен, что верен твой путь (2-е стеклянное чудо); Ты на парад выходил без штанов, ты бродил там, божественно нагой, ты осенен троллейбусной дугой (Поручик Иванов); Но кто ты сейчас, с кем ты теперь, с кем ты сейчас, (Кто ты теперь); А мы все молчим, мы все считаем и ждем, мы все поем о себе (Серебро Господа Моего); Он слышал ее имя, он ждал повторенья. Он бросил в огонь все, что было не жаль (Почему не падает небо); Многие надеются,

что он отошел от дел, что он продался, спился и оскудел, что он сгорел или провалился под лед (Огонь Вавилона); И они 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 (Древняя кровь); Они не знают, что значит зима, они танцуют, они свободны от наших потерь! (Молодые львы); за тех, кто шел с нами, за тех, кто нас ждал, за тех, кто никогда не простит нам (Рок-н-ролл мертв); И каждый говорит о любви в словах, каждый видит прекрасные сны, каждый уверен, что именно он источник огня (Тема для новой войны); 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); Коровы слышат, коровы знают, коровы в курсе (Марш священных коров).

Как и ранее, здесь также встречаются случаи целенаправленного нарушения триады:

Иногда я гоню их прочь, иногда я хочу им петь, иногда мне хочется спрятаться в угол (Я – змея); Иван Бодхидхарма движется с юга на крыльях весны. Он пьет из реки, в которой был лед. Он держит в руках географию всех наших комнат, квартир и страстей (...) Он движется мимо строений, в которых стремятся избежать судьбы. Он легче, чем дым. Сквозь пластмассу и жесть. Иван Бодхидхарма склонен видеть деревья там, где мы склонны видеть столбы (Иван Бодхидхарма).

Следующая подмодель состоит в повторе общего для трех предикаций детерминанта – препозитивного обстоятельства места или времени:

Глубоко в джунглях, куда я вернусь, когда я кончу дела. глубоко в джунглях, где каждый знает, что сажса бела, глубоко в джунглях,

где пьют, так как пьют, потому что иначе ничего не понять (В джунглях); По улицам водят коня; на улицах пьяный бардак, на улицах полный привет (Не пей вина, Гертруда); В доме спит зверь, в доме ждет ангел; в доме далеко до утра. (...) 14 лет я не ел; 14 лет я не пил; 14 лет молчал (Забадай).

Последняя подмодель также предполагает наличие триады предикативных конструкций в рамках одного сложного синтаксического целого или сложного предложения, но при этом лексической константой являются частицы и союзные слова, иногда — местоимения в роли второстепенных членов:

Это день, это день, он такой же как ночь но жарче. Это вода, это вода, в ней яд. Прочь. Это мы. Мы коснулись воды губами (Вана Хойя); И вот путь ведущий вниз, а вот вода из крана, вот кто-то влез на карниз (Песня для нового быта); Вот самурай, а вот гейша. А вот их сегун (Пока несут саке); Когда летний туман пахнет вьюгой, Когда с неба крошится труха, Когда друга прирежет подруга (Черный брахман); Когда то, что мы сделали, выйдет без печали из наших рук; когда семь разойдутся, чтобы не смотреть, кто войдет в круг; когда белый конь встретит своих подруг, это день радости. (...) Когда звезда-можжевельник ляжет перед нами в огне, когда в камнях будет сказано то, что было сказано мне; когда над чистой водой будет место звериной Луне, это день радости (День радости); Но словно бы что-то не так, словно бы блекли цвета, словно бы нам опять не хватает тебя (Серебро Господа Моего); Они говорят, что губы ее стали сегодня как ртуть, что она ушла чересчур далеко, что ее уже не вернуть (Держаться корней); Чем ты был занят — я лился, как вода, что ты принес, что исчезнет без следа? (Шары из хрусталя); Как оно горело на полпути к раю, как он пело, чтобы согреться, как танцевало по самому краю (Поутру); Легко ли тебе,

светло ли тебе, и уютно ли в этом тепле? (Кто ты теперь); Твои самолеты – им никогда не взлететь, твои горизонты чисты, твои берега не знают прибоя (Королева); Это нам обмороженным, нам, лишённым имён, нам, лишённым всего (...) Нам восстанавливать мир, нам воспитывать детей, нам возводить эти храмы (Убийцы и псы); У них кудри – как шелк, а глаза – как чайны блюда; у них семь тысяч лет без пардонов, без мерси. У них сердце – внутри; они плачут и смеются (Три сестры).

Как видим, модель повтора (как качественно-понятийного, так и чисто количественного), так же, как и модель противопоставления, носит у Гребенщикова ярко выраженный идиостилевой характер и свидетельствует о концептуальной значимости этих когитативных процедур для создаваемой им в текстах своих песен художественной картины мира. Мира, в котором все противоречиво, все выстроено на оппозициях, в котором происходит постоянное противостояние в пространстве и времени, в этике и самом существовании, но одновременно с этим в этом мире все связано, все взаимно поддерживается, утверждается через повторение (очень часто триадическое), но при этом такие повторы зачастую варьируются, создавая неожиданные повороты событий и неожиданные изменения самих повторяющихся явлений, атрибутов или обстоятельств. Базовым свойством идиостилевой художественной картины мира Гребенщикова является ее культурно-семиотическая многомерность. Об этом пишут едва ли не все исследователи творчества поэта. Финский исследователь Т. Хуттунен обнаруживает в ней три ключевые составляющие: «Гребенщиковский текст возникает как монтаж западного (литературного) рок-текста, русской литературной классики и экспериментов исторического литературного авангарда (постсимволистов, футуристов, заумников, обэриутов). Монтаж цитат следует, со своей стороны, рассматривать как характерное свойство

композиции текстов Гребенщикова»¹³³. Польско-украинский лингвист Михаил Лабащук обратил внимание на парадоксальность пространственно-временного континуума художественного мира Гребенщикова, выделяя в нем четыре взаимно переплетенных модуса – обыденно-мифологическую, абсурдную (саркастически-ироническую), чувственно-поэтическую и отвлеченно-поэтическую картины мира¹³⁴. М. В. Оробинская для описания этого же явления в идиостиле БГ вводит несколько странно звучащий термин «высокая глубина текста»¹³⁵. Парадоксальность художественного мира поэта состоит именно в целостности внутренне противоречивого и расчлененного универсума, почти в каждом своем фрагменте, основанном на противопоставлениях и повторях.

Анализ фразеосинтаксических моделей вербализации концептуальных суждений показал, что их ни в коем случае нельзя смешивать с ранее рассмотренными прецедентными конструкциями, вербализующими концепты или концептуальные категории. В основе последних всегда лежит некий общий когнитивный смысл, некое общее содержание, общий фрагмент идиостилевой картины мира. Здесь же общность состоит в способе когнитивного поступка, т.е. в способе представления взаимного отношения самых разнообразных понятий либо в виде оппозиций, либо в виде цепочек повторов. Фразеосинтаксические

¹³³ Т. Хуттунен, *«Невы Невы»: интертекстуальное болото Бориса Гребенщикова*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 10, Тверь 2007, с. 162.

¹³⁴ М. С. Лабащук, *Категории пространства и времени в творчестве Б. Гребенщикова*, w: Aktualne problemy semantyki i stylistyki tekstu. Studia opisowe i komparatywne, pod red. J. Wierzbńskiego, Łódź 2004, s.135 –144.

¹³⁵ М. В. Оробинская, *Идиостиль Бориса Гребенщикова с точки зрения глубины текста*, «Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди», 2014, вип. 3 (79), ч. 1, с. 87 – 96.

модели вербализации концептуальных суждений носят ярко выраженный операциональный характер. Здесь прецедентно не само языковое или когнитивное содержание того или иного фрагмента текста, а легко узнаваемый слушателем характерный для БГ образ конструирования художественной действительности, выраженный в специфических языковых конструкциях.

ВЫВОДЫ

Данная монография посвящена исследованию роли прецедентов в идеостилевой модели порождения художественного текста российского барда, поэта и рок-музыканта Бориса Гребенщикова. Идея прецедентности состоит в том, что некая единица, возникшая в ходе чьей-то речевой деятельности сохраняется в языковой культуре в своей исходной форме и с исходным содержанием (и смыслом) вследствие ее многократного воспроизведения. Нередко такая единица сохраняет также соотнесенность с культурно-языковым контекстом своего возникновения (такие прецеденты носят характер цитатности). Единицы номинативного характера (словные и сверхсловные наименования) обычно полностью утрачивают контекстную привязанность и формальную первичность, т.к. оказываются включенными в языковую систему (в соответствующие лексические и грамматические парадигмы). Иное дело единицы предикативного и полупредикативного характера, т.е. собственно речевые знаки, существующие в данной единичной форме и в данном единичном значении «здесь и сейчас». Сохранение такой единицы в неизменной форме с тем же содержанием нарушает логику речевого поведения, которое должно быть либо выражением актуальных мыслительных состояний адресанта, либо столь же актуальным проявлением коммуникативного воздействия адресанта на адресата. Использование уже ранее использовавшихся предикативных и полупредикативных конструкций (вместо образования новых по моделям сочетаемости и синтаксиса) создает эффект введения в свой текст фрагментов «чужого» текста. Такого эффекта мы не наблюдаем ни при использовании слов, ни при использовании языковых клише. Он начинает появляться лишь при использовании фразеологизмов и то только в случае, когда его использование предварить маркером, вроде «как говорится». Сложнее обстоит дело со свободными словосочетаниями, которые могут постепенно становиться языковыми клише, пополняя тем самым

лексическую базу языка. Но до момента преобразования в воспроизводимые (устойчивые) единицы языка свободное словосочетание может проходить этап собственно полупредикативной прецедентности, т.е. использования как своеобразной цитаты, сохраняющей свою единичную форму и единичное содержание. В случае же, когда воспроизводимый фрагмент чужой речи носит собственно предикативный характер, следует вести речь о прецедентном высказывании или тексте.

Под прецедентным высказыванием мы понимаем единицу предикативного характера (предложение или ряд предложений), заимствованную субъектом речи в полном или частичном виде из другого текста (ряда других текстов) и воспринимаемую реципиентом как воспроизведенную, а не порожденную по языковой синтаксической модели. Эти единицы могут входить в информационную базу социализированного кода (литературного языка, сленга, жаргона, диалекта, просторечия) или же быть единицами исключительно идиостиля отдельной личности. По происхождению это могут быть заимствования из жизненных коммуникативных ситуаций (аллюзии) или цитаты из произведений культуры (реминисценции). По функции же они могут быть как чисто коммуникативными знаками, так и знаками культуры. Их предикативный характер является исключительно инвариантным, поскольку в конкретной речевой репрезентации они могут быть редуцированы до словосочетания или даже отдельной словоформы.

Каждая прецедентная единица обладает некоторым воспроизводимым содержанием, стабильной формой и определенной прагматикой. Особенный исследовательский интерес вызывает вопрос о том, как соотносится прагматика прецедента как такового (т.е. в системе словесной культуры или в структуре конкретного текста, из которого он заимствуется) и прагматика его использования в целевом тексте (в нашем случае – в текстах Бориса Гребенщикова). Иногда субъект речи строит свой текст, опираясь на прагматику и семантику прецедента (что существенно

упрощает ему содержательную и смысловую задачу). В таких случаях читатель (слушатель) пользуется прецедентной единицей как своеобразным ключом к остальному семантическому массиву текста. Но может быть и другой способ использования прецедента – когда автор использует в своем тексте клишированную или цитатную фразу (целиком или частично), трансформируя при этом ее содержание и смысл, т.е. меняя ее прагматику иногда столь существенно, что знание прецедента не только не помогает реципиенту, но и затрудняет ему смысловое освоение текста. Таким образом текст становится дополнительно остранным. Именно этот способ введения прецедентных текстов в свой стихотворный текст чаще всего использует Гребенщиков.

Творчество Бориса Гребенщикова наряду с собственно художественными и философско-мировоззренческими особенностями характеризуется ярко выраженной чисто языковой (или шире – лингвокогнитивной) спецификой. Многие исследователи пишут о качественно отличных периодах творчества БГ – раннем (авангардистском, отчасти абсурдистском), классическом (отмеченным типичными чертами философской рок-поэзии), американском (эпизодическом и, скорее, маргинальном), «русском», «тибетском» и под., знаковыми показателями которых были соответствующие альбомы. Как пишет Е.Урубешева, «альбом, наряду с видеоклипами и концертным исполнением, является одним из основных способов бытования рок-культуры. При этом альбом обладает определенными специфическими признаками, которые не зависят от времени его создания или музыкального направления: визуальная обложка, ограниченное время звучания, обязательное название. (...) Одним из наиболее ярких авторов, которому присуще «мышление альбомами»,

является Б.Г.»¹³⁶. В том же русле высказывается и Е. Еремин, анализируя альбом «Сестра Хаос», «альбом был заявлен музыкантом и как принципиально отличный от предыдущих, как веха между двумя творческими этапами -1990-ми и 2000-ми»¹³⁷. Но при всей содержательной и формально-художественной специфичности каждого из периодов творчества и отдельных альбомов тексты поэта обладали некоторой константой, которая без труда позволяла узнавать их как очередную главу одной и той же книги – книги стихов Бориса Гребенщикова. В этом смысле к творчеству БГ совершенно правомочно применить вводимый некоторыми исследователями художественного текста термин *сверхтекст*¹³⁸. К отличительным чертам сверхтекста Н. Кузьмина относит среди иного «обязательную общность языкового кода и *центрированность* – актуализированность, выдвинутость некоторого пучка смыслов (семантического принципа, смыслового инварианта), которые обнаруживаются во всех компонентах сверхтекста»¹³⁹. Об этом же пишет и Н. Меднис: «Необходимым условием возникновения сверхтекста становится обретение им языковой общности, которая, складываясь в зоне встречи конкретного текста с внетекстовыми реалиями, закрепляется и

¹³⁶ Е. В. Урубешева, *Творчество Александра Башлачева в циклизации «Русского альбома» Б.Г.*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 4, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza4/30.htm> [30 января 2016].

¹³⁷ Е.М. Еремин *Религиозные искания рок-поэта Б. Гребенщикова*.

¹³⁸ Н. А. Купина, Г. В. Битенская, *Сверхтекст и его разновидности*, в: Человек – текст – культура, под ред. Н.А.Купиной, Т.В.Матвеевой, Екатеринбург 1994, с. 214 – 233; Н. Е. Меднис, *Сверхтексты в русской литературе*, Новосибирск 2003; Н. А. Кузьмина, *Книга стихов как сверхтекст*. „Respectus Philologicus”, 2011, 19 (24), с. 19 – 30.

¹³⁹ Н. А. Кузьмина, *Указ. соч.*, с. 21.

воспроизводится в различных субтекстах как единицах целого; иначе говоря, необходима общность художественного кода»¹⁴⁰.

К таким лингвокогнитивным константам сверттекста БГ и одновременно к специфическим чертам его художественного кода можно смело отнести концептуальную базу психологической индивидуализации («я – ты – мы») и семантической обобщенности-неопределенности («что-то – кто-то – какой-то – как-то»), экзистенциального («быть – существовать – жить») и эпистемического («знать – думать – понимать – помнить – забыть») плана, а также неизменно широкое использование прецедентных текстов – как цитатного или автоцитатного, так и идиостилевого характера.

Обильное цитирование текстов культуры – не временное увлечение и не тенденция, а постоянная черта идиостилевой манеры Бориса Гребенщикова, которую он неизменно реализует на протяжении всего своего песенно-поэтического творчества. Использование прецедентов – характерная черта артистического идиостиля Гребенщикова, усиливающаяся со временем (в ранних работах прецедентных единиц было меньше в 2000-х насыщенность прецедентами стала заметна даже неспециалисту). К излюбленным гребенщиковским источникам цитирования следует отнести рок-поэзию (особенно творчество Боба Дилана), Библию, русскую и зарубежную литературу, а также русский фольклор и паремический фонд. При этом особенность гребенщиковской интертекстуализации состоит в том, что он почти во всех случаях использования прецедентов усложняет их семантику и прагматику. Даже тривиализация цитаты обычно сопряжена у него с построением собственного, гораздо более сложного, чем исходный, смысла. Очень часто кажущееся явным цитирование в сверттексте БГ оказывается мнимым или непрямым, т.к. источником цитаты зачастую

¹⁴⁰ Н. Е. Меднис, *Феномен сверттекста*, в: ZARLIT, http://zar-literature.ucoz.ru/load/nauchnaja_biblioteka/obshhee_literaturovedenie/mednis_n_e_fenomen_sverkhhteksta/13-1-0-48 [доступ: 20 декабря 2017].

оказывается не оригинал, а некие посредники, например, распространение цитат из оригиналов в культурной среде в переводной или интерпретированной версии. Поэтому искажения оригинального текста не всегда исходят от самого Гребенщикова. Впрочем, такие случаи все же уступают собственно авторским трансформациям прецедентов.

Следует отметить, что лишь изредка у поэта можно найти случаи совершенно прямого использования прецедентов – с сохранением смысла и прагматики оригинала. Обычно это цитаты из художественных произведений (например, заглавия или изречения персонажей), служащие символическим конденсатом смысла, заложенного в самом произведении или его фрагменте, который БГ использует как содержательную составляющую своего текста. В остальных же случаях поэт существенно переосмысливает цитируемые прецеденты. При этом более половины прецедентов в песенных произведениях Гребенщикова приведены в видоизмененной форме. Анализируя способ представления прецедентных текстов Гребенщиковым, можно сказать, что весь корпус данных приходится разделить по степени формальных преобразований на: собственно цитацию, усеченное цитирование, лексическую трансформацию и полную формальную деконструкцию. Больше всего лексических трансформаций, несколько меньше усеченных форм. Меньше всего встречается конструктивно деформированных единиц (лексико-синтаксических деконструкций). Характерным приемом поэта оказывается переводное цитирование иноязычных (в основном англоязычных) прецедентов, а также их лексическое трансформирование или усечение. Лингвокогнитивной особенностью цитации прецедентов у поэта нередко оказывается их контаминационный характер. Гребенщиков любит играть с чужим текстом, совмещая в одном высказывании или сверхфразовом единстве сразу несколько цитат, при этом существенно их трансформируя и переосмысливая. Семантическая сложность, «зашифрованность» является

характерным авторским приемом, отличающим его творчество от многих других авторов, создающих тексты широко понимаемой рок-культуры.

Можно смело утверждать, что «шифрование» текста при помощи прецедентов – это одна из дистинктивных черт гребенщиковского поэтического сверттекста. Она неоднократно становилась объектом споров как между слушателями, так и между исследователями творчества поэта. Можно сказать с полной уверенностью, что гребенщиковское «шифрование» никогда не бывает бессмысленным. Совершенно неважно, мистифицирует ли Гребенщиков картину мира с целью запутать, одурачить слушателя, посмеяться над ним (как считают критически настроенные исследователи) или же им управляют самые «благородные» эстетические побуждения (в чем уверены поклонники творчества поэта). Для непредвзятого исследователя важен сам факт сознательного или неосознаваемого кодирования текста, так как это открывает перед ним перспективу возможности (ре)конструкции соответствующего идиостилювого лингвокогнитивного кода.

Гребенщиков склонен относиться к прецедентным текстам, скорее, как к рабочему строительному материалу, из которого он по собственному прагматическому замыслу достаточно произвольно формирует собственную содержательную семантику и собственный смысл. При этом он почти не обращает внимания на исходную прагматику прецедента, преобразуя трагические, драматические или серьезно-философские рассуждения в иронические шутки или саркастические издевки, а развлекательные и шуточные фразы – в сложнейшие философские медитации. Здесь четко проявляются две различные тенденции. С одной стороны, Гребенщиков использует уже готовые обобщенные образы-символы, нередко философского или морально-этического характера, внося в них собственную философскую прагматику. При этом направление смысловой трансформации у БГ может быть двояким. Иногда он тривиализирует «высокие идеи», конкретизирует их, сводя к простым житейским ценностям,

обывовляет, психологизирует то, что порождалось как высокая мудрость. Но гораздо чаще он поступает обратным образом – берет цитаты с бытовой, психологизированной или событийно-житейской, иногда морально-этической прагматикой и поднимает ее до ранга высокой философской идеи, нередко даже сакральной мудрости. В целом ряде случаев Гребенщиков осуществляет еще более решительную трансформацию, возводя в ранг философского прозрения фрагменты пословиц, бытовых фраз, поэтических штампов, цитат из юмористических произведений, мультфильмов, анекдотов, детско-юношеского фольклора, расхожих банальных фраз и мудростей, ставших трюизмами.

Прагматика введения Гребенщиковым цитатных или фразеоматических прецедентов в свои стихотворные тексты сосредоточивается чаще всего на трех аспектах: философском, ироническом и саркастическом.

Можно сделать вывод, что творческой манере Гребенщикова (во всяком случае, если речь идет об эстетизации философских взглядов) гораздо более свойственно инструментальное отношение к прецедентному тексту, чем собственно как к культурному семиотическому наследию. Гребенщиков сознательно нарушает языковую конвенцию и использует прецеденты вопреки их предназначению: не как знаков распознавания и маркирования культурного пространства, помогающих установить связь между мировоззрениями отправителя и адресата, а наоборот, как инструмент остранения, осложнения содержательной и смысловой семантики текста для создания эффекта обманутого ожидания. Поэтому знание источника цитирования иногда не только не помогает слушателю гребенщиковского текста, но и усложняет ему понимание, поскольку вместо сосредоточения на мысли автора, реципиент начинает искать философский смысл произведения не в нем самом, а в прецедентном тексте.

Особое место в сверткесте Гребенщикова занимает явление автоцитации. Автоцитирование (наряду с цитацией других источников)

является своеобразным идиостилевым знаком творчества поэта. Чаще всего автоцитаты представляют собой концептуальную «перекличку» текстов, создавая художественный мир реалий поэта и одновременно служат изображению его авторского художественного языкового кода. В отличие от обычной цитации, автоцитирование – это в первую очередь средство порождения идиостилевых прецедентов, как вербальных (прецедентных высказываний), так и когнитивных. В ряде случаев можно говорить, что автоцитирование (реже – обычное цитирование), сопряженное с концептуальным осмыслением прагматики и установлением обобщенной семантики цитируемых конструкций, постепенно переходит у поэта в обычное пользование воспроизводимыми предикативными и полупредикативными знаками – языковыми клише и прецедентными высказываниями. Но в дальнейшем эстетизация таких знаков закономерно ведет к их вариативному использованию. В противном случае они становились бы поэтическими штампами. Поэтому в творчестве Гребенщикова можно в обилии найти только две стадии прецедентной предикации и полупредикации – либо предпрецедентную, начальную (цитирование и автоцитирование), либо постпрецедентную, модельную (фразеосхематическое и фразеосинтаксическое варьирование в рамках когнитивного прецедента).

Вторая часть работы посвящена именно такой фразеосинтаксической (модельной) презентации лексико-когнитивных идиостилевых прецедентов в произведениях Бориса Гребенщикова. Очень многие характерные для идиостиля поэта предикативные и полупредикативные единицы являются продуктами фразеосхематического моделирования. В этом случае воспроизводимый элемент вписан в системное семантико-синтаксическое окружение. При этом ключевым параметром, инвариантно сводящим частично разнящиеся лексическим составом и грамматической структурой текстовые факты в одно модельное целое, является смысловая прагматика вербализации какого-то элемента картины мира – обычно концепта

(концептуальной категории) или концептуального суждения (мысли). Такую воспроизводимую лингвоконцептуальную единицу мы назвали *модельным прецедентом*.

К таким единицам мы относим фразеосхемы и фразеосинтаксические модели. Фразеосхемы весьма сходны с языковыми клише и фразеологизмами, но существенно отличаются от них высокой степенью лексико-семантического варьирования. В отличие от клише и фразеологизмов их нельзя однозначно включать в лексикон. Они представляют собой определенную разновидность модельных единиц, носящих одновременно семантический и синтаксический характер (нексусный или юнктивный). Это, с одной стороны, готовые смысловые конструкции, а с другой – алгоритмы построения словосочетаний и предложений.

Фразеосхемы являются частными вариантами более общей формально-семантической структуры, которую мы называем в работе *фразеосинтаксической моделью*. В отличие от фразеосхемы, фразеосинтаксическая модель не имеет жесткой привязки к типу вербализации – номинации или предикации и может включать в себя как нексусные, так и юнктивные фразеосхемы. Фразеосинтаксической моделью мы называем модель речепорождения (фреймовую структуру) с частично воспроизводимым лексическим наполнением и регулярно варьирующимися семантически однотипными элементами (слотами), прагматически нацеленную на номинативную или предикативную вербализацию некоторых значимых для данной картины мира понятий (концептов, концептуальных категорий, сквозных образов) или мира мыслей (концептуальных суждений и мотивов). Смысловая сущность фразеосинтаксической модели заключается в ключевом концепте, развиваемом объектами, атрибутами или обстоятельствами и / или модальными маркерами в конкретных номинативных и предикативных фразеосхемах. Именно узнаваемость фреймовой структуры, сопряженная с концептуальным постоянством

создает у гребенщиковских фразеосинтаксических моделей эффект языковой прецедентности.

Нам удалось выделить и описать наиболее частотные и значимые для идиостилевой картины мира поэта фразеосинтаксические модели дейктического, процессуального, субстанциального и обстоятельственного характера, а также несколько моделей вербализации категориальных суждений (оппозиции и повтора). Среди базовых модельных прецедентов гребенщиковского сверткста можно назвать модели личностной когниции и мнемоники, экзистенции и обобщенной неопределенности. Эти четыре базовые концептуальные категории – «я», «неопределенность», «бытие» и «мышление» – составляют концептуальное ядро гребенщиковской идиостилевой художественной картины мира.

Лирический герой Гребенщикова необходимо вовлечен в когитативные и мнемонические процедуры (он все или обо всем должен / хочет / может знать или не знать, понимать или не понимать, он все или обо всем должен / хочет / может помнить или не помнить, вспоминать или не вспоминать, забывать или не забывать). Ему постоянно что-то представляется или кажется. Все должно либо иметь смысл, либо не иметь смысла. Эта сторона опыта становится в художественной картине мира поэта ключевой и наиболее значимой.

Проблема экзистенции (наряду и в теснейшей связи с проблемой познания) – это одна из ключевых проблем художественного творчества Гребенщикова. Лирический субъект произведений БГ постоянно интересуется проблемой существования и наличия живых существ – себя самого (*я*), другого (*ты*) или других, но близких (*мы*). Но даже тогда, когда он говорит об иных сущностях – третьих лицах, животных, вещах, явлениях природы, ощущениях, эмоциях, волеизъявлениях, понятиях или метафизических явлениях – он очень часто поверяет их собственным опытом, представляя как наличные или принадлежащие все тем же субъектам – *мне, тебе, нам*.

Особое внимание притягивают субъекты процессов, вербализуемых фразеосинтаксическими моделями когниции и экзистенции, номинируемые обычно местоимениями. Обычно дейктические понятия выполняют чисто коммуникативную и конструктивную функцию в тексте. У Гребенщикова же – и в этом несомненная особенность его творческой манеры – они концептуализируются и становятся характерной чертой идиостиля. Это обстоятельство порождает характерный для Гребенщикова эффект притчевой обобщенности и отвлеченности, сопряженный с неопределенностью и эфемерностью происходящего. Практически все ключевые для его идиостилевой художественной картины мира процессуальные концептуальные категории, концепты и мотивы: как экзистенциально-бытийные или когнитивно-ментальные, так и зрительные процедуры, акты передвижения, физические, семиотические или обобщенные действия приписываются субстанциально неопределенным субъектам, а чаще всего связаны с самим лирическим субъектом («я»), что дополнительно служит психологизации и интимизации создаваемого художественного пространственно-временного континуума.

К несомненно характерным прецедентам модельного плана в свертхтексте БГ можно и нужно отнести также модели вербализации воспроизводимого когитативного поступка – противопоставления и повтора. Большинство противопоставляемых поэтом сущностей носит либо процессуальный, либо субстанциальный характер. Среди обстоятельственных же понятий, подвергаемых противопоставлению, особое место занимают пространственные. Большинство процессуальных, значительная часть субстанциальных и многие локально-обстоятельственные концепты, противопоставляемые между собой, являются подчеркнуто индивидуально-авторскими. Крайне редко поэт пользуется собственно антонимами. Довольно часто при противопоставлении он строит формально сомнительные оппозиции, т.е. может противопоставить действие и состояние, атрибут и носителя

атрибута, причину и следствие, действие и следствие, смежные действия, прямо не связанные между собой предметы и явления. Все это используется Гребенщиковым для создания специфического изобразительного эффекта, свойственного его художественной манере и эксплицирующего его идиостилевую картину мира, в которой идея дуалистической противопоставленности и противоречивости является концептуально значимой. Довольно характерным для идиостиля Гребенщикова фразеосинтаксическим прецедентом является также построение фразы про принципу «топик – комментарий» с явным или неявным повтором одного из ключевых моментов топика в качестве темы и последующим его рематическим развитием в сторону предикцирования, атрибуирования или обстоятельственной характеристики. Наконец, нельзя не отметить также такие характерные для идиостиля Гребенщикова модельные прецеденты, как дуальный (оппозитивный и неоппозитивный) и триадический повторы.

Подытоживая сказанное, можно утверждать, что воспроизведение предикативных и полупредикативных речевых единиц, заимствованных как их чужих, так и из собственных текстов – это характерная идиостилевая черта творческой манеры Бориса Гребенщикова. Это касается как собственно знаковых единиц (воспроизводимых высказываний и словосочетаний), так и фразеоединиц модельного типа – фразеосхем и фразеосинтаксических моделей, вербализующих наиболее важные для художественного идиостиля поэта концепты, концептуальные категории, мотивы и концептуальные суждения. Использование модельных прецедентов (в отличие от обычного или даже трансформированного цитирования) у Гребенщикова носит гораздо более системный характер и позволяет одновременно говорить как о формально-языковых, так и о лингвокогнитивных особенностях идиостилевой художественной картины мира поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аглеева, З. Р. *Семантическая сеть – синтаксический концепт – фрейм*, в: Фразеология и когнитивистика. Том I. Идиоматика и познание, Белгород 2008, с. 249 – 253.
2. Аглеева, З. Р. *Фразеологизированные конструкции в разноструктурных языках*, Москва – Астрахань 2016.
3. Артемьева, П. С. *Прецедентные феномены как выразительное средство: диалог культур в художественном тексте*. Дисс. ... канд. филол. наук, Саратов 2016.
4. Аскольдов С.А. *Концепт и слово*, в: Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология, Москва 1997, с. 267 – 280.
5. Атаян, Э. Р. *Предмет и основные понятия структурального синтаксиса*, Ереван 1968.
6. Афонин, С. В. *Прагматика словообразовательных элементов при обращении*, в: Язык . Культура. Социум: реалии, категории и механизмы взаимодействия, Старый Оскол 2014, с. 27 – 33.
7. Бабушкин, А. П. *Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка*, Воронеж 1996.
8. Байрак, В. Г. *Соотношение типов синтаксических связей, синтаксических отношений и средств связи в современном русском языке*, «Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Мовознавство», 2008, №7, с. 27 – 32.
9. Банникова, С. В. *Прецедентность как лингвокультурный феномен (на материале английских и русских текстов)*: автореф. дис.... канд. филол. наук, Тамбов: 2004.
10. Орлова, Н. М. *Библейский текст как прецедентный феномен*: автореф. дис. ... докт. филол. наук, Саратов 2010.

11. Булынина, М. М. *Глагольная каузация динамики синтаксического концепта (на материале русских и английских лексико-семантических групп глаголов перемещения объекта)*, Воронеж 2004.
12. Вакуленко, Д. А. *О языковом статусе и речевых свойствах фразеосхемы «чтоб + v finit (пр. в.)!»*, «Психолингвистика в образовании», 2014, № 2, с. 120 – 129.
13. Верещагин, Е. М. *В поисках новых путей развития лингвострановедения: концепция рече-поведенческих тактик*, Москва 1999.
14. Волохина, Г. А., Попова, З. Д. *Синтаксические концепты русского простого предложения*, Воронеж 1999.
15. Глухов, В., Ковшиков, В. *Психолингвистика. Теория речевой деятельности*, Москва 2007.
16. Григорьева, Н. А. *Фразеосхемы с семантикой назначения*, «Вестник Новгородского государственного университета», 2010, № 57, с. 22 – 25.
17. Гудков, Д. Б. *Теория и практика межкультурной коммуникации*, Москва 2003.
18. Демьянков, В. З. *Термин «концепт» как элемент терминологической культуры*, в: Сайт профессора В. З. Демьянкова, http://www.infolex.ru/FOR_SHV.HTM [доступ: 20 декабря 2017].
19. Дзюба, Е. В. *Лингвокогнитивная категоризация действительности в русском языковом сознании: Дисс. ... доктора филол. наук*, Екатеринбург 2015.
20. Егоров, Е. А. *Гипертекст Б.Г.: «Под мостом, как Чкалов»*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 5, Тверь 2001, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza5/12.htm> [доступ: 5 августа 2010].
21. Еремин, Е. М. *Альбом Б. Гребениčkова «Сестра Хаос»: заглавие и текст*, в: Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе, Благовещенск 1997.

22. Еремин, Е. М. *Религиозные искания рок-поэта Б. Гребеникова. На материале поэтических текстов альбома «Сестра Хаос»*, в: credo.ru, <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2797> [доступ: 10 августа 2017].
23. Еремин, Е. М. *Царская рыбалка, или стратегии освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребеникова*, Благовещенск 2011.
24. Ерофеева, Е. В. *Социальные структуры и ментальный лексикон*, «Когнитивные исследования языка», 2014, № 18, с. 519 – 522.
25. Житинский, А. Н. *Путешествие рок-дилетанта*. Ленинград 1990.
26. Жуков, М. БГ: *Чужой среди своих*, в: АПН, <http://www.apn.ru/opinions/article10294.htm> [доступ: 22 января 2016].
27. Ивлева, Т. Г. *Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребеникова*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998, с. 87 – 94.
28. Ивлева, Т. Г. *Гротески Бориса Гребеникова (альбом «Кострома топ атоур», 1994 г.)* «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 17 февраля 2012].
29. *Кад Годдо – Битва Деревьев*, пер. В. В. Эрлихмана, <http://www.valkira.ru/pressa.aspx?PressaID=62> [доступ: 4 января 2016].
30. Казарина, В. И. *Синтаксический концепт «состояние» в современном русском языке*, Елец 2003.
31. Карасик, В. И. *Лингвоконцептология: учебное пособие*, Волгоград 2014.
32. Карасик, В. И. *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*, Волгоград 2002.
33. Караулов, Ю. Н. *Русский язык и языковая личность*, Москва 2003.
34. Карцевский, С. И. *Повторительный курс русского языка*, «Русский язык», 2009, № 17, <http://rus.1september.ru/articles/2009/17/06> [доступ: 13 февраля 2016].
35. Касевич, В. Б. *Буддизм. Картина мира. Язык*, Санкт-Петербург 1996.

36. Клец, В. *Символизм поэзии Б. Гребенищикова как доброе пророчество, (конец постмодернизма)*, <http://grebenschikov.com/content.html> [доступ: 26 февраля 2016].
37. Козицкая, Е. А. *«Чужое» слово в поэтике русского рока, «Русская рок-поэзия: текст и контекст»*, Тверь 1998, вып. 1, с. 49 – 56.
38. Колчина, О. Н. *Семасиологический и ономасиологический подходы к изучению языковой личности*, «Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского», 2010, № 3 (1), с. 332 – 335.
39. Козицкая, Е. А. *Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Тверь 1999, вып. 2, с. 37 – 43.
40. Кормильцев, И., Сурова, О. *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1, Тверь 1998.
41. Котикова, В. Ю. *Социолингвистическая характеристика русского, польского и американского обращения, в период с 20-х по 90-е гг. XX в.*: Дисс. ... канд. филол. наук, Воронеж 2001.
42. Красных, В. В. Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований, в: *Язык, сознание, коммуникация: Сб.статей*, (ред.) В. В. Красных, А. И. Изотов, Москва 1997, вып.2, с. 5 – 12.
43. Красных, В. В. *Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: Курс лекций*, Москва 2002.
44. Кузьмина, Н. А. Книга стихов как сверттекст. „Respectus Philologicus”, 2011, 19 (24), с. 19 – 30.
45. Купина, Н. А., Битенская, Г. В. *Сверттекст и его разновидности*, в: *Человек – текст – культура*, под ред. Н.А.Купиной, Т.В.Матвеевой, Екатеринбург 1994, с. 214 – 233.

46. Лабащук, М. С. *Категории пространства и времени в творчестве Б. Гребениčkова*, w: Aktualne problemy semantyki i stylistyki tekstu. Studia opisowe i komparatywne, pod red. J. Wierzbińskiego, Łódź 2004, s.135 –144
47. Лещак, О. *Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики*, Тернополь 1996.
48. Лещак, С., Лещак, О. *Прагматика использования прецедентных текстов в песенном творчестве Бориса Гребениčkова*, w: „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, Kielce 2012, nr 20, s. 59 – 70.
49. Логачева (Виноградова), Т. Е. *Неомифологические аспекты рок-композиции Б. Б. Гребениčkова «Нога Судьбы» (альбом «Сестра Хаос», 2002 г.)*, в: XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая... и Б.Гребенщиков, выпуск IV, Москва 2003, с. 193 – 199.
50. Логачева (Виноградова), Т. Е. *Суггестивная лирика Бориса Гребениčkова. Неомифологизм и интертекстуальность*, в: Стихи.ру, <http://www.stihi.ru/2012/03/24/3403> [доступ: 20 декабря 2017].
51. Льюис, К. *Страдание*, в: Николай Козлов. Персональный сайт, <http://nkozlov.ru/library/s45/s366/d3337/?resultpage=2> [доступ: 22 января 2016].
52. Мартынов, М. *Прецедентные феномены в русском анархическом дискурсе*, „Przegląd Wschodnioeuropejski”, 2015VI/1, 131 – 140.
53. Матезиус, В. *Язык и стиль*, в: Пражский лингвистический кружок, Москва 1967.
54. Меднис, Н. Е. *Сверхтексты в русской литературе*, Новосибирск 2003.
55. Меднис, Н. Е. *Феномен сверхтекста*, в: ZARLIT, http://zar-literature.ucoz.ru/load/nauchnaja_biblioteka/obshhee_literaturovedenie/mednis_n_e_fenomen_sverkhteksta/13-1-0-48 [20 декабря 2017].

56. Меликян, В. Ю. *К проблеме построения типологии фразеосинтаксических схем русского языка*, в: Язык. Текст. Дискурс, (ред.) Г.Н. Манаенко, Ставрополь – Пятигорск 2007, вып. 5, с. 237 – 246.
57. Меликян, В. Ю. *Фразеосинтаксические схемы с местоименным компонентом в системе русского языка*, «Русский язык в школе», 2007, № 6, с. 69 – 74.
58. Нагаева, Е. В. *Фразеосхемы с вопросительным словом в английском языке*. Дисс... канд.филол.наук, Ростов-на-Дону 2010.
59. Незванов, А. *Эдмунд Гуссерль в контексте философии Нового Времени*, Ростов-на-Дону 2009.
60. Неретина, С. С., Абушенко, В. Л., Кацук, Н. Л. *Концепт. Гуманитарная энциклопедия* [Электронный ресурс], в: Центр гуманитарных технологий, 2002–2017, <http://gtmarket.ru/concepts/6888> [доступ: 20 декабря 2017].
61. Неретина, С. С. *Тропы и концепты*, Москва 1999.
62. Никитина, О. Э. *Белая богиня Бориса Гребенищикова*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 5, Тверь 2001, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza5/18.htm> [доступ: 25 января 2012].
63. Нугманова, Г.Ш. *Миф и антимиф о БГ*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 3, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza3/17.htm> [доступ: 6 января 2017].
64. Нугманова, Г. Ш. *Формы и функции библейских цитат в творчестве Б. Гребенищикова*, в: Pravmisl.ru. Научно-образовательный портал, http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=454 [доступ: 5 февраля 2012].
65. Ордадьонов, А. *Бесконечный сплав Бориса Гребенищикова по красной реке*, в: NEWSMusic.ru, http://www.newsmusic.ru/news_3_21085.htm [доступ: 25 января 2012].

66. Оробинская, М. В. *Идиостиль Бориса Гребенищикова с точки зрения глубины текста*, «Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди», 2014, вип. 3 (79), ч. 1, с. 87 – 96.
67. Остапенко, А. И. *Фразеологизированные сложноподчиненные предложения в системе языка: структурно-семантический, этимологический и фразеологический аспекты*: Дисс. ... канд. филол. наук, Ростов-на-Дону 2005.
68. Панкова, В. В. *Фразеосинтаксическая схема с вопросительным местоимением какой*, «Гуманитарные и социальные науки», 2007, № 5, с. 67 – 71.
69. Паули, Ю. С. *Анафоническая организация идиостиля Н.А.Бердяева в аспекте взаимодействия сущностных свойств русского языка и философии его носителя*, «Лингвистика как форма жизни», Москва 2009, вып.2, с. 141 – 150.
70. Пешехонова, Н. А. *Функционирование структурной схемы простого предложения «кто создает что» в тексте*, «Проблемы русского и общего языкознания», Елец 2006, вып. 4, с. 100 – 107.
71. Пименова, М. В. *Коды культуры и проблема классификации концептов*, «Язык. Текст. Дискурс», Ставрополь – Пятигорск. 2007, вып. 5, с. 79 – 86.
72. Попова, З. Д. *Способы вербализации концептов как проблема когнитивной лингвистики*, „Respectus Philologicus”, 2009, 16 (21), с. 56 – 61.
73. Правикова, Л. В. *Когнитивная и когитативная лингвистика*, «Вестник Пятигорского государственного университета», Пятигорск 1999, №2, с. 37 – 44.
74. Рябцева, Н. К. *Дискурсивное vs. недискурсивное знание: проблемы описания*, „Dialogue”, 2002, <http://www.dialog-21.ru/digest/2002/articles/ryabtseva> [доступ: 15 декабря 2016].

75. Саенко, Н. Р., Даниленко, А. С. *Диалог культур и анализ постсовременности в поэтическом мире Б. Б. Гребениčkова*, «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», Тамбов 2011, № 6, ч. 2.
76. *Сарказм*, в: Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия, под редакцией А. П. Горкина, Москва 2006, https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4167/Сарказм [доступ: 20 января 2016].
77. Скворцов, А. Э. *Лирический герой поэзии Бориса Гребениčkова и Михаила Науменко*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 1 Тверь, 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 25 января 2012].
78. Смирнов, И. *Прекрасный дилетант Борис Гребеничков в новейшей истории России*, Москва 1999.
79. Сорокин, Ю. А. *Психолингвистические аспекты изучения текста*, Москва 1987.
80. Степанов, Ю. С. *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*, Москва 1997.
81. Степанов, Ю. С. *Предикация*, в: Лингвистический энциклопедический словарь, под ред. В. Н. Ярцевой, Москва 1990, с. 393 – 394.
82. Стернин, И. А. *Методика исследования структуры концепта*, в: Методологические проблемы когнитивной лингвистики, Воронеж 2001, с. 58 – 65.
83. Сусов, И. П. *Введение в теоретическое языкознание*, в: Тверской государственный университет, http://homepages.tversu.ru/~ips/1_07.htm [доступ: 15 августа 2016].
84. Сущинская, О. О. *Лилит*, в: Планета Аквариум, http://www.planetaquarium.com/library/lilit_chas1180.html [доступ: 27 января 2016].

85. Телия, В. Н. *Метафоризация и ее роль в языковой картине мира*, [в] Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности, Москва 1988.
86. Телия, В. Н. *Фразеологизм*, в: Лингвистический энциклопедический словарь, под ред. В. Н. Ярцевой, Москва 1990, с. 559 – 560.
87. Темиршина, О. Р. *Б.Г.: логика порождения смысла*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 8, Тверь 2005, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza8/05.htm> [доступ: 25 января 2012].
88. Торопцев, И. С. *Язык и речь*, Воронеж 1985.
89. Травин, А. *Северный цвет*, в: Livejournal, <http://volk.livejournal.com/944688.html> [доступ: 2 января 2012].
90. Урубешева, Е. В. *Творчество Александра Баилачева в циклизации «Русского альбома» Б.Г.*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 4, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza4/30.htm> [30 января 2016].
91. Филиппова, С. Г. *Послойный анализ концептов прецедентных текстов в художественном тексте*, «Известия РГПУ им. А.И. Герцена», 2007, № 25, с. 45 – 49.
92. Фурс, Л. А. *Синтаксически репрезентируемые концепты*. Автореф. докт. дисс., Тамбов 2004.
93. Хамзаев, С. А. *К вопросу об изменении когнитивной функции языковых структур в различных типах предикации*, «Вестник Челябинского государственного университета», 2011, № 28, с. 121 – 123.
94. Хуттунен, Т. *„Невы Невы»: интертекстуальное болото Бориса Гребенищикова*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 10, Тверь 2007, с. 161-169.
95. Чебыкина, Е. Е. *Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты*: дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург 2007.

96. Черничкина, Е. *Воздействие vs. взаимодействие*, в: Коммуникативное пространство: измерения, пределы, возможности. Материалы выступлений на V Международной конференции РКА «Коммуникация-2010», под ред. М.Б. Бергельсон, М.К. Раскладкиной, Москва 2010, с. 369 – 373.
97. Чепеленко, К. О. *Автор в контексте пространства искусства: на примере творческих стратегий современных отечественных композиторов*. Дисс. ... доктора искусствоведения, Саратов 2017.
98. Шведова, Н. Ю. *Русский язык: Избранные работы*. Москва 2005.
99. Шмелев, Д. Н. *Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке*, Москва 1976.
100. Шмелев Д.Н. *Современный русский язык. Лексика*, Москва 1977.
101. Шогенцукова, Н. А. *Миры за гранью тайных сфер*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», Выпуск 4, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza4/13.htm> [доступ: 25 января 2012].
102. Эйгес, И. *Ирония*, в: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2-х тт., под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др., Москва – Ленинград, 1925, https://literary_terms.academic.ru/225/Ирония [доступ: 20 января 2016].
103. Hacker, P. *Inklusivismus*, в: *Inklusivismus: Eine indische Denkform*. Herausg. von G.Oberhammer, Wien 1983.
104. Huszcza, R. *O gramatyce grzeczności*, w: „Pamiętnik Literacki” 1980, 71/1, s. 175 – 186.

Источники

1. «Аквариум» – «Записки о Флоре и Фауне», в: dezor.narod.ru, http://dezor.narod.ru/articles/newscmd_463.html [доступ: 18 октября 2017].
2. Аквариум. Справочное пособие для «БГ блогов» и «Аквариумофилов», <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main> [доступ: 8 июня 2014].

3. Аполлинер, Г. Собрание сочинений в трех томах [2011, FB2, RUS], <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=5368147> [20 декабря 2017].
4. Апухтин, А. Н. Песни моей Отчизны: Стихотворения. Проза, Тула 1985.
5. Архилох, *Ямбы*, в: Лит-салон. Библиотека классики ЛИИМ, <http://lib.liim.ru/creations/a-176/a-176-02.html> [доступ: 20 января 2016].
6. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета, Москва 2011.
7. Бигл, П. Последний единорог, Москва 2003.
8. Блок, А. Собрание сочинений в 8 томах, Москва 190 – 1963.
9. Высоцкий, В. Нерв, Москва 1981.
10. Гарсия Маркес, Г. Любовь во время чумы, Москва 2011.
11. Гессе, Г. Сиддхартха, Челябинск 1997
12. Гете, И. Фауст. Лирика, Москва 1986.
13. Гоголь, Н. Собрание сочинений в 7 томах, Москва 2015.
14. Гомер, Одиссея, Москва 1984.
15. Горький, М. Песня о буреvestнике, <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/proza/rasskaz/pesnya-o-burevestnike.htm> [доступ: 20 декабря 2017].
16. Гребенщиков, Б. Дело мастера Бо, Москва 1989.
17. Гребенщиков, Б. *Иван и Данило*, в: Аквариум, <http://www.aquarium.ru/misc/prose.html> [доступ: 23 марта 2016].
18. Дао-дэ Цзин. Москва, 2003.
19. Есенин С. А. Полное собрание сочинений в семи томах, Москва 1995.
20. Кауфман, Б. Вверх по лестнице, ведущей вниз, Москва 2016.
21. Книга перемен онлайн. Значения гексаграмм Ицзин, <http://www.astrocentr.ru/index.php?przd=izin&str=hek> [доступ: 8 июня 2014].
22. Книга песен БГ, Москва 2007.
23. Конан Дойль, А. Белый отряд, Ленинград 1992.
24. Ле Гуин, У. Волшебник Земноморья, Санкт -Петербург 1992.

25. Ленин, В. И. Полное собрание сочинений, Москва 1969, т. 26.
26. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений в четырех томах, Москва 1986.
27. Мандельштам, О. Камень, Ленинград 1990.
28. Маяковский, В. Собрание сочинений в двенадцати томах, Москва 1978.
29. Монтень М., Опыты, Москва 1991.
30. Мудрецы Китая. Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы, Санкт-Петербург 1994.
31. Навои, А. Стихотворения и поэмы, Ленинград 1983.
32. Некрасов, Н. Избранные сочинения, Москва 1989.
33. О. Генри, Избранные произведения в 2-х тт., Москва 1955.
34. Олди, Г. Л. Мессия очищает диск, Москва 2015.
35. Пелевин, В. *Бубен верхнего мира*, «Октябрь», 1993, №2.
36. Пелевин, В. О. Generation «П», Москва 2007.
37. Псалмы, <https://www.molitvoslov.com/psaltir> [доступ: 20 декабря 2017]
38. Пушкин, А. С. Собрание сочинений в десяти томах., Москва 1959.
39. Русские поэты. Антология русской поэзии в 6-ти т., Москва 1996.
40. Саган, Ф. Немного солнца в холодной воде, Санкт-Петербург 2004.
41. Светлов, М. Стихотворения и поэмы, Москва 1966.
42. Севела, Э. Остановите самолёт — я слезу. Зуб мудрости, Москва 1990.
43. Скотт Фицджеральд, Ф. Ночь нежна, Москва 2004.
44. Солженицын, А. И. Жить не по лжи, <https://rg.ru/2008/08/07/solzhenicyn-statya.html> [доступ: 20 декабря 2017]
45. Стругацкие А. и Б. Понедельник начинается в субботу, Москва 2009
46. Стругацкие А. и Б. Улитка на склоне, Москва 2009.
47. Сэлинджер, Дж. Д. Над пропастью во ржи, Москва 2010.
48. Тарковский, А. Собрание сочинений в 3-х тт., Москва 1991– 1993.
49. Толкиен, Дж.Р.Р. Возвращение государя, Москва 2003.
50. Хемингуэй, Э. Праздник который всегда с тобой, Москва 2015.
51. Чжуан Чжоу, Чжуанцзы, Санкт -Петербург 2013.
52. Шекспир, В. Комедии. Хроники. Трагедии, Москва 1989, т. 2.