

Е. М. Ерёмин

Царская рыбалка,

или Стратегии освоения библейского
текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова



2011

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ФГБОУ ВПО
«БЛАГОВЕЩЕНСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Е. М. Ерёмин

ЦАРСКАЯ РЫБАЛКА,

или

**СТРАТЕГИИ ОСВОЕНИЯ БИБЛЕЙСКОГО
ТЕКСТА В РОК-ПОЭЗИИ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА**

Благовещенск
Издательство БГПУ
2011

Ерёмин Е.М. Царская рыбалка, или Стратегии освоения библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. – 276 с.

Монография посвящена исследованию стратегий библейского текста в рок-поэзии Бориса Гребенщикова. В работе впервые сделан акцент на присутствии в его творчестве библейского текста на всех поэтических уровнях – от лексического до сюжетно-композиционного. Показаны специфические для рок-поэта и в то же время универсальные стратегии освоения «чужого» слова. Через избранный аспект поэтики выявлена оригинальность индивидуального творческого почерка поэта, расширены сложившиеся в литературоведении представления о его художественной картине мира. Впервые по отношению к творчеству Гребенщикова применён рецептивный подход с анализом коммуникативного аспекта его песен.

Монография адресована специалистам-литературоведам, преподавателям, аспирантам, студентам-филологам, а также всем, кто интересуется русской рок-поэзией.

Ответственный редактор:

*доктор филологических наук С.И. Красовская
(БГПУ, Благовещенск)*

Рецензенты:

*доктор филологических наук, профессор Ю.В. Доманский
(РГГУ, Москва)*

*доктор филологических наук, профессор Л.Г. Кихней
(ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, Москва)*

ОГЛАВЛЕНИЕ

О. А. Меерсон. <i>И вперёд – под мостом, как Чкалов...</i>	5
О. А. Сакмаров. <i>Я шел по Усть-Илиму...</i>	8
<i>Машинист и сам не знает...</i> (от автора)	10
<i>Напомни мне, если я пел об этом раньше</i> (вместо предисловия)	17

ГЛАВА I

<i>Хороший вор даже в раю найдёт, что украсть</i> . Библейский код в заголовочном комплексе альбомов и песен Б. Гребенщикова	29
1. <i>Так что в лучших книгах всегда нет имен</i> , или «Книга Песен БГ»: заголовочный комплекс и архитектоника	32
2. <i>Какая рыба в океане плавает быстрее всех</i> , или Библейский код в названиях альбомов Б. Гребенщикова	50
3. <i>У тебя сотни имён, все они – тишина</i> : альбом Б. Гребенщикова «Сестра Хаос»: заглавие и текст	64

ГЛАВА II

<i>Я возьму своё там, где я увижу своё</i> . Освоение библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова	119
1. <i>Он считал их персонажами собственных книг</i> , или Цитирование Библии в контексте субъектной организации (на материале альбома Б. Гребенщикова «Лилит»)	119
2. <i>Старые слова в новом шрифте</i> , или Крылатые выражения библейского происхождения в рок-поэзии Б. Гребенщикова	174
3. <i>Я разбил свой лоб в щебенку</i> , или Библейский прототекст в системе интертекстов (на примере песни Б. Гребенщикова «Электрический пёс»)	201

О. А. Меерсон. <i>Мир, как мы его знали, подходит к концу</i> (вместо заключения)	233
---	-----

ЛИТЕРАТУРА	235
----------------------	-----

POST SCRIPTORIUM ROMAN. Евгений Ерёмин. <i>Листья снега</i>	253
---	-----

И вперёд – под мостом, как Чкалов.

Это исследование, на мой взгляд, представляет собой уникальную ценность по следующим причинам. Русский рок, начиная с поколения Гребенщикова и вырастая из поэзии таких «вийоновских» русских бардов, как например Алексей Хвостенко, уникально логоцентричен, а потому требует рассмотрения теми же методами, что и другие, более традиционные и «респектабельные» поэтические жанры русской культуры.

Е. М. Ерёмин прекрасно понимает и сразу же отмечает этот логоцентризм и как практик русского рока, и как его теоретик, что само по себе тоже сочетание довольно уникальное. Я лично знавала всего одного первоклассного поэта, который является и высококвалифицированным филологом. Это Томас Венцлова. В жанре же, о котором пишет Ерёмин, всё скорее наоборот: рок-музыканты часто привносят филологическую культуру в своё творчество, но редко анализируют творчество, а тем более чужое, и тем более родственное их собственному, посредством научного филологического аппарата. Ерёмин же «работает в обе стороны».

Автор рассматривает некоторое «соревнование» разных подтекстовых слоёв в поэтической иерархии БГ. Библийский слой далеко не единственный. Аргумент Ерёмина в пользу уникальной важности именно библийского подтекста в этом соревновании в иерархии в том, **как именно** БГ трансформирует библийские подтексты. Обычно мы ожидаем от русской поэтической традиции, что на эти подтексты будет как-то указывать маркированный высокий стиль, как например церковнославянизмы и прочее, в отличие от сигналов других подтекстов посредством ключевых слов (вроде буддийского «то ли атман, то ли брахман, то ли полный аватар» – у того же Гребенщикова). Исключение – такие поэты как Хлебников, иногда Пастернак, часто употребляющие низкие регистры при метафизических подходах, в частности, библийских. Сама преемственность между футуризмом и русским роком здесь знаменательна. Подход Ерёмина обнаруживает именно эти футуристические корни биб-

лейских мотивов в русском роке. Важно также и то, что, в отличие от других подтекстов, библейские выдерживают проверку иронией сниженного стиля. Вместо того чтобы компрометировались они сами, на вид как-то «мельчает» эпоха и стиль, которые пытаются их скомпрометировать. Я действительно убеждена, что Благоую Весть невозможно скомпрометировать, а можно только усилить неподобающим языком, снижением, эклектикой стиля, всякими сдвигами. Мне и самой близки такие формы и функции скандально-низкого тона при трансформациях библейских мотивов, так как я много работала над исследованием подобного явления в поэтике Достоевского.

С другой стороны, здесь есть момент принципиальной новизны. Даже при том, что Достоевский в своей религиозности «стилистически скандален», в общем и целом русское ухо привыкло к тому, что снижение словесного регистра как-то пародирует и тем самым компрометирует авторитет цитаты. Однако в поэтике БГ библейские подтексты «выдерживают» такую пародию, и их авторитет только усиливается, библейская весть лишь остраняется современным контекстом и интонациями, а не подрывается ими. Заслугой автора является то, что он показывает значение библейских подтекстов именно в том, как в них сталкиваются эклектичные и «неподобающие» стилистические регистры. Это касается как поэтики заглавий, так и подробного анализа стилистических «столкновений» в самих текстах.

Мне подход исследователя представляется уникально оригинальным, но более того, он и лично близок мне, и далеко не только в силу моего интереса к аналогичным явлениям в поэтике, например, Достоевского, а скорее и сам этот интерес продиктован близостью между моим подходом и подходом Е. М. Ерёмина (к принципиально другому материалу). Дело вот в чём. Да, конечно, стилистические снижения в применении к библеизмам скандальны, но не так ли скандальна и сама весть о Кресте, например?

И однако аналитическая работа Ерёмина, при всей ее близости к моим, скажем, интересам, могла быть проделана только им: именно он свободно владеет выразительным арсеналом рус-

ского рока. Да, меня интересует, и многих моих вполне маститых коллег тоже может заинтересовать подход и анализ текстов у Ерёмкина, но его материал и владение им именно у него – уникальны. То, в чём я усматриваю главную ценность поэзии русского авангарда, заинтересовало автора в другой области, не менее скандальной и новой, в поэтике русского рока и, прежде всего, Гребенщикова. Проповедь Креста понята русским роком как проповедь юродская, а не «респектабельная». Стилистически это непривычно, даже еще более непривычно, чем в поэзии футуристов, скажем, но у такого отношения к библейским подтекстам есть прецедент. Это апостол Павел (см. 1 Кор. 1:23-25): Христос распятый для иудеев соблазн (по-гречески скандалон!), для эллинов безумие. Но почему? Потому что «буе Божие премудрее человек есть». Для современного российского сознания часто непонятно, каким образом такие нереспектабельные люди, как рок-певцы, могут выразить самое сокровенное в вере и внутренней религиозной жизни современного молодого человека. Ерёмкин обнаружил в поэтике русского рока язык для выражения вот этого современного религиозного сознания в «пост-железном» веке: Дух Божий, дышащий в «непрестижном» дискурсе.

Ерёмкин подошёл к этому очень близко и как поэт, и как учёный – нашёл язык для того, чтобы проанализировать это открытие рок-поэзии в России. Тут уж не Гребенщиков-с, как сказал бы Порфирий Петрович Раскольникову про Миколку. Впрочем, большое счастье, что Гребенщиков оказался той ниточкой, за которой потянулось ТАКОЕ. Уже это одно – оправдание всей его поэтики и легендарности.

*О. Меерсон,
доктор, профессор,
кафедра славистики,
Джорджтаунский университет,
США, Вашингтон, округ Колумбия*

Я шел по Усть-Илиму, но, кажется, пришел в Вифлеем

Я музыковед, журналист, а прежде всего — я рок-музыкант. Хочется сказать, что тема книги мне близка с двух совершенно разных точек зрения. Будучи музыковедом, закончив ленинградскую консерваторию, работая в исследовательском центре и подготавливая диссертацию о молодёжной культуре начала 80-х годов, я вынужден был по долгу службы отправиться на разведку в ленинградский рок-клуб в 1983 году. Начальство сказала — ты социолог культуры, а значит, должен отправиться туда, узнать, что там такое происходит. Как говорится, социолог ушёл на задание и не вернулся. Я познакомился с Гребенщиковым и его текстами. Надо сказать, что я был крайне далёк тогда от этого — я был академическим музыковедом. Этот массив текстов, те песни, которые они пели, и то, как они жили, было совершенно неразделимо. БГ меня поразил, и вся моя биография изменилась. Я долго и мучительно бросал академическое искусствоведение, стал действующим рок-музыкантом и более 15 лет проиграл в «Аквариуме», жил жизнью этого коллектива и поэтическим творчеством Гребенщикова практически, изнутри много лет. Поэтому во мне живут и исследовательская, и артистическая, авторская ипостась этого творчества. До того как вступить в ряды действующих музыкантов, я писал много статей об «Аквариуме», которые были частью опубликованы, частью — нет (сейчас они какой-то исторический интерес, наверное, представляют). Поэтому книга Е.М. Ерёмина меня не просто заинтересовала, не просто порадовала бережным и точным отношением к исследуемому предмету, она поразила меня. Тем, что то, чем я лично занимался, то, что я поддерживал много лет, чему, в общем-то, посвятил свою жизнь, теперь уже изучается в академических кругах, является предметом серьёзного обсуждения — во-первых. Во-вторых, доброжелательного обсуждения, и в-третьих, обсуждения, которое самому поэту даёт много интересных посылов и стимул движения вперёд. Я текст внимательно изучил и был поражён тем, что я как исследователь (остатки меня как исследователя)

видел в каждой появляющейся песне, которую мы вместе аранжировали, выносили на сцену, записывали на альбомах, какое огромное количество наблюдений совпадает с тем, что внутри нас тогда было. Прежде всего это касается библейских мотивов. Я могу сказать, что такое количество библеизмов у Гребенщиков не всеми замечалось, и музыкантами в том числе – играют себе люди и играют. Но когда песня приходит и содержит такие аллюзии, она даёт стимул для интересных аранжировок, для сценического высказывания. Я знаю, как Гребенщиков бережно и с большим интересом относится к любому анализу своих текстов, на своём примере. Когда я в 80-е годы приносил ему статьи о его тогдашних альбомах, он наизусть знал эти статьи и беспощадно полемизировал с тем, что ему не нравилось. Борис очень ценит, когда люди расшифровывают его. Я часто профессионально прислушивался, разгадывал его кроссворды, многие вещи закрытые, и он, мне кажется, получал от этого страшное наслаждение. Сейчас выходит вот эта книга. Думаю, что БГ как автор будет в полном восторге, потому что такое количество зашифрованных ребусов разгадано здесь.

Обычно академическая наука находится на дистанции от живого процесса, а здесь, к счастью, другой случай: поэт жив, поэт действующий. Я его называю поэтом с убеждением, что он действительно поэт, а не поющий автор, поэт творчески активный. Внимательное отношение к его слову – это хорошее подспорье, мне кажется, и для него самого.

Я хочу выразить огромную благодарность от лица, условно говоря, авторского начала за то, что этот труд вообще существует. Думаю, что эта книга не будет лежать на полках, в хранилищах, она обоснуется в сети, и более того, ехидные журналисты будут из неё брать куски и делать вид, что это они сами придумали.

*О. А. Сакмаров,
экс-музыкант группы «Аквариум»,
лидер группы «Сакмаров-бэнд»,
музыкальный руководитель ансамбля «Патапан»
в театре Ленком.*

*Как рыбы, золотые купола
Плывут туда, где небо синеве,
Из той страны, которая была,
В такую даль, которая новее.*

*Они плывут, как рыбы из бывшего,
А мимо них, виденцев старины,
Проходим мы, поэты-рыболовы,
И прочие рабочие страны.*

(Николай Глазков, 1938)

Моей маме Лидии Илларионовне

***Машинист и сам не знает, что везет тебя ко мне
(от автора)***

Не знаем, но мысль начать нашу книгу о Борисе Гребенщикове именно с этой цитаты нам видится весьма привлекательной. Хотя бы потому, что она насколько, несомненно, чужая, настолько и, бесконечно, гребенщиковская.

Известно, что автор этих строчек не БГ. Сам он вспоминает: «<...> в самолете Петербург – Москва ко мне подошел симпатичный бородатый поэт и подарил книжку своих стихов. Обычно я испытываю сильнейшую аллергию на почти любую поэзию – но тут книжка раскрылась сама и мне на глаза попались две строчки. Через неделю я понял, что мне от них никуда не деться. Я позвонил по записанному в книжке телефону и признался, что строчки попали в цель, и, похоже, стали песней. Совершенно дурацкая ситуация. Но он, похоже, понял меня и дал свое согласие. Поэта звали Андрей Чернов. Строчки были: “Машинист и сам не знает, Что везет тебя ко мне”»¹.

Если быть совсем точным, то «симпатичный бородатый поэт» – Андрей Юрьевич Чернов – ко всему прочему ещё и культуролог, историк, археолог, аналитик, литературовед, лингвист и переводчик

¹ Краткий отчёт о 16 годах звукозаписи. С. 524.

в одном лице². Им и был любезно предоставлен нам полный поэтический текст с теми самыми гипнотическими строчками. Вот он:

Л.Б.

Машинист и сам не знает,
Что везет тебя ко мне,
Стрелку к стрелке подбирает
На железном полотне,

Веко к веку прилипает,
Но вот так и на часах
Стрелка к стрелке приникает
От меня в трехстах верстах,

Где лучом единорога
Разделяясь пополам,
Разбегается дорога
По невидимым полям³.

Отчего же эти строчки «попали в цель»?

Может быть, причина их рифмомагнитности для Гребенщикова – в соприродности ему самому. Ведь своим, по большому счёту, может стать лишь то, что тебе не инородно. Если не дробиться на разговор о присутствии третьего неявного персонажа⁴ наряду с «я» и «ты», о совмещении разных точек зрения в одном высказывании, о

² Поближе познакомиться с Андреем Черновым можно, заглянув на Интернет-страницу:

<http://chernov-trezin.narod.ru/author.htm>

³ Чернов А. СПб, или Нежилой фонд. Стихи. Париж: «Синтаксис», 1991. С. 41.

⁴ Из личной переписки А. Чернова с автором. На мой вопрос, а не Бог ли скрывается в его стихотворении под именем Машиниста, Андрей Юрьевич ответил: «“Машинист” – ну, конечно, про Всевышнего. (Это я хотел так его переубедить, заговорив, понимая уже, что эту девушку, актрису, в которую я был тогда влюблен, он сейчас хоть и везет с гастролей из Минска, и железнодорожная ветка проходит где-то недалеко от моего дома, но везет явно не ко мне.)»

парадоксальности его – всё, что имеет место быть в этой фразе, то в целом можно разглядеть, ни много, ни мало формулу гребенщиковского способа разговора с читателем/слушателем.

Творчество БГ, и русский рок в целом, как и всякое явление эпохи, так называемого постмодернизма, насыщено многочисленными отсылками к предшествующей культурной традиции – от русской классической литературы и фольклора до англоязычной поэзии XX века и современного кинематографа. Атрибуция и интерпретация такого рода цитат – одна из актуальных проблем изучения рок-поэзии.

Уже на заре БГведения стало общим местом отмечать интертекстуальный характер поэтических текстов Гребенщикова. При этом коллажная «затопленность» собственно «своего» слова «чужим», эклектика, поэтическая изощрённость, рафинированное эстетство БГ, склонность к литературной экзотике зачастую декларируется едва ли не фирменным стилем поэта, знаком его принадлежности постмодернистской эстетике. Дабы обосновать ризоматичность⁵ его художественного мышления акцентируется внимание на многочисленных интертекстуальных отсылках, якобы децентрирующих текст. Если допустить верность этого хода рассуждений, то логика приведёт к навязыванию автору так называемой эпистемологической неуверенности⁶ (кризиса веры, кризиса авторитетов) и релятивистской картины мира.

А между тем, религиозная проблематика является, можно сказать, константой творчества БГ, а его песни буквально «прошиты» библеизмами, которые суть фрагменты главного религиозного тек-

⁵ Ризома – фр. RIZOME – специфическая форма корневища, не обладающая чётко выраженным центральным подземным стеблем. <...> Введён французскими исследователями в противовес понятию структура как чётко систематизированному и иерархически упорядочивающему принципу организации природных, социальных, научно-логических и культурных явлений. См.: Современное западное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. С. 276–277.

⁶ Эпистемологическая неуверенность – наиболее характерная мировоззренческая категория постмодернистского сознания. Её возникновение связывается с кризисом веры во все раннее существовавшие ценности (так называемый «кризис авторитетов»). См. там же. С. 290.

ста в европейской культуре – Библии.

Принимая, вслед за авторитетными исследователями, взгляд на рок-текст как синтетический текст, конституированный корреляцией вербального, музыкального и пластического субтекстов,⁷ мы считаем, что вычленение вербального субтекста для филологического анализа не только возможно, но и целесообразно.

Еще более определенно, по нашему мнению, рок-поэзию как объект исследования видит О. А. Меерсон: «Дело в том, что синтетизм рока превосходит синтетизм и жанровый синкретизм традиционно синтетических жанров, вроде оперы и прочих форм театра и перформанса: в отличие от них и в дополнение к ним, рок еще и объемлет и включает внутри каждой из форм отдельно – и словесной, и музыкальной, и пластической – высокое и низкое, сталкивая их нарочито конфликтно и эклектично. Поэтому именно это столкновение очень хорошо моделирует природу рока в каждом из отдельно взятых жанров, его составляющих. Тут слово не более, но и не менее представительно, чем музыка или пластика, поскольку полистилистика и эклектика характерны и для классической музыки сегодня, и для таких явлений словесных искусств, как, например, футуристская поэзия вчера, и для постмодерна в целом»⁸.

Вычленение именно вербальной составляющей, по мнению О. А. Меерсон, приобретает особое значение в словесных жанрах в русской культуре при обращении к библейскому контексту: «Когда дело доходит до Библии, мы непосредственно ощущаем эклектику и полистилизм не только как форму, но и как суть сообщения. Когда Хлебников в стихотворении “Трущобы” называет Распятие – Глаголем Любви (то есть виселицей Любви, прибегая к шокирующему оксюмору), то он остраивает понятие Крестной Жертвы, лишая его благородной патины веков, и тем – привычной классичности и респектабельности. Именно этот, низкий образ виселицы и возвращает

⁷ Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. – М.: ИНТО. 1994. С. 7–8. Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 2002. Вып. 6. С. 19. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. С. 2.

⁸ Из частной переписки с О. А. Меерсон.

Вести Креста головокружительную новизну значения позора, ставшего всему миру благословением. Но в этом – именно словесная мощь эклектики, в какой бы синтетический вид искусства ее не вписывать. Важно то, на что в данном случае направлен такой полистилизм. Это – обновление вести о Боге-Слове. Поэтому именно в отношении дискурса веры вычленение словесной стороны аллюзий имеет исключительный смысл. Вычленение словесной стороны рока здесь важно именно в силу исключительности слова для библейского контекста и подтекста высказывания в перформансе»⁹.

С другой стороны, ситуацию можно сравнить со структурным анализом поэтического текста, когда через анализ одного из поэтических уровней, даже самого низшего, можно выйти к широким обобщениям и выводам, которые будут иметь отношение ко всему художественному целому текста.

Поэтому, говоря о рок-поэзии Гребенщикова, мы будем иметь в виду, прежде всего её вербальную составляющую (вербальный субтекст) и будем именовать её текстом, так как, поскольку нет разговора об иных субтекстах, то нет и нужды их разграничения. Однако это не означает, что музыкальный субтекст будет полностью игнорироваться: в специально оговорённых случаях мы будем ссылаться именно на звучащий вариант песни, а также активно привлекать его в анализе композиции песен. Те или иные аспекты поэтической корреляции (звук, ритм, композиция) обязательно будут вовлекаться в разговор о текстах БГ. Кроме того, предметом нашего пристального внимания становится их коммуникативная функция, на которую впервые обратила внимание Т. Е. Логачева: все составные части рок-композиции, включая непосредственно вербальный текст, выполняют и эстетическую, и социально-коммуникативную, и религиозно-культовую функции¹⁰.

Такой подход к поэзии Гребенщикова обусловлен, прежде всего, объективными причинами. Известно, что представители «новой волны» русского рока, к коим относят и БГ, «<...> сделали текст равноправным компонентом в составе рок-композиции.

⁹ Там же.

¹⁰ См. об этом подробнее: *Логачева Т. Е.* Русская рок-поэзия 1970–1990 гг. в социокультурном контексте: Дисс. ...канд. филол. наук. М., 1997.

Примат музыки был отвергнут. <...> Они стали время от времени давать концерты вообще без электрических инструментов, с обычными акустическими гитарами, бонгами, флейтами и тому подобным <...> аккомпанементом. <...> И АКВАРИУМ, и ЗООПАРК, и КИНО вводили такие концерты в традицию. И здесь, безусловно, качество текста становилось просто проблемой номер один»¹¹.

Сборники текстов авторов ставшими рок-классиками (А. Макаревича, Б. Гребенщикова, М. Науменко, А. Башлачёва), начинают функционировать как обычные книги¹². Это дало возможность первым исследователям их творчества утверждать, что «собственно текст рок-композиции по аналогии с текстом фольклорным или драматическим может являться объектом самостоятельного изучения»¹³. Тот факт, что «очень многие рок-стихи к настоящему времени изданы в печатном виде <...> не только предполагает возможность их восприятия в отрыве от музыки и исполнения, но и несомненно свидетельствует о самостоятельном функционировании рок-текстов как фактов литературы»¹⁴.

Таким образом, выйдя «из мелочей литературы, из ее задворков и низин»¹⁵, начав с подражания западным музыкальным образцам, русский рок становится все более вербально ориентированным: для А. Макаревича, Б. Гребенщикова, М. Науменко, В. Цоя, К. Кинчева, Ю. Шевчука, А. Башлачева и других «более правильным было бы определение «поющие поэты»», поскольку в их творчестве «основной акцент делался на тексты»¹⁶.

¹¹ *Смирнов И.* Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. – М.: ИНТО. 1994. С. 53 –54.

¹² Первыми стали две антологии: *Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии* (М., 1991) и *Слово рока* (СПб., 1992), а также издания стихов А. Башлачёва и Б. Гребенщикова отдельными книгами.

¹³ От редколлегии // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов.* Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1998. Вып. 1. С. 3.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.257 –258.

¹⁶ *Кормильцев И.В., Сурова О. Ю.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.*

По наблюдениям Е. А. Козицкой, рок-авторы «по-своему рецептируют фольклорную, советскую и классическую литературную традицию, воплощая в текстах сложное, далеко не однозначное отношение к культурному наследию прошлого»¹⁷. Таким образом, «русская рок-поэзия оказывается литературным фактом в ряду других, занимает свое место в метатексте отечественной и мировой культуры, устанавливает свою литературную генеалогию»¹⁸.

М-да, «Орешек знаний тверд! Но...» А «незнание» Машиниста тишинно... Уютно и нежно. Плавно. Особо ежели впереди у нас ... рыбалка. Царская... Подснежная... А что может быть лучше? Для мозговых-то рыбаков, детей декабря?!!

Тверь, 1998. С. 31.

¹⁷ Козицкая Е. А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1998. Вып. 1. С. 49 –56. См. об этом же: Ивлева Т. Г. Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова // Там же. С. 87 –94; Козицкая Е. А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1999. Вып. 2. С. 37 –43. и др. работы.

¹⁸ Козицкая Е. А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1999. Вып. 2. С. 39.

*Кому-то вода – питьё, а кому-то – царская честь,
Но каждый видит лишь то, что в нём уже есть...*
(Б. Гребенщиков, «Там, где взойдёт Луна»)

***Напомни мне, если я пел об этом раньше, –
и я спою это снова
(вместо предисловия)***

Новое – это очень-очень-очень хорошо забытое... новое. Этим новым в литературе последней трети прошлого столетия, на наш взгляд, стала рок-поэзия. Оживление поэтического языка как всегда пришло оттуда, откуда не ждали – с литературного низа и периферии. Но осмысление этого литературного факта пришло далеко не сразу – понадобились те самые «20 лет – ерунда», необходимые для того, чтобы поколению «дворников и сторожей» всё же пришлось стать старше.

Сегодня, рок-поэзия, по большому счёту, уже перестала быть тем, чем была в 1980-е – андеграундной «недолитературой». Она покинула периферию литературного, а вместе с ним и научного поля и всё чаще становится объектом серьёзных научных штудий. Уже существует понятие «рок-классика», к которой, без сомнения, относится и творчество «посла рок-н-ролла» – Бориса Гребенщикова¹⁹. Его поэзия начинает исследоваться одной из первых.

На это есть и свои внутренние, и внешние причины.

Показательна в этом плане рецензия на альбом «Аквариума», впервые написанная литературным критиком для толстого литературного журнала. Речь шла о «Навигаторе» (1995). Критик, осознавая всю «революционность» момента, попытался отрефлексировать его необходимость: «<...> тенденция перекочёвывания поэзии (популярной её части) из книжной литературы в песню, так

¹⁹Далее в тексте по традиции, сложившейся в литературоведении, аббревиатура «БГ» будет использоваться как аналог имени автора, за исключением особо оговоренных случаев, когда имеется в виду название рок-группы «БГ».

ярко проявившаяся, например, во Франции, усиливается и у нас. <...> Из всех жанров популярной музыки лишь рок не стесняется нагружать мозги слушателей, не боится быть сложным». Пальма первенства в рок-поэзии здесь вручалась БГ: «Борис Гребенщиков, “рок-гуру” отечественной молодёжной культуры, по сути, создал язык самого разветвлённого и плодovitого направления русского рока. <...> Гребенщиков один из немногих авторов рок-сцены, кого может внимательно и уважительно слушать любитель серьёзной поэзии»²⁰

Эти качества поэзии Гребенщикова, очевидно, и послужили причиной пристального интереса к ней. Большим подспорьем в деле её изучения служили сборники текстов песен, которые давали зримое и целостное представление о поэтическом творчестве БГ. Немаловажен и тот факт, что издавались они достаточно большими тиражами и, следовательно, были доступны не только столицам²¹. При этом нельзя не упомянуть уникальный электронный справочник – «АКВАРИУМ образца второй половины XX века. Справочное пособие для БГ-ологов и аквариумофилов», созданный большим знатоком творчества группы, программистом Павлом Северовым, а так же дружными усилиями его соратников, энтузиастов-подвижников, «бойцов невидимого фронта». Появившись в 1987 году, народный – открытый по замыслу и духу, справочник и по сей день пополняется новыми материалами, комментариями, привлекая немалое число любителей и исследователей рок-поэзии.

Начиная с середины 1990-х годов, появляются и литературоведческие работы, авторы которых анализируют отдельные аспекты поэтики Гребенщикова²². Круг проблем, который затрагивается

²⁰ Левин А. Песни, присланные из Англии (*Опыт синтетической рецензии*) Аквариум «Навигатор». – 1995; БГ, «Добролёт» // Знамя. 1997. № 1. С. 220–221.

²¹ Так, например, уже первый сборник «Дело мастера Бо» первоначально был издан весьма внушительным тиражом: (100 000 экземпляров), затем неоднократно переиздавался. См.: Алексей Карамышев. Музыкальное чтение: Дело Мастера Бо. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/9cc698fc16ff398bc3256b09006c7f01/99d5594e1ddb8544c3256ada002c1990!OpenDocument>

²² Карпов В. А. Поэтика Б. Гребенщикова. // Проблемы эволюции русской литературы XX в.: Материалы межвузовской научной конф.: Вып. 2. М., 1994. С. 32–35.

в этих работах, достаточно широк, однако в нём можно выделить одно из самых крупных направлений – исследование различных проявлений «чужого» слова.

Действительно, творчество БГ, как и русский рок в целом, будучи явлением эпохи постмодернизма, насыщено многочисленными отсылками к культурной традиции – от Библии, фольклора и

Карнов В. А. Партизан полной луны: Заметки о поэзии Б. Гребенщикова // Русская словесность. 1995. №4. С.79–84; *Логачева Т. Е.* Суггестивная лирика БГ: «Дело Мастера Бо» // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин ... и Б. Гребенщиков. Сб. науч. трудов. Под ред. Е. Б. Скороспеловой, Т. Е. Кучиной, Т. Е. Логачевой. М.: Русская энциклопедия, Диалог-МГУ, 1996. Вып. I. С. 119–137; *Доманский Ю. В.* Заглавие альбома в рок-поэзии («Лилит» Б.Г.) // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Материалы XIII Тверской межвузовской конференции ученых-филологов и школьных учителей. 9-10 апреля 1999 г. Тверь, 1999. С.157-159; *Доманский Ю. В.* «Тверской текст» рок-поэзии Бориса Гребенщикова // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. – СПб., 2000. 444–449; *Шогенцукова Н. А.* Миры за гранью тайных сфер // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь, 2000. Вып. 4. С. 86 –97; *Нугманова Г. Ш.* Миф и антимиф о БГ // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь, 2000. Вып. 3. С. 173–178; *Кихней Л.Г., О.Р.Темиришина.* Пародическая семантика «Аквариума» // Проблемы славянской культуры и цивилизации. Материалы научно-практической конференции. Уссурийск: УГПИ, 2001. С.253-256; *Никитина О. Э.* Белая богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.5. – С. 152–162; *Логачева (Виноградова), Т. Е.* Неомифологические аспекты рок-композиции Б. Б. Гребенщикова «Нога Судьбы» (альбом «Сестра Хаос», 2002 г.) // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая... и Б. Гребенщиков. Под ред. Е. Б. Скороспеловой. – М.: МАКС Пресс, 2003. – Выпуск IV С. 193–199; *Темиришина О. Р.* Б. Г.: Логика порождения смысла // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 8. С. 42 –37; *Темиришина О. Р.* Символическая поэтика Б. Гребенщикова: поэтика реконструкции и интерпретации // Русская поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь; Екатеринбург, 2007. Вып. 9. С. 169 –186.; *Хуттунен Т.* «Невы Невы»: Интертекстуальное болото Бориса Гребенщикова // Русская поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь; Екатеринбург, 2007. Вып. 9. С.161–169; *Хуттунен Т.* К семиотике границы в поэзии Б. Гребенщикова (предварительные наблюдения) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь; Екатеринбург, 2008. Вып. 10. С. 209–216; *Темиришина О. Р.* Символы индивидуации в творчестве Б. Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь; Екатеринбург, 2008. Вып. 10. С. 216–224; *Темиришина О. Р.* Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: случай Б. Гребенщикова. М.: Изд-во МНЭПУ, 2009. 180 с.

русской классической литературы до англоязычной поэзии XX века и кинематографа. Атрибуция и интерпретация такого рода цитат – одна из актуальных проблем изучения рок-поэзии.

Но почему именно библейский текст в песнях Гребенщикова становится предметом отдельного исследования? Ведь присутствие в его песнях ряда взаимно чужих религиозных текстов – признанный факт, как и многолетнее увлечение поэта буддизмом. Где гарантия, что автор смотрит на всё именно через библейскую, а не, скажем, буддистскую призму?

Да, действительно, опасность, о которой своевременно и предусмотрительно предупреждал Ю. В. Доманский, существует: «обращение к известным исследователю источникам цитирования и манкирование неизвестными <...> рождает порою профанацию»²³. Однако постараемся её избежать, оговорив ряд немало-важных моментов.

В первую очередь, не будем забывать о том, что независимо от наших вкусов и оттого, что нас смущает в поэтике данного автора и даже в его внутреннем мире, законы этой поэтики часто создают мир более сложный и значительный, чем тот, который автор принимает сознательно или намеренно. Его поэтика может и оказывается больше, чем его собственный внутренний мир, если он настоящий поэт. И так, на наш взгляд, происходит с Гребенщиковым. Текстовые реалии его песен и «затекстовые» реалии отдельных поступков, интервью и т.д. создают довольно противоречивую картину.

Например, если задаться целью и прописать Гребенщикова по «даосскому» или «буддистскому» ведомствам, точнее, по ведомству так называемых «новых религиозных движений» (НРД)²⁴, то у нас не будет недостатка в доказательствах. Так, в 1990-х годах БГ считал себя духовным учеником ламы-датчанина Оле Нидала, проповедника европеизированного варианта учения Карма-кагью

²³ Доманский Ю. В. Рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1999. Вып. 2. С. 45.

²⁴ См.: Религиоведение / Энциклопедический словарь. М.: Академический проект, 2006. С. 706.

на Западе и в России; неоднократно посещал ашрам знаменитого неоиндуистского проповедника Сатьи Саи Бабы, adeпты которого считают последнего материальным воплощением божественной сущности; переводил книги современных буддистских проповедников²⁵ и даже издал альбом тибетских мантр «Прибежище» (1998). А в 2007 году Гребенщиков назвал своим духовным учителем другого известного неоиндуистского проповедника Шри Чинмоя и принял от него духовное имя – Пурушоттама: «тот, кто выходит за пределы любых ограничений». На вопрос о том, что оказалось для него в учении Шри Чинмоя более притягательным – индуистские корни или его универсальность, БГ с уверенностью отвечал: «Универсальность. Чинмой – первый из встреченных мною людей, чье восприятие Бога очень во многом соответствует моему. <...> Чинмой находится на очень высоком духовном уровне, где всё уже едино, он как бы переводчик между людьми и Богом»²⁶.

С другой стороны, проанализировав интервью разных лет, можно прийти к выводу о том, что он – православный христианин. Уже в интервью 1984 года БГ показывает себя достаточно воцерковлённым человеком. На вопрос о том, что побудило его обратиться к «внешней стороне религии» – церкви, Гребенщиков отвечал: «Это мне помогает стать реально чище. Как только я смог пройти сквозь детское недоверие к церкви – шикающие старушки, церемонии и т.д. – я нашел там то, что там и было всегда – объединение и вечный праздник»²⁷. В интервью 1991 года конфессиональная принадлежность «уточняется»: «К любой религии я отно-

²⁵ Чокьи Нима Ринпоче. Путеводитель по жизни и смерти. Изд-во «Ясный Свет», 1995; Тулку Ургьен Ринпоче. Повторяя слова Будды. Изд-во «Ясный Свет», 1997; Тулку Ургьен Ринпоче. Нарисованное радугой. Изд-во «Шанг-Шунг», 2000. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/9cc698fc16ff398bc3256b09006c7f01/ec37f4921d3a4959c3256a5d0030495e!OpenDocument>

²⁶ Интервью BBC 10 апреля 2007 г. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.aquarium.ru/mail/069.htmla>;
<http://boris-barabanov.livejournal.com/55867.html>

²⁷ Кич К. Интервью с БГ. 1984, май. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/7b548195e77418d543256b1e003629bc!OpenDocument>

шусь хорошо. И к буддизму, и к дзэн-буддизму. Даже католиков могу понять. Но я – православный»²⁸. В интервью 2003 года говорит: «Я очень люблю православие, более того, если говорить о подтверждении моей любви, загляните к нам на сайт, Вы найдёте список чудотворных икон, находящихся в России»²⁹. Ну, и, наконец, в одном из последних интервью на вопрос: «Как Вы считаете, у человека должна быть одна религия или можно “пользоваться” всеми сразу?» музыкант отвечает: «“Пользоваться” всеми затруднительно: не хватит времени и медитировать, и лоб разбивать об пол, и исповедоваться. Религия – способ открыть в себе любовь к другим живым существам, поэтому должно быть время их заметить. Нужно оставаться в той религии, которая слилась с энергией земли, в которой мы родились. А потом, если будет возможность, изучать другие религиозные культуры. Я православный человек»³⁰.

Однако в интервью середины 90-х, восхищаясь «фантастической красотой православия и гармоничностью его в России», Гребенщиков, тем не менее, оговаривается: «Я не могу назвать себя чисто православным человеком, потому что я не могу позволить себе роскошь сказать, что я умный и правильный, а вы все ребята – дураки. <...> Это то, что всегда возмущало меня в православии. А это, по-моему, оскорбление самого себя и других. И я, честно говоря, всегда знал, что я больше рамок, в которые государственное православие меня загоняет насильно». И тут же продолжает: «Однако я не могу сказать, что я ушел от православия или перерос его. Я думаю, что православие нельзя перерастить»³¹.

²⁸Интервью с БГ в Ярославле от 17 ноября 1991 г. [Электронный ресурс]
Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/7464d7e84a74a775c3256c930036eb27!OpenDocument>

²⁹Плющев А. БГ в прямом эфире, радио «Эхо Москвы». 31.08.2003

[Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/1a9b56b6da59e8ac3256d98004414c0!OpenDocument>

³⁰Газета «Премьер – новости за неделю.» №47 (634) 24 –30 ноября 2009 г.

[Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://www.premier.region35.ru/archive/2009/11/np634/s7.html>

³¹Борис Гребенщиков. О буддизме и православии. [Электронный ресурс]

Режим доступа: <http://kardiogramma.nndl.org/content/view/242/39/>

В ответ на вопрос, как православие уживается в нем с «восточными делами» – буддизмом и т.д., Гребенщиков говорит: «Христианство включает в себя без всякого ущерба для включаемого абсолютно всё остальное – и даосизм, и рок-музыку и заставляет все это делать по-настоящему. Христианство – это подход ко всему с любовью. Поэтому оно и важно. Все остальное – частности, включая в себя материальные условия, философии и т.д.»³²

Очевидно, выбор «главной религии» Гребенщиковым в значительной степени может быть объяснен его религиозной идентификацией – территориальной и культурной связью с русскими, Россией³³. БГ и сам отдаёт себе в этом отчёт, признаваясь: «<...> я родился русским, в России, и полностью снабжен русской культурой <...>. Русская культура и православие слиты воедино»³⁴.

Разговор о религиозных исканиях Б. Гребенщикова заставляет задуматься о проблеме единства поэта и создаваемого им текста. С одной стороны, различение БГ как субъекта биографического, БГ как художника и БГ как субъекта песен (носителя позиции, эксплицированной в тексте) необходимо. Однако для нас немало важно актуализировать не только их различие, но и с некоторой долей риска их синтез.

Религиозные смыслы текстов БГ становились объектом научного анализа неоднократно. Одной из первых обратила на это внимание исследователь рок-поэзии Т.Е. Логачева³⁵. Основания

³²Кич К. Интервью с БГ. 1984, май. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/7b548195e77418d543256b1e003629bc!OpenDocument>

³³Забияко А.П. Религиозная идентичность // Религиоведение. Энциклопедический словарь. Под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова, Е.С. Элбакян. М., 2006. С. 863-864.

³⁴Плющев А. БГ в прямом эфире, радио «Эхо Москвы». 31.08.2003.

[Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/1aa9b56b6da59e8ac3256d98004414c0!OpenDocument>

³⁵Логачева Т.Е. Суггестивная лирика Бориса Гребенщикова. Неомифологизм и интертекстуальность // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин... и Б. Гребенщиков: Выпуск I / Под ред. Е. Б. Скоропеловой, Т. Е. Кучиной, Т. Е. Логачевой. – М.: Русская энциклопедия, Диалог-МГУ, 1996. – С. 119–137; Логачева (Виноградова) Т. Е. Неомифологические аспекты рок-композиции Б. Б. Гребенщикова «Нога Судьбы» (альбом

художественной религиозности поэта она увидела в сопряжении «христианского мифа» с древними мифологическими структурами. По мнению Логачевой, образ Христа переосмыслен БГ как образ вечно умирающего и вечно воскресающего бога. И.В. Смирнов, известный исследователь рок-культуры, автор монографии «Прекрасный дилетант Борис Гребенщиков в новейшей истории России», отмечает предельную корректность и позитивное отношение БГ к православию, активную благотворительную деятельность музыканта в этом направлении. Тем не менее, он соглашается с исследователем М. Тимашевой, относя поэтическую религиозность Гребенщикова к экуменической традиции, к «поликультуристам», главное качество которых – культурная открытость³⁶.

Для некоторых исследователей ключом к прочтению текстов Гребенщикова является, прежде всего, библейский, христианский код. Это прослеживается в работах В. Соловьёва-Спасского и О. Сагарёвой³⁷, созданных авторами в так называемый «православный» период творчества БГ – 1992 – 1996 годы, времени «Русского альбома» (1992) и трилогии «Кострома mon Amour» (1994), «Навигатор» (1995 – 1996), «Снежный лев» (1996). Выдвигая гипотезу о том, что языковая личность Б. Гребенщикова сформировалась на основе диалога этнических и религиозных культур, О.Н. Колчина отмечает влияние на поэта христианской культуры³⁸. Комплексно анализируя поэтику рока, Е.Е. Чебыкина также обращает внимание на немалое

«Сестра Хаос», 2002 г.) // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая...и Б. Гребенщиков: Выпуск IV / Под ред. Е. Б. Скороспеловой. Худож. Т. Виноградова. М.: МАКС Пресс, 2003. С. 193–199.

³⁶Смирнов И. Прекрасный дилетант Борис Гребенщиков в новейшей истории России. М.: Изд-вл ЛЕАН, 1999.

³⁷Соловьёв-Спасский В. История Светлых Времен. [Электронный ресурс]

Режим доступа: <http://aquarium.ru/misc/history/index.html>; Сагарева О.

Аквариум 1972-1992. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/9cc698fc16ff398bc3256b09006c7f01/c73e18d54d937af0c32567a2002f6d83!OpenDocument>

³⁸Колчина О. Н. Диалог культур в структуре языковой личности (на материале поэзии Б. Гребенщикова): дис. ... канд. филол. наук: Н. Новгород, 2004.

присутствие библеизмов в творчестве БГ³⁹. Для других же более актуален либо буддистский код (Т.Е. Логачева⁴⁰, О.Р. Тимиршина⁴¹), либо неомифологический (О.Э. Никитина⁴², Т.Е. Логачева⁴³).

Вопрос о коде – это, по сути, вопрос о смысловой иерархии. Выявление интертекстов и их подтекстов еще не даёт нам ясного критерия для их цели и смыслов. Библейские цитаты, явные и скрытые; персонажи, в которых узнаются библейские герои; сюжетные линии, воспроизводящие контуры библейских сюжетов; круг тем и проблем, возвращающий и обращающий к Библии, наблюдаемые в поэтических текстах Гребенщикова, ещё не дают оснований делать выводы о библейском коде.

Здесь важно понять, чему подчинены библейские аллюзии по смыслу – библейскому или не-библейскому высказыванию. Ведь в высказывании важно не только то, на каком языке (или на языке каких ассоциаций) оно сделано, но и то, что же, собственно, оно говорит. Важно узнать, не скомпрометированы ли библеизмы «недостойным» соседством? Каковы их стратегические и риторические цели?

Эти вопросы и предстоит решить.

Расходясь во мнениях о доминанте, исследователи единодушно признают, что Гребенщиков изощрённо эклектичен и склонен к литературной экзотике. Эклектика, как правило, ни с чем хо-

³⁹ Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007.

⁴⁰ Логачева Т. Е. Суггестивная лирика БГ: «Дело Мастера Бо» // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замiatин ... и Б. Гребенщиков. Сб. науч. трудов. Под ред. Е. Б. Скороспеловой, Т. Е. Кучиной, Т. Е. Логачевой. М.: Русская энциклопедия, Диалог-МГУ, 1996. Вып. I. С. 119–137

⁴¹ Тимиршина О. Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: случай Б. Гребенщикова. М.: Изд-во МНЭПУ, 2009. 180 с.

⁴² Никитина О. Э. Белая богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. Вып.5. С. 152–162.

⁴³ Логачева (Виноградова) Т. Е. Неомифологические аспекты рок-композиции Б.Б. Гребенщикова «Нога Судьбы» (альбом «Сестра Хаос», 2002 г.) // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая ... и Б. Гребенщиков. Под ред. Е. Б. Скороспеловой. М.: МАКС Пресс, 2003. Выпуск IV С. 193–199.

рошим не ассоциируется. Первыми приходят на ум релятивизм – в философии и постмодернизм – в искусстве. Мало, кто задумывается о другой стороне этого явления.

Чрезвычайно интересное суждение по этому поводу высказывает О. А. Меерсон: «Когда дело доходит до Библии, мы непосредственно ощущаем эклектику и полистилизм не только как форму, но и как суть сообщения. Когда Хлебников в стихотворении “Трущобы” называет Распятие – Глаголем Любви (то есть виселицей Любви, прибегая к шокирующему оксюмору), то он остраивает понятие Крестной Жертвы, лишая его благородной патины веков, и тем – привычной классичности и респектабельности. Именно этот, низкий образ виселицы и возвращает вести Креста головокружительную новизну значения позора, ставшего всему миру благословением. Но в этом – именно словесная мощь эклектики, в какой бы синтетический вид искусства ее не вписывать. Важно то, на что в данном случае направлен такой полистилизм. Это – обновление вести о Боге-Слове»⁴⁴.

Как видно из рассуждения исследовательницы, эклектика и полистилизм, по её мнению, не только не мешают авторитету религиозного дискурса, но являются органической составляющей содержания библейского послания, антиномичного – парадоксального, по сути. Стиливая эклектика способна модернизировать сакральный образ, остраивать его и тем возвращать ему шок первоначальной реакции.

В контексте этих рассуждений наблюдаемые у БГ трансформация, перевод Библии на чуждый ей стилистический язык, соседство библейских и иных религиозных аллюзий, следов различных дискурсивных практик, могут быть объяснены не в терминах и понятиях постмодернистского мироощущения и поэтики, как это традиционно принято делать, а иначе. В нашем случае всё это работает не на распад общей картины мира, а, напротив, на её укрепление и оживление.

Тут дело, возможно, в том, что БГ воспринимает религиозные тексты сообразно их исконной природе, то есть как поэтические языки. А само откровение – как сообщение об одном и том

⁴⁴Из частной переписки с О.А. Меерсон.

же, переданное на разных языках. В этих случаях, когда Весть Библии «переводится» на чуждый ей язык, возникает смысловой зазор, в который и проникает двусмысленность, скандализирующая читателя или слушателя, иронически острающая и тем заново актуализирующая библейскую Весть. Иные религиозные языки, наложенные на христианскую «матрицу» русского культурного сознания могут восприниматься как «параллелизм», «неточная рифма», как поэтический способ выражения антиномичности, парадоксальности христианской картины мира.

При этом библейское слово у Гребенщикова оказывается, на наш взгляд, более действенным, чем буддийское или любое другое по одной причине, важной и симптоматичной, хотя от автора и не зависящей, но им осознаваемой: «я родился русским, в России <...>. Русская культура и православие слиты воедино». БГ подвергает иронии и стилистической трансформации и те, и другие аллюзии, но при этом библейские, на наш взгляд, проявляют большую «выживаемость». Ирония и стилистическая трансформация их не убивает, а делает только еще более пронзительными. Гребенщиков вольно или невольно создаёт поэтический механизм обновления библейского слова, которое обновляется вечно, переживая и социалистический атеизм, и постмодернистский релятивизм.

При этом, на наш взгляд, есть вещи, когда библейский текст цитируется автором практически дословно, без стилистической или какой-либо другой трансформации. Как, например, в песне «День радости», в строчках: «Это ж, Господи, зрячему видно, / а для нас повтори: / Бог есть Свет, и в нём нет никакой тьмы» воспроизводится евангельское: «И сие пишем вам, чтобы *радость* ваша была совершенна. И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть свет, и нет в Нём никакой тьмы» (1Ин.1:4-5) (курсив наш. – Е.Е). Причём, если Послание апостола Иоанна начинается этими словами, то текст БГ ими заканчивается. Помещая их в конец песни, а её – в конец альбома, назвав композицию «День радости», БГ, очевидно, придаёт песне некий дополнительный акцент. Тем более, что и здесь библейская цитата остраивается всем предшествующим текстом как семантически прозрачное высказывание непрозрачным.

Замечательно красноречив и тот факт, что, записав эту песню в 1991 году (альбом «Письма капитана Воронина»⁴⁵, 1993) – в период активного обращения к русской теме, Гребенщиков вновь возвращается к ней в 2009-м. В переработанном виде, без первых двух куплетов, она попадает (в качестве своего рода автоцитаты) в номерной альбом «Пушкинская 10»⁴⁶ и через год – в концертный альбом, который теперь так и называется – «День радости» (2010)⁴⁷. Оба альбома завершаются этой песней – так же, как и «Письма капитана Воронина». Последний мыслился самым автором как конец БГ-бэнда. Но истории было суждено повториться...

Так что, новое, быть может, – это хорошо-хорошо забытое... хорошее: «Напомни, если я пел об этом раньше, и я спою это снова...».

⁴⁵Гребенщиков Б. Письма капитана Воронина. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/0873fce196814aefc325679d006ad6fc!OpenDocument>

⁴⁶Гребенщиков Б. Пушкинская 10. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/80dc69c787d06e9fc32578370006364b9!OpenDocument>

⁴⁷Гребенщиков Б. День радости. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/dlcc3973dd695c43c325777a00413a98!OpenDocument>

ГЛАВА I. *Хороший вор даже в раю найдёт, что украсть.* Библейский код в заголовочном комплексе альбомов и песен Б. Гребенщикова

По сложившейся в литературоведении традиции, альбом в рок-культуре рассматривается как аналог лирического цикла в поэзии. По справедливому замечанию Ю. В. Доманского, альбом «обладает всеми основными особенностями, присущими лирическому циклу: это в подавляющем большинстве авторские контексты; единство композиций, входящих в альбом, обусловлено авторским замыслом; отношения между отдельными композициями и альбомом можно рассматривать как отношения между элементом и системой; альбом озаглавлен самим автором»⁴⁸. Как и в традиционной циклической художественной форме, в рок-альбоме важна «не столько *подчинённость части целому*, как в самостоятельном литературном произведении, сколько *сама связь частей*»⁴⁹; при этом «связь отдельных произведений в циклической форме, а также последовательность этой связи, приобретает решающее и причём художественное значение»⁵⁰.

Традиционно выделяется «пять универсальных циклообразующих связей: заглавие, композиция, изотопия, пространственно-временной континуум и полиметрия»⁵¹. В нашу задачу не входит рассмотрение всех пяти признаков, а только лишь первого – заглавия, так как именно здесь, в первую очередь, актуализируется интересующий нас библейский текст – код, и именно оно соотносится как с текстом, так и с внетекстовым рядом, вписывая произведение в широкий культурный контекст. Однако это не значит, что мы не станем

⁴⁸ Доманский Ю. В. «Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada –Изд-во Кулагиной, 2010. С. 78–79.

⁴⁹ Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирического произведения. Кемерово, 1997. С. 10.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Фоменко И. В. Авторский цикл в лирике. Некоторые перспективы исследования // Кормановские чтения. Вып. 3. Материалы межвузовской научной конференции (апрель, 1997). Ижевск, 1998. С. 18–19.

так или иначе касаться всех остальных моментов – по мере необходимости к анализу будет привлекаться и архитектоника альбомов, и композиция отдельных песен, и хронотоп, и образно-мотивная система, и полиметрия.

Акцентируя здесь своё внимание на исследовании заглавий песен и альбомов Гребенщикова, мы, в какой-то степени, подвергаемся риску. Поясним.

Среди исследователей справедливо принято считать, что по сравнению с лирикой «в рок-поэзии заглавие композиции <...> отводится на второй план: оно может, как и в лирике, отсутствовать (в этом случае песня может номинироваться по какой-либо “примете” – рефрену, запомнившейся фразе и т.п.), варьироваться, наконец, в плане бытования не совпадать с авторским»⁵²; заглавие «чаще всего не является необходимым структурным компонентом песенного произведения, осуществляя не столько смыслообразующую, сколько маркирующую функцию»⁵³. Но вместе с тем указывается на то, что «заглавие альбома является фактом обязательным и устойчивым <...> Тем самым концептуальность заглавия, свойственная лирическому циклу, в альбоме <...> усиливается»⁵⁴.

Однако, как отмечается здесь же, в современной рок-культуре ситуация несколько иная: «<...> сначала создается альбом с определенной концепцией и только потом песни из него исполняются на концертах и воспринимаются слушателями уже через призму тех названий, которые зафиксированы на обложке диска»⁵⁵. То есть, заглавие песни начинает выполнять не только маркирующую, но и смыслообразующую функцию.

Для Гребенщикова же, по мнению Е. А. Егорова, более характерен вариант «классического», андеграундного периода, когда «песня долгое время исполнялась на концертах, не имея

⁵²Доманский Ю. В. «Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada – Изд-во Кулагиной, 2010. С. 80.

⁵³Егоров Е. А. Гипертекст Б.Г.: «Под мостом, как Чкалов» // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Тверь: Тверской ун-т, 2001. С. 120.

⁵⁴Доманский Ю.В. Указ. соч. С. 80.

⁵⁵Егоров Е. А. Указ. соч. С. 120.

фиксированного названия, и только при последующей записи на звуковой носитель каким-то образом именовалась». В этом случае «<...> заглавие композиции имеет больше отношения к художественной целостности альбома, нежели к смысловой структуре самой песни»⁵⁶.

Уязвимым местом этой интересной концепции, является, на наш взгляд, стремление автора вывести некую общую схему, чётко обозначив при этом «что появилось раньше, курица или яйцо?» Думается, что единственно верное решение этого вопроса – в диалектике части и целого. Её мы и постараемся держаться.

В связи с этим надо сразу оговориться, что научная рецепция творчества Гребенщикова в настоящее время не может не иметь в виду самый полный на сегодняшний день сборник песен, изданный в 2006 году в Москве – «Книгу Песен БГ», представляющую собой литературный вариант песенных текстов. Поэтому в своей работе мы будем апеллировать, в первую очередь, не к аудиоверсиям альбомов и песен Гребенщикова, а к их книжному, текстуальному, то есть фиксированному изводу. А это значит, что по отношению к текстам будут применяться, прежде всего, методы филологического анализа. Так, например, заглавия песен, не играющие роли смыслового акцента в аудиоверсии, будут нами рассматриваться с точки зрения «сильной позиции», так, как это делается при анализе собственно литературных текстов.

Кроме того, как и в лирическом цикле, в рок-культуре, а в творчестве Гребенщикова тем более, имеет смысл говорить не только о заглавиях книг, альбомов и песен, но и в целом, о заголовочных комплексах, куда, как известно, входит и имя автора, и название группы, и посвящения, и визуальное оформление обложки как диска, так и книги. Концептуальность внешнего оформления не раз подчёркивалась и самим Гребенщиковым: «Оформление альбома должно являться продолжением того, что находится внутри него. Любая рок-группа может наполнить обложку определённым количеством тайнописей и знаков, которые затем интересно будет искать. Это и есть та мифологизация, которой занимается рок-н-ролл»⁵⁷.

⁵⁶Егоров Е. А. Указ. соч. С. 120.

⁵⁷ Цит. по Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные

Подчиняясь логике исследуемого материала, попытаемся проследить, как заголовки и заголовочные комплексы книги, циклов и песен Б. Гребенщикова получают дальнейшее развитие и приобретают расширительное толкование по мере развёртывания текста.

1.1. Так что в лучших книгах всегда нет имен..., или «Книга Песен БГ»: заголовочный комплекс и архитектоника

Заглавия альбомов и песен Б. Гребенщикова, как правило, интертекстуальны. Библейские аллюзии и реминисценции часто являются составляющей заголовочных комплексов, куда, как известно, помимо заглавия, входят имя автора, эпитафия и посвящения. Вот, на наш взгляд, наиболее репрезентативные в этом плане примеры. Альбомы: «Ихтиология» (1984), «Библиотека Вавилона» (1981 –1993), «Лилит» (1997), «Сестра Хаос» (2002). Песни: «Вавилон» («Электричество», 1981 –1982), «Рождественская песня» («Ихтиология», 1984), «Серебро Господа моего» («Библиотека Вавилона», 1981 –1993), «Архистратиг» (инструментальная композиция, стоящая первой в «Русском альбоме», 1992), «День первый» («Пески Петербурга», 1993), «Апокриф» («Гиперборея», 1997), «Магистраль: Вавилонская башня» («Гиперборея», 1997), «По дороге в Дамаск» («Лилит», 1997), «Сын плотника» («Пси», 1999), «Псалом 151» («Сестра Хаос», 2002), «Орёл, телец и лев» (1984), «Молитва и пост» (2001), «Искушение святого Аквириума» (1973). Эпитафия к альбому «День Серебра» – оформленная по правилам современного русского языка библийская цитата: «Боящийся в любви несовершенен»⁵⁸.

Важно и то, что самый полный на сегодняшний день сборник песен имеет аллюзивное название – «Книга Песен БГ»⁵⁹.

страницы истории отечественного рока. 1977 –1991: 15 лет подпольной звукозаписи. М.: ЛЕАН, АГРАФ, КРАФТ +, 1999. С. 25.

⁵⁸В Евангелии от Иоанна она звучит так: «Боящийся в любви несовершен» (1 Ин. 4, 18).

⁵⁹Этому сборнику предшествовали следующие издания: Дело мастера Бо.

Понятно, что заглавие – это первое, с чем сталкивается читатель. Именно оно ориентирует его на то или иное понимание текста. Первый исследователь этой проблемы С. Д. Кржижановский в своей книге «Поэтика заглавий», написанной еще в начале тридцатых годов прошлого века, отмечал: «Книга – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга»⁶⁰.

Важнейшая особенность заглавия состоит в том, что оно находится на границе между текстом и внеположенной ему действительностью. Прогнозируя текст, который следует за заглавием, читатель опирается прежде всего на свой жизненный и интеллектуальный опыт. При этом заглавие играет особую роль – оно служит соединительным звеном между читателем и внетекстовой действительностью с одной стороны, между читателем и текстом – с другой. Иными словами, благодаря своему пограничному положению заглавие оказывается соединительным звеном между текстом и внешней действительностью, соотнося с ней сначала себя, а затем – через себя – текст. Одна из основных функций заглавия – формирование предпонимания⁶¹.

В данном случае заглавие «Книга Песен БГ», в котором отчётливо слышится имя жанрового канона, отсылает читателя к древнейшей традиции всемирной литературы⁶². У истоков её

Сборник / Сост. М. Васильев. Л.: Творческое товарищество «Сестра», 1991. 319 с.; Гребенников Б. Книга прозы. М.: «Алфавит», 1992. 140 с.; «14». Полный сборник текстов песен «Аквариума» и БГ. М.: Experience, 1993. 398 с.; Б.Г. Песни. Тверь: Изд-во ЛЕАН, 1997. 528 с.; Б.Г. Не песни. Тверь: Изд-во ЛЕАН, 1997. 192 с.; «Аквариум»: тексты XX века. М.: «Новый Геликон», 2001. 352 с.

⁶⁰ Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. М., 1931. С. 4.

⁶¹ См.: Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

⁶² Конечно, в первую очередь, заглавие книги означает то, что означает – книгу песен, то есть сборник песен. И это первое, самое простое объяснение заглавия, указывающего на жанровую функцию книги. Слово «книга» отсылает читателя к литературной традиции, а слово «песен» – к музыкальной. В контексте рок-поэзии заглавие говорит, что слово для русскоязычной рок-поэзии, как и для всей русской культуры имеет особое значение, но при этом как бы предупреждает, что это не поэтический сборник в общепринятом смысле, а скорее пособие для интересующихся творчеством БГ.

находятся египетская «Книга мёртвых» (15 в. до н.э.); древнекитайское Пятикнижие (У-Цзин) конфуцианского канона, в которое входят: «Книга песен» (Шицзин) XI–VII вв. до н. э.)⁶³, «Книга истории» («Шуцзин»), «Книга перемен» («Ицзин»), «Книга обрядов» («Лицзи»), «Книга весны и осени» («Чуньцю»); библейские «Книги» Ветхого Завета (8–2 вв. до н.э.). Именно они положили начало литературной традиции, в русле которой были созданы такие известные памятники как книга ирландского эпоса «Книга Талиесина» (14–15 в.); «Шахнаме» («Книга о царях», 994–1010) А. Фирдоуси; «Книга любви» (14 в.) узбекского поэта Харизми; поэтическая исповедь-дневник Петрарки «Книга песен» («Канцоньере») (1336–1374); сборник стихов «Книга песен» (1827) Г. Гейне, «Книга снобов» (1847) У. М. Теккерея, «Книги джунглей» (189–1895) Д. Р. Кипплинга, «Книги отражений» (1906–1909) И. Ф. Анненского⁶⁴.

Все эти произведения, созданные в разное время, разными авторами или авторскими коллективами, имеющие разное содержание и направленность объединяет одно – все они являются Книгами, то есть сборниками циклов стихов, песен, рассказов, сказаний, философских трактатов, на которых лежит отсвет сакральности первых Книг, наконец, к книге как жанру (например, «Цветы зла» Шарля Бодлера или «Пепел» Андрея Белого). Все они имеют эпическую и духовную, религиозную составляющую. Давая своей книге такое жанрово-ориентированное заглавие, Гребенщиков вольно или невольно присоединяется к выше

⁶³ «Из этих сочинений, составивших основу конфуцианского учения и бывших в Китае на протяжении веков обязательным минимумом каждого образованного человека, для развития литературы художественной первостепенное значение имела «Книга песен». Этот поэтический свод, состоящий из четырех разделов («Нравы царств», «Малые оды», «Великие оды», «Гимны») донес до нас самые различные образцы древнейшей лирической и гимнической поэзии». См.: Литература Древнего Китая. Составление и вступительная статья Б. Рифтина. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/vostok/32.htm>

⁶⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 368.

означенной традиции, входит в её контекст, отсылая своего читателя назад, в прошлое. Но книга БГ неодинаково соотносится с перечисленными текстами. Называя её «Книга Песен БГ», автор сужает круг возможных отсылок.

Учитывая интерес Гребенщикова к древнекитайской философии и литературе, а также использование в оформлении книги китайской символики (декоративная линейка страниц имеет вид бамбука⁶⁵ – самого популярного, узнаваемого символа китайского искусства, в частности, поэзии), можно предположить, что книга БГ соотносится именно с китайской «Книгой песен».

С другой стороны, слово «Песен» (написанное с заглавной буквы) в названии отсылает к самой известной из поэтических книг Библии – «Псалтири» – «Книге Псалмов». Само «греческое слово “псалтирион” (“псалтирь”) означает музыкальный инструмент с 10 –12 струнами, а слово “псалом” (букв.: “бряцание”) – песнь, которая исполнялась в сопровождении игры на псалтири»⁶⁶. Название «Псалмы» с подзаголовком «Книга Псалмов», или по-другому – Книга Хвалений, Книга Молитв⁶⁷, определяет её основное предназначение: это сборник гимнов для литургического использования. Авторство Псалтири традиционно приписывается царю Давиду.

Слово – «Песен» – вкуче с именем автора в заглавии – БГ, отсылает читателя и к другому источнику – сборнику древнеирландских эпических песен (начала XIV –XV вв.) «Книга Талиесина», названного по имени легендарного кельтского поэта, певца и придворного барда Талиесина, жившего в VI веке, песни которого и легли в основу сборника. Песня БГ «Кад Годдо» («Дети декабря», 1985 –1986) является прямым свидетельством близкого знакомства поэта с древней книгой. Дело в том, что

⁶⁵Кстати, самые древние китайские книги были написаны на бамбуковых планках, нанизанных на верёвку и соединённых в связки. Даже небольшая книга занимала несколько возов. См.: Литература Древнего Китая. Составление и вступительная статья Б. Рифтина. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/vostok/32.htm>

⁶⁶ Псалтирь учебная. М.: «Правило веры», 2000. С. 1.

⁶⁷Там же. С. 638.

«Кад Годдо» – название поэмы Талиесина, в переводе с кельтского языка – «Битва деревьев». Причём, БГ позаимствовал не только название, но и сам принцип построения стиха⁶⁸.

У Талиесина:

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 заглавною в этой книге;

<...>

На битву первыми шли деревья, старшие в роде
А юные ива с рябиной процессию замыкали;
От запаха крови пьян, шагал терновник колючий;⁶⁹

<...>

У Гребенщикова:

Я был сияющим ветром, я был полётом стрелы,
Я шёл по следу оленя среди высоких деревьев.

<...>

Ветви дуба хранят нас, орешник будет судьёй.
Кровь тростника на песке – это великая тайна⁷⁰.

Нельзя оставить без внимания и более поздние авторские сочинения, имеющие то же название, – «Книга песен» («Канцоньер») Петrarки (не сюда ли ведёт рефрен гребенщикова)

⁶⁸Кстати, в оформлении суперобложки и декоративной линейки сборника «Песни» (1997) был использован кельтский орнамент.

⁶⁹Талиесин. Битва деревьев. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://libword.by.ru/Folklor/Mabinogion.htm#_Toc29970066

⁷⁰Гребенщиков Б. Б. Книга Песен БГ. М.: «ОЛМА Медиа Групп», 2006. С. 151. Далее тексты песен БГ будут цитироваться по этому изданию с указанием страниц в скобках. Существует и электронная версия «Книги Песен» [Электронный ресурс] Режим доступа: http://aquarium.ru/discography/songs_of_bg_book.txt

«Навигатора»: «Навигатор. Пропой мне канцону-другую...?»), «Книга песен» Гейне. Эти книги – родоначальники новой европейской поэзии и великого немецкого поэта – надолго определили пути развития европейской любовной и религиозно-философской лирики, став своего рода непререкаемыми образцами. Называя свою книгу «Книга Песен», БГ и против правды не грешит – она, действительно, книга песен, и вводит рок-поэзию в общеевропейский литературный и культурный контекст. Её заглавие и буквально, и метафорично одновременно: рок-поэзия, оставаясь сама собой, в то же время становится в ряд литературы, признанной «высокой». При этом каламбурность заглавия книги, на наш взгляд, явно замыслена автором и достаточно прочитываема для того, чтобы не заподозрить его в литературном снобизме.

Но на этом «загадки» заголовочного комплекса не заканчиваются. Он сложнее и двусмысленнее, чем, к примеру, у Гейне («Книга песен»). Имя автора в общепринятом виде (имя и фамилия) отсутствует на обложке книги. При этом аббревиатура его – БГ – включена в само название (особо надо отметить то, что она располагается не перед заглавием книги, а после, и это не инициалы-факсимиле, как в сборнике «Песни» – *Б. Г.*, а именно одно слово – БГ)⁷¹. Такая конструкция может быть рассмотрена как грамматический параллелизм к названиям книг Библии, например: «Первая книга Моисеева. Бытие», «Книга Иова», «Книга притчей Соломоновых», «Книга песни песней Соломона»⁷².

⁷¹Любопытно, что на обложке «Книги прозы» (*Гребенчиков Б.* Книга прозы. М.: «Алфавит», 1992. 140 с.) присутствуют одновременно и аббревиатура Б. Г. и факсимиле его полной подписи. Причём подпись расположена поверх аббревиатуры, как бы подписывая книгу. Таким образом, Гребенчиков одновременно подписывается под своим мифологическим именем и книгой, разводит миф с личностью и вновь сводит их.

⁷²Кстати, в одном из первых сборников Гребенщикова «14» альбомы, отнесённые в «Книге Песен БГ» в раздел «классических», поданы как «Канонический Аквариум», что тоже отсылает к полному названию Библии: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические». Кроме того, таким образом, актуализируется оппозиция каноническое / апокрифическое.

Но и это не всё. Автор книги – Борис Гребенщиков, как бы отделяет себя от БГ – поэта, исполнителя песен, подобно тому, как когда-то, с помощью этой аббревиатуры он отделил себя от «Аквариума».

История данного буквосочетания весьма показательна. Судя по всему, оно возникло из желания сократить длинное имя и фамилию на манер того, как это делают журналисты в интервью. Затем, когда «Аквариум»–80 самораспустился в апреле 1991 года, Гребенщиков набрал новый состав, с которым активно гастролировал. В этот период ему важно было растождествить «Аквариум» и себя, но в то же время остаться узнаваемым. Он называет группу своим «инициальным именем» – «БГ» (он же «БГ-БЭНД»), но тут же иронично оговаривается, расширяя поле её интерпретации: «Существует более ста расшифровок этой загадочной аббревиатуры (“Беспредел Гарантирован” – самое мягкое)»⁷³. В это время его стремление развести себя с «Аквариумом» определяет и его литературное поведение. Даже предисловие к книге прозы, выпущенной в это время, подписано не именем и фамилией, а БГ.

Таким образом, и тогда, и сейчас возникал и возникает эффект мистификации: образ автора получает полное художественное завершение и отделяется от автора как реального лица. Их нетождественность становится очевидной и эстетически значимой⁷⁴. Похоже, что этот приём отождествления / растождествления, игры призмами (точками зрения) на особом счету в поэтическом арсенале Гребенщикова.

У подобного феномена в русской литературе есть достаточно любопытный контекст. Вспомним, например, знаменитую пушкинскую мистификацию – «Повести Белкина». Они вышли в свет в октябре 1831 года под заглавием «“Повести покойного

⁷³Краткий отчёт о 16-ти годах звукозаписи // БГ «Песни». Тверь: «ЛЕАН», 1997. С. 514.

⁷⁴Феномен биографического мифа Бориса Гребенщикова исследован О. Э. Никитиной. См.: *Никитина О. Э.* Биографический миф как литературоведческая проблема (на материале русского рока). Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Тверь, 2006. 20 с.

Ивана Петровича Белкина”, изданные А. П.» По воспоминаниям современника Пушкина, П. Миллера, широкому читателю не было известно имя подлинного автора⁷⁵. Таким образом Пушкин давал читателю установку на «чужое слово», подготавливал его к восприятию литературной игры, стилизации, составляющей повествовательную доминанту повестей.

Гребенщиков, используя приём мистификации, достигает множество целей. Ему не надо, как Пушкину, «прятаться» за выдуманным именем и своими инициалами. Аббревиатура БГ достаточно известна и давно выступает в качестве его имени⁷⁶. Но ему, как и Пушкину, важно дать установку на «чужое» слово, отделиться от созданного им образа самого себя и так создать дополнительную оптическую призму, через которую и происходит коммуникация между автором и читателем⁷⁷.

Но здесь дело не только в этом. Название «Книга Песен», как было отмечено выше, рифмует её с библейской Книгой Псалмов. С одной стороны, автор должен развести свою книгу и

⁷⁵«Вскоре по выходе “Повестей Белкина” я на минуту зашёл к Александру Сергеевичу, они лежали у него на столе. Я и не знал, что они вышли, а ещё менее подозревал, что автор их – он сам. “Какие это повести? И кто этот Белкин?” – спросил я, заглядывая в книгу. “Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот так: просто, коротко и ясно”». См.: Разговоры Пушкина / Репринт. воспроизведение изд. 1929 г. М.: Политиздат, 1991. С. 173.

⁷⁶В печати (рок-самиздате) она впервые появилась в «Правдивой автобиографии Аквариума (письмо Артемию Троицкому, 1980)», в которой Гребенщиков писал о себе в 3-м лице, как о БГ. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.planetaquarium.com/library/pravdivaya1503.html>

⁷⁷Составитель и редактор одного из первых сборников БГ Ольга Сагарёва в послесловии к книге прозы писала: «Много слов говорено о том, что главная заслуга этого человека перед Историей – не каждая конкретная нота или слово, а создание мифа, названного “БГ”, некоего всеобъемлющего образа-легенды, который не подвластен уже никакому контролю и который, собственно, и останется наиболее ярким в контексте культуры». См.: *Гребенщиков Б. Книга прозы.* М.: «Алфавит», 1992. С. 134. Сам Гребенщиков утверждает, что «БГ – это общественное слово. Оно мне не принадлежит» [Электронный ресурс]

Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/music/rock/grebenschikov/index.html>. Таким образом, можно говорить о сотворчестве автора и читателя/слушателя: «БГ-миф» – плод их совместной выдумки.

библейскую. Поставив в название своё полное имя, он рискует показаться, как минимум, нескромным. Поэтому он вводит в название своё игровое мифологическое имя – творческий псевдоним, которое может восприниматься как синоним поэта вообще, творца, являющегося ретранслятором Божьего Слова⁷⁸.

А с другой стороны, БГ – это очень лично и узнаваемо, это индивидуальное имя Бориса Гребенщикова, которого нет больше ни у кого, в этом смысле у поэта нет ни тётки, ни однофамильца. Таким образом, «Книга Песен БГ» может быть прочитана и как книга, имеющая конкретного автора, и в то же время как книга, имеющая мифологического автора, что равно его отсутствию. Собственно, также обстоит дело и с самой Псалтирью, авторство которой традиционно приписывается царю Давиду, хотя ему принадлежат не все тексты, некоторые были написаны его предшественниками. Но, так как Псалтирь была окончательно собрана и отредактирована в период царствования Давида, то и авторство закреплено за ним.

Итак, «Книга Песен БГ» может быть соотнесена, как минимум, с тремя древними манускриптами: китайской «Книгой песен» («Шицзин» XI – VII вв. до н. э.), Псалтирью и древнеирландской «Книгой Талиесина» (начала XIV – XV вв.). Их появление было продиктовано необходимостью закрепления в сознании народа его языка, истории, традиций и культуры, сохранения религиозных верований, самоидентификации и объединения нации, а также дидактическими целями. Авторов, которым традиционно приписывается создание этих книг, – Конфуция, Давида, Талиесина – объединяет одно: все они были поэтами-мыслителями, создавшими из множества разрозненных сказаний, песен, историй, религиозных текстов – космос, вселенную.

В этом контексте заглавие нового сборника выглядит продуманно концептуальным. Слышимое в нём эхо древних манускриптов задаёт предпонимание книги как некоего космогонического повествования о культурном герое и его мире: «Те же

⁷⁸ Важно отметить, что данное наблюдение касается не только этой книги, но и других книг Гребенщикова – на их обложках вместо имени и фамилии написано «БГ».

старые слова в новом шрифте» («500», «Сестра Хаос», 2002)⁷⁹. Нетрудно увидеть, что со временем из заголовочного комплекса книг БГ исчезает название группы – «Аквариум». БГ становится единственным автором и «персонажем», а сами книги покидают поле андеграундной культуры и вливаются в русло официальной литературной традиции.

Масштабная цель, которую ставит перед собой книга, диктует более сложную, чем прежде, иерархичную организацию ансамбля. Так, например, первый сборник – «Дело мастера Бо» – является *собранием текстов* песен «Аквариума», подобранных с точки зрения группы (курсив наш. – Е. Е.); следующий сборник «14» содержит все тексты, когда-либо написанные / исполненные «Аквариумом» и БГ (по состоянию на март 1993 года), и имеет жанровый подзаголовок «*Полный сборник текстов песен АКВАРИУМа и БГ*»⁸⁰ (курсив наш. – Е. Е.); книга 1997 года называется просто «Песни»⁸¹ и имеет жанровый подзаголовок «Един-

⁷⁹ На это работает и изображение двойной спирали, введенное в заглавие книги на обложке, на шмуцтитуле и в левом колонтитуле книжного разворота. Она используется БГ. уже не первый раз. Мы видим её и на обложке альбома «День Серебра» (1984). По замечанию самого автора, спираль – это «магический знак ацтеков, означает: “вход и выход – одно и то же” (закручивается и не прерываясь выходит обратно)». См.: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/e7cf0df5bd36cf34c325679d006acb0c!OpenDocument>. Словарь символов даёт следующее определение: «С древнейших времен – символ жизненной силы, как на уровне Космоса, так и на уровне микрокосмоса. В искусстве спираль – один из самых распространенных декоративных узоров <...> (двойные спирали в кельтской традиции <...>) <...> двойные спирали, символизируют равновесие противоположностей. Этот же смысл заключен в даосском знаке «инь – ян», являющемся разновидностью двойной спирали. <...> Спираль, сочетающая в себе форму круга и импульс движения, также является символом времени, циклических ритмов сезонов года, рождения и смерти, фаз «старения» и «froста» Луны, а также самого Солнца. <...> Спираль как часть плавной и бесконечной линии символизирует также развитие, продолжение, непрерывность, центrostремительное и центробежное движение, ритм дыхания или самой жизни». См.: *Тресиддер Дж.* Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 355 – 356.

⁸⁰ 14. Полный сборник текстов «Аквариума» и БГ. М.: «Experience», 1993. С. 3.

⁸¹ Сборник, о котором идёт речь, представляет собой том из двухтомного собрания сочинений: «Песни», «Не песни».

ственное полное *собрание всех текстов* Бориса Гребешикова» (курсив наш. – Е. Е.), в котором отражена сверхзадача издания – собрать под одной обложкой все песни автора на тот период. Заглавие же последнего произведения – «Книга Песен БГ» (оба слова с заглавной буквы) и отсутствие подзаголовка придаёт ему совершенно иной жанровый статус – не сборника текстов, но целостного произведения⁸². Его архитектоника свидетельствует именно об этом.

Книга разделена на две части. В первую часть «А» входят так называемые классические альбомы, созданные в период с 1981 – 2006 гг. В раздел «Б» отнесены песни, не вошедшие в альбомы и неизданные песни. Все песни этого раздела имеют датировку и расположены в хронологическом порядке. Для первой же части важно сохранение целостности альбома. Песни, входящие в альбомы, не датируются. Многие из текстов, будучи написанными задолго до появления того или иного альбома, вошли в циклы в результате сознательной работы автора над их собранием.

Разделы не случайно обозначены «А» и «Б» – так традиционно обозначаются стороны грампластинки, магнитофонной коробки / кассеты⁸³. Но, при этом, буквы-заголовки «А» и «Б» оформлены как заставки в виде вензелей. Начальные буквы названий альбомов стилизованы под инициалы (вензель, будучи встроен в слово, становится инициалом). Эта традиция идёт от культуры оформления древних книг.

Помимо основных разделов в книге имеется Приложение⁸⁴, куда вошли песни 70-х, набранные другим, «машинописным» шрифтом, обыгрывающим «доисторический» период «Аквари-

⁸²На это «работает» и то, что из оглавления выведены даты создания альбомов, наличествовавшие в предыдущем издании («Песни»). Это характерно для оформления книги, а не просто песенного сборника.

⁸³Благодаря этому метонимическому ходу, один артефакт сочетает в себе черты и литературного, и музыкального произведения.

⁸⁴Названия циклов в Приложении даны с заглавных букв (как на «фирменных» дисках западных рок-групп), воспроизводя культуру оформления андеграундных, самиздатовских альбомов. Все же остальные даны так, как требует традиционная книжная культура.

ума»⁸⁵. Кроме того, автор изрядно поработал с ними. Так, в альбоме «Искушение Святого Аквариума» кардинальным образом изменена последовательность песен, исключена песня «Поэзия» – её БГ переместил в альбом «Треугольник» (1981), а песня «Ария Шузни, влюблённой в Джинсню» напротив добавлена. Из альбома «С той стороны зеркального стекла» ушла в «Акустику» (1981–1982) песня, давшая альбому своё имя. Больше всего подвергся сокращению альбом «Все братья – сёстры»: из него ушли песни «Блюз простого человека» – в «Электричество» (1981–1982), а «Пески Петербурга» дали название альбому «Пески Петербурга» (1993), а все остальные ушли в «Акустику». Это уже не говоря о том, что в звучащем альбоме песен БГ было девять. Почти все они вошли в более поздние альбомы (исключение составляют только песни «Король подсознания» и «Дочь»). Таким образом, циклы песен не являются точным отражением альбомов. Собственно говоря, БГ отправил в Приложение не полноценные альбомы, а то, что от них осталось после «инвентаризации». Та лёгкость, с какой «старые» песни нашли место в «новых» альбомах, свидетельствует не только об их высоком поэтическом уровне, но и об образном изоморфизме. Именно он и позволяет органично войти в цикл, не нарушив его целостности.

Между «доисторическими» и «классическими» альбомами нет жёсткой границы, как и между песнями, не вошедшими в альбомы, и неизданными. Первые, «доисторические» альбомы, поставленные автором в конец книги, могут прочитываться как последние. Таким образом, композиция книги приобретает ярко

⁸⁵В некоторых изданиях альбомы, предшествующие «Синему альбому» (1981) именуются «доисторическими». БГ стал делить свои альбомы на доисторические и канонические (классические) с 1980-го года, с записи «Синего альбома»: «Хроника начинается с 80-го года, ибо то, что было до этого, было временем неоформленной мифологии <...> период, не в чём не запечатлённый и не могущий быть отражённым адекватно. <...> Собственно говоря, это был первый порядочный подпольный русский альбом – песни, записанные в студии, расставлены в нужном порядке, фотообложка вручную приклеена клеем “Момент”, на коробке, облепленной синей бумагой. <...> “Аквариум” стал реальностью, а значит – истинным мифом». См.: Краткий отчёт о 16-ти годах звукозаписи // БГ. Песни. Тверь: ЛЕАН, 1997. С. 495–497.

выраженную циклическую форму: все песни БГ, написанные им в разные десятилетия, как бы объединяются в один цикл, а сама «Книга Песен БГ» уподобляется одному музыкальному альбому. Линейная связь между текстами и циклами заменяется нелинейной, парадигматической, обуславливая мифологическую циклическую концепцию мира, «вечное возвращение» (Ф. Ницше): «В мире вечных возвратов в любом явлении настоящего просвечивают его прошедшие и будущие инкарнации»⁸⁶. Здесь, пожалуй, уместно будет вспомнить и о негативном отношении Гребенщикова к любого рода хронологии: «Вообще, любая хронология бессмысленна. Можно сказать, что не было ни семидесятых, ни восьмидесятых годов <...> Я пытался дать какую-то хронологию, но она никогда ничего не передавала. Чтобы понять рок-н-ролл, надо уйти от времени, потому что оно описывает лишь внешнюю канву... Когда мы наводим на резкость во времени, мы получаем чёткость внешних координат, всё остальное расплывается, а оно и является главным»⁸⁷.

На авторскую концепцию работает и упомянутая выше спираль, введённая в заголовочный комплекс и оформление книги. В случае с книгой Гребенщикова мы имеем целостность динамичного типа – самосохраняющуюся и саморазвивающуюся.

Такой архитектоникой Гребенщиков задаёт сразу несколько парадигм восприятия своего творчества. Деление книги подразумевает, во-первых, историю альбомов, существование их во времени, наличие помимо классических альбомов песен, не вошедших в них, а также неизданных на музыкальных носителях песен, а во-вторых, замену логики причинно-следственных отношений логикой мифопоэтической метонимии: все тексты гипертекстуально соседствуют друг с другом, вступая в те или иные парадигматические связи.

⁸⁶Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы // Мифы народов мира. В 2-х т. Т. 2. М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. С. 64.

⁸⁷АКВАРИУМ. Сны о чём-то большем / Авт. текста: А. Рыбин, А. Кушнир, В. Соловьёв-Спасский; ред. Б. Гребенщиков. М.: ООО Изд. дом «София», 2004. С. 9.

Именно этот архитектурный принцип книги Гребенщикова позволяет сузить «спектр адекватности» (И. А. Есаулов)⁸⁸ интерпретации её до сопоставления с Библией, частью которой является Псалтирь. В Библии многие тексты имеют параллельные места, позволяющие прочитывать их как метафору друг друга, и метонимию всей Книги: каждый из этих текстов как бы представляет целое.

Однако отношения, связывающие «Книгу песен БГ» с «Псалтирью», как собственно, и с другими рассмотренными выше первоисточниками, не однозначны и непрямолинейны. Их можно назвать стилизацией.

На эту версию работает многое, в первую очередь, артефакт книги. Как известно, артефакт – это внешнее материальное произведение, являющееся способом существования эстетического объекта. Художественное творение в целом представляет собой единство эстетического объекта и артефакта. При этом артефакт способен влиять на эстетический объект, становиться одним из его моментов⁸⁹. Так вот, артефакт книги Гребенщикова может быть рассмотрен как пример такого тесного взаимодействия с содержанием книги – он её часть. И всё в нём говорит о том, что перед нами стилизация.

Так, например, рисунок обложки напоминает фактуру кожи, которая есть атрибут первых книг. Начертание заглавия стилизовано под золотое тиснение, свойственное Библии; начертания «буквиц» (инициалов) стилизованы под средневековые западноевропейские вензеля (с одной стороны, налицо внешнее сходство, с другой – явное нарушение оформления: отсутствие выделения цветом и выноса за пределы слова и строки); декоративные линейки выполнены в виде бамбука – традиционного символа китайского искусства. Даже упоминание на обороте титула книги имени одного из самых виртуозных стилизаторов нашего времени Бориса Акунина (в ряду тех, к кому обращается

⁸⁸Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. С. 8.

⁸⁹Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 58–59.

автор с благодарностью за помощь при создании книги) является знаковым. Книга выполнена, прямо скажем, в его «духе»: оформление выглядит эклектично и претенциозно. В ней соединяются разные времена, разные культурные и религиозные традиции и разные жанры. Но внешняя эклектика работает на карнавальное, амбивалентное мировосприятие: с одной стороны, БГ, по всему видно, не прочь вписать своё творчество в некую книжную традицию, а с другой стороны, будучи представителем рок-культуры, не может себе позволить сделать это всерьёз.

Подводя предварительные итоги своего творчества, осмысляя его как целостное и завершённое, Гребенщиков предпринимает попытку создать некое «академическое» справочное издание: на это работают и вынесенное в колонтитул наименование издания слева, а справа – название главы (альбома) или раздела (песни, не вошедшие в альбомы, неизданные песни); двойная навигация (по алфавиту); академический шрифт на выходных данных на обороте титульного листа.

Как видим, есть претензия на академичность и строгость, но она тут же карнавально отменяется множеством несоответствий: академический шрифт вступает в конфликт с демократическим Times New Roman, общей разногласицей шрифтов, имеющих отношение к разным традициям (академической книжной, газетной, машинописной) в пределах одного издания. Всё это не свойственно художественному изданию, но в то же время оно именно таково. Оно лишь имитирует справочник. Текст как будто пародирует сам себя, остраивается от самого себя, тем самым, обеспечивая себе жизнеспособность.

Таким образом, главными принципами оформления книги и её поэтики становятся эклектика и имитация. Однако, разногласица стилей, «чужие» слова нейтрализуются в жанровой структуре книги, организуясь общим книжным кодом, идеей Книги. Таким образом, эклектика присутствует здесь на уровне приёмов, но не на уровне замысла. Видимо, автору необходимо, чтобы в предположении читателя сложилось подобное впечатление, зримое, явно читаемое даже в первом приближении, без подтекстов. Ему, наверное, важно, чтобы эклектика прочитывалась однознач-

но, недвусмысленно. Она настолько очевидна, избыточна, что в плане художественном это выглядело бы достаточно подозрительно, если бы не входило в авторскую концепцию. И упомянутая выше благодарность Б. Акунину, писателю, чья литературная репутация целиком зиждется на игре, в свою очередь «работает» на такое её прочтение.

На наш взгляд, вся книга построена на обнажении приёма стилизации, интертекстуальности, на вторичной имитации. Художественная убедительность достигается апофатически, утверждая изначальную целостность авторского замысла.

Пестрота используемых БГ стилей, очевидно, не постмодернистской ризоматической природы, поскольку работает на общую идею Книги. Автор изящно «играет» омонимичностью заглавий предшествующих «Книг Песен», располагая своё произведение как бы на границе между ними. У всех упомянутых выше книг («Ши Цзын», «Псалтирь», «Книга Талиесина», «Книга песен» Петрарки и Гейне) разный генезис и архитектоника. Так, «Ши Цзын» – сведена Конфуцием из народных песен и гимнической поэзии, «Псалтирь» – тексты (большей частью созданные Давидом) для молитвенных песнопений, «Книга Талиесина» – сборник, вобравший в себя песни, в основном написанные бардом Талиесином, книги Петрарки и Гейне – это сборники лирических стихотворений, написанных одним автором и стилизованных под песни. Для Гребенщикова первична не книжная форма существования его текстов, как у Петрарки и Гейне, но устная, песенная, как у более древних авторов. Хотя, на первый взгляд, собственно литературная традиция итальянского и немецкого поэтов кажется ближе к «Книге Песен БГ». Вводя своё имя-псевдоним в заглавие, Гребенщиков становится и автором, и собирателем одновременно. А песни его при этом обладают двойным статусом: вне- и литературным.

Кроме того, объединённые не просто в сборник, а в Книгу, рок-песни воспринимаются сквозь призму конкретного жанрового кода, насыщаясь присущим ему сакральным смыслом. Намеренно играя идеей децентрации, БГ исчерпывает возможности постмодерна, возвращается на органичный для культуры путь –

синкретизма, целостности, сакральности. Именно этот ракурс кажется нам наиболее адекватным для дальнейшего анализа творческой логики БГ.

Итак, «Книга Песен БГ» отличается от всех предыдущих печатных изданий песен Гребенщикова.

Если воспользоваться классификацией, предложенной О. Д. Поляковой⁹⁰, она не является ни рок-книгой-текстом (книгой, созданной самим рок-исполнителем, и воплощающей те грани его творчества, которые он сам считает необходимым представить читателю)⁹¹ в чистом виде, ни, тем более, рок-книгой-метатекстом (книгой, включающей помимо «материнского» текста, метатекст – комментарии, тексты о тексте)⁹². От предыдущих изданий её отличает присутствие ощущаемой в концептуальном заглавии, архитектонике, внешнем оформлении отчётливой литературной концепции. Можно с уверенностью предположить, что это сказалось и на содержании. По-иному концептуализированное и оформленное, оно, очевидно, представляет собой уже нечто объективно новое.

Принцип совпадения / несовпадения, отождествления / разотождествления задаётся уже самим заглавием книги, в котором сильно ощутима интенция каламбура – языковой и интертекстуальной игры, а также мистификации. Уже здесь автором даётся установка на «чужое» слово, на игру различными призмами (точками зрения). Коммуникация автора с читателем происходит не

⁹⁰Полякова О. Д. Рок-книга как особое жанровое образование // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург, Тверь, 2010. Вып. 11. С. 39, 41.

⁹¹Книг БГ, относящихся к этому разделу, на данный момент, в общем-то, и нет.

⁹²К этому разделу можно отнести: «14»: Полный сборник текстов песен «Аквариума» и БГ. М.: «Experience», 1993. 398 с. (включает фотографии альбомов и группы, комментарии автора-составителя); «Аквариум»: тексты XX века. М.: «Геликон Плюс», 2001. 352 с. (включает дискографию с подробным описанием); БГ <Гребенщиков Б.> Песни. “Единственное полное собрание всех текстов песен Бориса Гребенщикова (Издание второе, исправленное и дополненное автором). Тверь: ЛЕАН, 1997. 528 с. (присутствует Краткий отчёт о 16-ти годах звукозаписи). БГ <Гребенщиков Б.> Лилит. («Мытарства души» из Калинин в Вудсток, или Краткая история создания альбома «Лилит»). М., 1997. 65с. (в книгу включены фотографии музыкантов, интервью БГ, статья М. Тимашевой).

прямо, но опосредованно сквозь дополнительную оптическую призму – образ главного героя книги – БГ.

Прочитывается через заглавие и ещё одна важная установка – на пограничный статус как произведения, так и самого автора. С одной стороны, автор совершенно конкретное лицо, с другой – фигура его достаточно мифологична, он вступает сам с собой в некую художественную конвенцию, где в одном лице объединяются и автор, и собиратель собственных песен как чужих.

Такая авторская стратегия имеет и свои мотивы, и свои зоны. БГ таким образом удаётся расположить рок-поэзию на границе между литературой и не литературой (в традиционном смысле слова) – между книжной поэзией, ориентированной на письменную речь, и песней, ориентированной, соответственно, на устное исполнение. Это больше роднит его с древними манускриптами, нежели с более поздней авторской книжной поэзией. Поданная и воспринятая сквозь призму жанрового кода «книги», рок-поэзия насыщается присущим этому жанру сакральным смыслом, но с поправкой на карнавальность. Это приводит к приращению её смысла, к стилизации, обнаруживающей себя уже в заголовочном комплексе – в удвоении фигуры автора, стилистической пестроте оформления. Но это не «перекрывает» главной авторской интенции, а, скорее, «работает» на неё – апофатически, от обратного.

Итак, заглавие нового сборника Гребенщикова, его архитектоника при всей кажущейся легкомысленной эклектичности и игривой интертекстуальности, концептуально продуманы, что свидетельствует о присутствии серьёзных авторских намерений, и даже некоторого авторского прагматизма, с которым он «строит» своё космогоническое повествование о новом культурном герое и о новом времени. Ярко выраженная циклическая композиция книги, в которой линейная связь между текстами и циклами заменена парадигматической, воплощает мифологическую циклическую концепцию мира БГ. Этой общей цели подчинены все уровни организации художественного целого, а также механизм взаимодействия текста и контекста.

**1.2. Какая рыба в океане плавает быстрее всех, или
Библейский код в названиях альбомов
Б. Гребенщикова**

Как мы уже имели возможность убедиться, книга песен Гребенщикова представляет собой достаточно сложное циклическое образование. Масштабная цель, которой подчинено издание, – концептуализация всего корпуса песен как единого художественного целого, – диктует сложную организацию ансамбля и, соответственно, систему названий. Отношения между ними нужно рассматривать здесь во всей их иерархии: название книги в отношениях к названиям альбомов, названия альбомов в отношениях между собой, названия песен в отношениях друг с другом, в отношениях к названиям альбомов и к общему названию книги.

Название всей книги Гребенщикова действительно заставляет иначе смотреть и на заголовки входящих в неё альбомов и отдельных песен. Его соотнесенность с фундаментальными основами культуры придает ему статус программного, наделенного повышенной значимостью. Оно задаёт вектор прочтения всего ансамбля и таким образом ограничивает пространство контекста, сужает спектр адекватности интерпретации: «<...> оно создает установку на восприятие ансамбля, проецируя свою семантику и на всю целостность и на отдельные стихотворения»⁹³. В нашем случае это сакральная семантика, прежде всего, библейской книги. Она перекодирует названия альбомов и песен, помещая их в совершенно определённую парадигму.

Рассмотрим подробнее некоторые заглавия альбомов и песен, обозначенных в первом параграфе.

Здесь присутствует *использование библейских образов*: «Рыба», («Ихтиология», 1984); «Серебро Господа моего» («Библиотека Вавилона», 1981–1993); «День первый» («Пески Петербурга», 1993); «Сын плотника» («Пси», 1999); «Орёл, телец и

⁹³Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: Онтология и поэтика. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Тверь, 1998. С. 57.

лев» (1984)⁹⁴; «Молитва и пост» (2001); обращение к *библейским топонимам*: «Библиотека Вавилона» (1981 –1993); «Вавилон» («Электричество», 1981 –1982); «Магистраль: Вавилонская башня» («Гиперборея», 1997); «По дороге в Дамаск» («Лилит», 1997); *актуализация в названиях религиозных жанров*: альбом «Притчи Графа Диффузора» (1974); «Хорал» («Треугольник», 1981); «Апокриф» («Гиперборея», 1997); «Псалом 151» («Сестра Хаос», 2002); использование вымышленных имён псевдоапостолов и святых: святой Аквариум – в альбоме «Искушение святого Аквариума» (1973); Никита Рязанский – в одноимённой песне («Русский альбом», 1992); апостол Фёдор – в песне «По дороге в Дамаск» («Лилит», 1997)⁹⁵; *перевод в религиозный план профессионализмов*: «Ихтиология» (1984); «Навигатор» (1995). Есть также названия, на первый взгляд, не соотносящиеся с библейским текстом, однако только через него прочитываемые: «День серебра» (1984); «Навигатор» (1995); «Сестра Хаос» (2002); «Песни рыбака» (2003); «День радости» (2010). Как видим, способы соотнесения их с названием книги и, соответственно, с библейским контекстом различны; некоторые заглавия могут быть отнесены одновременно к нескольким разделам («Навигатор», например).

Некоторые случаи в этом плане наиболее репрезентативны.

К примеру, альбом **«Ихтиология»** – один из ранних альбомов. Если мы возьмём прямое значение этого слова – «раздел зоологии, изучающий рыб» то, ни к какому вразумительному выводу не придём. Первая составная часть этого сложного слова – «ichthys» – с греческого – «рыба» сразу отсылает нас к одной из песен этого альбома. Она так и называется **«Рыба»**. Рефрен этой песни строится по принципу вопросов некоей викторины: «Какая рыба в океане плавает быстрее всех? / Какая рыба в оке-

⁹⁴В случаях, когда в скобках не указан альбом, имеются в виду песни в «Книге Песен БГ», вынесенные в разделы «Песни, не вошедшие в альбомы» и «Неизданные песни».

⁹⁵В новом альбоме, не вошедшем в книгу, «Лошадь Белая» (2008), в названии песни «Слово Паисия Пчельника» также используется этот приём.

ане плавает быстрее всех? / Я всегда хотел знать, какая рыба в океане плавает быстрее всех» (109). Интересно, что рефрен стоит в начале текста и в конце, что достаточно редко встречается в песнях. Очевидно, автору важно было поставить свои вопросы в сильную позицию. Он сделал это трижды: сделав эти строки рефреном и поставив их в начало, и в конец.

Невинный вопрос «Какая рыба в океане плавает быстрее всех?» повторяется в каждой строке, образуя градацию. Контекст песни придаёт этому простому вопросу онтологический характер: «Я хочу знать, я хочу знать, я всегда хотел знать, / Какая рыба в океане плавает быстрее всех // <...> «вы видели шаги по ступеням, но / Кто сказал вам, что я шёл наверх? / Я просто ставил опыты о том, какая / Рыба быстрее всех» (109). По сути это вопрос о смысле жизни. Он является предметом диалога, который ведёт лирический герой с неким «ты» – личностью и некими «вы» – «безличностью». «Я» и «ты» противопоставлены «вы» (читай «мы»). Граница между ними – отношение к рыбе. Очевидно, что «рыба» здесь больше, чем «рыба». Она – символ.

Известно, что рыба, как позитивный символ, связанный с плодородием, деторождением, сексуальной гармонией, как фаллический знак присутствует во многих культурах. Символ этот, однако, «известен, прежде всего, как раннехристианский символ Иисуса Христа. Буквы греческого слова “рыба” (“*ichthys*”) образуют акроним слов, составляющих фразу “Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель” (*Iesous Christos Theou Huios Soter*)»⁹⁶. Эта интерпретация находит дополнительное подтверждение в упоминаемом в песне библейском топониме «Вавилон»: «Вавилон – город как город, / Печалиться об этом не след». Таким образом, название песни «Рыба», прочитанное в этом ключе, становится ответом на вопрос-рефрен: «Какая рыба в океане быстрее всех?» «Рыба» – «*ICHTHUS*» – Иисус Христос⁹⁷.

⁹⁶Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 316.

⁹⁷Интересно, что образ рыбы, помещённый в религиозный контекст, появляется и в оформлении обложки диска-миньона «Жажда» (художник А. Флоренский), на которой рыба изображена плывущей в ночном небе над куполами православных

В результате, слово «ихтиология», ставшее названием альбома в целом, приобретает совершенно иную семантику и иной статус. Понятие превращается в образ-символ, в котором актуализируется этимология обеих частей сложного слова: «ихтиос» – рыба / Христос, «логос» – слово, учение, мысль и одновременно Бог. Оно вмещает в себя и евангельскую проповедь бывших рыбаков, а после апостолов – «ловцов человеков», и евангельские трапезы – прообразы евхаристии, и самого Христа как истинного Хлеба Жизни.

Это позволяет прочитать заглавие альбома как «слово Божье», «наука о Боге», христология, а весь альбом как своего рода «проповедь». Помимо этого любопытен и резонанс, возникающий между заглавиями альбома и песни с названием группы – «Аквариум». Аквариум, как известно, резервуар, приспособленный для содержания, разведения, изучения и демонстрации водных животных, главным образом, рыб⁹⁸. В этом слове две ключевые семы – «вода» и «рыба»⁹⁹. Гребенщиков умело использует

храмов. В диск, изданный в 1987-м году, вошли песни из «соседствующих» с «Ихтиологией» альбомов «День серебра» (1984) и «Дети декабря» (1985–1986).

⁹⁸Словарь иностранных слов. 17 изд.; испр. М.: Рус. яз., 1988. С. 20.

⁹⁹Так, Ольга Сагарева в книге, посвящённой двадцатилетию «Аквариума», интерпретирует название группы следующим образом: «Случайно пришло в голову – этой группой (если это вообще группа) выбрано самое подходящее название. Собственный мир за стеклянной стеной, сквозь которую очень хорошо виден внешний мир, но абсолютно отделен. И рыбки живут только в чистой воде – не пытайтесь выпустить редкие существа из заповедника в мутную темную воду Волги, лучше не надо. И – только в воде...» Цит. по: АКВАРИУМ 1972–1992: Сборник материалов / Сост. и ред. Ольга Сагарева. М.: «Алфавит», 1992. С. 2. В этом контексте уместно вспомнить ещё одного пионера, почти забытого прозаика Леонида Борисова, опубликовавшего в 1928 году повесть под названием «Аквариум», посвящённую М. Горькому. Любопытно, что Борисов также использовал метафорический потенциал этого слова, только с другой – однозначно отрицательной коннотацией. Продолжая горьковскую традицию обличения «окуровских», обывательских нравов, автор, описывая «„дела и дни“ прозябающих как рыбы в аквариуме жильцов всех пяти квартир ветхого деревянного дома на Петроградской стороне», восклицает: «Липко, скучно, страшно!». Цит. по: Брандис Е. Творческий путь Леонида Борисова // Борисов Л. И. Волшебник из Гель-Гью. Жюль Верн. Под флагом Катрионы. Л.: Лениздат, 1981. С. 755.

потенции языковой игры не только здесь, в песне и альбоме, но и формулируя кредо своей группы: «Я думаю, что мы, в основном, даём людям то, что они хотят <...> Как Иисус сказал, “я дам вам воду после которой вы никогда не будете жаждать снова”. Это – то, что мы делаем, я думаю»¹⁰⁰.

О неслучайности всех этих семантических переключек и рифм свидетельствует и название ещё одной песни альбома, напрямую отсылающее читателя к библейскому сюжету – «Рождественская песня»; и библейские реминисценции в заглавной песне альбома «Ключи от моих дверей»: «Я *трубил в эти дни в жестяную трубу, / Я играл с терновым венцом, / И моих восемь струн казались мне / То воздухом, то свинцом; / И десяткам друзей / Хотелось сварить / Суп из моих зверей*¹⁰¹» (курсив наш. – Е. Е.) (107); и финал последней песни альбома «Движение в сторону весны» – молитва лирического героя: «Прости мне всё, что сделал не так, / Мои пустые слова, мои

¹⁰⁰Interview for ABCNEWS.com (eng.) Playing With God 24 января 2002: «I think basically we are giving the people what they want», – he says. «Like Jesus said, I can give you the water after which you'll never thirst again. That's what we're doing, I think». [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/fb8be26c67210bd8c3256b5e0056b839!OpenDocument>. Перевод с англ. наш (Е.Е).

БГ здесь цитирует на память слова Иисуса, сказанные самарянке у колодца: «а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин.4:14). В дальнейшем, цитируя это интервью, мы будем приводить только русский перевод.

¹⁰¹Интертекстом к этой строчке может послужить текст песни «Мы ни когда не станем старше» (1981): «Странные звери приходят ко мне по утрам / Все по местам! / Мы будем строить новый храм / Я буду верить вашим рукам...», а также песни «Орёл, телец и лев» (1984) и «Город» (эту песню, не зная её авторов А. Хвостенко и А. Волхонского, БГ знал и исполнял с начала 80-х; и, несмотря на то, что текст её был написан не им, именно она стала визитной карточкой «Аквариума»). Человек, орёл, телец и лев являются символами евангелистов: Матфей – человек, Марк – лев, Лука – телец, Иоанн – орел. Нередко все четыре символа объединены в одну группу и составляют так называемый тетраморф. К этому тетраморфу древние относят слова литургии: «поюще (орел), вопиюще (вол), зывающе (лев) и глаголюще (человек)». [Электронный ресурс] Режим доступа: http://azbyka.ru/dictionary/17/simvolny_evangelistov-all.shtml

предвестья войны; / Господи! Храни мою душу – / Я начинаю движение в сторону весны» (127). *Последние строчки находят опору и в «биографическом тексте» БГ: время создания альбома совпадает с обращением музыканта к православию*¹⁰².

Таким образом, в заглавии «Ихтиология» действует принцип «поэтической этимологии». Игра со словами «ихтиос» и «рыба» накладывает на заглавие и на весь альбом в целом особый ассоциативный отпечаток, отклоняющий мысль читателя / слушателя от прямого логического развития. В воспринимающем сознании образуются два разнозаряженных полюса понимания: ихтиология как наука, изучающая рыб и их место в эволюционной цепочке, ведущей к человеку, и ихтиология как христология – учение о Богочеловеке Иисусе Христе¹⁰³.

Возникающее между ними напряжение не только создаёт семантическое поле образа-символа, но и формирует особую точку зрения, позволяющую выразить в одном слове две противоположные установки одновременно – эволюционизма и креационизма¹⁰⁴: «И когда я решил, что некому петь, / Я стал мол-

¹⁰² «БГ: Начиная приблизительно с 83 –84-го года, я серьезно открыл для себя православие и на какое-то время задвинул в угол свои остальные устремления. Я решил узнать, что это такое, а потом сравнивать. И был увлечен и до сих пор увлечен фантастической красотой православия и гармоничностью его в России». *Борис Гребенщиков*. О буддизме и православии. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kardiogramma.nndl.org/content/view/242/39/>

¹⁰³ Христология даёт ответ на вопросы: Какова Личность (Лицо, Ипостась) Иисуса Христа? Каким образом в Нем соединены две природы – Божественная и человеческая? На вопрос о Личности Иисуса Христа христология дает ответ: Личностью (Лицом, Ипостасью) Иисуса Христа является Вторая Ипостась (Лицо) Святой Троицы – Вечное Божественное Слово (Логос), именуемое Единородным Сыном Божиим. Божье Слово изволило воплотиться, то есть принять в Себя человеческую природу, став Богочеловеком Иисусом Христом.

¹⁰⁴ Креационизм (от лат. creatio – создание, сотворение) – религиозное учение о сотворении мира сверхъестественным существом. На протяжении многих веков К. был важнейшей частью не только теологических и философских, но и естественно-научных доктрин. В биологии, напр., долгое время господствовало представление о сверхъестественном происхождении всех видов растений и животных. <...> Главным противником К. стал эволюционизм, который после выхода в свет работы Ч. Дарвина «Происхождение видов...» (1859) получил распространение во многих отраслях знания. См.:

чать и охрип. / И когда я решил, что нет людей / Между свиней и рыб» («Ключи от моих дверей», 108). Двусмысленность, возникающая в результате языковой игры, входит в авторский замысел. Используемая им «тайнопись» была понятна «единоверцам», а «непосвящёнными» воспринималась как изящная, эстетская рифма с названием группы.

Подобный принцип действует и в заглавии альбома – «**Пси**» («Ψ»)¹⁰⁵. В этом случае, наряду со многими значениями, стоящими за этой греческой буквой¹⁰⁶, БГ обыгрывает и семантику, связанную с ней в русском языке, её русскую «судьбу». Языковая игра метафорически делает имя буквы словом, имеющим нарицательное значение. Какое?

Буква «Ψ» употреблялась исключительно в словах, тесно связанных с Библией, заимствованных из греческого языка¹⁰⁷: «псаломстий», «псалом», «псалтирь» (струнный музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого пелись псалмы),

Религиоведение. Энциклопедический словарь. М.: Академический Проект, 2006. С. 552–553.

¹⁰⁵В «Книге Песен БГ» заглавие альбома оформлено в виде слова «пси», именующего соответствующую букву, в то время как в музыкальном альбоме и в предыдущем издании («Аквариум»: тексты XX века. СПб.: «Геликон Плюс», 2001) в заглавии обозначена лишь буква греческого алфавита – знак. Е. Войткевич, исследуя обложки рок-альбомов, отмечала этот факт следующим образом: в «некоторых случаях слово может быть заменено графическим знаком, что создает массу дополнительных смыслов при прочтении (альбом группы «Аквариум» «Ψ» – «ПСИ»). См.: *Войткевич Е. В.* Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 5. Тверь, 2001. С. 26–36.

¹⁰⁶ψυχή (греч. «psyche», «психе») – собственно дыхание; обыкновенно дух, душа; в перенос. жизнь. См.: *Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. С. 1363. Психея – героиня древнегреческого мифа – смертная, благодаря самоотверженной любви, обретшая бессмертие, – символ души, ищущей свой идеал; психология – наука о душе; древние греки также использовали символ «пси» (ψ) для обозначения числа 700; В настоящее время, греческая буква ψ широко используется в физике (в квантовой механике её используют для обозначения волновой функции) и в математике (для обозначения полигамма-функции); буква ψ сохранилась до сих пор в церковнославянском языке.

¹⁰⁷*Изотов А. А.* Старославянский и церковнославянский языки: Грамматика, упражнения, тексты. М.: Филоматис, 2007. С. 21.

«Псалтирь» (книга псалмов) и производных от них¹⁰⁸. Все остальные слова писались через «покой». Очевидно, что в мифологизированном сознании людей того времени знак был неотделим от обозначаемой им сущности. В «Азбуковнике» XVI века про «пси» было написано строго: «ВЕЗДЕ ПИШИ ПСА ПОКОЕМ (то есть через буквы П и С), А НЕ ПСЯМИ (не с буквы «пси», которая звуки «п» и «с» обозначала одним знаком), КОЕ ОБЩЕНИЕ ПСУ СО ПСАЛМОМ?!»¹⁰⁹. Так было вплоть до петровской реформы 1708 года, разделившей азбуки церковнославянского и русского языков: буква «пси» наряду с обоими «юсами» и греческой «омегой» была изъята из так называемого гражданского шрифта и осталась лишь в церковнославянском обиходе. В настоящее же время мы наблюдаем, как знак либо абсолютно отрывается от означаемого, либо связь между ними затемнена и ослаблена. Поэзия БГ даёт богатый материал для наблюдения за различными формами актуализации мифологического синкретизма, в том числе и в данном конкретном случае.

Любопытно, что в одном из интервью на вопрос, почему концертная программа с новым альбомом получила название «Стоп Машина» – по названию заключительной песни альбома, музыкант ответил: «Называть программу “Пси” – значило бы озадачивать русскую глубинку. Приезжает “Аквариум” с программой “Пси”. Какие пси? Которые гав-гав?»¹¹⁰ Независимо от того, известна ли была Гребенщикову дискуссия об употреблении букв «пси» и «покая», важно то, что для него актуален её предмет – сведение/разведение сакрального и профанного.

И то, что в рассматриваемом издании в заглавии используется не греческая буква, а имя буквы, написанное «граждан-

¹⁰⁸ Ремнёва М. Л., Савельев В. С., Филичев И. И. Церковнославянский язык: Грамматика с текстами и словарём. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 228.

¹⁰⁹ Успенский Л. В. По закону буквы. М.: Мол. гвардия, 1979. С. 20.

¹¹⁰ Кашикова Н. «Арт-Мозаика» (№14, 10–16 апреля, 2000г.) [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/c70bf3a829c07808c32568df0060cba0!OpenDocument>

ским шрифтом», позволяет усмотреть здесь тот же поэтический механизм, что и в «Ихтиологии»: одновременное присутствие двух противоположных смыслов. С одной стороны в сознании подготовленного слушателя / читателя остаётся след от греческой буквы (на обложке альбома); через метонимию актуализируются стоящие за этой буквой слова из религиозного обихода, а точнее, слово «псалом» / «псалмы». Но, с другой стороны, в «Книге Песен» греческая буква воспроизводится именно русскими буквами – «Пси» (при том, что в книге «Аквариум. Песни XX века» – ещё греческой буквой). Можно говорить и о динамике образа имени альбома, и о неслучайности последнего наименования – сознательного допущения недопустимой в XVII веке омонимии буквы «пси» и слова «пси» (псы).

Если до реформ Петра I буква «пси» являлась своеобразной границей, отделявшей сакральное от профанного, то её устранение привело к их смешению. Изменения в алфавите и шрифте были своего рода и началом и следствием секуляризации языка и культуры в целом. Гребенщиков как бы поворачивает время вспять: на свой лад реформируя язык, возвращает ему утраченные ранее позиции – одной буквой актуализирует в нём сакральное.

Буква, от которой отказались, – положена во главу угла альбома подобно евангельскому камню преткновения: «камень краеугольный, избранный, драгоценный; и верующий в Него не постыдится. Итак, Он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который сделался главою угла, камень претыкания и камень соблазна, о который они претыкаются, не покоряясь слову, на что они и оставлены» (1Пет.2:6-8).

БГ сакрализует все тексты цикла, привнося в них жанровую семантику псалма. Подтверждение этому можно найти в песнях альбома, буквально «прошитых» библейскими цитатами: «У нас в карманах есть медь, / Пятак на пятак и колокол льётся, / *Но спящий всё равно не проснётся*» («Маша и медведь», 374), «*Те, кто легче воздуха всё равно с нами*» («Маша и медведь», 374); «И – если хочешь – *иди по воде*, или стань другим, но / Он

шепчет – *Господи свят, научи меня / Имени моей тоски*) («Имя моей тоски», 377); «И когда я сплю – моё отражение / Ходит вместо меня с *необрезанным сердцем...*» («Цветы Йошивары», 380); «*Я просил пить – и мне дали чашу, / И прибили к кресту –* но гвозди были трухой» («Цветы Йошивары», 380); «*Я отец и сын, мы с тобой одно и то же, / Я бы всё объяснил – но я не помню истинных слов*» («Цветы Йошивары», 380); «Логин – *сын плотника. Пароль – начало начал*» («Сын плотника», 381), «*Сорок лет в пустыне, горечи песка не отмыть*» («Сын плотника», 381); «*Эпоха первородного греха* имела свои моменты» («Стоп машина», 382) и т.д.

Особо в этом ряду следует отметить песни «**Имя моей тоски**» и «**Сын плотника**». Первая по жанру тяготеет к поэтической молитве. В ней легко выделяются адресант – лирический герой и адресат, к которому он обращается – Бог. Три из четырёх строф заканчиваются призывом: «Господи, научи меня имени моей тоски», где тоска и её предмет есть Бог. Научить имени, значит открыть его, дать возможность восстановить нарушенную связь: «Оставь им ещё одну нить. / Скажи, что им будут звонить / Маша и медведь». Здесь герои популярной русской сказки – суть тот же маркер, что и буква «пси» – знак детства, истока, русского фольклора, корневого – знак возвращения домой после того как заблудился и одновременно чего-то несерьёзного, шутейного, раёшного, отмершего – не нужного во «взрослой» жизни.

«Сын плотника» по посылу ближе всего к проповеди. Это, в некотором роде, псалом, переложенный на современный молодёжный сленг. О том, что это именно так, говорят многочисленные, прочно укоренившиеся в обиходе, библейские реминисценции. Так, например, «сын плотника» – Христос: «И, когда окончил Иисус притчи сии, пошел оттуда. И, придя в отечество Свое, учил их в синагоге их, так что они изумлялись и говорили: откуда у Него такая премудрость и силы? <...> не плотников ли Он сын? не Его ли Мать называется Мария?» (Мф. 13: 53-55).

«Сорок лет в пустыне» – время скитания израильтян, об-

речённых за неверие и ропот на Бога, не войти в землю обетованную: «И воспылал гнев Господа на Израиля, и водил Он их по пустыне сорок лет, доколе не кончился весь род, сделавший зло в очах Господних» (Чис.32:13).

И, наконец, «начало начал» – оборот, восходящий к библейскому: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Всё чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин.1:1-3). Таким образом, словосочетание вмещает в себя как минимум три значения: Бог, Слово и время сотворения мира.

Перечисленные библеизмы, как это ни парадоксально на первый взгляд, достаточно органично соседствуют в одном синтаксическом единстве с совершенно противоположным по эмоционально-стилевой окраске компьютерным сленгом: «Логин – сын плотника. Пароль – начало начал» (381). А непосредственно сама проповедь оформляется сниженной эмоционально-экспрессивной лексикой и сленгом: «Так дуй за сыном плотника. Ломись к началу начал. / Дуй за сыном плотника, жги резину к началу начал. / Когда ты будешь тонуть, ты поймёшь, зачем был нужен / причал» (381).

Язык клише, на котором написан «Сын плотника» – своеобразная речевая маска времени, его мета. Машинный «обезвоженный» язык – это тот тупик, к которому ведёт секуляризация языка, его унификация, начатая когда-то отказом от признанного мёртвым «пси». Проповедь на этом языке может быть услышана одновременно и как трагифарс, и как послание к «компьютерным язычникам», оживление неживого языка. Если же выйти из инерции языка «команд», ставшего привычным и уже не требующего перевода, и «наивно» войти в логику фразы: «Логин – сын плотника», то откроется простота её смысла: Боговоплощение. Бог «регистрируется» на «сайте человечества» («лог ин» – «сын плотника» – его уникальное имя), чтобы восстановить, оживить связь с ним, через возвращение к «началу начал». Тогда становится прозрачной и логика кольцевой композиции песни: «Логин – сын плотника» – «Дуй за сыном плотника» – побуждение к коммуникации.

Но условием её может быть только отказ от «машинизированности», унифицированности языка и сознания. Именно к этому побуждает последняя заключительная песня альбома «Стоп машина». Продолжая и развёртывая интенцию, заложенную в приведённой выше библейской цитате, где наивысшая мудрость и сила творить чудеса даны не учёным богословам, фарисеям-законникам, а простому «сыну плотника», БГ развивает одну из своих постоянных мыслей. Мысль о преимуществе сердца перед умом, любви перед законом: «Теперь нас может спасти только сердце, потому что / Нас уже не спас ум» («Капитан Воронин», 1987) (508). Образная система песни «работает» именно на эту антиномию. Машина (компьютер) противопоставлена душе («пси»), духу, жизни; те, «кто ещё дышит» – «умным слепцам» («Маша и медведь»).

Альбом можно рассмотреть как страницу старинной азбуки, посвящённой букве «пси», где все тексты так или иначе иллюстрируют возможности её употребления, в той или иной степени являются изоморфами, инвариантами магистральной христианской идей, соотносящейся с буквой.

То, что метонимически стоит за именем альбома – буквой / словом «пси», подобно сказочной Маше, использующей в качестве транспортного средства медведя – того, кто её держит в плену, возвращается в «заблудившийся» современный язык, обретает жизнь, и в свою очередь оживотворяет сам язык, используя средства современного субкультурного языка («Логин – сын плотника, пароль – начало начал») и молодежной музыки.

Цикл заканчивается английской фразой «Skip it up». Фактически начало песни: «Стоп машина <...> / Стирай свой файл, выкинь винчестер в кусты» (382) и конец её: «Skip it up» означают одно и то же – остановись и двигайся дальше¹¹¹.

¹¹¹См. АБВУУ Lingvo x3 Электронный словарь. Выпуск: 14.0.0.596. Артикул: 6092 Английская фраза «Skip it» имеет несколько взаимосвязанных значений: 1. компьютерная команда «пропусти это» или «дальше»; 2. разг. ладно! неважно!; 3. разг. забудь! проехали! (хватит говорить об этом), хватит об этом! брось ты это!. А сам глагол «Skip» имеет значения «скакать, прыгать, перескакивать, пропускать, удрать, скрыться». «Up» – постфикс, имеющий значение точки, законченности, прекращения действия, экспрессия, жест, побуждение к действию, вверх.

Будучи поставленной в тройную сильную позицию, как последняя фраза песни (да ещё и выведенная в новый абзац), как фраза на иностранном языке и как последняя фраза цикла она требует рассмотрения её как некоего «message» (послания). Если говорить о цикле, то от последней фразы к началу прослеживается одна интенция – остановись, останови язык машины и возвращайся к началу начал – к букве «пси» – Псалтири. Между последней фразой, написанной на английском, и названием альбома возникает напряжение, задаётся вектор возвращения к истокам. Факт, что машинная команда как бы обращена к самой себе, свидетельствует об интенции саморазрушения; смерть машины становится отправной точкой, началом освобождения души. Название, вся песня в целом, а также название музыкального тура (замещение названия альбома «Пси») может быть прочитано как смысловой палиндром – «Вперёд, душа!»

Буква «пси», как маркер религиозного сознания резонирует с фразой-клише – маркером киберкультуры, киберязыка, где роль слова как квинтэссенции жизни / сущности профанирована до роботизированной команды. Пафос этой фразы идентичен поэтическому послылу песни из следующего альбома «Сестра Хаос»: «Отженись от меня, пока не поздно, / Брат Никотин» (394).

Гребенщиков переводит язык Евангелия на компьютерный, отменяя разрыв коммуникации между прошлым и настоящим, древним и современным языком: «Те же старые слова в новом шрифте» («500», 385). Он не столько миссионерствует, продвигает религиозное мироощущение в обезверенную, неоязыческую среду, сколько, пользуясь компьютерным арго – «оружием противника», деконструирует атеистические мифы. Интересно, что процесс здесь явно двусторонний – одновременно с этим «снимается рашпилем грим»: евангельский язык, карнавалльно профанируясь, актуализируется, «омолаживается». По сути дела, речь идёт ни о чём ином, как о Боговоплощении, только описывается оно компьютерным арго: Христос «регистрируется» на сайте, «выбрав» логин – «сын плотника» и пароль – «начало начал» – то есть – Слово («В начале было слово», «И слово стало плотью»). Кажущаяся оксюморонность и даже кощунственность на самом деле минималь-

ными средствами – исключительно средствами языка (переводом на арго) иллюстрирует непостижимое чудо Боговоплощения – помещения безграничного в ограниченное – вечного во временное – Бога в человека. Таким образом, здесь одновременно говорится и о Боге, и о человеке – лирическом герое. «Повествование» от первого лица ещё больше способствует этому и закрепляет двуединство в синтаксисе: «Я просил пить – мне дали чашу, / И прибили к кресту – но гвозди были трухой, <...> Я отец и сын, мы с тобой одно и то же» («Цветы Йошивары», 380).

Оппозиция между старым и новым языком ослабевает, но не исчезает до конца, приобретая новые семантические оттенки. Прознося евангельский текст компьютерным языком, поэт снимает оппозицию. Но сам факт перевода свидетельствует о разрыве коммуникации, то есть о конфликте. Несмотря ни на что, компьютерный язык опознаётся как «неродной» язык, язык вынужденного перевода, эрзац. Основой же остаётся «корневой» язык. Упреждая упрёки в профанировании сакрального, обращаем внимание на присутствие в текстах альбома и совершенно неклишированных библейских цитат, наличие которых создаёт напряжение полюсов – фирменный стиль БГ – одновременное присутствие в образной системе альбома сакрального и профанного.

Таким образом, между заглавием сборника «Книга Песен БГ» и названиями альбомов существуют глубокие формально-содержательные связи, обеспечивающие концептуальное единство и художественную целостность всего произведения. К их числу можно отнести сакрализацию образов, онтологизацию проблематики песен и альбомов вкупе с языковой и интертекстуальной игрой, чреватой интенцией каламбура. Отсюда эффект отождествления / растождествления, в свою очередь, провоцирующий двусмысленность. Последняя, по нашему предположению, входит в авторский замысел. БГ, играя различными оптическими призмами, адресует свой текст одновременно слушателям/читателям разной степени ангажированности (посвящённости/непосвящённости). Это во многом объясняет в достаточной степени массовую популярность его, в общем-то, весьма элитарного творчества.

Мы рассмотрели лишь некоторые частные случаи актуали-

зации библейского текста в той или иной форме в заглавиях альбомов и песен БГ. Главным образом, объектом нашего внимания здесь стало *использование библейских образов*: «Рыба», («Ихтиология», 1984); «Сын плотника» («Пси», 1999). Примеры остальных выделенных нами способов актуализации библейского слова в названиях: обращение к *библейским топонимам* («По дороге в Дамаск» («Лилит», 1997); *актуализация в названиях религиозных жанров*: «Псалом 151» («Сестра Хаос», 2002); использование вымышленных имён псевдоапостолов и святых: апостол Фёдор – в песне «По дороге в Дамаск» («Лилит», 1997); *перевод в религиозный план профессионализм*: «Ихтиология» (1984); «Навигатор» (1995) – будут рассмотрены в последующих разделах.

Особого внимания заслуживают случаи, когда название, на первый взгляд, не соотносящееся с библейским текстом, только через него прочитывается. Наиболее ярким примером в плане взаимоотношенности заглавия и текста является случай с альбомом «Сестра Хаос» (2002).

1.3. У тебя сотни имён, все они – тишина: альбом Б. Гребенщикова «Сестра Хаос»: заглавие и текст

Отсылки к библейскому тексту в названиях некоторых альбомов БГ в большей или меньшей степени очевидны. Но есть и такие, в которых сразу нельзя определить библейский след. К таким названиям относится, например, «Сестра Хаос».

Оно пришло к БГ уже в конце работы над альбомом, когда были записаны все песни, его составляющие. Возможно даже, что их порядок был выстроен исходя из названия. Каждая из девяти песен репрезентирует название альбома, добавляет что-то своё в его раскрытие, которое на первый взгляд без контекстуальной наполненности имеет достаточно расплывчатую семантику.

Имя есть сущность и одновременно код к её пониманию. В случае с Гребенщиковым путь к пониманию, зачастую, идёт через непонимание, через освобождение от прежнего интеллектуального и эмоционального опыта. Из этого, конечно же, не следует, что

автор намеренно шифрует, прячет смысл. Скорее всего, обретение имени для него почти так же иррационально, необъяснимо, как и расшифровка его читателем. Название альбома у Гребенщикова часто больше, чем просто заголовок – это, практически, ещё один поэтический текст. Способ задать прочтение цикла, не задавая его, не стесняя читательскую свободу – в пике распространённой практике называть альбом по ключевой песне, когда слушателю-читателю навязывается один единственный путь интерпретации.

В названии альбома можно услышать отзвук пастернаковского хаоса в стихотворении «Сестра моя – жизнь...» из одноимённого цикла. Тем более что и сам автор упоминал его в одном из интервью в связи с вопросом о названии альбома: «<...> А у Пастернака была “Сестра моя, жизнь”... Значит, очень хорошее отношение. Что касается того, что женский род, так это мы просто привыкли, что Пастернак это сказал. Хаос – это первичная энергия. Обычно мы понимаем хаос в его негативном смысле, но, в принципе, теория хаоса говорит, что он не имеет оценки – хаос существует еще до оценки, до плюса и минуса. После долгой и бессмысленной борьбы с хаосом можно понять, что это то, что нас питает, придти к родственным отношениям с ним. У хаоса в принципе не может быть никаких определений, и в известном цикле Майкла Муркока “Вечный Воитель”, – как у нас переведено, – все его герои борются с хаосом на протяжении безумного количества книг, и каждый из них в итоге понимает, что как только хаос победишь – жизнь пропадает»¹¹². В этом контексте гребенщиковский «хаос» и пастернаковская «жизнь» прочитываются как синонимы.

Есть в названии альбома и интертекстуальная отсылка на более близкий – авторский контекст. В предшествующем «Сестре Хаос» альбоме – «Пси», есть песня «Сварог», одно из её рабочих названий – «Сестра Пушкин». Аналогия, пусть даже по форме, налицо. На первый взгляд – мудрёно, абсолютно не логично. И сама песня не из простых, трогательно-загадочная, на придуманном автором «нездешнем» языке: «зар зар зар / зар зар зар / цауэй

¹¹²Хаген М. Интервью с БГ от 20.02.2002. Журнал FUZZ, 2002. N3. [Электронный ресурс]Режим доступа: <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>

лама / цауэй лама / тика тика / тика тика / пам пам пам»¹¹³. Её даже в сборнике песен БГ среди напечатанных текстов нет – она только звучит в альбоме. Хаос. Видимо, Пушкин «рифмуется» для БГ именно с ним, но, разумеется, не с хаосом разрушения, но с творческим хаосом, из которого рождается жизнь. Образ «сестры Пушкина» как воплощения творческой свободы, выросшей из хаоса, может быть соотнесён и с книгой Синявского-Терца «Прогулки с Пушкиным» – точнее, с тем образом Пушкина, который Синявский представляет. Он пишет, что Пушкин в русской культуре родился из пустоты и стал выражением абсолютной творческой свободы: «Случайность знаменовала свободу – рока, утратой логики обращенною в произвол <...>. То была пустота, чреватая катастрофами, сулящая приключения, учащая жить на фу-фу, рискуя и в риске соревнуясь с быющими как попало, в орла и в решку, разрядами, прозревая в их вспышках единственный шанс выйти в люди, встретиться лицом к лицу с неизвестностью...»¹¹⁴.

Это один пласт осмысления и, возможно, не первый. В русском сознании Пушкин и поэзия суть синонимы. Имя Пушкина становится метонимическим образом Поэта вообще. Поэт же, в свою очередь, устойчиво ассоциируется с пророком и с самим Творцом. БГ здесь скорее традиционен, нежели оригинален. Из песни «Сталь» (альбом «Акустика», 1981–1982 гг.), мы видим, на что обречён Поэт, не вписывающийся в рамки «правильного» мира мёртвых душ: «И когда по ошибке зашел в этот дом / Александр Сергеевич с разорванным ртом, / То распяли его, перепутав с Христом, / И узнав об ошибке днём позже» (56).

Говоря о пластах осмысления, мы рискуем задать некую последовательность восприятия, отграниченность одного пласта от другого, в то время как выделение их и разграничение весьма условно. Пушкин для БГ ещё и любовь, всепроникающая, свя-

¹¹³ Гребенищikov Б. Сварог. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://community.livejournal.com/ru_aquarium/701902.html

¹¹⁴ Терц А. Прогулки с Пушкиным. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://webreading.ru/prose/_prose_rus_classic/abram-terc-progulki-s-pushkinim.html

зующая все пласты. И Пушкин, и Христос возникают в контексте встречи мужчины и женщины. Их любовь, «видимо, лучший ответ» на жизнь, где поэт, как Христос обречён на нищету и «распятие».

В этом же альбоме, в соседней песне «Двадцать пять к десяти» молодой поэт и музыкант, возможно, впервые осмысляет себя как сложившегося художника в контексте не времени, но вечности: «Может статься, что завтра стрелки часов / Начнут вращаться назад, / И тот, кого с плачем снимали с креста, / Окажется вновь распят. / И нежные губы станут опять / Искать своего Христа; / Но я пел, что пел, и хотя бы в том / Совесть моя чиста» (58). Здесь различим скрытый «след» Поэта, высшее предназначение которого – пророчествовать, сораспинаться Спасителю. В плену «изнаночного» времени, идущего вспять, искать, пытаться найти в себе силы «рифмоваться» с замыслом Садовника, Первопоэта, по образу и подобию коего ты создан. «Я просто пытался растить свой сад / И не портить прекрасный вид»(59).

Так, вместе с заглавием в альбом входят несколько взаимосвязанных литературно-культурных пластов. Через пастернаковскую реминисценцию – уравнение «Хаос равно жизнь»; через авторский контекст – «Хаос равно Пушкин» – Поэзия, Поэт, Певец, Пророк, Творец. В данном словосочетании, двучленном уравнении, смысл-ответ лежит не в сумме значений слов, а в «стяжке», знаке «=». Первый член этой формулы – «сестра» – величина постоянная, а второй – переменная. Причём у БГ они принципиально не согласованы в роде. Но эта несогласованность не есть нарушение, негармоничность. Она включает некий скрытый, но очень мощный механизм со- и противопоставления, выводящий ситуацию из парадигмы иерархии, борьбы, известного и познаваемого¹¹⁵. В слове «сестра» изначально заложено значение родственности, единокровности. Назвать Хаос сестрой – значит признать свою единокровную связь с ним.

Соединённые поэтической связью с «сестрой», пастерна-

¹¹⁵В связи с этим наблюдением вспоминается название одного из ранних альбомов «Аквариума» – «Все братья – сестры» (1978).

ковская «жизнь», гребенщиковские «Пушкин» и «Хаос» становятся «родственниками». Образуется своеобразная, уравнивающая все составляющие вертикаль: Хаос – Пушкин – Жизнь. Прочитываться она может одинаково сначала и с конца. Преображенный поэтом иррациональный хаос, становится жизнью. Но сам поэт обретает способность к преобразению, только став исполнителем воли Творца, проводником любви.

Здесь надо вернуться к исходной мысли о том, что имя альбома является его сущностью и одновременно кодом к пониманию. Объяснимость отдельных слов «сестра» и «хаос» не обеспечивает объяснимости целого. Словосочетание «Сестра Хаос» вводит читателя/слушателя в иррациональное, алогичное вчувствование в целое, которое никогда не является простой суммой слагаемых, но всегда больше неё.

Исходя из этого, предположим, что парадигму прочтения цикла задаёт система со- и противопоставлений между целым и разъятым, рациональным и иррациональным, хаосом и порядком, родственным и чужим, обезбоженным и преображённым. Подобно тому, как стихотворение Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» задаётся противопоставлением жизни героя всему «серьёзному», аморфному, инертному. Размеренному, механическому ритму поезда – сердечная «аритмия» поэта:

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи¹¹⁶.

Мы не случайно сочли нужным привести полностью эту цитату. В ней образом-ключом является «сердце». Именно этот образ является поэтическим эквивалентом целого в заглавии «Сестра Хаос». Помимо логики метафоры для этого есть и вполне объективное обоснование. Ни в одной песне цикла нет прямого обращения ни к образу сестры, ни к «хаосу». Но при

¹¹⁶Пастернак Б. Л. Я понял жизни цель: Повести, стихи, переводы. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 90.

этом нельзя не заметить частоту употребления слова «сердце». Явно оно «бьётся» в шести текстах из девяти, а в общей сложности употребляется 11 раз.

Это своеобразный рекорд для БГ. С такой «сердечностью» может состязаться лишь «Навигатор» (1995). Но и этот, по собственному признанию автора, один из лучших альбомов «Аквариума» уступает «Сестре Хаос» в данной номинации. На 13 песен – 6 «сердечных». Разумеется, для композиционной целостности недостаточно простого повторения – необходима «работа» образа в одной смысловой парадигме. Именно её нам и предстоит выяснить.

«Сердце», на наш взгляд, является внутренней силой, движущей сюжет альбома «Сестра Хаос», от первой песни к последней¹¹⁷.

Здесь надо сказать несколько слов об истории создания и конечной композиции альбома, что даст любопытную информацию к размышлению. Порядок песен в альбоме следующий: 1. «500»; 2. «Брод»; 3. «Нога судьбы»; 4. «Растаманы из глубинки»; 5. «Брат Никотин»; 6. «Слишком много любви»; 7. «Псалом 151»; 8. «Кардиограмма»; 9. «Северный Цвет». Но известно, что песни создавались и исполнялись в ином порядке: 1. «Брат Никотин» (29 января 2001 г.); 2. «Нога судьбы» (15 февраля 2001 г.); 3. «500» (2 марта 2001 г.); 4. «Брод» (14 мая 2001 г.); 5. «Кардиограмма» (9 июня 2001 г.); 6. «Слишком много любви» (18 августа 2001 г.); 7. «Растаманы из глубинки» (1 ноября 2001 г.); 8. «Северный Цвет» (22 ноября 2001 г.); 9. «Псалом 151» (25 января

¹¹⁷Перед тем, как начать анализ, хотелось бы оговориться. Есть два альбома «Сестра Хаос» – один звучащий (Аквариум. Сестра Хаос. БГ 2002. Студия «СОЮЗ» 2002.), а другой (цикл) – напечатанный. Между ними существуют принципиальные различия (в одном есть интонация, паузы, темп, громкость, звучание музыкальных инструментов, а в другом ничего этого нет, но есть прописные-строчные буквы, пунктуация, разделение на строфы и т. д.). Но, несмотря на все различия, мы считаем, что за этими двумя альбомами стоит одна и та же сущность, что напечатанный текст позволяет лучше понять звучащее и наоборот. Поэтому в процессе анализа по мере необходимости мы будем обращаться к обоим вариантам альбома – печатному и звучащему. Обращение к последнему будет специально оговариваться.

2002 г.)¹¹⁸. Несовпадение этих последовательностей заставляет задуматься об эстетической значимости и смысловой наполненности композиции альбома.

Думается, что определяющими текстами являются «500» и «Северный Цвет», совершенно не случайно поставленные в начало и конец цикла соответственно. Начало и финал – всегда сильные позиции, причём финал – сильнее, чем начало, так как является своеобразной точкой.

В песне «500» дана исходная сюжетная ситуация. Это внутренний и внешний раскол, переживаемый лирическим героем в современном обществе: «Патриотизм значит просто “убей иноверца”. / Эта трещина проходит через моё сердце» (385). Отсюда, из расколотого сердца, начинается движение к преодолению дисгармонии. А в последней песне, «Северный Цвет», лирический герой через очищение сердца, наконец, подходит к желанной целостности: «Мы с тобой одной крови» (401). Таким образом, сюжет цикла укладывается в схему архетипического сюжета странствия. Из сердца в сердце.

Ключ к сюжету – в последней песне, в реминисценции из стихотворения О. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: «Список кораблей / Никто не прочтёт до конца; кому это нужно – / Увидеть там свои имена...» (400). Она отсылает к «Илиаде» Гомера (к списку ахейских военных кораблей, отплывающих на осаду Трои). С этой цитатой в песню и в альбом в целом входят образы Гомера – поэта-пророка, Одиссея – «блуд-

¹¹⁸ Дату написания песен мы, за неимением более точных сведений, реконструируем, по дате концерта, на котором они впервые прозвучали. *Гребенщиков Б. Сестра Хаос*. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>

По свидетельству самого автора, песни, в основном, исполнялись практически сразу же после создания. Исключение составляет песня «500». Со слов БГ известно, что эту песню он написал в начале августа 2000 года, за две недели до гибели «Курска»: «до “Курска”, и до всех этих событий. Я просто не понимал, что с ней делать. Я ее отложил на пять месяцев, и потом в январе мы поняли, что откладывать больше нельзя, пора за нее браться». См.: Интервью с БГ от 20.02.2002. Журнал FUZZ. № 3. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>

ного сына»¹¹⁹ и мотивы бессонницы-бодрствования, любви. Таким образом, как бы задаются и координаты сюжета – архетипического сюжета о блудном сыне, и характеристика лирического героя – нового хитроумного Одиссея, и нарративная стратегия – стратегия эпического повествования в стихах.

В «Сестре Хаос» последняя песня – не просто точка, она, на наш взгляд, – ключ ко всему альбому. По свидетельству Гребенщикова работа над ним давалась нелегко и лишь после встречи с Д. Гаспаряном (всемирно известным армянским композитором и музыкантом, сыгравшим в песне соло на дудуке) и совместной записи «Северного Цвета», всё встало на свои места. БГ, с его слов, предложил Гаспаряну самое дорогое – незаконченную песню – «Северный Цвет», начатую почти десять лет назад в Иерусалиме (в июне 1992 г.). Думается, только после записи этой песни ему стала видна окончательная концепция цикла и его композиция¹²⁰. Уже этим нарушением принципа – в альбоме только новые песни – «Северный Цвет» заставляет обратить на себя особое внимание. Она как бы и в альбоме и вне его одновременно. В частности, это и позволяет ей быть ключом.

Критика выделяет её как жемчужину альбома. Но при этом далеко не праздным остаётся вопрос: «А, собственно, о чём песня? Или о ком?» Парадокс в том, что при всей «зашифрованности», эта песня удивительно понятна. Её потаённый смысл идёт напрямую к сердцу, минуя логические построения.

¹¹⁹Известно, что причиной столь долгого странствия Одиссея явилась его гордыня, самоуверенность, нежелание признать силу богов как определяющую. И смысл его скитаний состоял в том, чтобы осознать своё заблуждение. В каждом из испытаний ему давалась возможность правильного выбора и быстрого возвращения домой. Но для того, чтобы преодолеть заблуждение, потребовалось немалое время и немалые жертвы. Только пройдя через мучения, многочисленные потери, смирившись, он получает возможность вернуться домой. Уход от воли богов – это разлука с домом, и, наоборот, признание их воли – возвращение домой.

¹²⁰«Общение очень поддержало, я сильно упал духом за 10 месяцев записи пластинок». *Захаров Л.* Интервью с БГ в газете «Комсомольская Правда» 2002 15 февраля. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>

Поэт вступает со слушателем (читателем) в диалог. Наличие субъектов – «я» и «ты» – здесь очевидно. А так как читатель-слушатель подсознательно отождествляет себя с героем, в данном случае, с лирическим «я», то он невольно оказывается втянутым в сюжет.

Таким образом, песня моделирует не один тип коммуникативных отношений: наряду с внутритекстовыми взаимоотношениями между «я» и «ты», образуются и внешние связи между читателем и «я», между читателем и «ты». Но и это не всё. Разговор между персонажами внутри текста и между автором и читателем осложняется наличием в песне реминисценций и аллюзий, отсылающих к тексту Библии и библейской истории

Исполненная в жанре исповеди некоему «Ты» – «Северному Цвету», песня своей камерностью выделяется на фоне остальных. Она – единственная в альбоме, написанная верлибром (с акцентной доминантой). Рифма здесь мешала бы, задавая рамки традиционного восприятия, отягощала бы текст ненужными семантическими ореолами из прошлого поэтического опыта. Исключая рифму, БГ отказывается от привычного для поэзии механизма смыслообразования и начинает строить его на менее очевидных, но более тонких сокровенных уровнях сознания. Написанная верлибром, эта песня становится в оппозицию предшествующим, как проза к стихам. Но не проза жизни, а проза молитвы как высшая форма поэзии.

Речь идёт о третьем строфоиде, который и лексически, и синтаксически, и композиционно соотносится с молитвой. В подтексте – признание своей вины и немощи – покаяние; в тексте – признание могущества «Ты», готовность понести наказание – смирение; просьба о помощи:

Если Ты хочешь, то земля станет мёртвой;
Если Ты хочешь – камни воспоют Тебе славу;
Если Ты хочешь – сними
Эту накипь с моего сердца (400).

Текст представляет собой очевидную библейскую реминисцен-

цию, не оставляющую сомнений в адресате, тем более, он обозначен местоимением «Ты» – с прописной буквы. Здесь угадываются прямые и не прямые цитаты из Библии – Ветхого и Нового Заветов. При этом каждая строка есть поэтический сплав их обоих. Главная часть предложения как бы взята из Ветхого Завета, а придаточное условия «Если Ты хочешь...» закреплено в Новом Завете при обращении страждущих к Иисусу Христу за исцелением.

Вторая строка – «Если ты хочешь – камни воспоют Тебе славу» – имеет точный адрес, отсылая нас к Евангелию от Луки (19:37-40), к месту, где описывается вход Христа в Иерусалим, когда множество учеников радостно славilo Его как Мессию, именуя Царём, фарисеи же настаивали: «Учитель! запрети ученикам Твоим». На что Иисус отвечал: «...сказываю вам, что, если они умолкнут, то камни возопиют».

Третья и четвёртая строки строфы (а точнее, это одна строка, разбитая на две) отсылают читателя, знакомого с Библией, сразу к двум цитатам. Первая – об исцелении прокажённого: «И вот подошёл прокажённый и, кланяясь Ему, сказал: Господи! если хочешь, можешь меня очистить. Иисус, простерши руку, коснулся его и сказал: хочу, очистись. И он тотчас очистился от проказы» (Мф.8:2 –3; Мк.1:40; Лк.5:12).

Вторая – из притчи о кипящем котле и накипи в нём (Иез. 24,6 –13), где Господь говорит устами пророка Иезикииля: «Посему так говорит Господь Бог: горе городу кровей! Горе котлу, в котором есть накипь и с которого накипь его не сходит!» (Иез. 24:6). Накипь здесь – это мерзость, нечистота, грехи отошедших от заповедей Божиих жителей Иерусалима. «В нечистоте твоей такая мерзость, что сколько Я не чищу тебя, ты всё нечист; от нечистоты твоей ты и впредь не очистишься доколе ярости Моей я не утолю над тобою» (Иез.24:13).

Анафора в данном случае не только и не столько поэтический приём, но показатель твёрдой решимости героя обратиться к Богу за помощью и принять её. Усиливающим элементом здесь является прямая градация, обусловленная синтаксическим параллелизмом «Если Ты хочешь...». Пиком её становится

просьба об очищении сердца. Это и есть цель молитвы героя.

Именно его личная просьба и переносит его внутрь библейских реалий¹²¹. А они, в свою очередь приближаются к герою, становятся частью его жизни. Таким образом, библейские события и сегодняшний день – всё происходит в одном хронотопе – в сердце героя.

Вернёмся к началу цикла, к сюжету песни «500». Что такое 500? «Пятьсот песен – и нечего петь». 500 – это образ избыточности, пресыщенности, обесцененной безымянной множественности, когда потерян смысл: «Зачем, для чего?» Когда главное не суть, но количество: «Их дети сходят с ума оттого, / Что им нечего больше хотеть» («Поезд в огне», 1988).

В песне как бы задаётся вектор размышлений автора и опорные оппозиции, на которых будет построено здание всего цикла.

Если идти по строфам, которых в песне три, то легко вычлняются пары образов: песни-не песни («Пятьсот песен – и нечего петь»); старое-новое («Те же старые слова в новом шрифте»); вера-безверие («Хэй, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте? / Праведников колбасит, как братву на кислоте;»); безликое-индивидуальное («Наше счастье изготовлено в Гонконге и Польше, / Ни одно имя не подходит нам больше;»). И всю песню насквозь прошивает главная оппозиция живое-мёртвое, жизнь-смерть: «По улицам провинции метёт суховой, / Моя Родина как свинья жрёт своих сыновей»; «Я помню – больше всего денег приносит “груз 200”»; «Падающим в лифте с каждой секундой становится всё легче».

Рефреном к двум строфам проходит библейская реминисценция, вмещающая в себя смыслы всех оппозиций: «Мёртвые хоронят своих мертвецов». Под мёртвыми подразумеваются неверующие согласно толкованию евангельского сюжета: «Другой же из учеников Его сказал Ему:

¹²¹ Спешим предупредить, что автор диссертации не ставит перед собой задачи разобраться в конфессиональной принадлежности Б. Гребенщикова. Мы говорим не об отношении поэта к христианству, а о взаимоотношениях его лирического героя с Богом, точнее, с его лирической персонификацией.

Господи! позволь мне прежде пойти и похоронить отца моего. Но Иисус сказал ему: иди за Мною и предоставь мертвым погребать своих мертвецов» (Мф.8:21-22)¹²². Но в первую очередь, для обыденного сознания, мёртвые – это, в прямом смысле, люди с остановившимся сердцем, а в переносном – люди, его не имеющие, бессердечные. Таким образом, уже в первой песне связываются по метонимическому принципу сердце и вера подобно тому, как это происходит в контексте религиозного опыта.

Сердце здесь есть «орган общения человека с Богом, а, следовательно, оно есть орган высшего познания»¹²³. Оно «хранитель святой любви к Богу». Но при этом оно и «источник нечестия»¹²⁴. «Библия приписывает сердцу все функции сознания: мышление, решение воли, ощущение, проявление любви, проявление совести, больше того, сердце является центром жизни вообще – физической, духовной и душевной. Оно есть центр прежде всего, центр во всех смыслах. Так говорится о “сердце” земли, о “сердцевине дерева” (Мф.12:40)»¹²⁵.

Собственно, такое понимание не является чем-то надуманным, привнесённым в язык извне. Оно естественно и органично для него. Так, у Даля читаем: «Сердце – 1. Грудное черев, принимающее в себя кровь из всего тела. 2. Анатом. – Полая мышца. 3. Нутро. Недро. Утроба. Средоточие. Нутровая середина. 4. Представитель любви, воли, страсти, нравственного и духовного начала. Противоположно разуму и мозгу; всякое внутреннее чувство сказывается в сердце»¹²⁶. В третьем случае актуализируется значение «центра», который, исходя из четвёртого

¹²²Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого архиепископа Константинопольского. Избранные творения. Толкование на святого Матфея Евангелиста. В 2 т. Т. 1. / Репринт. изд. 1901 г. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, Изд. «Посад», 1993. С. 309–311.

¹²³*Святитель Лука (Войно-Ясенецкий), архиепископ Крымский. Дух, Душа и Тело.* Киев: Издательство имени святителя Льва, папы Римского, 2002. С. 17.

¹²⁴Библейская энциклопедия. / Репринт. изд. 1891. М.: «ТЕРРА», 1990. С. 856–857.

¹²⁵*Вышеславцев Б. П. Этика преображённого Эроса.* М.: Республика, 1994. С. 272.

¹²⁶*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1.* М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956. С. 174.

значения, одновременно является представителем разных – душевных и духовных – начал в человеке. Можно подумать, что сердце человеческое – некий аналог первородного хаоса – «безразличного смещения»¹²⁷ внутренних чувств. В какой-то мере это так и есть. Но только в какой-то. Тот же Даль фиксирует: «*Всем делам нашим Бог сердцевидец. Чужая душа потёмки, а сердцевидец один Бог*»¹²⁸. Кстати, эпитет «сердцеведец» библейского происхождения.

Не случайно, несмотря на обилие образов в этой песне, ключевым является именно образ сердца. Соответственно, композиционно-смысловым центром песни является вторая, «серединная» строфа, в которой как раз и происходит стяжка: «Эта трещина проходит через моё сердце»¹²⁹. Неверие есть одновременно причина и следствие расколотого сердца и социальных катастроф.

Первая строфа, на наш взгляд, тоже содержит образ сердца, «спрятанный» во второй строке, – «запертая клеть»:

Пятьсот песен – и нечего петь;
Небо обращается в запертую клеть.
Те же старые слова в новом шрифте.
Комический куплет для падающих в лифте¹³⁰(385)

¹²⁷ Там же. С. 542.

¹²⁸ Там же. С. 175.

¹²⁹ Эта строчка БГ может быть прочитана как неточная цитата из Гейне, где автор формулирует свою позицию относительно предназначения поэта: «Ах, дорогой читатель, если уж ты хочешь сокрушаться об этой надорванности, то уж лучше сокрушайся о том, что весь мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта – центр мира, то в наше время оно тоже должно самым жалостным образом надорваться. Кто хвалится, что сердце его осталось целым, тот признается только в том, что у него прозаичное, далекое от мира, глухое закоулочное сердце. В моем же сердце прошла великая мировая трещина, и именно поэтому я знаю, что великие боги милостиво отличили меня среди многих других и признали меня достойным мученического назначения поэта». (См.: Гейне Г. Путевые картины // Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. С. 246–247). Этот образ становится точкой пересечения мотивов Поэта-Пророка-Мученика, Творца и человека, веры и неверия. Он задает, в то же время далеко не исчерпывая, прочтение всех «сердец» цикла.

¹³⁰ В одном из вариантов песни вместо «небо обращается в запертую клеть»,

«Запертая клеть» здесь может быть прочитана как человеческое тело с заключённым в нём сердцем. «Небо» – родина птиц, безграничность, свобода, Бог. Оно и буквально обращается, «стучится» в сердце и превращается в него. Закономерен вопрос: из чего это видно? Значение это может быть реконструировано только из авторского контекста. Ближайшего – третьей строфы, песен «Слишком много любви», «Кардиограмма» из этого же цикла, и относительно дальнего – песни «Телохрани-тель» из упомянутого выше альбома «Пси».

Во всех этих текстах оказываются связанными контекстуально образы замкнутого пространства (клетки, тела, связанности) и птицы в традиционном значении души, сердца – субстанции свободной, размыкающей это пространство. В первом случае мы читаем: «Связанная птица не может быть певчей, / Падающим в лифте с каждой секундой становится всё легче» (386). В «Слишком много любви»: «Подними глаза к небу – / Слишком много любви: / То летят самолёты, / То поют соловьи.... / Одно маленькое сердце...» (396). В «Кардиограмме»: «Что-то соловьи стали петь слишком громко; / Новые слова появляются из немоты. / Такое впечатление, будто кто-то завладел моим сердцем – / Иногда мне кажется, что это ты» (398). В «Телохрани-теле»: «Телохранитель, / Где твоё тело? / У нас внутри была птица, / Я помню, как она пела» (378).

«Связанная птица не может быть певчей» – запертое в клеть эгоизма и неверия сердце не поёт. А как же пятьсот песен? 500 песен – это песни несвободного сердца. В альбоме выстраивается целый ряд образов, так или иначе раскрывающих именно эту тему: «Ягода-малина, / Газпром-МТВ;» («Слишком много любви») (396); «Пришли танцевать, когда время петь псалмы» («Псалом 151») (397). Пятьсот песен – это то, что рождено во время «Газпром-МТВ», время, когда слово становится «суммой слогов» («Псалом 151») (397). Это тираж, число – то, что можно исчислить и продать. То, что противопоставлено имени как сущности, выражающей личное, индивидуальное, живое. Это

было «тело».

суррогат песни – псалма, молитвы. И в этом контексте названия «500» и «Псалом 151» со- и противопоставлены: в каждом есть число, но в последнем заложено имя. На весах пятисот песен для танца «мертвых» и песня-молитва, способная оживить даже окаменевшее сердце: «Если Ты хочешь – камни воспоют тебе славу» (400).

Через образ несвободного сердца воплощается идея нарушения мирового порядка, наступления хаоса. Не того, добытийного, творческого, живородящего, а являющегося следствием тотального сверхпорядка.

В одном из интервью Гребенщиков делился своими размышлениями по этому поводу: «11 сентября мы были в студии, нам позвонили и сказали: “Смотрите, что происходит”. Это как безмолвный крик чувствовалось. Это все потом обнаружилось в песне “500”. Я только сейчас понял, сопоставляясь с библейским текстом, что эта песня и есть о конце эры. Это не начало нового века, но конец старого – разгребание руин. Новый век начинается совершенно в другом месте, и мы этого не видим, и не сможем увидеть. У нас сканеры не настроены на это, мы не можем отследить то, что на самом деле происходит. Мы сталкиваемся пока только со знакомой системой, а такого не можем вычислить, и-ден-ти-фи-ци-ро-вать»¹³¹.

Действительно, надо было увидеть руины 11 сентября, наложить это на библейский текст¹³², чтобы понять связь между ними. Связь с беззаконием в сердце, утратившем сообщение с Богом, и осознать это как конец эры.

В третьей строфе песни знакомый рефрен исчезает – читательское ожидание обмануто. Строфическая композиция нарушается – к десяти привычным строкам добавляется ещё одна: «Знаешь, в эту игру могут играть двое» – «Game at which two can

¹³¹Интервью с БГ Марины Хаген от 20.02.2002. Журнал FUZZ, 2002. N3. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>.

¹³²«... народ мятежный, дети лживые, дети, которые не хотят слушать закона Господня <...> беззаконие будет для вас, как угрожающая падением трещина, обнаружившаяся в высокой стене, которой разрушение настанет внезапно, в одно мгновение» (Ис.30, 9–13).

play»¹³³ (английская пословица, устойчивое выражение, смысл которого приблизительно таков: право не соблюдать правила при нечестной игре; русский пословичный эквивалент – «Посмотрим ещё, чья возьмёт»). «Двое» могут быть прочитаны здесь как два человека, связанных любовью, как автор и читатель, человек и Бог, Богочеловек¹³⁴. В песне БГ повторяет её несколько раз подряд, как бы «зачёркивая» предыдущий рефрен и ставя под сомнение окончательность победы смерти, бездушия, неверия. Тем самым автор разрывает замкнутый круг и выводит сердце героя за его пределы. И этот момент можно считать началом путешествия к себе и к Богу.

Начинается оно с песни «Брод». Это своеобразная «исповедь-самоотчёт» (М. М. Бахтин), в которой прошлое и настоящее лирического героя представляется пленом, тюрьмой:

Там, где я родился, основной цвет был серый;
Солнце было не отличить от луны.
Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север –
Потому что там нет и не было придумано другой
стороны (387).

Пространство здесь очевидно замкнутое, несмотря на свою видимую разомкнутость. Движение героя по этому пространству оказывается бессмысленным, потому как оно не направленно. Множественность путей, избираемых героем, оказывается мнимой («Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север»), по большому счёту, он стоит на месте. Время здесь – ни день, ни ночь – сумерки – знак смешанности-неопределённости, хаоса. Хронотоп, безусловно, является метафорой ценностных координат.

Герой осознаёт потребность побега из плена данного времени-пространства. Это находит своё выражение в рефрене:

¹³³Словарь американских идиом: 8000 единиц / Оформление А. Лурье. СПб.: Изд-во «Лань», 1997. С. 136.

¹³⁴Интенция этой фразы будет усилена в рифмующейся с ней последней строке финальной песни «Северный Цвет»: «Мы с тобой одной крови».

«Вставай. / Переходим эту реку вброд». Река и переход через неё архетипически связаны с пересечением границы между царством живых и мёртвых. В данном конкретном случае это может быть прочитано как аллюзия на события, связанные с переходом народа Израиля через Иордан вброд, божественным образом¹³⁵. Она – последний и решающий рубеж, отделяющий его сорокалетние скитания от земли обетованной. Скитания, которых могло бы не быть, будь Моисей и его народ более твёрд, а значит, более решителен.

Интересно, что первоначально название песни звучало как «Вброд», то есть в заголовок было вынесено не существительное, а наречие. Следовательно, акцент был не на вопросе «что?», а на вопросе «как?». Автору же, судя по всему, на завершающей стадии работы над альбомом стало важным подчеркнуть в первую очередь значимость события перехода как такового, а уж потом – способ, каким он осуществляется.

Но в правомочности отсылки именно к Библии можно было бы всё равно сомневаться, если бы не появление того же мотива в песне «Псалом 151», только уже атрибутированного, не вызывающего сомнения в своём источнике: «Я видел – Моисей зашёл по грудь в Иордан, / Теперь меня не остановить» (397).

Степень важности этой мысли для поэта обнаруживает себя в двукратном повторении припева в конце песни (не в печатном её варианте, но в исполнительском). Повтором первого варианта припева: «<...> Пока ты на этой стороне, ты сам знаешь, что тебя ждёт, / Вставай. / Переходим эту реку вброд» БГ возвращает слушателя к началу, актуализируя в его сознании представление о нынешнем состоянии – состоянии безверия как о плене, и тем самым усиливает акцент на необходимости перехода вброд. К нему побуждает и «нездешний» женский голос, ко-

¹³⁵ «По смерти Моисея, раба Господня, Господь сказал Иисусу, сыну Навину, слугителю Моисееву: Моисей, раб Мой, умер; итак встань, перейди через Иордан сей, ты и весь народ сей, в землю, которую Я даю вам, сынам Израилевым...<...> Вот я повелеваю тебе: будь твёрд и мужествен, не страшись и не ужасайся; ибо с тобою Господь Бог твой везде, куда ни пойдёшь...» (Нав.1:1–9).

торый появляется в конце песни (в её исполнительском варианте) и воспринимается как зов в неведомое, но прекрасное.

Использование этого приёма, во-первых, снимает некую плакатность последних строк, обращённых скорее к разуму, чем к сердцу, а во-вторых, привносит в песню иррациональное, сердечное – то, чего нельзя сказать словами. Таким образом, песня выходит за рамки своего текста, за рамки слов. Главное остаётся невысказанным и потому способным прорасти в любом слушателе. Сбивается инерция рационального прочтения, ощутимая в «500», предуготовляется обман горизонта читательского ожидания – непредсказуемость становится движущим поэтику художественным принципом. В этом смысле видится неслучайным появление непосредственно сразу после «Брода» самой иррациональной, непонятной песни цикла – «Нога судьбы».

Соблазнительно было бы прочесть её как некую обэриутскую заумь и увидеть в ней эстетство, чистую игру. Казалось бы, для этого есть все основания. В первую очередь, заглавие – «Нога судьбы» и крайне непонятный первый куплет, в котором непонятен ни субъект действий, ни сами действия:

Быколай Оптоед совсем не знал молодёжь.

Быколай Оптоед был в бегах за грабёж.

Но он побрил лицо лифтом,

Он вышел в январь; (389).

В остальных трёх куплетах-строфах при том, что остаются не выясненными герои («Екатерина-с-Песков», «заезжий мордвин», «диджей», «официанты», «он» и «она», «старики»), хотя бы понятны их действия, дающие некий образ. Но представляющие каждая – отдельную новеллу, строфы рассыпаются, не давая целостной картины текста, не обнаруживая логики. Однако при этом присутствует нечто такое, что заставляет воспринимать это произведение как целостное и завершённое. В первую очередь, это музыка – камерная, лиричная. Во-вторых, авторская эпическая интонация – доверительно повествующая об абсурдных событиях как о достоверных, включающая тем самым ме-

ханизм неостранения¹³⁶. И музыка, и авторское исполнение как бы вступают в конфликт с текстом песни.

Ключ к авторской интенции, возможно, лежит на самом видном месте, как собственно, и ключ ко всему альбому, – в заглавии. То, что кажется чуть ли не самым непонятным, на самом деле, едва ли не единственное, что имеет объяснение в самой песне. В последнем предложении её слушаем / читаем: «Старики говорят про них: “Ом Мани Пэмэ Хум”, / Что в переводе часто значит – / Нога судьбы» (390).

Сама грамматическая конструкция словосочетания актуализирует в памяти читателя другое – «рука судьбы», десница Божья, Божий промысел, суд Божий. При этом возникает явная оппозиция: «нога судьбы» – «рука судьбы», аналогично как «неверное» – «верное». Не стоит пропускать без внимания и авторскую оговорку: «Что в переводе *часто* значит» (курсив наш. – Е. Е.). Автор заведомо задаёт ситуацию неадекватного перевода, в свою очередь, влекущего за собой коммуникативную неудачу – невозможность понять друг друга.

Здесь у неискущённого читателя может возникнуть несколько вопросов. Во-первых, что означает эта странная для русского уха и сознания фраза? Во-вторых, зачем она здесь на чужом языке? В-третьих, почему перевод её (хоть и на русском языке) столь же непонятен, как и она сама?

В принципе, дотошный слушатель / читатель без особого труда может ответить на первый вопрос, обратившись, например, к «Википедии», сколько популярному, столько и свободному от обязательств Интернет-ресурсу. Здесь можно узнать, что «загадочная» фраза – это основная мантра в буддистской традиции «Ом Мани Падмэ Хум» – мантра Авалокитешвары, бодхисаттвы сострадания, произнесённая не в соответствии с

¹³⁶ Термин О. А. Меерсон: «Если остранение показывает обыденное как незнакомое, заново, то неостранение – это отказ признать, что незнакомое или новое необыкновенно, причем сам этот отказ признать необыкновенность часто приобретает вопиющие формы и уж, во всяком случае, никогда не бывает эстетически нейтрален». См.: Меерсон О. А. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. 3-е изд., испр. Новосибирск: Наука, 2002. С. 8.

фонетикой санскрита, а согласно фонетическим правилам тибетского языка – «Ом Мани Пемэ Хум».

Она наделена множеством значений. Все они сводятся к объяснению смысла совокупности сакральных звуков составляющих её слогов. Сама мантра редко интерпретируется в значении, обусловленном её буквальным переводом. Для нас же важен её поэтический эквивалент: «Вся вселенная подобна драгоценному камню или кристаллу, расположенному в центре моего сердца или в сердцевине лотоса, который есть я; он проявлен, он светится в моем сердце <...> Бог в непроявленной форме подобен сокровищу в сердцевине лотоса, проявленного в моем сердце»¹³⁷. Сердце есть алтарь. Пламя на нем – это пылающее человеческое «я»¹³⁸.

Но тогда, почему для обозначения этой, вероятно близкой автору мысли, он выбирает заведомо неродную, на чужом языке «молитву» и одновременно даёт ей явно неточный, пародийный перевод – «нога судьбы»? Возможно, автор здесь и не рассчитывает на перевод. Ему важен не перевод мантры, а мысль о неточности любого перевода иррационального на язык рационального.

Очевидно, явление это сродни описанной Бахтиным фамильяризации и профанации. Обе они служат сближению высокого и низкого с целью мениппеи, то есть выхода из временного в вечное, из разделения на стили в то, что *над* этим разделением. БГ говорит о сакральном заведомо неадекватным языком.

Таким образом, заглавие задаёт иронический способ завершения песни и иронический же способ прочтения её. Вся песня строится подобно тому, как строится последняя фраза (первая часть её воспроизводит некий голос, чужую точку зрения, вторая её часть – авторский голос, его точка зрения, между которыми существует зазор, они совпадают и не совпадают одновременно).

¹³⁷ Википедия. Ом Мани Пемэ Хум. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Om_Mani_Padme_Hung.

¹³⁸ Секрет мантры «Ом Мани Пемэ Хум». [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.waylove.ru/sekret_mantry_om_mani_padme_hum_chakry_tonkoe_telo.

Каждая строфа песни имеет ироническую интенцию: «Он сжёг офис Лукойл вместе с бензоколонкой – / Без причин, просто так. / Из уваженья к огню»; «На хрена нам враги, / Когда у нас есть такие друзья?»; «Было ясно как день, что им не уйти далеко. / Восемь суток на тракторе по снежной степи...» (389). Таким образом, все строфы заканчиваются как бы обрывом смысла – коммуникативным провалом¹³⁹. Но это только в восприятии чужого рационального сознания, для автора же иррациональное поведение героев имеет свою логику, которую он разделяет. Без пафоса, без идеализации, бесстрастно – в эпическом спокойствии, он говорит об «абсурдных» вещах. Этот приём задаёт модус самоиронии. Автор одновременно смотрит с двух точек зрения – внутренней и внешней.

Иронически играя с читателем, БГ воздвигает между ним и собою преграду намеренной затемнённости смысла, исключая возможность патетического сопереживания читателя. Последний вынужден порождать собственный текст, дешифрующий авторский. Но, пытаясь вдуматься, перевести её на язык логики, он моментально теряет её красоту. Чтобы согласиться с этим, достаточно представить, что автор спел эту песню на незнакомом для вас языке. Она воспримется как безусловно красивая песня. Но БГ усложняет задачу. Он поёт на непонятном русском, с одной стороны актуализируя рациональное в слушателе, а с другой – провоцируя его отказаться от попыток рационального прочтения, вынуждает преодолевать в себе агрессию рации, «отдаваясь» красоте. Но надобность во всём этом отпадает, если автор и читатель говорят на одном языке, у них один экзистенциальный – религиозный опыт.

Только через милосердие, любовь можно увидеть логику в абсурде человеческого бытия, в хаосе – возможность красоты. Именно так слушатель / читатель вместе с автором и героями может суметь «сработать» красоту, которая, если верить автору, «никогда не давалась легко». Сделать это – значит преодолеть коммуникативный провал, восстановить прерванные связи, от-

¹³⁹См.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 305–321.

крыть своё сердце для Бога, для любви. Ведь, собственно, в каждой строфе читается драматическая история любви.

В этом контексте особое значение приобретает и простираивает его одновременно вокальное соло узбекской певицы Севары Назархан, звучащее в конце песни. С первого прослушивания даже непонятно, это джазовая импровизация или пропетые слова: «Жонгинам, гу'заллик осонгина берилмайди»¹⁴⁰. Но это именно слова. В переводе с узбекского они означают дословно: «Милый мой, красота легко не даётся»¹⁴¹ и воспринимаются как рефрен последней строки третьей строфы: «Красота никогда не давалась легко»¹⁴².

Вкупе, зная слушатель узбекский язык, эти фразы могли бы прочитываться как дублирующие друг друга реплики. Выходя из текста и даже из тела русского языка, из родного в чужое, из большого в малое / необъятное, БГ как бы стирает предшествующий субъективный опыт, выраженный на родном языке. Таким образом, он выходит на другой уровень осмысления, в другой масштаб. Голос узбекской певицы «замещает» эпическую отстранённость авторского повествования лирической сердечностью. В результате возникает гармония – космос¹⁴³. Круг замыкается: красота – космос – порядок – никогда не да-

¹⁴⁰ Мы попытались графически передать здесь звуковой облик слов подобно тому, как это делается в транскрипции.

¹⁴¹ Такой перевод даёт сама Севара Назархан в частной переписке с автором данной работы.

¹⁴² Из переписки автора с Севарой Назархан: «Запись была сделана давно, много воды утекло... Помню, что Борис попросил сделать концовки песен. С “Бродом” легче – просто вокализация. А в “Ноге судьбы” изначально он хотел, чтобы была фраза “Нога судьбы”. Но, в узбекском, где нет такой фразы (рука судьбы), это звучало нелогичным. И мы не хотели быть нелогичными (учитывая, что в лирике этой песни есть своя логика). И Борис посчитал, что фраза, которую я должна спеть, была “Красота никогда не давалась легко”» (8 июня 2008).

¹⁴³ «Космос (греч. *κόσμος*) – 1. украшение, наряд; в пер. краса, честь, слава; 2. а) порядок; в) порядок государственный, государственное устройство; с) устройство, строение; 3. миръ, вселенная; ос. небо. В Н.З. (Новом Завете. – Е.Е.), кроме того: всё мирское и земное, земные блага; дети мира сего, ос. не принявшие учения Христова». Цит. по: Греческо-русский словарь / Сост. А. Д. Вейсман. 5-е изд. СПб.: Тип. В. Безобразов и Комп., 1899. С. 725.

ются легко.

Путь к настоящей красоте один – через любовь-труд – открытость одного сердца другому. И когда этот опыт обрётён на уровне любви к другому человеку, возникает возможность выйти на другой уровень открытости – открытости Богу, открытости Богом. В таком случае, реплика, относимая к героине, может быть отнесена и к сердцу героя, и к Богу, стучащемуся в его сердце, и к самой гармонии – красоте – сестре Хаос.

Не случайно вокализ узбекской певицы звучит и в конце предшествующей песни «Брод» как зов, как невербальный эквивалент слов: «Вставай. / Переходим эту реку вброд». Его невербальность – это выход смысла за рамки слова. В контексте данной песни это может быть прочитано как зов Бога. В контексте же двух песен, стоящих рядом, он является неким связующим и уточняющим элементом: бравурная решительность «Брода» корректируется мягким лирическим напоминанием о том, что путь не будет лёгким. По сути, и в «Ноге судьбы» вокализ Севары для русского уха – не вербален и, по большому счёту, не нуждается в переводе, ведь красота её пения – это язык любви, единственный общий язык, понятный всем и каждому.

Таким образом, выстраивается ряд, который будет завершён в «Северном Цвете»: сердце – любовь – красота – космос – Северный Цвет – Бог. Вплоть до последней песни включительно в цикле будет слышен шаг «ноги судьбы». Абсурдность рационального, псевдореального, иллюзия порядка – не ведут к подлинной живой гармонии и красоте.

Но на «Ноге судьбы» обман читательских / слушательских ожиданий не заканчивается. Задумчивая, непонятная, камерная, она сменяется песней «Растаманы из глубинки» – «площадной», лёгкой, с непритязательной музыкальной гармонией и на первый взгляд совершенно прозрачным смыслом. Она с самого начала как бы противопоставлена предыдущей песне: «А теперь большой, большой звук, / Ликвидирующий крышу / всему, что вокруг» (391). А точнее, даже не одной ей, а всем трём первым песням, связанным общим лирическим музыкальным лейтмотивом (скрипичным вступлением). Таким образом, обозначается

место песни в композиции альбома. Здесь задаётся карнавальная тональность – автор надевает шутовской колпак Петрушки-зазывалы на некое балаганное представление – народный театр: «Забудьте страдания и всяческих мук, / Слово бакалавру естественных наук» (391). И далее слово передается растаману, а точнее тому, кого автор именует таковым. Повествование героя песни ведётся от лица «мы» и выстроено в форме диалогизированного внутреннего монолога с «мамой», в образе которой угадывается родина: «Не плачь, мама, твои дети в порядке; / Не плачь, мама, наша установка верна. / Садовник внимательно следит / За каждым корнеплодом на грядке; / Мы знаем, что есть только два пути: Джа Растафара или война» (391). С помощью «детско-мультишно-дурашливой» голосовой маски всему сообщению задается некое профанное прочтение, впрочем, и не отрицающее сакрального.

В обыденном сознании растаманы – зачастую, это употребляющие лёгкие наркотики, философствующие фанаты «рэгги». При поверхностном взгляде эта песня может восприниматься как ироничный разговор о тех, кто в растафарианстве видит только танцевальную музыку и наркотики.

Провокация в том, что БГ не задаёт оппозицию последовательных представителей растафарианской субкультуры¹⁴⁴, и растаманов «из глубинки», суть обычных наркоманов. Разговор, в сущности, вообще не о растаманах. В данном случае, это метонимический образ, актуализирующий растафарианскую идею «расовой гордости», «культурного национализма»¹⁴⁵. Растаман

¹⁴⁴Растафарианство (растафаризм) – религиозное движение, оформившееся как афрохристианская синкретическая секта; субкультура, включающая в себя систему взглядов, тип поведения и музыкальное направление <...> «рэгги». Рас Сэм Браун так сформулировал основные заповеди растафарианства: «Мы предназначены освободить не только рассеянных по свету эфиопов (африканцев), но всех вообще людей, животных, травы и все другие формы жизни». Часто для погружения в себя и для постижения бога растаманы прибегают к «священной траве» гандже (индийская конопля), обладающей наркотическими свойствами. См: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/articles/118/1011884/1011884>.

¹⁴⁵«Культурный национализм – это разновидность утопического сознания, основой которого служит миф об идиллической чистоте истинной, праведной

здесь – почвенник, разглагольствующий о судьбах родины. Эдакий «кухонный» философ.

Называя русского доморощенного философа растаманом, БГ получает возможность говорить о серьёзном несерьёзно, по-карнавальному, вскрывая амбивалентную сущность «неразрешимых» вопросов: о тщете рационального в постижении непостижимого, о многообразии проявлений человеческой мысли и унификации («Нам в школе выдали линейку, / Чтобы мерить объём головы»), о глобализме и национальной самоидентификации («В Байкале крокодилы, / Баобабы вдоль Волги-реки»), о религиозном радикализме («Мы знаем, что есть только два пути: / Джа Растафара¹⁴⁶ или война»), о Вавилоне («Пока живы растаманы из глубинки – / Вавилону будет не устоять»).

Поднимая извечные вопросы русской интеллигенции «что делать?» и «кто виноват?» под другим углом зрения, БГ при этом не впадает в дидактику – он не озвучивает ответы на них, предоставляя заниматься этим неблагодарным делом своему герою. Ответы растамана трафаретны и поэтому не попадают в точку, не работают в конкретной ситуации. Используя штампы и клише («твои дети в порядке», «наша установка верна» «есть только два пути», «У нас два по всем наукам, но...», «Пока живы растаманы...»), автор посмеивается над героем и его единомышленниками, в ситуации реальной опасности (песня «500») усыпляющими себя заговорами-лозунгами о своей непобедимости, и надеющиеся «работой над курением травы» сокрушить Вавилон. Под ним здесь понимается лежащий на поверхности, заданный парадигмой растафарианства, Вавилон как символ глобализма индустриального мира, враждебный естественности

культуры и утопические представления о временах, когда общество жило в лоне такой культуры. Поэтому культурный национализм немыслим без исторического мифа». См.: *Сосновский Н.* Хайле Селассие, песенки рэгги и мифы исторического сознания // *Иностранная литература.* № 8–9. М., 1992. С. 283.

¹⁴⁶Джа (сокращённая форма от Яхве или Иегова), который понимался также как природа (естественность). «Растафари» означает «мессия», а «раста» – божественная энергия, которая наполняет жизнь растафарианца. См.: *Воробьёва М. В.* Христианское разномыслие: Словарь. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. С. 74.

растаманов, и заданный библейскими реминисценциями цикла – собирательный образ всех грехов и преступлений человечества – блудница вавилонская: «царство антихриста, противника Христа и церкви Христовой»¹⁴⁷.

Но иронический карнавальный пафос этого образа, на наш взгляд, – в другом Вавилоне, том, что отсылает нас к библейскому сказанию о строительстве вавилонской башни. Посредством него одно из племён, которому было начертано рассеяние, попыталось послушаться и объединить вокруг себя другие племена вопреки Божьему промыслу. В результате Бог наказал их смешением языков. Вместо объединения, не в состоянии понимать друг друга, они получили разъединение. «Теперь наше слово сумма – слогов» («Псалом 151») (397). Так, в образе растаманов БГ актуализирует понятие изолированности, «тоталитаризма единомыслия».

Поэтому «растаманы из глубинки» не могут ни испугать Вавилона, ни пошатнуть его, так как они его часть: Вавилон не вокруг, Вавилон внутри человека: «Но Вавилон – это состояние ума; понял ты или нет, / Отчего мы жили так странно две тысячи лет? / <...> Я слышу голоса, они поют для меня, / Хотя вокруг нас – Вавилон...» («Вавилон») (46). В их лице автор иронизирует над монологическим мышлением, грамматическим маркером которого в альбоме выступает местоимение «мы» с явно негативными коннотациями («Наше счастье изготовлено в Гонконге и Польше»; «Мы движемся вниз по лестнице, ведущей вниз»; «Нас учили не жить, / Нас учили умирать стоя» («500»); «Но в воскресенье утром нам опять идти в стаю, / И нас благословят размножаться во мгле» («Брод»); «Мы баловались тем, чего нет у богов»; «Мы так давно здесь, что мы забыли – кто мы» («Псалом 151»); «Мы шли туда, где стена, туда, где должна быть стена» («Северный Цвет»). «Растаманы из глубинки» же – единственная песня, целиком написанная от лица «мы».

Этот факт требует дополнительной конкретизации. Говоря о глобальном противостоянии безликого тоталитарного «мы» и индивидуального «я» у Гребенщикова, мы не можем обойти и

¹⁴⁷ Библейская энциклопедия. / Репринт. изд. 1891. М.: ТЕРРА, 1990. С. 105

более близкий автору контекст, позволяющий уточнить, конкретизировать основную интерпретацию.

Образ растаманов возможно отсылает, с одной стороны, к радикальному крылу так называемого «православного рока»¹⁴⁸, а с другой – шире к самой концепции рок-н-ролла как рок-подполья, андеграунда. Характеристика автором этого направления недвусмысленно прочитывается в песне «500», в скрытой цитате – рефрене из программной песни К. Кинчева (рок-группа «Алиса») – «Мы вместе»: «Каждый раз, когда мне говорят, что мы – вместе, / Я помню – больше всего денег приносит “груз 200”» (385). И те, и другие для Гребенщикова равны в своей замкнутости и непримиримости, в монолизме «праведников».

Карнавалльно звучащий растаманский девиз «Джа Растафара или война» обретает в следующей песне альбома статус реальной войны – выбора. «Брат Никотин» – это пятая песня – середина цикла. Здесь герой делает выбор и в первый раз чётко осознаёт, что он хочет, а от чего отказывается. В предыдущих песнях выбор осуществлялся за пределами личности – между двумя лагерями. Здесь же выбор внутренний. Это становится очевидным уже в первой строфе: «Отженись от меня, брат Никотин». Использование церковно-славянского глагола «отжени», означающего отделение (отъединение) в повелительной возвратной форме «отженись» не случайно. Это авторский окказионализм, грамматическая форма которого – возвратная форма повелительного наклонения – имеет семантический ореол ругательства, а внутренняя и поэтическая этимология выстраивают религиозный контекст. Старославянский глагол «отжени» – «отогнать»¹⁴⁹ созвучен русскому глаголу «жениться» и существительному «жена», но связан с ним не этимологически, а поэтически. Следуя логике, так называемой поэтической этимоло-

¹⁴⁸Опричная звезда. «Православный рок» Константина Кинчева как религиозно-идеологическое явление. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://www.portal-credo.ru/site/?act=comment&id=329>.

¹⁴⁹«отъгнати, отъжепж, отъжепеши– прогнать, выгнать». См.: Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков): Около 10 000 слов / Э. Благова, Р. М. Цейтлин, С. Геродес и др. Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М.: Рус. яз., 1994. С. 429.

гии, «отжени» – отъедини, отдели, отгони часть, а «отженись» – обращение к самой части – отделись. Таким образом, БГ в одном глаголе поэтически сплавляет настоящее этимологическое значение и поэтическое.

Брат Никотин – это часть героя, его второе «Я», причём это «Я» – тёмное, теневое начало, гнездящееся в сердце¹⁵⁰. В этом контексте проявляется поэтическая целесообразность выбора образа – «*Брат Никотин*». В совокупности с «*Сестрой Хаос*» потенциально они могут образовать родственное единство – целостность разума и сердца, но только при наличии их связи с общим началом – Отцом. При несоблюдении этого условия, каждый из них стремится подавить другого.

В рефрене заложена характеристика состояния героя как пограничного, состояния выбора. Соединение в одном слове разного грамматического (возвратный глагол, созданный по модели жаргонно-просторечного «отвяжись») и лексического значений (рассмотренное выше, пришедшее из церковнославянского языка) не случайно и как нельзя более точно передаёт внутреннюю суть настоящего момента, переживаемого героем. Герой «танцует на лезвии ножа» здесь и сейчас. Граница конфликта – «нож» проходит по слову «отженись». Герой обращается к Брату Никотину на понятном-непонятном, своём-

¹⁵⁰ Например, в ежедневном молитвенном правиле православного христианина, глагол «отжени» встречается только в значении «отгони от сердца всё лукавое»: «... *отжени* от мене <...> вся скверное, лукавое и хульное помышление от окаянного моего сердца» (в молитвах утренних – молитва 10-я, ко Пресвятой Богородице); «... и всю сатанину детель *отжени* от мене: и просвети ми разумныя очи сердечныя, да не усну в смерть» (в молитвах на сон грядущим – молитва 4-я, святого Макария Великого). В других православных молитвах, рассмотренных нами, за словом «отжени» закреплён тот же смысл – просьба к Господу или святому о помощи в борьбе со злом, с тьмой, при этом неприменным условием победы света выступает чистота собственного сердца, смирение: «...*отжени* от них всякого врага и супостата, отверзи им уши и очи сердечныя, даруй умиление и смирение сердцам их» (молитвы ко Господу о чадах, молитва 6-я, «... соверши свои молитвы запрещения над нападающими на меня и *отжени* все козни диавола от мене» (молитвы задержания). (Курсив наш. – Е. Е.). См.: Молитвенный щит православного христианина. Воронеж: НПО «МОДЭК», 2000. С. 591. 704 с.

чужом для него языке. БГ запечатлевает самый момент разрыва коммуникации в его «предуготовленной» спонтанности, момент объявления войны.

«Отженись» – это не побег от самого себя, не отказ от рационального как такового, а протест против его диктата. Не разрушение целостности личности, а её преобразование верой. Наитие приводит героя в храм: «Я пришёл греться в церковь. / Из алтаря глядит глаз»¹⁵¹. Так происходит встреча-откровение с Тем, для Кого нет заданных рельсами дорог: Бог здесь «пригородный поезд»¹⁵², которому не нужны рельсы, потому что он сам себе путь, сам рельсы, сам порядок (Ср.: «Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин.14:6)). Он отменяет их, идёт поперёк надуманного порядка (это подкрепляется и синтаксисом – оппозицией первых двух коротких, нераспространённых предложений, и длинной несогласованной фразой почти без знаков препинания – предложением-поездом), наперекор ему: «режет рельсы как алмаз»¹⁵³. Эта метафора – «глаз» – «Бог» – «поезд» только на первый взгляд кажется странной и недостаточно мотивированной. Метонимия «глаз-Бог» и метафора «глаз-поезд»

¹⁵¹ Глаз, как и рука – ранний символ БОГА-ОТЦА (до того, как его стали изображать в человеческом облике). В эпоху Ренессанса он может помещаться в треугольник, чтобы символизировать ТРОИЦУ. Цит.: *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. статья А. Е. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1997. С. 166.

¹⁵² Мотив противопоставления Ленинграда (Петербурга, северной рок-столицы России) как «пригорода» – столице, московскому року, официозу, «попсе», – закреплён в мифологии ленинградского рока. Наиболее зримо это мироощущение отразилось в творчестве одного из самых ярких «рок-апологетов» «пригорода» и ближайшего «соратника» БГ – Майка Науменко («Зоопарк»), в его программных песнях «Пригородный блюз» и «Blues De Moscou». Но нам при анализе сращённых образов «пригородного поезда» и Господа не видится натяжкой подключение и более дальнего контекста – образа пригорода из «Поэмы конца» М. Цветаевой («Жизнь есть пригород»).

¹⁵³ Примечательно, что в альбоме «Лилит», предшествующем «Сестре Хаос», в песне «Из Калинина в Тверь» в аналогичной ситуации прихода героя в церковь, метафора «Бог – поезд» более явна: «Паровоз как мессия, несёт нас вперёд – / По пути из Калинина в Тверь», то есть от себя к себе, к своей преображённой сущности.

(у Блока в стихотворении «На железной дороге»: «Три ярких глаза набегающих...»¹⁵⁴) достаточно известны. БГ стягивает их в новый образ «Бог-поезд», актуализируя в нём значение связи. Герой, придя в церковь, встречается взглядом с Богом и в этом встречается с сокровенным собой, со своей глубиной. В этот момент и происходит открытие самого себя – откровение.

Потому-то на стыке третьей и четвёртой строф возникает образ ножа, одновременно и режущего кожу, и взламывающего лёд. Так сердце героя высвобождается из плена логики закона, логики должностования.

После этого герою открывается новое, обострённое видение мира и людей: «А вокруг меня тундра, вокруг меня лёд; / Я смотрю, как все торопятся, / Хотя никто никуда не идёт / <...> У каждого в сердце разбитый гетеродин» (394). Это позволяет прочитывать события, описанные в предыдущей строфе, как некое преображение героя – переход в новое качество, в чём-то подобное тому, в котором оказывается пушкинский герой в стихотворении «Пророк».

С этого момента жизнь героя перестаёт быть предсказуемой. Теперь он не в своей власти. Теперь его жизнь, его сердце «танцует на пригородных рельсах, / На лезвии ножа»¹⁵⁵. В последней строфе герой рефлегирует: «Если я рухну – рухну как-то не так – / нас у Бога много, килограмм на пятак; / У каждого в сердце разбитый гетеродин ...» (394). Эта, как и многие подобные, характерные для БГ контаминации, раскрывается через поговорку: «У Бога дней много» («Еще успеется», «Работа не волк...») и разговорное клише «килограмм на пятак» – много и недорого, неценно, обезличенно, то есть, с некой чуждой для героя точки зрения, для Бога мы не представляем уникальной ценности, он не видит нас, каждого отдельно, как не видим его и мы – Единственным и Личным.

¹⁵⁴Блок А. Собрание сочинений. В 6 т. Л.: Худож. литература, 1980. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1907–1921. С. 154.

¹⁵⁵Здесь, в контексте образа освобождающейся, преображающейся жизни вспоминается цветаевский образ из стихотворной диалогии «Жизни»: «Жизнь: ножи, на которых пляшет / Любящая. / – Заждалась ножа!» (См.: Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. / Вступ. ст., сост. и коммент. А. А. Саакянц. М.: Правда, 1991. С. 283.)

Другая часть предложения «У каждого в сердце...», акцентным «у каждого» оспаривает предыдущую точку зрения. «Разбитый гетеродин» в сердце – «мёртвое сердце». Это проблема каждого в отдельности, решение которой нельзя откладывать на потом. Рефрен изменяется, усиливаясь, уточняясь – «пока не поздно».

Следующая песня альбома – «Слишком много любви», как и предшествующая ей «Брат Никотин» строится на оппозиции «мёртвого» и «живого» сердца, обогащая её новыми образными обертонами – «закрытого» / «открытого», «слепого» / «зрячего», «любящего» / «самовлюблённого».

Смысл песни создаётся напряжением между первой удвоенной строкой, проходящей рефреном по всему тексту «Слишком много любви» и последней удвоенной строкой «Так много любви...»¹⁵⁶. Обе фразы, почти одинаково звучат, но выражают противоположные смыслы – как антитеза и теза.

Отправной точкой является антитеза: «Слишком много любви». Ключевым словом здесь является не «любовь», как может показаться на первый взгляд, а словосочетание «слишком много». Оно выражает идею чрезмерности. Это качество всегда имеет отрицательную коннотацию, независимо от того, к чему оно относится. Иными словами, любое безусловное благо, возведённое в степень «гипер», искажается до «псевдо». Эта трансформация становится своеобразной метой времени, которую БГ обнаруживает на всех уровнях: как на экзистенциальном, религиозном, так и на социальном, сексуальном.

В этом контексте проясняется смысл парадоксального, оксюморонного рефрена. Ведь любовь – это мера всего и в силу этого неизмерима. Любовь объёмлет всё. Её не может быть много или мало. Она сама есть воплощение меры, гармонии, полноты. Если же речь идёт о том, что её много или мало, значит, её просто нет. Она становится симулякром – идея и вещь развоплощаются. Именно поэтому герою душно и тесно: «Открой всё настежь – / Слишком много любви».

Чрезмерность как исключительность – исключение из це-

¹⁵⁶ Аквариум. Сестра Хаос. БГ 2002. Студия «СОЮЗ». 2002.

лого, обрыв связей есть свойство закрытого, слепого сердца. Его эквивалентами в тексте являются образы замкнутого пространства: «метрополитен» в первой строфе, «колея» и невидящие глаза («Хэй, поднимите мне веки»¹⁵⁷) – во второй, «тюрьма» – в третьей, «подземелье» – в пятой, «пещера», водопроводные «трубы» – в шестой, «самолёты» – в седьмой. В то время как любовь есть максимальное расширение пространства и одновременно выпадение из времени в вечность, выход за границы своего «эго», «Я», не разделение целого, а объединение разделённого в одно.

В песне это также находит образное воплощение – пространство последовательно размыкается, выходит за рамки измеримости: «Душа летит как лебедь»; «Один был снаружи, другой внутри; / победила дружба. / Их обоих распяли...» (395); «Выйди на палубу»; «Подними глаза к небу», многоточие в конце строки, венчающей песню: «И так много любви...».

Самые, на первый взгляд, неожиданные образы в этом ряду, это образы апостолов Павла и Фомы. При более пристальном взгляде их появление видится оправданным. Эти имена – своеобразные символы веры и сомнения. Не случайно апостолы спорят о том, «что такое тюрьма». Делая участниками спора Павла и Фому, БГ даёт слушателю/читателю подсказку – о какой, собственно, тюрьме идёт речь. О тюрьме неверия, темнице духа. По сути, спор апостолов может быть рассмотрен, и это, возможно, даже будет точнее, как борение между иррациональ-

¹⁵⁷В этом случае работает как и прямая интенция неполной цитаты из гоголевского «Вия»: «Подымите мне веки: не вижу!» (человеческое маловерие, страх открывают врата ада и захлопывают дверь неба), так и непосредственно авторская – вызов-упрёк «тем, кто младше меня»: не вижу любви в том, что вы называете любовью. «Хэй» здесь и «Хэй, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте?» из песни «500» закольцовываются в тему поэта-пророка. У поэтов XIX и XXI веков одни и те же послылы – «И виждь и внемли...», призыв к установлению связи с теми, кто «младше», со слушателем. Совмещение двух разных интенций даёт столь характерный для БГ эффект амбивалентности, его лирический герой и Хома (тот же *Фома Неверующий*), и Вий, и Пророк, он и «в» и «вне» одновременно. Это отражено и в смене точек зрения: «поднимите мне веки» – это взгляд героя извне, сверху на других и обращения к ним, а «подними глаза к небу» – изнутри, взгляд на себя и других, обращение к себе и ко всем.

ным и рациональным внутри одного сердца.

«Пересказывая» евангельскую историю современным разговорным языком, БГ делает христианских мучеников как бы жителями сегодняшнего дня, а их спор – парадоксально актуальным для времени «How much?», времени «500». «Незнание» автора об истинной форме казни апостолов¹⁵⁸ – это акцент на её глубинном смысле – сораспятии Христу, победе веры и любви. Цена этой «неточности» в «цитате» – поэтическая точность, подключение сознания читателя не к вырванным из контекста евангельским историям, но к религиозному пафосу Нового Завета в целом.

Циничность строки «Победила дружба, / Их обоих распяли» на самом деле мнимая, граничащая с юродством. Полнота, целостность, открытость обретаются / восстанавливается только через нелицемерное смирение. Смириться же нельзя не любя, только в любви умирает «эго». В христианском сознании мучения и страдания есть испытание, искупление – сораспятие, и, одновременно – надежда на воскресение. Песенный рефрен «Слишком много любви» в этой строфе благодаря контексту может быть воспринят как аллюзия на известный гимн любви апостола Павла из Первого послания к коринфянам: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, всё покрывает, всему верит, всего надеется, всё переносит. Любовь никогда не перестает <...>» (1Кор.13:4). Понятый таким образом, он придаёт остальным рефренам в песне дополнительный смысловой акцент.

То, о чем говорится в анализируемой строфе языком Евангелия, присутствует во всех строфах. Каждая из них стро-

¹⁵⁸ «Апостол Павел (Савл) <...> мученически скончался <...> его, как римского гражданина не распяли, а усекли мечом». См.: Энциклопедия православной святости. В 2-х т. М.: «Лик пресс», 1997. Т. 2. С. 65. Апостол Фома, по преданию, проповедовал Евангелие в Восточной Индии и здесь принял мученическую смерть – был пронзён копьями. См.: *Протоиерей Вячеслав Тулунов*. Духом пламенейте... История апостольского века. М.: «Русский хронограф», 2001. С. 272.

ится на сопряжении образов закрытого и открытого сердца (самовлюблённого и любящего), в целом воплощая саму жизнь, проходящую в постоянном борении. Единственным исключением является четвёртая строфа, где разворачивается образ некоего «героя нашего времени», человека толпы, человека без имени, без лица:

А я парень хоть куда, у меня кольцо в ухе,
У меня на груди два соска.
Удались от меня, мучение;
Удались от меня, тоска (395).

Строфа «выпадает» из общего ритмического строя песни своей гармонией, отличается от всех своим строением, начинается с противительного союза «а», задающего оппозицию остальным строфам. В ней автор опять достаёт маску балаганного Петрушки-зазывалы из «Растаманов». Ключевыми моментами в описании его портрета становятся фольклорная, частушечная формула «А я парень хоть куда», приобретающая в песне окказиональное антонимичное значение «ни туда, ни сюда», и анафорический параллелизм последних двух строк – «Удались от меня мучение; / Удались от меня тоска», по форме напоминающий призыв из соседней песни – «Отженись от меня...», а, по сути, пародирует его. Таким образом, отличается она и ироническим модусом, а её самовлюблённый, бахвалящийся герой «рифмуется» с героем-зазывалой из «Растаманов из глубинки», призывающим забыть «страдания и всяческих мук» (391). Композиционный приём со- и противопоставления строф (а в контексте песни и строк) необходим для создания амбивалентных образов и смыслов. Так автор избегает дидактизма и морализаторства, а читатель получает простор для собственной мысли.

Парадоксальный смысл песни рождается из диалогического напряжения между неверием – «поднимите мне веки» (гоголевский Вий), и верой – «подними глаза к небу» (подними «очи сердечные»), отсылающему читателя к молитве. Как только Хо-

ма Брут посмотрел на Вия, тот «вошёл» в него всем подземельем. Как только человек поднимает глаза к небу, раскрывая сердце – Бог «входит» в него любовью. В этот момент у человека и Творца – одно сердце на двоих. Одно – не одинокое сердце, как может услышаться в первый раз, а именно одно на двоих. Только так снимается проходящая через весь альбом оппозиция «я» и «мы», где «мы» не есть множество «я». Теперь в сердце, где есть Бог, могут стать одним неслиянным и нераздельным «я» и другое «я», «я» и «ты».

Таким образом, «Слишком много любви» – это песня о невозможности любви и гармонии без Бога, без мучений, без страданий («Красота не дается легко»). Попытки человека самостоятельно достичь «изолированной» окончательной гармонии: «Я сидел в пещерах, пытался найти безмятежность; / Блуждал по трубам, как вода в душевых» (396), обречены. Её, как и любовь, нельзя заключить, остановить – она всегда впереди, она всегда предмет тоски: «Но куда бы я ни шёл, передо мной твоя нежность, / И я тоскую по тебе, как мёртвый тоскует / По жадности крови живых» (396). Экзистенциальная тоска героя по небу неутолима в границах конечной земной жизни, но утоляется в мгновечности¹⁵⁹. Это она подталкивает героя к деятельному выбору, придаёт решительность.

Именно таким образом можно определить состояние лирического героя в следующей песне – «Псалом 151». В одном из интервью об альбоме и, в частности, об этой песне БГ в присущей ему манере говорить несерьёзно о серьёзном, признавался: «Альбом должен был называться “Псалмы”, просто старцы отговорили меня от этого названия. Альбом представляет собой псалмы. Там не один псалом, там девять псалмов. То есть, я следую примеру своего родственника – Царя Давида (своего

¹⁵⁹К примеру, В. Соловьёв в работе «Смысл любви» писал о любви как о мгновенном откровении, в котором человеку дано ощутить свою собственную бесконечность. Человек взыскует любви потому, что бесконечность «только мгновенная» есть противоречие нестерпимое для ума, блаженство только в прошедшем есть страдание для воли». Цит. по: *Соловьёв В. С. Сочинения* в 2 т. М.: Изд-во «Мысль», 1990. Т. 2. С. 535.

ближайшего родственника!), написал 9 псалмов, необходимых мне в моей реальной жизни. Псалмы, впервые в истории написанные на музыку гопака и мазурки. <...> “Псалом 151”. Написан в Москве. По форме настолько очевидный псалом, что мне оставалось только посмотреть, сколько псалмов у царя Давида. Раз 150 – значит 151».

По поводу этого высказывания возникает, как минимум, две точки зрения. Первая – БГ действительно не знал, что 151-й псалом существует. В этом случае его 151-й псалом – выход за пределы Псалтири, создание некоего нового, как бы апокрифического, псалма в рамках существующей поэтической традиции. Вторая – БГ всё же знал о существовании 151-го дополнительного псалма, но по какой-то своей причине это знание не демонстрировал. Тогда его 151-й псалом – это поэтическая версия того самого дополнительного псалма, который существует в православной Библии – псалма о битве Давида и Голиафа.

Речь идёт, конечно, не о буквальном переложении псалмического сюжета на современный поэтический язык, а об актуализации ключевых смысловых акцентов. Главный связан с образом самого Давида, в юном возрасте избранного Богом, помазанного пророком Самуилом на царство, и победившего Голиафа (эта битва в святоотеческих толкованиях рассматривается как победа Христа над сатаной его же оружием – мечом как крестом). Это было по силам лишь сердцу, не обремененному оковами ветхих истин и страха с одной стороны и рационализма и прагматизма с другой. Сердцу, которому «четыренадцать лет».

При некой ироничности и нарочитой гиперболичности посылы БГ в интервью всё же не случайно называет Давида своим родственником и подчёркивает – ближайшим! Их (не БГ лично, а его как представителя рода Поэтов) роднит сочинительство и исполнительство, причём мыслимые как призвание, назначение, избранность Богом. И тот, и другой – певцы, пророки, но пророки не как предсказатели будущего, а суть проводники Слова. Подобный мотив был отмечен выше – в песне «Брат Никотин», и это позволяет говорить о нём как о лейтмотиве, который имеет циклообразующую функцию.

Лирический герой БГ – поэт-певец, как и Давид, выходит на битву с Голиафом, но своим внутренним Голиафом – грехами («Мы баловались тем, чего нет у богов»); внутренним Вавилоном («Теперь наше слово – сумма слогов»); духом войны («Ему милей запах его кобуры»); тьмой («Пускай я в темноте, но я вижу, где свет»); беспамятством – забвением Небесного отечества («Мы так давно здесь, что мы забыли – кто мы»); духовной инфантильностью («Пришли танцевать, когда время петь псалмы»). Толчком к этой битве – своеобразному покаянию в грехах является как бы видение лирическому герою пророка Моисея, заходящего в Иордан. С этого, собственно, и начинается песня: «Я видел – Моисей зашёл по грудь в Иордан, / Теперь меня не остановить».

Создание авторского псалма – это рождение своей молитвы, предуготовляющей обращение к Богу в «Кардиограмме» и глубже – в «Северном Цвете». В этой песне герой уже выходит на уровень осмысленного общения с Творцом, не абстрактным, но личным, живым. Этот выход одновременно есть и вход в историю – возвращение к истокам. Онтологическая история оживает в личном опыте лирического героя, становится экзистенциальной.

Чтобы «перейти эту реку вброд», лирическому герою нужно вернуться назад, к себе, в хаос «переходного» возраста. Он «отцы» и «дети» одновременно. Он уходит от себя-взрослого к себе-ребёнку. Уходит от радио-распорядка в Хаос-сердце. Из дома-плена в дом-небо, куда можно попасть, только став ребёнком: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царствие Небесное» (Мф.18:3). И здесь БГ вновь обращается к читателю, заостряя проблему выбора:

Я сидел на крыше и видел, как оно есть:
Нигде нет неба ниже, чем здесь.
Нигде нет неба ближе, чем здесь.
Теперь меня не остановить (397).

Параллельные конструкции 2 и 3 строк различаются лишь

словами «ниже» и «ближе». В данном контексте они синонимичны, усиливают друг друга и связаны между собой как причина и следствие соответственно. Проблема «низкого» и «близкого» неба – это не проблема пребывания в том или ином пространстве и времени. Это проблема точки зрения, буквально – зрения сердца. Проблема выбора решается «здесь» и «теперь» – в сердце умалённом, кающемся. Только к такому сердцу «небо становится ближе»¹⁶⁰. Это опять может быть прочитано как перевод на поэтический язык евангельского пророчества: «Покайтесь, ибо приблизилось Царствие Небесное» (Мф.4:17).

Но помимо метафорического пространства «сердца», в тексте песни присутствует и вполне конкретное место – Россия (как впрочем, и в большинстве песен цикла; российские реалии, например, легко просматриваются в топонимике альбома: Байкал, Тобольск, Покров-на-Нерли, Волга, Русский музей). Место, в котором парадоксальный принцип: порядок – это хаос, а Хаос – порядок – имеет силу закона. Притом закона всеобщего, действующего везде, но «прописанного» почему-то более всего именно в России и именно здесь приобретающего качество черты национального характера. Может быть, и, скорее всего, в силу непостижимой связи национального образа жизни и православной веры: «Ибо слово о кресте для погибающих юродство есть <...> А мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие» (1Кор.1:23).

Одним из рабочих названий следующей, предпоследней песни альбома значилась «Кардиология». Но БГ остановился на другом варианте, который и стал окончательным – «Кардиограмма». Очевидно, выбор заглавия имел некую эстетическую

¹⁶⁰Это автореминисценция из песни «Небо становится ближе» («День серебра», 1984): «И ты можешь идти и вперёд, и назад, / Взойти, упасть и снова взойти звездой; / <...> Но голоса тех богов, что верят в тебя, / Еще звучат, хотя ты тяжёл на подъём; / Но знаешь, небо / Становится ближе; / Слышишь, небо / Становится ближе; / Смотри – небо / становится ближе / С каждым днём» (135–136). Как видим, здесь имеются прямые переключки с образами анализируемой песни: образом времени, конечного и потому ценного, времени решающего выбора; ответственности за осуществление своего жизненного предназначения.

мотивацию. Кардиология – это раздел медицины, изучающий строение, работу и заболевания сердца, а также разрабатывающий методы его лечения. А кардиограмма – это графическая запись сердечных толчков. Привычные ассоциации, связанные со словом «кардиология», – это наука, болезни сердца, отделение больницы. В то время как слово «кардиограмма» не заострено на болезни и метафорический его потенциал более широк и позитивен. Его метафоричность вырастает из самой внутренней формы слова: «кардио» – «сердце» и «грамма» – буква. Вместе это может быть прочитано как «буквы сердца», «письмо», «послание» от сердца к некоему адресату. Таким образом, в слове «кардиограмма» изначально скрыт диалог, которого нет в «кардиологии». А диалог, как видно из анализа предыдущих песен, становится для БГ обязательным условием для развития поэтического образа.

Сердце – образ метонимически замещающий самого героя – с одной стороны, и того, кто имеет власть над его сердцем. И песня – это внутренний монолог «Я» героя, обращённый к некоему «ты», завладевшему его сердцем: «Иногда мне кажется, что это ты»; «Ты знаешь, мне кажется, что это ты»; «И я подозреваю, что это ты»; «В моём случае, мне кажется, что это ты. / Мне до сих пор кажется, что это ты» (398).

Герой признаётся, что ему очень хорошо в этом плену. Потому что плен понимается им не как тюрьма, но свобода, некогда утраченная. Герой как бы перемещается из того состояния, когда «Губы забыли, как сложиться в улыбку; / Лицо ступевалось – остались только черты;» (398) в некое состояние, которое мгновенно, вдруг, оценивается как естественное, родное, состояние некой нормы.

У него есть свои приметы: восстановленная животворная связь с миром, способность его слышать-ощущать во всей полноте: «Что-то соловьи стали петь слишком громко» (398); вновь обретенное слово, но не как «сумма слогов», а как живое, всегда новорожденное, связанное с сердцем: «Новые слова появляются из немоты» («немота» – бесплодность, беспамятство, смерть, хаос). Они суть старые, забытые, исконные, плоть от плоти Сло-

ва.

Новое состояние – гармония со всем миром – как бы застаёт героя врасплох и вызывает радостное недоумение: «Что-то соловьи стали петь слишком громко; <...> Тут что-то хорошее стало происходить с моим сердцем» (398). Именно потому, что мир его открыт, он защищён от агрессии, обозначенной в тексте образами, подразумевающими звуковую дисгармонию, – «бурением», «сверлением», «матерной руганью». Сердце вдруг оказывается «настроенным» – гетеродин кем-то починен. Герою подарено услышать соловьёв, музыку живого слова. Теперь он защищён любовью, связью с Богом. Неслучайно в тексте появляется знаковый топоним – Покров-на-Нерли – храм, дом Божий. Именно Покров – покрывающий, укрывающий, защищающий, дающий силу, опору. Эта сила не имеет ничего общего со знанием, она необъяснима с точки зрения «рацио»: «Я говорил с медициной. / Она не в силах объяснить этот факт» (398).

Нынешнее состояние героя – состояние красоты. Оно сродни смирению. Но «двадцать лет обучения искусству быть смирным» не застраховывают героя от мятежности духа¹⁶¹. Нельзя овладеть этим «искусством» раз и навсегда. Это ежедневный, «с нуля», труд по добыче красоты: «Каждая новая песня, запись – это непередаваемые мучения. Я каждый раз не знаю, как сделать то, что хочу»¹⁶². В контексте этого признания строка «Каждая песня – террористический акт» прочитывается как параллелизм к строчке «Красота никогда не давалась легко». Нужно заметить, что подобная интерпретация поэтического труда укоренена в традиции русской литературы: от Пушкина,

¹⁶¹ 20 лет здесь возникают неслучайно, эта цифра одновременно отсылает нас к песне «Искусство быть смирным» из альбома «Радиоафрика» (1983), а в контексте «Сестры Хаос» через мандельштамовскую цитату в «Северном Цвете» к 20-летним скитаниям Одиссея. А также и непосредственно к совокупному времени осознанного творчества (первый «классический» альбом «Аквариума» вышел в 1981 г). Таким образом, творчество прочитывается как скитание и смирение.

¹⁶² Ганчикова В. Интервью БГ от 12 февраля 2001 г. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>.

глаголом жгущего сердца людей, до Маяковского, у которого «рифма – бочка с динамитом. / Строчка – фитиль» («Разговор с фининспектором о поэзии»), «– ибо путь комет – // Поэтов путь: жжя, а не согревая, / Рвя, а не взращивая – взрыв и взлом» Цветаевой, Бродского, заставляющего мир вздрогнуть от голоса поэта как от пореза («Осенний крик ястреба»), поэтов, режущих «в кровь свои босые души» Высоцкого («О поэтах и кликушах»), поэтов, ставящих после строк «знак кровотечения» Башлачёва («На жизнь поэтов»).

Из чего рождается это качество поэзии? По версии БГ – из борьбы «нитротолуола и смирны», где и то, и другое может быть истолковано как атрибут смерти. Смирна (мирра)¹⁶³ – благовонное вещество. С древних времён употреблялось и в медицине, и в религиозных обрядах при приготовлении священного мирра, помазания, благоуханий. Она может быть соотнесена с одной из главных христианских добродетелей – смиренномудрием, потому как в сюжете Нового Завета каждое упоминание смирны связано с главными событиями земной жизни являющегося образцом смирения Христа (рождение, распятие, смерть).

«Нитротолуолы» – «яды крови», при попадании в кровь приводящие к удушью, наркотической эйфории, а затем, при больших дозах, к смерти.

Таким образом, и нитротолуол, и смирна – оба связаны со смертью, но первый соотносится с ней как причина со следствием, а вторая – метафорически – как способ её религиозного преодоления.

В контексте песни и цикла они со- и противопоставлены как яд и лекарство, мирское и сакральное, разрушающее связь и восстанавливающее, поэтическое и антипоэтическое (разрушающее «тело» текста), как атрибуты вечного и сегодняшнего, как литературные консерватизм и обновление. Из борьбы этих

¹⁶³Между дарами восточных волхвов, приходивших на поклонения Богомладенцу Иисусу, была и смирна (Мф.2:11). Никодим принёс для помазания тела умершего Господа благовонный состав из смирны и алая, литр около ста (Ин.19:39). Цит. по: Библейская энциклопедия. / Репринт. изд. 1891. М.: «ТЕРРА», 1990. С. 475.

начал и рождается поэзия. В тот момент, когда поэт в муках рождает единственно верное слово, он умирается, ему открывается путь к свободе, гармонии. Мир «взрывается» – хаос преобразуется в космос.

Таким образом, поэт, «подчинившийся свободе», становится соработником Бога по созданию красоты¹⁶⁴. Красота, собственно, и завладела сердцем героя. Эта красота не абстрактная, она воплощена в некоем «ты». Не случайно все строфы в песне заканчиваются обращением к этому «ты», причём этот повтор строится по принципу градации – нарастания. Вся песня – это наступление красоты «по всем фронтам». Это оккупация, захват. Но захват как возвращение незаконно присвоенного: веры, труда, слова, радости, любви, гармонии.

Красота возвращает себе мир от строфы к строфе, и, наконец, в последней встречается лицом к лицу со своей «тенью» – Русским музеем. Когда благотворная идея перестаёт «дышать», выдёргивается из почвы, красота попадает в плен, в рамку под стекло. Музей – последняя «баррикада», хранилище-«темница» красоты. Это метафора одного ряда с праведниками-фарисеями из «500», присвоившими себе исключительное право на святость, «растаманами из глубинки», чей патриотизм – профанация, с метрополитеном – «кровеносной системой» Москвы – города-заповедника.

И чем парадоксальней эта оппозиция: «Даже в Русском музее не забаррикадироваться от красоты» (399), тем действенней возникающий через неё образ. Образ победы живой, не имеющей границ, творящей пульсирующей красоты. Необработанной, шершавой, красоты «сегодняшнего дня» над законсервированной, рафинированной, но мёртвой, музейной красотой «дня вчерашнего». Красоты, зарабатываемой ежедневно, без скидок за старые заслуги, и поэтому нестареющей. Победа Творца Красоты над коллекционерами, хаоса творчества над

¹⁶⁴Кстати, в греческом языке слово «поэт» одного корня со словом «космос», а Бог в греческом переводе Нового Завета именуется Космократором – Владыкой мира, Властителем красоты. (Греческо-русский словарь / Сост. А. Д. Вейсман. 5-е изд. СПб.: Тип. В. Безобразов и Комп, 1899. С. 724.)

каталогом. В конечном итоге, это – победа жизни над смертью. Во всех смыслах: религиозном, творческом, нравственном, что, собственно, и составляет, на наш взгляд, пафос последней песни цикла.

«Северный Цвет» – песня-сердце, превращающая альбом в тело с единой кровеносной системой. Она средостение цикла, куда сходятся, переплетаясь, мотивы всех песен его составляющих. Получая здесь своё художественное завершение, обогащённые «кислородом» новых смыслов, они возвращают читателя / слушателя к началу альбома, на новый круг прочтения.

Само название последней песни, – «Северный Цвет» – вызывает множество вопросов и как следствие – несколько интерпретаций. Это может быть и обозначением цвета – «северный» как «белый», но тогда почему «Цвет» – с прописной буквы? Возможно, таким образом обозначено цветение северной ягоды вороники, которая появляется в первой же строчке песни, но почему и здесь с прописной буквы? Логично предположить, что в словосочетании, состоящем из прилагательного и существительного, главным словом является существительное. «Цвет» здесь – знак прихода весны на север, воскрешения земли. Слово «цвет» обозначает не только «род или вид краски, масть, колер, но и часть растения», рождающую плод и семя¹⁶⁵. Таким образом, прилагательное «северный» здесь, скорее всего, не определение цвета севера, но обозначение места цветения. Причём не самого подходящего.

Далее. В контексте альбома значение слова «север» отрицательное и соотносится с серым цветом – отсутствием цвета – смертью: «Там, где я родился, основной цвет был серый; / Солнце было не отличить от луны. / Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север – / Потому что там нет, и не было придумано другой стороны» («Брод»); «А вокруг меня тундра, вокруг меня лед; / Я смотрю, как все торопятся, / Хотя никто никуда не идет» («Брат Никотин»); «Было ясно как день, что им не уйти далеко. / Восемь суток на тракторе по снежной степи... / Красота никогда

¹⁶⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956. С. 572.

не давалась легко» («Нога судьбы»). «Север» и «Цвет» здесь суть контекстуальные антонимы и составляют оппозицию, тождественную оппозиции «смерть/жизнь». Объединяясь в словосочетание – «Северный Цвет» – они составляют карнавалый, амбивалентный образ оживающего мёртвого. Но и при этом вопрос с прописной буквой не снимается. А если предположить, что это имя или название?

В контексте песни-молитвы и в ближайшем соседстве с обращением к «Ты», словосочетание «Северный Цвет» (наряду с Вороникой), как это ни парадоксально звучит, может быть прочитан как поэтическое имя Бога. А в контексте альбома оно становится знаком имени вообще, всего того, что имеет имя. И в этом смысле заглавие финальной песни альбома противопоставляется заглавию первой – «500», где число – знак всего того, что имени не имеет, не имеет сущности. И этим задаётся ключевая оппозиция, на которой держится весь цикл: жизнь и смерть, живое и мёртвое.

Словосочетание это может, в свою очередь, включить «культурную память» читателя, заставив вспомнить известные альманахи пушкинской поры и эпохи символизма¹⁶⁶. Известно, что Ф. Булгарин, узнав о планируемом выпуске нового альманаха, писал: «На русском Парнасе носятся слухи, – писал он, – что несколько литераторов и один книгопродавец вознамерились к

¹⁶⁶ «Северные цветы», по мнению Белинского, лучший русский альманах, издавался с 1825-го по 1831 г. в С.-Петербурге одним из ближайших друзей Пушкина бароном А. А. Дельвигом. Пушкин был главной силой и вдохновителем этого издания, это было одно из его литературно-гражданских дел. Ни один альманах не опубликовал столько его произведений, как «Северные цветы». Именно здесь были напечатаны его лучшие произведения того периода – отрывки из «Евгения Онегина», «Бориса Годунова» и «Моцарта и Сальери», «Граф Нулин», «Подражание Корану», «Воспоминание», «Бесы», «Анчар», «19 октября» и др. После 1825 г. «Северные цветы» сосредоточили в себе все значительные силы обеих столиц. С тем же названием «Северные цветы» выходил альманах символистов под редакцией В. Я. Брюсова в Москве с 1901 по 1904 г. (четыре выпуска) и еще один, пятый и последний выпуск 1911 г. См.: [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vpk/vpk-495-.htm>;

<http://www.patiks.ru/txt/3dekab21.shtml>.

будущему 1825 году издать альманах вроде “Полярной звезды” под заглавием: “Северные цветы”. Хотя наш Север не весьма славится цветами, однако ж при старании можно кое-что вылеплять»¹⁶⁷. Очевидно, что под «северными цветами» современник разумел поэтов и их творения. Таким образом, употреблённое в форме единственного числа с прописной буквы, словосочетание может быть прочитано и как имя Поэта.

Говорить об этом почти с уверенностью позволяет то, что Гребенщиков – коренной петербуржец, возвращенный в культурном поле северной столицы. А также встающие в связи с упоминаемым выше стихотворением «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» имена Гомера, Мандельштама, а шире – образ Певца, Поэта, Пророка.

Все эти интерпретации не исключают друг друга, а действуют вкуче, в какой-то мере реконструируя творческую лабораторию Гребенщикова, который идёт как бы вспять сложившейся традиции противопоставления Творца-Поэта-Пророка – обычному человеку, иными словами, его мифологизации. Он в каждом, подчёркивая его личностное, человеческое начало, видит Поэта-Творца. Снимает с последнего «бронзу-грим», «размифологизирует» / «расконсервирует» его, при этом не профанируя¹⁶⁸.

Гомер, Пушкин, Мандельштам, сам автор и, в первую очередь, Христос перестают быть мифологемами, обретая плоть и кровь в читателе. Таким образом, происходит встреча живого человека с Богом Живым, а через Него с живым поэтом. И наоборот, встречаясь с живым поэтом, читатель встречается с Богом. Место встречи – сердце. Условие – его сокрушенность, смиренность – незапертость. «Как писал Иоанн Златоустый: “Найди дверь своего сердца, и ты увидишь, что это дверь в Цар-

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Вводя термин «размифологизация», мы хотели бы развести его с понятием «дезмифологизация», обозначающим развенчание мифа. «Размифологизация» – это не разоблачение мифа, но придание ему статуса обыденности, обыкновенности. Обратной стороной этого процесса является мифологизация обыденности. Границы между мифом и реальностью стираются. Это некий новый синкретизм.

ство Божие». Поэтому обращаться надо внутрь себя, а не наружу...»¹⁶⁹; «и не скажут: вот, оно здесь, или: вот, там. Ибо вот, Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк.17:21). В этом контексте ключ к северу, дверь в Жизнь Вечную, есть Христос: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Ин.10:9). А если говорить поэтическим языком метафоры, то этот ключ – Крест, крестные страдания, сораспятие («Красота никогда не давалась легко»).

Но можно и важно подойти к этому «крыльцу» и с другой стороны. Не случайно и песня, и весь цикл в целом завершаются «чужим» словом – цитатой – удвоенной строкой: «Мы с тобой одной крови...». Это неполная цитата из сборников рассказов Д. Р. Киплинга «Книга джунглей» и «Вторая книга джунглей», ставших широко популярными благодаря советскому мультипликационному фильму, созданному на основе сериала «Маугли» (1973), так называемое «Заветное Слово Джунглей»: «Мы с тобой одной крови, ты и я!»¹⁷⁰ Если рассматривать эту цитату («Я знаю, отчего ты не можешь заснуть ночью – / Мы с тобой одной крови...») через обозначенный выше библейский код, то она раскрывается посредством евангельских мотивов бодрствования (Мф.24:42; 26:38; 26:41) и апостольского избранничества-миссионерства (Деян.20:31; 1Пет.4:7; 5:8; 1Кор.16:13). А в контексте песни-молитвы – через евхаристический и Боговоплощенческий мотивы.

Знание «родного» контекста этой цитаты дает мало возможностей для связной интерпретации гребеншиковского текста. Эта магическая формула, произнесение которой оберегает говорящего от поедания незнакомым хищником, выглядит неуместной в контексте песни-молитвы и никак не объясняет ближайшего стиха («Я знаю, отчего ты не можешь заснуть ночью»).

Наряду с евхаристическим прочтением, эта фраза может

¹⁶⁹ Антоний (Блум), митрополит Сурожский. Школа молитвы. Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2001. С. 132.

¹⁷⁰ Киплинг Р. Д. Ким. Книги джунглей: Роман, рассказы / Перевод А. Колотова и др.; Худож. В. Остапенко. Пермь: Кн. изд-во, 1991. С. 268.

быть истолкована и как выражение мотива кровного родства Иисуса Христа с родом человеческим: «А теперь во Христе Иисусе вы, бывшие некогда далеко, стали близки Кровию Христовою. Ибо Он есть мир наш, соделавший из обоих одно и разрушивший стоявшую посреди преграду, упразднив вражду Плотию Своею, а закон заповедей учением, дабы из двух создать в Себе Самом одного нового человека, устрояя мир, и в одном теле примирить обоих с Богом посредством креста, убив вражду на нем. И, придя, благовествовал мир вам, дальним и близким» (Еф.2:13-17). Кроме того, христианство всегда проповедовало изначальное кровное родство всего человечества. Примером такой проповеди может служить речь апостола Павла в афинском ареопаге: «От одной крови Он произвел весь род человеческий для обитания по всему лицу земли <...> Дабы они искали Бога, не ощутив ли Его и не найдут ли, хотя Он и недалеко от каждого из нас» (Деян.17:22-27).

Но, наверное, было бы не вполне корректно совсем оставить без внимания индийский «след», связанный с цитатой Киплинга. В контексте увлечения Гребенщикова неоиндиуистскими учениями, проповедующими религиозный универсализм, эта фраза может быть прочитана и как отсутствие границ между всеми живыми существами, и между культурами, и между религиями.

Совершенно очевидно, что вектор религиозных поисков БГ направлен в сторону снятия конфликта между «своим» и «чужим». Может даже сложиться впечатление, что его позиция в чём-то созвучна миссионерской позиции ап. Павла: «<...> будучи свободен от всех, я всем поработил себя, дабы больше приобрести: для Иудеев я был как Иудей, чтобы приобрести Иудеев; для подзаконных был как подзаконный, чтобы приобрести подзаконных; для чуждых закона – как чуждый закона, – не будучи чужд закона пред Богом, но подзаконен Христу, – чтобы приобрести чуждых закона; <...> Для всех я сделался всем, чтобы спасти по крайней мере некоторых. Сие же делаю для Евангелия, чтобы быть соучастником его» (1Кор.9:19-23). Однако позиция БГ может быть отнесена к христианской пара-

дигме с существенной оговоркой (собственно, лишаящей разговор предмета): она лишена пафоса религиозной эксклюзивности. В то время как в христианстве противоречие между «своим» и «чужим» снимается не через отождествление, утрату идентичности, разрушение границ, а через кровное родство личности с Богом, Христом: «<...> нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос» (Кол.3:11).

Сейчас же в постмодернистскую эпоху напряжение, на котором держались оппозиции – центр / периферия, традиция / реформация, официальное / маргинальное, постепенно сменяется деполяризацией, т.е. ослаблением противоположности, с последующим образованием новых полюсов (перезарядкой их). То, что считается маргинальным, претендует на официальное признание, используя маркеры традиционных систем.

Гребенщиков в этой ситуации оказался, на наш взгляд, одновременно в положении «обращающего» и «обращаемого». С одной стороны, он одним из первых в рок-культуре обозначил религиозную тему и привлёк внимание музыкантов и слушателей к православию; религиозность стала приметой русской рок-поэзии. С другой стороны, БГ, стремясь к свободе преодоления границ, к позиции «поверх барьеров», увлекается неоориенталистскими движениями, использует в своём творчестве их религиозно-эстетический код. Это одна из причин, по которой его творчество рождает больше вопросов, нежели ответов.

Образы его песен противоречивы, неясны, парадоксальны. Здесь часто встречаются мысли, которые, если принять их буквально, противоречат друг другу. Их не схватишь одним только умом, не усвоишь. Все они – скорее вопросы об антиномиях, вопросы, априори не предполагающие однозначного ответа. У любителей же инвентаризировать и каталогизировать всё и вся может возникнуть впечатление, что Гребенщиков на редкость уклончив.

Осознанно или неосознанно, БГ создаёт свой язык по аналогии с языком Библии – языком Любви, полностью сохраняющим свободу читателя. Ему важно, чтобы читатель «вошёл» в

альбом и вместе с ним прошёл путь открытий и откровений. «Мне важно сделать людям так же хорошо, как и себе самому, когда я пою свои песни»¹⁷¹.

В этом смысле язык БГ, как и язык большой поэзии, всегда религиозен. Спецификой языка поэта обусловлена и необходимость использовать библейский текст в качестве интерпретанта для гребенщиковских альбомов.

Его песни – это разговор с Богом¹⁷². В связи с этим вспоминаются слова В. Ходасевича: «По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выраженное отношение к миру и Богу»¹⁷³. В начале XX века (не говоря уже о веке XIX) подобные суждения не виделись претенциозной сентенцией. Для читателя разговор с Богом был такой же реальностью, как и для поэта. А библейские цитаты не казались шарадами. Вневременной язык поэзии ощущался как современный. Собственно, вневременность была и остаётся главным критерием современности. «Всякая современность в настоящем, – писала М. Цветаева, – сосуществование времён, концы и начала, живой узел <...>»¹⁷⁴.

¹⁷¹Левкович Е. Интервью с БГ для журнала «Русский Newsweek» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.runewsweek.ru/culture/26231/>

¹⁷²Не случайно, наверное, наиболее полное на сегодняшний день собрание его песен носит название «Книга песен», в грамматической конструкции которого живёт память другого названия – «Книга молитв» (именно так в еврейской традиции переводится Псалтирь, в которой молитва есть песнь Богу). В проанализированном нами альбоме это особенно очевидно. Оппозиция – песня / молитвенное песнопение, славословие Богу «прошивает» весь цикл, который, собственно, с оппозиции и начинается: «Пятьсот песен – и нечего петь»; Далее: «Океан пел как лошадь, глядящая в зубы коню» («Нога судьбы»); «Ягода-малина. / Газпром-МТВ», «То летят самолёты, / То поют соловьи...» («Слишком много любви»); «Пришли танцевать, когда время петь псалмы» («Псалом 151»); «Что-то соловьи стали петь слишком громко» («Кардиограмма»); «Камни воспоют тебе славу» («Северный Цвет»). У хорошей песни (стихотворения) как у молитвы одна сверхцель – очищение сердца.

¹⁷³Цит. по: Ранчин А. М. Реминисценции из стихотворений Пушкина и Ходасевича в поэзии Иосифа Бродского // Русская литература. 1998. № 3. С. 72.

¹⁷⁴Цветаева М. И. Поэт и время / Цветаева М. И. За всех – противу всех!: Судьба поэта: В стихотворениях, поэмах, очерках, дневниковых записях, письмах / Сост. Л. В. Поликовской; вступ. ст., коммент. Л. В. Поликовской, М.

В альбоме Гребенщикова этой живой поэтической точкой стал образ Сестры Хаос, в котором встретились романтико-символическая традиция, идущая от Тютчева и символистов, современная постмодернистская и традиция, восходящая к Библии и святоотеческой литературе. И поэтому альбом «Сестра Хаос» понятен и непонятен одновременно, традиционен для БГ и в то же время нов.

Обозначив важность библейского кода для понимания мотивного комплекса альбома «Сестра Хаос», необходимо вновь вернуться к специфике заглавия.

Как любое название, этот заголовок призван объединить включённые в цикл тексты в единое смысловое целое. Но именно эта концептуальная связь выглядит специфично: как могут соотноситься библейский контекст и идея хаоса, заявленная к тому же в странной аграмматичной форме? Здесь имеет значение тот факт, что название «Сестра Хаос» было придумано Гребенщиковым на последнем этапе создания цикла, когда были созданы все входящие в него песни. Таким образом, заглавие приобретает важную особенность – оно не просто объединяет тексты, а носит констатирующий, результирующий характер, сводит смысловые линии всех девяти песен в общую точку. Такова разгадка авторской установки: в каждом тексте цикла разрабатывается отдельная, своеобразная тема, но в итоге все они сходятся в едином концептуальном пространстве, поэтическом первоначале. Неслучайно оно обозначено словом «Хаос» – в данном случае это понятие значит, конечно, не беспорядок, не рассыпанность, но имеет в виду хаос в его первоначальном, мифологическом значении – как единое нерасчленимое целое, в котором берут начала все вещи и смыслы. Хаос в гребенщиковском названии – место, потенциально содержащее, предсказывающее смыслы всех песен цикла, родственно, «по-сестрински» объединяющее их. Таким образом, название «Сестра Хаос» глубоко родственно библейскому контексту цикла, поскольку предполагает творящее, продуктивное, житнетворное начало, по-своему проявляющееся в каждой из песен цикла. Специфика

этого названия ещё раз свидетельствует не об эклектизме, а об особом типе художественной целостности творчества БГ, который можно охарактеризовать как мифопоэтический. По справедливому наблюдению О. Р. Темиршиной, художественное мышление Гребенщикова «выстраивает целостную картину мира через поиск разного рода соответствий. В этом плане она, безусловно, является не хаотическим набором элементов, а иерархически организованным целым, выстроенным мифологически»¹⁷⁵.

В отношении же читателя, непонятое на первый взгляд заглавие формирует вопрос. Осознавая, что заглавие «не раскрывается», читатель обращается к текстам альбома с намерением в дальнейшем вернуться к заглавию с неким найденным в текстах ключом к его смыслам. Такое читательское «поведение», очевидно, входит в авторский замысел. Непонятное заглавие, вызывая вопрос, с одной стороны, ввергает читателя в хаос прочтений, а с другой – пробуждает в нём стремление до конца прослушать / прочитать альбом / цикл и расшифровать, упорядочить смыслы.

* * *

Итак, проанализировав некоторые тенденции в заголовочных комплексах и архитектонике «Книги Песен БГ» Бориса Гребенщикова, мы пришли к ряду выводов.

«Книга Песен БГ» отличается от всех предыдущих печатных изданий песен Гребенщикова и концептуальным заглавием, и архитектоникой, и внешним оформлением. Она представляет собой гармонично выстроенный, концептуально продуманный литературный ансамбль циклов-альбомов, имеющий хорошо вычленяемую иерархическую структуру. Между заглавием книги и названиями циклов-альбомов существуют глубокие формально-содержательные связи, обеспечивающие концептуальное единство и художественную целостность всего произведе-

¹⁷⁵Темиршина О. Р. Б.Г.: Логика порождения смысла // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. Вып. 8. С. 32.

ния. К их числу можно отнести сакрализацию образов, онтологизацию проблематики песен и альбомов вкупе с языковой и интертекстуальной игрой, заряженной интенцией каламбура. При этом общее заглавие книги полифункционально, оно не только именуется всё произведение, но и одновременно «сращивает», «переплетает» все тексты, создавая ансамбль, даёт установку на восприятие всего цикла циклов, проецирует свою семантику на всю целостность. Однако это не означает смысло-различительной пассивности заглавий альбомов и отдельных песен: именно они вносят в общее заглавие книги множество смысловых обертонов, снимающих пафосную однозначность его прочтения.

Это позволяет отнести Гребенщикова к авторам с ярко выраженным «ансамблевым мышлением» (С. Красовская)¹⁷⁶, с целостной (по мифологическому типу) иерархической картиной мира. Косвенные доказательства этого можно найти в словах самого БГ: «Я всю жизнь “мыслил альбомами” и к этому привык»¹⁷⁷. Вот и здесь важен факт присутствия авторского ансамбля, то есть цикла циклов, собранного самим автором, в отличие, например, от посмертных изданий текстов песен А. Башлачёва («Посошок», 1990), тем более, что книга, хотел того автор или нет, подвела своеобразную черту под тридцатью пятью годами его творчества (в 2006-м году группа «Аквариум» отмечала 35 лет творческой деятельности, и в череде праздничных событий книга заняла своё немаловажное место)¹⁷⁸.

¹⁷⁶Об «ансамблевом» художественном мышлении можно говорить постольку, поскольку художественный образ мира создаётся поэтом не только и не столько отдельными произведениями, сколько их «ансамблями»: циклами, сборниками. См.: Красовская С. И. Художественная проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. С. 18.

¹⁷⁷Маргулис М. Интервью с БГ газете «Известия» 17.12.06.: Мое дело провокатора – взрывать слежавшиеся пласты общественного сознания. [Электронный ресурс]Режим доступа:<http://russart.com/actor-interview-1370-Boris-Grebenshikov-Moe-Delo-Provokatora-vzryvat-Slezhavshiesya-Plasty-Obschestvennogo-Soznanya>

¹⁷⁸В том же интервью БГ говорил: «Должен сказать сразу, что у меня, после “Бродяги” (на момент выхода книги в 2006-м году альбом “Беспечный русский бродяга” был последним. — Е. Е.), временно, а может, навсегда, изменился

Заглавие «Книга Песен БГ» интертекстуально соотнесено как с шедеврами мировой лирической поэзии, так с древнейшими духовно-религиозными манускриптами, главным образом, с Библией (Псалтирью), что придает произведению статус программного, наделенного повышенной значимостью, сакральностью. Сам по себе этот факт достаточно необычен для рок-поэзии, в силу синтетичности (слова, музыка, исполнение) имеющей статус маргинальной по отношению к книжной поэзии (уже приставка «рок» вносит значение оговорки). Таким образом, подойдя к изданию сборников своих песен первым из рок-поэтов¹⁷⁹, Гребенщиков положил начало процессу «олитературивания» отечественной рок-поэзии.

Ему удаётся расположить рок-поэзию между книжной поэзией, ориентированной на письменную речь, и песней, ориентированной, соответственно, на устное исполнение. Одновременно используя книжно-письменный и устно-песенный регистры, БГ адресует свои тексты одновременно слушателям/читателям разной степени культурной ангажированности.

Библейские аллюзии, содержащиеся в общем заглавии авторского ансамбля – «Книга Песен», а так же в названиях альбомов-циклов, соединяют входящие в них самодостаточные произведения в одно целое, задавая общий контекст – библей-

подход к записи». На тот момент музыкант, по его словам, не видел перспективы никакого альбома, да и смысла в их выпуске, и намеревался писать песни и «выкладывать их в сеть». Однако время показало, что попытка уйти от «мышления альбомами» не увенчалась успехом: после «Бродяги...» вышли «естественные» альбомы: «Лошадь белая» (2008); «Пушкинская, 10» (2009) и концертные альбомы «День радости» (2009), «Оракул божественной бутылки» (1998 –2010). [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://aquarium.ru/discography/index.html>. Осенью 2010 г. вышел следующий концертный альбом: «Наша жизнь с точки зрения деревьев». [Электронный ресурс] Режим доступа:http://aquarium.ru/discography/our_life.html

¹⁷⁹Здесь, на наш взгляд, важен факт публикации именно по воле самого автора (продолжающего здравствовать и творить), так сказать, по инициативе, исходящей «изнутри» рок-поэзии, а не «снаружи», как в случае с вышедшим ранее первого гребенщиковского «Дело мастера Бо» (1991) посмертным сборником Александра Башлачева «Посошок» (1990).

ский. Обращение БГ к библейской образности, топонимике и символике придаёт заглавиям его текстов предельную символичность. Библия служит идеальной моделью пророческого текста, отсылка к ней создаёт ощущение масштабности новой Книги и одновременно выступает основой её метафорики. При этом, очевидно, что Гребенщиков не только рассчитывает на знание библейского текста, но и играет, заставляя читателя/слушателя включаться в игру-познание.

«Библейское слово» Гребенщикова отличается от «библейского слова» Пушкина, Лермонтова, Цветаевой, Блока, Мандельштама – поэтов XIX – начала XX веков, когда язык Библии не воспринимался «чужим», а её слово было прямым и предметным. Если в их творениях и имела место быть стилизация, то чаще всего и, как правило, она «работала» на усиление авторской интенции. «Обоюдоострая» гребенщikovская стилизация служит совсем иным задачам, острая и библейское слово и авторское одновременно. И тут, наверное, можно уже говорить о разных способах освоения библейского текста: авторами, ориентированными на классическую традицию (в том числе и современными), и так называемым андеграундом, из которого, собственно, и вышел Гребенщиков.

И в заглавии его книги, и в заглавиях альбомов и песен сильно ощутима интенция каламбура – языковой и интертекстуальной игры, а так же мистификации. Вписывая своё творчество в книжную традицию и, одновременно, оставаясь представителем рок-культуры, БГ не может позволить сделать это всерьёз. Отсюда игра на омонимии заглавий многочисленных предшествующих «Книг песен», стилизация, стилистическая пестрота оформления. Уже в заглавиях автором даётся установка на «чужое» слово, на игру различными точками зрения. Библейское слово «пересказывается» автором языком современного читателя/слушателя, «обытовляется», но не профанируется. Маргинальность рок-текста, на самом деле, не снижает библейское слово, а оживляет его, вводит в современный разговорный язык, который, таким образом тоже меняется, «напитываясь» библейским контекстом. А вместе с языком исподволь меняется и со-

знание современника – в нём вновь прорисовывается та духовная доминанта, которой было лишено советское «поколение». Здесь важно подчеркнуть органичность процесса, добровольность и свободу коммуникации автора с читателем, которая происходит не прямо, но опосредованно сквозь дополнительные оптические и аксиологические призмы, что сводит на нет дидактизм, не лишая при этом поэзию БГ суггестивности, а даже, наоборот, усиливая её.

ГЛАВА II. *Я возьму своё там, где я увижу своё.* Освоение библейского текста в рок-поэзии Б. Гребенщикова

2.1. *Он считал их персонажами собственных книг, или* Цитирование Библии в контексте субъектной организации песен Б. Гребенщикова на материале альбома «Лилит»

Феномен восприятия песен БГ является одной из его «загадок», возможно, главной. Песни Гребенщикова понятны и непонятны одновременно. Что является главным препятствием на пути к пониманию? Ответить на этот вопрос пытались уже с момента выхода «Аквариума» к широкой аудитории. Так, известный музыкальный критик, «крёстный отец» русского рока Артемий Троицкий, первым начавший освещать и продвигать творчество группы, отдавая должное Гребенщикову как талантливому поэту, тем не менее, отметил: «<...> когда первое очарование прошло, обнаружились дыры и дырочки. Всё же БГ, как мне кажется, скорее поэт одной-двух строчек, чем целого стихотворения. У А. («Аквариума» – Е. Е.) очень немного стройных и цельных песен («Иванов», «Мне было бы легче петь», «25 и 10»). Большинство же произведений сильно разбавлено всевозможными неясностями, общими местами и пр. безответственным словоблудием. Скажем, «Держаться корней»: после острого конкретного начала (телевизоры, гастрономы, etc следует куплет совершенно невразумительный и логически (сюжетно-персонажно) абсолютно с предшествующим не связанный:

*Они (кто?) говорят, что губы её (кого?) стали сегодня, как
ртуть. Что она ушла чересчур далеко, И её уже не вернуть. Но
есть ли среди нас (кого?) Хотя бы один, кто мог бы пройти её
путь (что за путь, мать вашу?) или сказать, чем мы обязаны ей?
(с какой стати? Или я дурак, или это словесный понос)*

Затем идут две первоклассные строчки:

*Но чем дальше, тем будет быстрее, Все помнят отцов, но
зовут матерей.*

И вновь полувнятный облом:

Но они говорят, что у них веселей, В доме, в котором не

гасят свечей. И так – вверх-вниз – всю дорогу. Не знаю, как БГ избавиться от косноязычия местоимений и кочующих из песни в песню рифм («вино»–«кино», «ночь»–«помочь», «лица»–«конца», etc); может быть, ему просто стоит поменьше писать и доводить свои продукты до более концентрированного состояния»¹⁸⁰.

Критику А. Троицкому вторит литературовед Г. Нугманова: «Творчество Б. Гребенщикова – одно из самых непонятных, неоднозначных и с трудом поддающихся литературоведческому анализу. <...> В творчестве Гребенщикова существует ряд таких песен, в которых лирический герой обращается непонятно к кому. Например, если используется местоимение “она”, то это могут быть помимо женщины смерть, судьба, жизнь, Россия, женское божество или чудесный персонаж женского пола. Если же употребляется “ты”, то это вообще может быть кто угодно. Такой прием дает безграничные возможности для толкования»¹⁸¹.

То, что вывело из себя критика и озадачило литературоведа – это синтаксис и грамматика, которые, как правило, есть следствие субъектной организации, композиции точек зрения. Не будем забывать о том, что «факты, образующие этот мир, предстают перед нами не “сами по себе”, а в определённом освещении, в соответствии с определённой точкой зрения»¹⁸². Именно субъектная организация определяет восприятие текста читателем, находящимся с ним в динамическом единстве. У БГ дело зачастую осложняется введением «чужого» слова, которое априори приносит дополнительную призму видения. В данном случае нас интересует не просто «чужое» слово, а конкретно – библейское слово в субъектной организации песен БГ.

На наш взгляд, одним из довольно характерных в этом отношении, является альбом **«Лилит» (1997)**, занимающий в творчестве БГ особое место: если «Русский альбом» – это ключ ко

¹⁸⁰ *Троицкий А.* «Ребята ловят свой кайф». Б. Гребенщиков // В кн.: *Кушнин А.* Золотое подполье: полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата 1967 –1994. История. Антология. Библиография. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 1994. С. 207.

¹⁸¹ *Нугманова Г. Ш.* Женские образы в поэзии Б. Гребенщикова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Сб. науч. тр. Тверь:Твер. гос. ун-т, 2000. Вып. 4. С. 97, 100.

¹⁸² *Тодоров Ц.* Поэтика // *Структурализм: «за» и «против».* Сб. статей / Под ред.Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. М.: Изд-во «Прогресс», 1975. С. 69.

всем 1990-м, то “Лилит” открывает двери в следующий век. Значение этого альбома для АКВАРИУМА переоценить трудно. <...> “Русская печаль, которая доминировала в творчестве АКВАРИУМА 1990-х, была окончена, – считает БГ. – После трилогии “Кострома” – “Навигатор” – “Снежный Лев” <...>. Пошли другие темы, другие песни”»¹⁸³.

По собственному признанию БГ, песни «из нового альбома без библейской подкованности <...> не понять. Нужно хорошо знать Библию»¹⁸⁴.

Действительно, «Лилит» содержит в себе много вопросов и загадок, хотя на одной из пресс-конференций автор в ответ на реплику о возрастающей с каждым альбомом «заумности» его песен и признаётся: «Мне кажется, что яснее, чем на “Лилит” я никогда не писал. Тут по-моему все предельно ясно».¹⁸⁵ Вопросы начинаются сразу с заглавия. Если верить мифологическим словарям, то оно отсылает нас к месту из Библии: «И звери пустыни будут встречаться с дикими кошками, и лешие будут перекликаться один с другим; там будет отдыхать ночное привидение и находить себе покой» (Ис. 34:14). Однако, как видим, имени Лилит здесь нет и узнать о ней именно из Библии (доступного нам Синодального издания) невозможно. Сведений о ней не находим и в Библейской энциклопедии. Можно ли при этом говорить об упоминании Лилит в Библии?

Автор словарной статьи о Лилит разъясняет это «недоразумение», приводя греческое и латинское написание слов «ночное привидение», которые, в свою очередь, отсылают нас к

¹⁸³ АКВАРИУМ. Сны о чём-то большем / Авт. текста: А. Рыбин, А. Кушнир, В. Соловьёв-Спасский; ред. Б. Гребенщиков. М.: ООО Изд. дом «София», 2004. С. 298–299.

¹⁸⁴ Кечин И. Интервью с БГ в журнале «Лица». Декабрь, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/d4eef0ff2f8b4c3ac3256f6100710aee!OpenDocument>

¹⁸⁵ Пресс-конференция в Ростове-на-Дону. 14 февраля. 1998. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/f8b8167454bd624ac325693f00664f7b!OpenDocument>

Ламии – «ночному привидению», некогда бывшему возлюбленной Зевса¹⁸⁶. Согласно мифологическому словарю, Лилит в иудейской демонологии – то же самое, что Ламия в греко-римской традиции – «злой дух, обычно женского пола <...> овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей. <...> вредительница деторождения. <...> Согласно одному преданию, Лилит была первой женой Адама: Бог, сотворив Адама, сделал ему из глины жену и назвал её Лилит. У Адама с Лилит сразу же возник спор. Лилит утверждала, что они равны, так как оба сделаны из глины; не сумев убедить Адама, она улетела. <...> Благодаря большому интересу к каббале в Европе эпохи Возрождения предание о Лилит как первой жене Адама стало известно европейской литературе, где она обрела облик прекрасной, соблазнительной женщины»¹⁸⁷.

Какое же из этих значений актуализируется Гребенщиковым? Существует мнение, что «все эти мифологические и общекультурные значения оказываются востребованы автором (на это указывает, в частности, тот факт, что издание альбома “Лилит” в печатном виде предваряется подробной цитатой из энциклопедии “Мифы народов мира”»)¹⁸⁸.

Однако из интервью того времени становится очевидно, что БГ, давая альбому имя, ориентировался, в основном, на каббалистическое предание, упоминаемое в мифологической энциклопедии. На вопрос, почему он назвал свой альбом именем известного демона, БГ ответил: «Я не знал степени всероссийского невежества. Потому что я абсолютно в другой традиции воспитан, скажем, в традиции европейской магии, в которой Лилит –

¹⁸⁶ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. Т. 2. С. 36. См. также: Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 318.

¹⁸⁷ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. Т. 2. С. 55.

¹⁸⁸ Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: INTRADA – Изд-во Кулагиной, 2010. С. 81 –82. Исследователь ссылается на книгу: БГ <Гребенщиков Б. >Лилит («Мытарства души» из Калинина в Вудсток, или Краткая история создания альбома «Лилит»). М.: ЛЕАН, 1997. 65 с.

абсолютно другое. И когда я в России... Сначала мне сказали, что Лилит – это демон, потом я заглянул в энциклопедии и понял, что во всех энциклопедиях написано одно и то же. <...> у меня был культурный шок – Лилит, оказывается, просто демон. На самом деле это просто женщина, такая же, как мужчина, с равными правами, обязанностями и с равными возможностями. Ничем не отличается»¹⁸⁹.

Из другого интервью становится яснее полемическая интенция заглавия: «В принципе кто такая Лилит? Первая женщина Адама. Почему нигде не упоминается? Потому что не очень угодна людям, которые пишут и одобряют религиозные книги. Чем она не удобна? Именно тем, что Лилит – это неограниченная женская стихия вне понятий добра и зла, совсем не сдержанная в своих проявлениях. Та самая энергия, которую очень боятся мужчины. И женщины – как только становятся матерями. Поэтому Лилит считается, как я с интересом прочитал, похитительницей детей, которая выпивает их кровь, съедает их мозг. Но ясно, что это уже ставят пугалки, чтобы люди не лезли в запретную зону. Тем не менее, энергия, от которой всех нас отлучили, про которую сказали – это трогать нельзя и знать не надо, существует.<...>»¹⁹⁰.

БГ выступает здесь своеобразным адвокатом Лилит, по его мнению, незаслуженно изгнанной из всех канонических текстов. Она для него – не демон, а «женская сущность, в которой хаос и гармония перемешаны». Этим она противопоставляется принятой всеми европейскими религиями «достаточно удобной Еве».

Таким образом, можно сказать, что Лилит для БГ не столько конкретная мифологема, сколько метафора свободной животворящей энергии, сродни хаосу: «Я же всегда был открыт для

¹⁸⁹ Рахлина А. Интервью с БГ в журнале «МузОбоз». Февраль, 1998.

[Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/549fac16054a3ad6c3256f620047f5d1!OpenDocument>

¹⁹⁰ Соснов А. Интервью с БГ в журнале «Огонек». Декабрь, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/b4c35b6ce3bf90bbc3256d11006b5089!OpenDocument>

этой стихии, и послушайте песни этого альбома – они ею пронизаны. Опасная субстанция, да? Но она дает жизнь. И религия без этой опасной субстанции организовывается с государством, а государство организовывается с преступностью, и получается тот замечательный конгломерат, который мы имеем»¹⁹¹. А так же, можно сказать, образ «библейской бунтарки», «первой феминистки» становится для Гребенщикова проводником контркультурного отношения к устоявшимся общественным стереотипам, против которых он борется их же оружием, создавая новые мифологемы.

Как видим, БГ делает с мифологемой «Лилит» примерно то же самое, что делает массовое сознание с цитатой из прецедентного текста, превращая её в «крылатое выражение»: извлекает из родного контекста, «обрывает» корневые связи с ним, оставляя между референтом и референцией лишь одну тонкую нить какого-либо значения. В данном случае, со слов автора, таким значением остаётся лишь значение опасной, но животворной женской стихии хаоса, без которой невозможна гармония¹⁹².

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² О том, что БГ виделось нелишним простроить контекст восприятия альбома, говорит прецедент создания гипертекста: «<...> обстоятельства его записи, биографии музыкантов, слова и даже аккорды песен оказались собраны Андреем Московкиным из издательства “ЛЕАН” в специальное пособие “БГ. “Лилит””, которое вышло одновременно с альбомом и служит источником информации. История сотрудничества БГ с “THE BAND” (легендарная американская рок-группа, аккомпанирующая БГ в этом альбоме. – Е. Е.) дана в двух версиях: самого автора и наблюдавшего за ним со стороны “Майка МД”. <...> Самая важная (и лестная для Гребенщикова) особенность брошюры “Лилит” заключается в том, что в ней не сделано попытки подредактировать и подретушировать противоречия, свойственные реальной жизни. И “дифирамбы уму, эрудиции и тончайшему чувству юмора Бориса Гребенщикова” уравниваются критическими оценками». См.: Смирнов И. Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России. М.: Изд-во ЛЕАН, 1999. С. 339–340. Автор ссылается на статью «Майка МД» «Рок-н-ролл мёртв?» в указанной книге (с. 22). Сам же Гребенщиков впервые за всю историю выпуска альбомов выступил здесь и в роли автора, и в роли комментатора своего текста (здесь было помещено его интервью М. Тимашевой по поводу «Лилит», а также статья из энциклопедии «Мифы народов мира»), как это характерно для постмодернистской художественной

Вопрос взаимоотношений мужчины и женщины для БГ, как видно из интервью, безусловно, религиозный вопрос. Модель отношений между ними становится для поэта универсальным языком, на котором он говорит и о земном, и о небесном.

Приступая к предмету исследования, сразу же оговорим его рамки. Мы не ставим перед собой задачу детально проанализировать все четырнадцать составляющих его песен. В фокусе исследования оказались песни, наиболее репрезентативные как в плане взаимодействия субъектной организации и библейского текста, так и в плане идиостиля БГ. При этом мы постараемся не забывать об альбоме как художественном целом. Поэтому целесообразно будет начать с анализа песен, находящихся в сильных позициях – в начале и конце цикла.

Итак, первая песня «Если бы не ты», открывая цикл, задаёт парадигму всего альбома:

Когда Луна глядит на меня, как совесть,
Когда тошнит от пошлости своей правоты,
Я не знаю, куда б я плыл – я бы пил и пил,
Я бы выпил всё, над чем летал дух, если бы не ты.

Когда жажда джихада разлита в чаши завета,
И Моисей с брандспойтом поливает кусты,
И на каждой пуле выбита фигура гимнаста,
Я бы стал атеистом, если бы не ты.

В наше время, когда крылья – это признак паденья
В этом городе нервных сердец и запертых глаз,
Ты одна знаешь, что у Бога нет денег,
Ты одна помнишь, что нет никакого завтра, есть только сейчас.

практики. Можно добавить – и в роли провокатора, провоцирующего читателя на свободный выбор трактовки используемой в заглавии мифологемы, а также создающего конфликтное напряжение между заглавием и самим альбомом.

Когда каждый пароход, сходящий с этой верфи – «Титаник»,
Когда команда – медведи, а капитаны – шуты,
И порт назначения нигде, я сошел и иду по воде,
Но я бы не ушел далеко, если бы не ты (353).

Наличие двух субъектов – «я» и «ты» – здесь очевидно. Как и то, что диалог между ними разыгрывается перед читателем, который невольно становится участником сюжета. К описанию этого явления вплотную подошёл ещё Р. Якобсон в работе «Грамматика поэзии и поэтика грамматики» (1961)¹⁹³, а подробнее исследовал Ю. Левин: «Субъективность, интимный характер лирики способствует установлению непосредственной коммуникации читателя с (имплицитным) автором; те же факторы, наряду с обобщённостью, облегчают возможность самоотождествления читателя с автором (или “лирическим героем”), обуславливают “применимость” лирики, возможность проецирования ситуации стихотворения в личный опыт читателя»¹⁹⁴.

Таким образом, стихотворение моделирует не один тип коммуникативных отношений: наряду с внутритекстовыми взаимоотношениями между «я» и «ты», образуются и внешние связи между читателем и «я», между читателем и «ты». Но и это не всё.

Разговор между персонажами внутри текста и между автором и читателем осложняется наличием в песне цитат из Ветхого и Нового заветов, отсылающих к библейской истории. В первой строфе – «Я бы выпил всё, *над чем летал дух*¹⁹⁵, если бы не ты», а во второй – «Когда жажда джихада *разлита в чаши завета*», «И на каждой пуле выбита *фигура гимнаста*» и «И *Моисей* с брандспойтом *поливает кусты*». Вся строфа фактически выстроена на отсылках к Библии. В третьей и четвертой строке последней

¹⁹³ См.: Якобсон Р. О. Грамматика поэзии и поэзия грамматики // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. Раздел II: Поэзия без образов. С. 469–472.

¹⁹⁴ Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения / Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: «Языки русской культуры», 1998. С. 468–469.

¹⁹⁵ «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:1-2).

строфы – «<...> я сошел и *иду по воде*, / Но я бы не ушел далеко, если бы не ты» (курсив наш. – Е. Е.). О них отдельный разговор.

Библейские цитаты в текстах БГ достаточно часто привлекают внимание исследователей и критиков. Альбом «Лилит» в этом смысле не является исключением. Так, Марина Тимашева по-своему интерпретирует присутствие библейского слова в исследуемой нами песне: «Поначалу кажется, что поётся про любовь к женщине <...> Слушаешь по второму разу и, о ужас: “я бы выпил всё, над чем летал дух, если бы не ты” <...> “иду по воде, но я бы не ушёл далеко, если бы не ты”», но «по воде от женской любви, кажется никто ещё не ходил. Стало быть, речь только отчасти о земном, а в основном – о небесном. <...> Вольное обращение с вероучениями, мифологиями, культурными пластами – отличительное свойство Бориса Гребенщикова. Вот, например, смешно звучит: “Моисей с брандспойтом поливает кусты”. Но ситуация, знакомая по 3–4 главе книги Исход – “и явился ему ангел Господен в пламени огня из среды тернового куста” – передаётся Гребенщиковым точно. Библейский Моисей испытывает сомнения и колебания, ибо боится своего пророческого призвания. <...> В игре Бориса Гребенщикова сакральными образами нет глумления. Далёк он и от постмодернизма, когда ключья чужой учёности сваливаются в большую кучу – постамент себе любимому. За внешне легкомысленными образами в песнях Бориса Гребенщикова глубокий смысл и основательнейшее знание первоисточников. На понижение играет не он, а те, что превращают религию в воинствующую этнографию»¹⁹⁶.

Критик в полемическом задоре с изяществом «фехтует» с виртуальными оппонентами, считающими, что БГ, играя с сакральным, профанирует его. Но, выступая «адвокатом» поэта, М. А. Тимашева, на наш взгляд, всё же порой недостаточно убедительна. В запале битвы её взгляд приковывают лишь «крупные планы» – сами библейские цитаты, взятые вне контекста, без учёта субъектно-объектных отношений. Её аргументы лишь отчасти достигают цели, потому что такой анализ не проясняет смысла

¹⁹⁶Тимашева М. «Мытарства души» из Калинина в Вудсток // БГ. Лилит. М: ЛЕАН, 1997. С. 11.

песни целиком. БГ всё равно предстаёт неким игроком, пусть и с благими намерениями, но, «вольнo обращающимся с верoучениями, мифологиями» – «поликультуристом»¹⁹⁷, как окрестила его М. А. Тимашева. Так, критик невольно сближается со своими оппонентами, прописывающими БГ по постмодернистскому ведомству.

Вторит Марине Тимашевой и автор культовой монографии о Борисе Гребенщикове историк Илья Смирнов, апологет «социологического подхода» к творчеству поэта: «Пресловутая гребенщиковская эклектика – не легкомыслие и не дилетантизм, а, если хотите, художественное выражение современного теолога Ханса Кюнга о “растущем сближении и творческом сосуществовании религий друг для друга во взаимном поиске всё большей истины и лишь в Эсхатоне (в последние времена) полностью открoющейся тайны единого и истинного Бога”»¹⁹⁸.

На самом деле, И. В. Смирнов не отрицает «гребенщиковскую эклектику», а только пытается её оправдать, найдя для неё достойное основание. Природа этой эклектики, по мнению критика, абсолютно иная, обратная – не профанная, а сакральная (что, можно сказать, оксюморон). И Смирнов, и Тимашева в своих высказываниях обнаруживают готовность допустить старую литературоведческую ошибку – больше рассуждать не о тексте, а об авторе и в нём видеть ключ к пониманию. Поэтому, памятуя о такой опасности, постараемся держаться «золотой середины» – не забывая и об авторе, вновь и вновь обращаться к тексту.

Итак, песня состоит из четырёх строф, три из которых – первая, вторая и четвёртая имеют одинаковые ритмико-мелодический рисунок, поэтический синтаксис, субъектно-объектную организацию и построение. Все они строятся на анафорах и параллелизмах, и все имеют рефрен «если бы не ты» в сильной позиции – в конце. Первая и последняя строфы начинаются с лексической анафоры «Когда...», вторая тоже начинается с «Когда...», но анафорой здесь связаны вторая и третья строки:

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ Смирнов И. Прекрасный дилетант Борис Гребенщиков в новейшей истории. М.: Издательство ЛЕАН, 1999. С. 212.

«И Моисей с брандспойтом поливает кусты, / И на каждой пуле выбита фигура гимнаста».

Поэтический синтаксис Гребенщикова здесь, как впрочем, и в остальных случаях, заслуживает особого внимания, так как именно на этом уровне идёт формирование основного поэтического смысла. В этом плане, примечательно, что в каждой строфе первые три строки, не смотря на напрашивающуюся сложноподчинительную синтаксическую связь (Когда..., тогда...), связаны бессоюзной связью. Причинно-следственная связь Гребенщиковым не акцентируется, не активизируется в грамматических конструкциях. Отношения зависимости и подчинённости стираются – события происходят как бы в разных пространственно-временных плоскостях и изображаются с разных ракурсов, о смене которых красноречиво свидетельствуют глаголы: личная конструкция «Луна глядит на меня» и безличная – «тошнит от пошлости своей правоты», а так же, и в большей степени, стилистически и аксиологически ярко окрашенные слова и выражения: «жажда джихада», «чаши завета», «Моисей с брандспойтом» и «пуля с фигурой гимнаста». И только в последней строке-рефрене причинно-следственная связь устанавливается / восстанавливается в придаточном условия – «если бы не ты»: «Я бы выпил всё, над чем летал дух, если бы не ты»; «Я бы стал атеистом, если бы не ты»; «Но я бы не ушёл далеко, если бы не ты».

Объяснений этому поэтическому ходу можно найти несколько. Прежде всего, синтаксический конфликт позволяет сделать зримым конфликт мировоззренческий. Дробный, бессоюзный синтаксис становится зеркалом раздробленного сознания: словесное целое, строится посредством простого соположения синтаксических единиц; фразы ничего не доказывают, не предвосхищают и не обуславливают друг друга; причинно-следственные связи редуцированы. «Когда Луна глядит на меня, как совесть, / Когда тошнит от пошлости своей правоты»; «Когда каждый пароход, сходящий с этой верфи – “Титаник”, / Когда команда – медведи, а капитаны – шуты».

Кроме того, мир изображается сразу с множества позиций и потому предстаёт разбросанным, хаотичным. Все образы оказы-

ваются многомерными и карнавально-обратимыми, в них открывается множество равноправных точек отсчёта.

Так, например, заявленный в первой строфе мотив духовной жажды («Я бы выпил всё, над чем летал дух, если бы не ты»), во второй строфе получает парадоксальное – карнавальное развитие: духовная жажда обращается в жажду войны: «Когда жажда джихада разлита в чаши завета, / И Моисей с брандспойтом поливает кусты». «Чаша завета», подкреплённые именем Моисея во второй строке актуализируют библейский сюжет о завете (союзе) Бога и еврейского народа у горы Синай. В ознаменование завета «Моисей, взяв половину жертвенной крови, влил в *чаши*, а [другую] половиною окропил жертвенник; и взял *книгу завета* и прочитал вслух народу, и сказали они: всё, что сказал Господь, сделаем и будем послушны. И взял Моисей крови и окропил народ, говоря: вот *кровь завета*, который Господь заключил с вами о всех словах сих» (Исх.24: 6-8). Из библейского текста видно, что в чашах завета – кровь, метонимически, чаши завета – это кровь завета. В тексте БГ этот образ становится карнавально-амбивалентным: в «чашах завета» кровь жертв «джихада».

Как уже отмечалось выше, словосочетания «жажда джихада», «чаши завета», «Моисей с брандспойтом» и «пуля с фигурой гимнаста» являются аксиологически и стилистически окрашенными маркерами различных конфессиональных точек зрения. В каждом образе заострены до гротеска «болевы́е точки», то, что является «проклятым» вопросом, камнем преткновения в диалоге. При этом, БГ, не называя конфессии, актуализирует их через призму массового восприятия – потому в каждом образе и цитате искажение. Искажённая цитата – маркер искажённого и искажающего стереотипного сознания.

Так, например, в «жажде джихада» актуализируется не столько вся глубина этого религиозного понятия¹⁹⁹, сколько сте-

¹⁹⁹ Джихад (араб. – приложение усилий) – борьба за веру в широком смысле, максимальное приложение усилий для торжества ислама. В исламской этической традиции выделяются несколько видов Д.: «Д. сердца» – борьба с собственными страстями и пороками, «Д. языка» – поощрение одобряемого и порицание запретного, «Д. руки» – принятие дисциплинарных мер в

реотип массового немусульманского сознания, видящего в нём только «войну с неверными». Ветхозаветный Моисей – у БГ – «Моисей с брандспойтом» – становится маркером точки зрения на иудаизм, как на религию, не принимающую Новый Завет и Христа как Бога: Моисей «поливает» горящий терновый куст, неопалимую купину, не видя в нём Бога. Как видим, справедливому замечанию М. Тимашевой о том, что «на понижение играет не он (БГ – Е. Е.), а те, что превращают религию в воинствующую этнографию», упомянутому выше, тем не менее, не хватает выхода в контекст.

«Фигура гимнаста»²⁰⁰, выбитая на пуле, так же маркирует точку зрения искажённого религиозного сознания, где Бог, Христос активно не признан, не признан в силу гипертрофированности «своей правоты». Здесь «своё», искажённое понимание Бога, в парадигме которого становится возможной подмена главных онтологических категорий: любви – ненавистью, воскресения – смертью, Бога – деньгами.

Таким образом, как видим, синтаксис Гребенщикова даёт возможность двойного, амбивалентного прочтения образов. Используя такую субъектную организацию и композицию, БГ не стремится закрепить, зажать смысл в конкретной формуле, лишить текст воздуха, задав единственное прочтение, навязав его

отношении преступников и нарушителей норм нравственности, «Д. меча» – вооружённая борьба с врагами ислама. <...> Военный аспект Д. наиболее известен немусульманам и на протяжении столетий являлся поводом для многочисленных высказываний, способствовавших созданию агрессивного образа ислама, распространявшегося исключительно «огнём и мечом». См.: Религиоведение / Энциклопедический словарь. М.: Академический Проект, 2006. С. 289.

²⁰⁰ Это метонимическое наименование закреплено в анекдоте: «Приходит как-то новый русский к ювелиру:

– Слышь, мужик, сделай мне крестик! Ювелир давай показывать тому каталоги – нифига ему не подходит. Тут новому русскому попадаетеся на глаза фотография того креста, что патриарх носит – килограмма на полтора, в завитушках весь...

– Во, братан! То, шо надо! Только без гимнаста сделай, ладно?»

Смешок. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://smeshok.com/main/humor/aneddots/newruss/index-00005.shtml>

читателю / слушателю. Однако это не означает пресловутой «смерти автора». Присутствие авторского намерения в тексте прочитывается достаточно ясно. Помогает его обнаружить опять же синтаксис и субъектная организация.

Как говорилось выше, в последней строке-рефрене причинно-следственная связь устанавливается/восстанавливается в придаточном условия – «если бы не ты». Эта фраза в конце строфы «переворачивает», «отменяет» то, что сказано выше. Таким образом, в каждой строфе присутствуют две точки зрения: «я»-центричная и «ты»-/не «я»-центричная. Первая диктует видение мира в негативном свете, абсурдное, лишённое смысла («Я не знаю, куда б я плыл»; «И порт назначения нигде»). Вторая делает очевидной абсурдность этого видения. «Разбросанный», хаотичный мир гармонизируется, обретает центр и смысл, заключённый в некоем «ты».

Субъект, обозначаемый местоимением «ты», пожалуй, самая большая загадка песни. Во всех случаях «ты» наделено особыми полномочиями – оно – гармонизирует лирического героя, спасает его. К нему напрямую обращается лирический герой, в нём видит условие и причину своего существования: «Я бы выпил всё, над чем летал дух, если бы не ты»; «Я бы стал атеистом если бы не ты»; «Но я бы не ушёл далеко, если бы не ты». Но во всех случаях БГ не только не называет «ты», но делает всё, чтобы имя «ты» не было произнесено – выстраивает вокруг него контекст, содержащий подсказку, но не отгадку.

В первой строфе таким контекстом становится библейская цитата: «Я бы выпил всё, над чем летал дух, если бы не ты» – «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (1. Быт. 1:2) – из Ветхого Завета²⁰¹. Она маркирует введенную в первой строке пространственно-

²⁰¹Земля здесь – «ещё неустроенное вещество, из которого Господь Бог в шесть “дней” устроил или образовал потом видимый мир – вселенную. Это неустроенное вещество или хаос называется бездною, как необозримое, ничем неограниченное пространство и водою, как водообразное или парообразное вещество. Тьма была над бездною, то есть вся хаотическая масса была погружена во мрак за совершенным отсутствием света». Цит. по: Закон Божий. М.: «Харвест», 2000. С. 86.

аксиологическую точку зрения – призму видения: «Когда Луна глядит на меня, как совесть» (353).

В этой строчке изображаемая Луна и созерцающий её лирический герой нерасторжимы. «Луна глядит на меня» – это одновременно характеристика и Луны, и глядящего на неё снизу героя, где Луна – очень многослойный образ. Это и, памятуя о первоначальном заглавии альбома²⁰², сама Лилит, тёмная женская стихия; и двойник лирического героя – его тень²⁰³, его внутренний голос – совесть. Лирический герой смотрит на себя (в себя) глазами Луны-совести, и этот взгляд помогает ему осознать ограниченность своего видения: «Когда Луна глядит на меня, как совесть, / Когда тошнит от пошлости своей правоты».

Контекст второй строфы формируется проанализированными выше аллюзиями: «чаши завета», «Моисей с брандспойтом», «фигура гимнаста».

В последней строфе – акцентной, библейский интертекст в сочетании с синтаксисом играет особую роль. Первые две строки

²⁰²Первоначально, ещё в Америке альбому было дано название «Черная Луна». В одном из интервью Гребенщиков признался: «Сперва мне показалось, что “Лилит” – слишком сильно для современного человека, и еще в Нью-Йорке мы стыдливо назвали альбом “Черная луна”. Но едва, вернувшись домой и включив радио, я услышал песню о белой луне, потом о красной и других лунах и понял: в России стесняться нечего, вещи надо называть своими именами». См.: Интервью с БГ в ж. «Огонёк». Декабрь, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/b4c35b6ce3bf90bbc3256d11006b5089!OpenDocument>

Даже на афишах первых концертов в Петербурге значилось название «Чёрная Луна», что свидетельствует о том, что заменено оно было буквально перед началом концертов. См.: Интервью в газете «Пять углов»: «Адам и Ева, БГ и “Лилит”. Кто следующий?». [Электронный ресурс] Режим доступа:

http://bob.protres.ru/albums/Lilit/chance_fan.htm

²⁰³Чёрная Луна. Фиктивная планета геоцентрической астрологии, связанная с движением Луны вокруг Земли. Уже халдейские астрологи предполагали наличие второй, невидимой Луны. Однако в обиход астрологии Лилит была введена лишь в первой половине XX в. англичанином Сефариалом и американкой Айви Голдштейн-Джекобсон, которая связывала Лилит с той областью, в которую человек должен привести свет, так как первоначально она является бессознательной. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://encyclopedia.astrologer.ru/cgi-bin/index?L/lilith.html>

и половина третьей: «Когда каждый пароход, сходящий с этой верфи – «Титаник», / Когда команда – медведи. А капитаны – шу-ты, / И порт назначения нигде <...>» связаны сочинительной связью, передающей однородность образов, а также градацию в их подаче. «Титаник» – богатый смысловыми обертонами образ: здесь и отсылка к популярнейшему фильму с одноимённым названием²⁰⁴, который, в свою очередь, реставрирует в памяти конкретный исторический факт – гибель в начале XX века легендарного лайнера, воплотившего в себе и в своём названии неоязыческие, богоборческие настроения того времени²⁰⁵; и порождённая им новая мифологема – новая Вавилонская башня – «рай наоборот»; рай без Бога. Его «порт назначения» – «нигде» – смерть.

Но БГ не ставит на этом точку: обозначенные строки в композиционном целом строфы становятся придаточным времени – «когда...», «я сошёл и иду по воде, / Но я бы не ушел далеко, если бы не ты». Лирический герой «сходит» с корабля, идущего в

²⁰⁴ Речь идёт о фильме «Титаник» (1997) режиссёра Джеймса Кэмерона. Хотя премьера фильма в Америке состоялась только в декабре 1997 (а в России – в феврале 1998), известно, что фильм «начал бить рекорды еще во время съемок. Он стал самым дорогостоящим фильмом в истории кино.<...> Выходу “Титаника” на экран предшествовала массивная рекламная кампания, на которую была истратчена рекордная сумма – 50 миллионов долларов. Это примерно равняется бюджету отнюдь не среднего голливудского фильма <...> безумного излишества, которое и ставит “Титаник” Камерона в один ряд с настоящим “Титаником”». Можно с уверенностью предположить, что работающий в это время над записью альбома в Америке БГ, мог хорошо знать о готовящейся премьере фильма, и что именно это актуализировало образ «Титаника» в песне. [Электронный ресурс]

Режим доступа:

<http://titanic.infoall.info/txt/reklama.shtml>

²⁰⁵ Титан (гр. Titan) – 1) в древнегреческой мифологии – титаны – дети Урана (неба) и Геи (земли), вступившие в борьбу с Зевсом за обладание небом и сброшенные за это в Тартар; 2) выдающийся человек, деятель исключительного масштаба, таланта, ума и т.п. Титанический – 1) свойственный Титанам; отличающийся огромной физической или нравственной силой, умом, талантом; 2) огромный по силе, размаху, напряжённости. См.: Словарь иностранных слов. 17-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1988. С. 497. Подробнее о богоборчестве титанов см.: Лосев А. Ф. Титаны // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т. Т. 2. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. С. 514.

«никуда» – спасается. Привычное русло, по которому устремляется мысль читателя, приводит к евангельскому эпизоду хождения Христа по воде.

Казалось бы, чего проще – опознать реминисценцию из евангельского сюжета. Но простая констатация этого факта мало что даёт. Чтобы понять, что происходит, следует обратить внимание на субъектную организацию евангельского сюжета, пересказанного автором. В Евангелии повествование ведётся от третьего лица: «В четвертую же стражу ночи пошел к ним Иисус, идя по морю. <...> И, выйдя из лодки, Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу» (Мф.14:28). Гребенщиков же, оставляя евангельский сюжет, меняет субъектную организацию – ведёт повествование от первого лица, от «я». Он как бы разыгрывает в лицах перед читателем евангельскую историю. Чем личностнее явление, о котором идёт речь в стихотворении, тем более каждый читатель ассоциирует себя с героем, превращаясь из наблюдателя в непосредственного участника. И вот здесь-то нам очень важно понять, с кем же всё-таки непосредственно отождествляет себя лирический герой.

Вернёмся к евангельскому сюжету. «И, выйдя из лодки, Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу, но, видя сильный ветер, испугался и, начав утопать, закричал: Господи! спаси меня. Иисус тотчас простер руку, поддержал его и говорит ему: маловерный! зачем ты усомнился?» (Мф.14:29-31). Как видим, Гребенщиков практически дословно пересказывает этот эпизод, явно отождествляя лирического героя (и себя), с Петром: «Но я бы не ушел далеко, если бы не ты». Отсюда становится очевидным, кто такой «ты» в данном контексте.

Инерция местоимения «я» затягивает в эту ситуацию и читателя. На «территории» лирического героя происходит стяжка времён: прошедшее входит в настоящее через грамматическую фигуру – личное местоимение. На этом пространстве отменяется время. Библейские события прописываются в «здесь и сейчас» и воспринимаются как универсальные, вечно-актуальные. То же самое происходит при чтении религиозных текстов, где повествование ведётся от первого лица, например, Псалтири, Пророков.

Читатель становится соавтором. «Я» автора или лирического героя становится личным «я» читателя.

С местоимением «ты» происходит нечто подобное. Только теперь не оно затягивает читателя, а он вытягивает его к себе, в свою реальность.

У каждого здесь может быть своё, своя «ты»: в тексте, в третьей строфе, есть прямое на это указание: «Ты одна знаешь...», «Ты одна помнишь...». Поэтому первое восприятие имеет вектор, задаваемый лирической традицией. Песня прочитывается как традиционный диалог «его» и «её». Но тема разговора, «утяжелённая» библейскими цитатами, выводит читателя, как мы говорили выше, на другой уровень восприятия – онтологический. При этом «лирическая» и «онтологическая» темы пересекаются именно в «ты», семантически обогащая друг друга, становясь изоморфами.

Это хорошо видно в тексте.

«Ты» – всегда находится в сильной позиции – в конце строки (в первой, второй, и четвёртой строфах) и в начале – в третьей строфе. Но при этом возникает устойчивое ощущение, что это одно и то же и одновременно разные «ты». В первом случае «ты» (назовём его «ты-1») не имеет грамматической категории рода, не разделено ею, то есть целостно; во втором (в третьей строфе) – «ты» («ты-2») приобретает женский род. Надо полагать, что это со-противопоставление двух «ты» не случайно и входит в авторский замысел.

Второе «ты» иерархически ниже первого, но при этом равно лирическому герою. У них одинаковый взгляд, одно знание на двоих, они созданы друг для друга, чтобы стать одним целым («Ты одна знаешь, что у Бога нет денег, / Ты одна помнишь, что нет никакого завтра, есть только сейчас»). Таким образом, «ты» третьей строфы – это ещё не целостность, но уникальная возможность её.

Последние две строки: «Ты одна знаешь, что у Бога нет денег, / Ты одна помнишь, что нет никакого завтра, есть только сейчас» парадоксальны интенцией фамильярного отношения к сакральному. Этот своего рода бытовизм является средством

изображения, если угодно, характеристикой глубины и органичности естественности отношений между героями и отношения каждого из них к Богу. Эта фраза, не являясь прямой библейской цитатой или реминисценцией, тем не менее, может быть прочитана как аллюзия на весь библейский текст в его живом, народном, не книжном бытовании²⁰⁶.

В тексте песни она приобретает особый коммуникативный статус – статус крылатого выражения, обладающего убедительностью, но, благодаря косвенной речи, когда право знания «отдаётся» другому, без декларативности и назидательности.

В последней строфе, в сильной позиции песни «ты» вновь без рода, однако оно не равно «ты» из первой строфы – оно обогащено семантикой женского «ты» из предыдущей, третьей строфы. Здесь мы имеем классический для Гребенщикова пример омонимии, когда под одним местоимением «ты» подразумевается и Бог, и женщина²⁰⁷. Таким образом, две главные темы – «онтологическая» и «лирическая» разрешаются через одни и те же образы, образуя нераздельное и в то же время неслиянное целое.

Здесь слышится и отзвук стихотворения А. Тарковского «Первые свидания», строчка из которого – «с той стороны зеркального стекла» – в своё время дала название песне и одноимённому альбому БГ (1975–1976):

²⁰⁶ Вот только некоторые цитаты из Библии: «Не можете служить Богу и маммоне. Посему говорю вам: не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, и тело одежды? <...> Итак не заботьтесь и не говорите: что нам есть? или что пить? или во что одеться? потому что всего этого ищут язычники, и потому что Отец ваш Небесный знает, что вы имеете нужду во всем этом. Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам. Итак не заботьтесь о завтрашнем дне, ибо завтрашний [сам] будет заботиться о своем: довольно для [каждого] дня своей заботы» (Мф.6:24-34). «Не медли обратиться к Господу и не откладывай со дня на день: ибо внезапно найдет гнев Господа, и ты погибнешь во время отмщения» (Сир.5:8-9). «Послушайте, братья мои возлюбленные: не бедных ли мира избрал Бог быть богатыми верою и наследниками Царствия, которое Он обещал любящим Его?» (Иак.2:5).

²⁰⁷ Наиболее очевидные примеры можно найти в песнях: «Там, где взойдёт Луна» («Лилит»), «Некоторые женятся» («Лилит»), «Дело за мной» («Беспечный русский бродяга»).

Свиданий наших каждое мгновение
Мы праздновали, как *Богоявление*,
Одни на целом свете. Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокружение,
Через ступень слетала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована; *алтарные врата*
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота.

<...>

А в хрустале пульсировали реки,
Дымились горы, брезжили моря,
И *ты держала сферу на ладони*
Хрустальную, и ты спала на троне,
И – боже правый! – ты была моя.

Ты пробудилась и преобразила
Вседневный человеческий словарь,
И речь по горло полнозвучной силой
Наполнилась, и *слово ты раскрыло*
*Свой новый смысл и означало: царь.*²⁰⁸
(Курсив наш. – Е. Е.)

В выделенных нами образах, актуализируется помещённое в контекст любовных переживаний лирического «я» Божественное начало. Самым сильным из них является образ «царя», в котором контаминируются два значения – Бог и «ты»²⁰⁹. «Ты» отражается в Божественном²¹⁰.

²⁰⁸Тарковский А. Земле – земное. М.: Сов. писатель, 1966. С. 40–41.

²⁰⁹См.: «Он (Господь Иисус) принял на Себя тот же самый титул, под которым впервые открылся Еврейскому народу невидимый Царь Израилев (ср. Исх.3:14

Но БГ не был бы рок-поэтом, если бы в его песне всё было бы так, как у Тарковского – книжного поэта, принадлежащего к высокой литературе. Он не просто сакрализует женское «ты» – через заглавие альбома он даёт ему имя – Лилит. Помещая свой любовный сюжет в конкретный мифологический контекст, связанный с Лилит, БГ придаёт ему полемическую заострённость, бросает вызов культурным, религиозным и социальным стереотипам, что выводит песню за границы любовной лирики. Свойственное БГ и рок-поэзии вообще фрондёрство, находит своё выражение на этот раз в любовном сюжете.

Но при этом нельзя не заметить, что «протест» против ортодоксальной точки зрения, обозначенный в заглавии, уравнивается посвящением последней песни альбома «По дороге в Дамаск» православному священнику, богослову, его другу о. Георгию Зяблицеву²¹¹, убитому незадолго до выхода «Лилит». По-

и Ин.8:58). Он был распят на кресте за то, что именовав Себя царём. Но говорил Он: «Царство Моё не от мира сего» (Ин.18:36), имея в виду Царство Небесное, неземное. Он как Царь со славою вознёсся на небо и воссел одесную Бога Отца. «<...> на одежде и на бедре Его написано имя: Царь царей и Господь господствующих» (Откр. 19:13-16)». См.: Библийская энциклопедия. / Репринт. изд. 1891. М.: ТЕРРА, 1990. С. 777.

²¹⁰Поэтический приём сакрализации женского «ты» достаточно традиционен. Так, и современник БГ, с творчеством которого он хорошо знаком, И. Бродский использует его в известном стихотворении «Я был только тем, чего...», венчающем знаменитый цикл любовной лирики «Новые стансы к Августе». Лирический герой его также переживает религиозно-эротическое откровение, связанное с его возлюбленной: «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью, / над чем в глухую, воронью / ночь склоняла чело. // <...> // Это ты, теребя / штору, в сырую полость / рта вложила мне голос, / оплакавший тебя. // Я был попросту слеп, / Ты, возникая, прячась, / даровала мне зрячесть. / Так оставляют след. // Так творятся миры. / Так, сотворив, их часто / оставляют вращаться, / расточая дары». *Бродский И.* Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. Екатеринбург: У-Фактория, 2002. С. 446–447.

²¹¹Священник Георгий Зяблицев, сотрудник Отдела внешних церковных сношений Московского Патриархата, был зверски убит в снимавшейся им квартире в Москве предположительно 22 или 23 сентября. Смерть наступила вследствие многочисленных ножевых ранений. «Православные вести» за 8 ноября 1997 г. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://www.nvkz.kuzbass.net/p-vesti/pv8.htm>

На концерте в Нью-Йорке перед исполнением «По дороге в Дамаск» «Борис

священие вносит в альбом свой контекст, снимающий однозначную категоричность гребенщиковской фронды по отношению к ортодоксии. При этом важно отметить, что автор этой песней замыкает альбом, тем самым выводя её в сильную позицию²¹².

Апостол Федор был дворником в Летнем саду зимой.
Он встретил девушку в длинном пальто, она сказала «Пойдём со мной».

Они шли по морю четырнадцать дней, слева вставала заря.
И теперь они ждут по дороге в Дамаск, когда ты придёшь в себя.

Над Москвой-рекой встает Собачья звезда, но вверх глядеть тебе не с руки.

В марокканских портах ренегаты ислама ждут, когда ты отдашь долги.

По всей Смоленщине нет кокаина — это временный кризис сырья.
Ты не узнаешь тех мест, где ты вырос, когда ты придёшь в себя.

сказал, что теперь эта песня идет с посвящением, т. к. 5 дней назад в Москве зарезали его друга, “лучшего богослова, золотого человека без копейки — так что убили его не из-за денег ... у песни тематика подходящая, и я думаю, она ему нравилась”». *Гребенщиков Б.* Концерт БГ в «Korova Milk Bar». Нью-Йорк. 1997 г. 2 октября [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/BF5260B1295A7072C325679D006ADD99%3FOpenDocument>.

На одной из пресс-конференций, на вопрос, посвящён ли альбом Лилит, БГ ответил: «Там не сказано, что он ей посвящен. Там есть посвящение, но это другое». 1998. 14 марта Пресс-конференция в Ижевске Ольга Сушинская.

[Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/12738f731c6ae2299c325693f004697d7!OpenDocument>

²¹²В своём анализе мы ориентируемся на «Книгу Песен БГ», но говоря о сильной позиции последней песни «По дороге в Дамаск» мы должны сделать оговорку. Как известно, у «Лилит» существует американская версия — альбом «Black Moon» («Чёрная Луна»). И на обоих альбомах, несмотря на то, что они отличаются сведением (у песен на этих дисках разное звучание), оформлением, набором и порядком треков, песня «По дороге в Дамаск» является последней в композиции. А в «Книге Песен БГ» в цикле «Лилит» воспроизведён порядок песен русского варианта альбома с добавлением в конец цикла песни «4 D», присутствовавшей только в американской версии.

Оживление мощей святого битла, вернисаж забытых святынь.
Ты бьёшься о стену с криком «She loves you», но кто здесь помнит латынь?

А песни на музыку белых людей всё звучат, как крик воронья.
Тебе будет нужен гид-переводчик, когда ты придёшь в себя.

А девки всё пляшут – по четырнадцать девок в ряд.
И тебе невдомёк, что ты видишь их оттого, что они так хотят.
Спроси у них, отчего их весна мудрей твоего сентября.
Спроси, а то встретишь Святого Петра скорей, чем придёшь в себя.

По дороге в Дамаск неземная тишь, время пошло на слом.
И всё, чего ты ждал, чего ты хотел – всё здесь кажется сном.
Лишь далёкий звук одинокой трубы, тот самый, что мучил тебя.
Я сказал тебе всё, что хотел. До встречи, когда ты придёшь в себя
(370 – 371).

«Чужое слово» в этой песне вынесено в сильную позицию – в заглавие. Оно является самостоятельным текстом, со своими принципами организации, независимым от текста песни, но в то же время, включённым в него. «По дороге в Дамаск» – это цитата из Евангелия, «Деяния Апостолов». Согласно ему, один из яростных гонителей христиан Савл (будущий апостол Павел), направлялся в Дамаск для очередной расправы. Однако по пути ему явился Господь, что полностью преобразило жизнь Савла. Придя в Дамаск, он принял крещение и вскоре стал одним из наиболее деятельных и авторитетных апостолов²¹³.

О том, что БГ, называя песню, имел в виду именно этот библейский сюжет, свидетельствует ответ в одном из его интервью: на вопрос несведущего корреспондента, что же на самом деле произошло по дороге в Дамаск, он ответил с подобающей случаю «ликбезной» иронией: «Вы не читали Евангелие? “Деяния

²¹³История превращения Савла в Павла излагается в следующих местах Евангелия: Деян. 7:54-60; 8:1-3; 9:1-30; 26:1-32.

апостолов”. Некто Савл отправился в Дамаск по делам связанным с преследованием христианской религии. И ему явился Господь, сказал “Что же ты Савл прѣшь на меня?” Савл сказал: “Всѣ, понял. Вопросов нет”»²¹⁴.

Итак, название, открывая текст, становится отправной точкой его развертывания. В первой же строфе лирический объект «ты» как бы помимо своей воли оказывается помещѣнным в библейскую ситуацию. Интрига такова, что некие герои, с которыми лирический герой не знаком – «он» – «Апостол Фѣдор» и «она» – «девушка в длинном пальто» – каким-то образом знают его и «ждут по дороге в Дамаск». Задаѣтся место встречи – дорога в Дамаск и условие встречи – «когда ты придѣшь в себя». При этом местоимение «ты» «затягивает» в текст и читателя: субъект высказывания обращается и к эксплицитному «ты» текста и к «ты» каждого читателя-слушателя.

В песне пять строф, в трѣх первых строках каждой из которых даѣтся изображение абсурдного в своей раздробленности и хаотичности мира и человеческого сознания. Эклектичный в пространственно-временном отношении и разностилевой тематический материал здесь вводится одновременно без видимой внутренней причинной связности излагаемого, подобно тому, как это было в первой песне альбома: «Апостол Федор был дворником в Летнем саду зимой. / Он встретил девушку в длинном пальто, она сказала «Пойдѣм со мной». / Они шли по морю четырнадцать дней, слева вставала заря»; «Над Москвой-рекой встает Собачья звезда, но вверх глядеть тебе не с руки. / В марокканских портах ренегаты ислама ждут, когда ты отдашь долги. / По всей Смоленщине нет кокаина – это временный кризис сырья»; «А девки всѣ пляшут – по четырнадцать девок в ряд. / И тебе невдомѣк, что ты видишь их оттого, что они так хотят. / Спроси у них, отчего их весна мудрей твоего сентября». Составляющие строфы события, как видим, не связаны прямыми причинными связями друг с дру-

²¹⁴Пресс-конференция в Ростове-на-Дону . 14 февраля. 1998. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/f8b8167454bd624ac325693f00664f7b!OpenDocument>

гом, а выступают как проявления некоторой постоянной идеи или единого закона. В изолированных «по строфам» и независимых действиях обнаруживается действие «единой идеологической организации» (Ц. Тодоров). В данном случае, на наш взгляд, это тщательно и со вкусом организованный автором абсурд.

Очевидно, что БГ использует здесь приём неостранения, когда абсурдные действия персонажей преподносятся как «естественные». Неестественность изображённого, неподвластность его рациональному пониманию и объяснению осознаётся только благодаря последней строке-рефрену, точнее фразе – «когда ты придёшь в себя».

«Приходить в себя» – фразеологизм, обозначающий буквально следующее: «1. Выходить из обморочного состояния, из забытья, из состояния сильного опьянения и т.п. Выходить из полусонного состояния, из состояния дремоты и т.п. 2. Успокаиваться, переставать бояться, беспокоиться, волноваться и т.п.»²¹⁵

Вводя эту фразу, БГ как бы вносит «поправку» в созданный им абсурдный мир, а именно – модель интерпретации – оценку изображённого. Благодаря этому приёму делается видимым искажение реальности в глазах героя, обозначенного местоимением «ты». Герой как бы «не в себе» или спит, и действительность ему только снится или снится, стоит только проснуться, «прийти в себя», и мир вновь станет целостным и гармоничным. Нечто подобное, как мы помним, происходит в первой песне альбома, где рефрен – «Если бы не ты» «опрокидывает» изображённое в первых строках.

Смена ракурса изображения в последней строке, особенно в её рефренной части, передаёт метаморфозу, которая должна произойти с героем «по дороге в Дамаск», в случае, если он «придёт в себя» – он должен начать по-другому видеть знакомый мир – «Ты не узнаешь тех мест, где ты вырос, когда ты придёшь в себя»; по-другому слышать и говорить – «Тебе будет нужен гид-переводчик, когда ты придёшь в себя». Если рассмотреть эту ситуацию по аналогии с библейским сюжетом, то «ты» – это Савл, а

²¹⁵ Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. М.: Рус.яз., 1986. С. 359.

тот, кто к нему обращается – субъект высказывания – Бог, Его посланник, в тексте песни же – некто, передающий Его волю. На внутреннюю семантическую связь между встречей с Богом и психологическим состоянием, обозначенным фразой «прийти в себя», указывала и О. Темиршина: «<...> услышать голос Бога в контексте этой строфы обозначает обнаружить свою истинную природу – “прийти в себя”»²¹⁶.

Ситуация несколько напоминает сюжет пушкинского «Пророка», только рассказанный с другой точки зрения. У Пушкина речь ведёт пророк, рассказывая историю своего преображения, у БГ, если проводить аналогию – серафим, перед преображением героя. У Пушкина – оно уже свершилось, у БГ есть только возможность его. Оба сюжета – и пушкинский²¹⁷, и гребенщиковский восходят к одной и той же архитектурной ситуации преображения, неоднократно воспроизведённой в Библии. Но разница в том, что Пушкин говорит о пророке, подразумевая поэта и его предназначение, а Гребенщиков – не столько о поэте и его исключительной роли, сколько о каждом читателе/слушателе, к которому он обращается.

О последней строфе необходимо сказать отдельно. В ней появляется «я» – субъект высказывания обнаруживает, «легализует» себя: «Я сказал тебе всё, что хотел». Выход на сцену «я» как субъекта высказывания влечёт за собой появление адресата – «ты», которое здесь уже не только эксплицитное «ты» текста, но читатель. В субъектной организации происходит «перелом» – переход от внешней точки зрения к внутренней – выход за пределы текста. Таким образом, «по дороге в Дамаск» становится ме-

²¹⁶ Темиршина О. Р. Символы индивидуации в творчестве Б. Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2008. Вып. 10. С. 219.

²¹⁷ Действия серафима в пушкинском стихотворении – подготовка человека к восприятию Божественного откровения. То же в книге пророка Исайи: «И сказал я: Горе мне! Я погиб, ибо я человек с нечистыми устами, и среди народа, чьи уста нечисты, живу я... И подлетел ко мне один из серафимов, и в руке его уголь горящий, что взял он щипцами с жертвенника, и коснулся он углем уст моих, и сказал: вот, коснулось это уст твоих, и грех твой снят будет, и вина твоя будет прощена. И услышал я голос Господа...» (Ис.6:7-8).

стом встречи с Богом не только героев песни, но и место встречи с Ним автора и читателей / слушателей, каждый из которых может узнать в себе Савла. Сама же фраза «по дороге в Дамаск» клишируется и становится семантическим эквивалентом крылатых выражений «превращение Савла в Павла» и «трудно противу рожна прати»²¹⁸. Но не только. Пространственный образ содержит в себе потенции семантического приращения. «Дорога» – образ разомкнутого, направленного пространства – становится не просто метафорой психологического состояния – обращения, как уникального, единожды происшедшего события, но метафорой процесса – постоянного, непрекращающегося обращения.

Подобный приём превращения пространственного образа в метафору встречи с самим собой – духовного обращения характерен для творчества БГ вообще и уже привлекал к себе внимание исследователей. Так М. Каспина и В. Малкина справедливо заметили, что в альбомах 1990-х годов (как пример приводится «Из Калинина в Тверь»), «встречаются странные смещения пространственных пластов <...> Герой выходит за рамки привычных нам пространственно-временных границ. При выходе в тот мир, к “загадочным звездам”, для него становятся не существенными различия между временами, городами и странами. Иногда не важны даже различия между тем, что снаружи, и тем, что внутри. Но, тем не менее, всегда есть путь, по которому герой движется из этого мира в тот. Как и в волшебной сказке, в песнях

²¹⁸Выражение пришло из евангельского сюжета «об иудее Савле, который яростно преследовал христиан, но после чудесного видения ему, услышав раздавшийся с неба голос Иисуса, обратился в христианство и стал его проповедником – апостолом Павлом (Деяния апостолов, гл. 7, 9 и 26). Употребляется в значении: резко изменив свои убеждения, из гонителя каких-либо идей превратиться в их проповедника». (См.: *Аишук Н. С., Аишукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения.* – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1987. С. 280.) «Трудно противу рожна прати» – поговорка имеет значение: трудно бороться с сильными, с судьбой. Произошла от обыкновенного в древности способа погонять быков острым колом – рожном. <...> вошла в русскую речь из славянского перевода Деяний апостолов (9,5; 26. 14): «Жестoko ти ест противу рожна прати», т.е. «трудно тебе идти против рожна». (Там же. С. 347.) Эта поговорка также используется БГ в песне «Чёрный брахман»: «Я один не пру против рожна» (334).

Б. Гребенщикова для героев важен сам процесс поиска этого пути»²¹⁹.

В «Лилит» подобная ситуация наблюдается ещё раз во второй песне альбома – «Из Калинина в Тверь», сюжет которой перекликается с сюжетом последней композиции.

В центре песни сакрализованный образ поезда, мчащего героев из Калинина (название Твери до 1990 года) в Тверь, то есть, по наблюдению Ю. Доманского, «из прошлого в настоящее». Однако, точнее, на наш взгляд, сказать из «настоящего в прошлое», где настоящее – Калинин – искажённое первоимя города, а прошлое – его исконное имя. Таким образом, здесь больше «работает» мотив возвращения – «вперёд в прошлое», который в контексте песни превращается в мотив движения от себя к себе, в «Дамаске» выраженный формулой «прийти в себя»: «Паровоз, как мессия, несёт нас вперёд – / По пути из Калинина в Тверь»; «В синем с золотом тендере вместо угля – / Души тургеневских дев. / В стопудовом чугунном окладе / Богоизбранный (хочешь – проверь) / Этот поезд летит, как апостольский чин, / По пути из Калинина в Тверь» (354). В образе поезда, благодаря «подсказкам» автора («как мессия», «апостольский чин», «В синем с золотом», «В стопудовом чугунном окладе», «Богоизбранный»), угадывается одновременно и образ мессии – Спасителя, являющегося с неба для установления царства Божия, и образ апостола – «странствующего храма»²²⁰, и образ храма с синими маковками и золотыми куполами, обнесённого чугунной оградой – «окладом». В результате образуется синтетический образ-символ, соединяющий в себе идею движения и преображения одновременно, иными словами, горизонталь и вертикаль крестообразно соединяются в одном образе. Это тот же мотив постоянно длящейся, преобразующей встречи, что и в «Дамаске».

Анализ двух ключевых песен альбома – первой и послед-

²¹⁹Каспина М. М., Малкина В. Я. Структура пространства в альбомах Б. Гребенщикова 1990-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. Тверь, 2008. Вып. 2. С. 152.

²²⁰«Апостол – гр. посланник. 1. Первонач. – странствующий проповедник христианства, позже – каждый из двенадцати учеников Христа; 2. Ревностный последователь какого-л. учения, идеи». Цит. по: Словарь иностранных слов. 17-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1988. С. 48.

ней – обнаружил наличие некоторых закономерностей в этом плане. Изображение событий даётся автором одновременно с нескольких ракурсов, что ослабляет причинно-следственные связи между ними и делает их обратимыми. Смена ракурса изображения, как правило, выпадает на рефрен, дающий изображённому новую интерпретацию. Благодаря наличию в тексте героев, обозначенных «я» и «ты», с которыми, как правило, отождествляет себя читатель / слушатель, последний как бы «затягивается» в текст. Происходит это и за счёт перехода от внешней точки зрения к внутренней – выхода за пределы текста. Но самый интересный случай, когда читатель / слушатель оказывается «внутри» библейского сюжета.

Проявления этих закономерностей можно наблюдать и в других песнях альбома.

Так, например, в песне «Дарья» (третьей песне альбома) тоже совершенно очевидно два «ты» – два адресата лирического героя: один – конкретный – Дарья, а другой – не назван. Однако его появлению в тексте предшествует аллюзия на распространённый библейский сюжет о воскрешении Лазаря.

Вводя в текст песни библейский сюжет, присутствующий в массовом сознании и закрепившийся в крылатом выражении²²¹: «Бог сказал Лазарю – мне нужен кто-то живой / Господь сказал Лазарю – хэй, проснись и пой! / А Лазарь сказал – Я видел это в гробу / Это не жизнь, это цирк Марабу / А *ты* у них, как фокусник-клоун, лучше двигай со мной» (курсив наш. – *Е. Е.*) (356), БГ резко меняет ракурс изображения и вводит новых субъектов – Бога и Лазаря.

Суть библейского сюжета: Иисус воскрешает Лазаря на четвёртый день после его смерти. Его субъектная организация такова: Христос – субъект действия, Лазарь – его объект, выполняющий волю Христа: «Итак отняли камень [от пещеры], где лежал умерший. Иисус же возвел очи к небу и сказал: Отче! благо-

²²¹ Выражение «воскрешение [воскресение] Лазаря» употребляется в значении: «выздоровление после тяжёлой болезни; возобновление чего-либо старого, забытого». (См.: *Ашукин Н. С., Ашукина М. Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1987. С. 58.)

дарю 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. И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лице его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет». (Ин.11:38-44)

Разумеется, в массовом сознании Лазарь, вернувшись к жизни, должен быть благодарен Богу. БГ абсурдирует ситуацию, меняя субъектную организацию: Лазарь из послушного Божьей воле превращается в активно сопротивляющегося ей. Субъектная организация фрагмента становится обратно симметричной организации библейского текста. Волею БГ Господь «позволяет» Лазарю говорить с собой фамильярно-дерзко и снисходительно-упрекающе: «Я видел это в гробу», «ты у них, как фокусник-клоун», «лучше двигай со мной».

В абсурдном поведении гребенщиковского Лазаря можно найти логику, если только выйти за рамки сюжета, осевшего в массовом сознании и утратившего связь с контекстом. Если дочитаем главу из Евангелия до конца, мы узнаем, что именно после этого чуда иудеи во главе с первосвященниками решили убить Христа, так как с политически-религиозной, рациональной точки зрения чудо оказалось неудобным и даже опасным: «Тогда первосвященники и фарисеи собрали совет и говорили: что нам делать? Этот Человек много чудес творит. Если оставим Его так, то все уверуют в Него, и придут Римляне и овладеют и местом нашим и народом. <...> лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб. <...> С этого дня положили убить Его». (Ин.11: 47-53). То есть, если кратко сформулировать заложенный здесь смысл, чудо оказалось ненужным и опасным – от него отказались. Народ, что встречал Христа возгласами «Благославен Царь Израилев» при входе в Иерусалим, через несколько дней кричал Пилату: «Распни, распни его!» и говорили ему : «Не пиши: “Царь Иудейский”, но что Он говорил: “Я Царь Иудейский”» (Ин.19:19-21).

В гребенщиковском Лазаре оказались парадоксально совмещены и Лазарь, воскрешённый Христом, и народ, отрёкшийся

от Христа, то есть образ вмещает в себя весь парадоксальный евангельский сюжет в свёрнутом виде. Оксюморон – Лазарь и связанная с ним ситуация становятся в песне метафорой абсурдности человеческого выбора – жизни без Бога. Лазарь здесь оказывается голосом скептического, рационального, пассивного сознания, обладающего своей логикой и правотой, системой аргументации:

Смотри, из труб нет дыма, и на воротах печать,
И ни из одной трубы нет дыма, и на каждых воротах печать.

Здесь каждый украл себе железную дверь,
Сидит и не знает, что делать теперь,
У всех есть алиби, но не перед кем отвечать (356).

На самом деле, реплику Лазаря (настолько она логична и кажется справедливой) можно приписать и лирическому герою, если бы не противительный союз «а», с которого начинается следующая строфа: «А я пою тебе с той стороны одиночества...»²²². Эта строчка, стоящая после библейского сюжета, во-первых, маркирует очередную смену ракурса изображения; во-вторых, окончательно проясняет «кто есть кто» – становится понятно, что лирический герой «поёт» не «ты»-Дарье, а какому-то другому «ты», очевидно тому, кто призывает Лазаря. Таким образом, реконструируется синтаксис диалога: «Проснись и пой» – «Я пою».

Фраза, вложенная в уста Господа, требует особой оговорки.

«Проснись и пой» – формула из популярной эстрадной песенки советской поры²²³ – в устах Господа звучит каламбуром.

²²²Противопоставление осуществляется здесь не только средствами грамматическими, но и музыкальной мелодией: строфа, начинающаяся с этой строчки, выделена несколькими способами: между ней и предыдущей укороченный проигрыш – вместо 10 обычных – 4 секунды; после строфы десятисекундный проигрыш звучит приглушённое, с другим посылом; после него начинается «громкий» проигрыш, по времени равный куплету (примерно 18 секунд).

²²³Появление этой песенной формулы в контексте слов Господа, на наш взгляд, не случайно. Она отсылает к уже порядком стёршейся в массовом

Во-первых, потому, что она, маркер «советского текста»²²⁴ – «лакированной» официальной советской действительности, невозможна в его устах. Но входя в отношение со- и противопоставления с библейским текстом, она пропитывается его коннотациями, и тогда на периферии её семантического поля можно уловить мерцание пушкинского «Пророка»: «Восстань, пророк, и виждь и внемли, / Исполнишь волею моею, / И, обходя моря и земли, /

сознании фабуле одноимённого телеспектакля (реж. М. Захаров, А. Ширвиндт, Н. Марусалова (Иваненкова)), вышедшего на экраны в 1974 году, после премьеры в московском Театре Сатиры. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/movie/5768/annot/>

«Проснись и пой» – песня молодой и веселой героини, которая привносит в живущий привычным, устоявшимся бытом дом, любовь и радость. Жизнь семьи переворачивается с ног на голову, героиня заставляет окружающих посмотреть на себя новыми глазами, и измениться. Гребенщиков же, помещая слова песни в уста Господа, актуализирует не образ героини, а функцию бодрствования. То, что сегодняшним массовым слушателем воспринимается маркером лицемерно-оптимистичной советской идеологии, было чем-то противоположным для думающего зрителя «застойной» эпохи, чуткого к эзопову языку сатиры. БГ как бы синтезирует обе рецепции, онтологизируя их, обнаруживая в них архетипический мотив бодрствования. Религиозная составляющая этого мотива вмещает в себя и бытовую, и, социальную линии. Любопытно, что эта поэтическая формула востребована и более молодыми исполнителями (рэп-группа «Каста», песня «Проснись и пой», альбом «Быль в глаза», 2008). Они так же, как и БГ уходят от её буквального клишированного смысла и насыщают социальным, онтологическим значением.

Каста. Проснись и пой. [Электронный ресурс] Режим доступа:

http://www.rapttexts.ru/Kasta_Prosnis_i_poj.html

²²⁴ Термин «советский текст» мы используем здесь в значении, аналогичном значению, подразумеваемому в терминах «петербургский», «пушкинский» и др. тексты. «Советский текст» в песне обнаруживается и в следующей строфе: «Но пока я пою, я поверну эти реки вспять». Один из самых грандиозных утопических советских геоэкономических проектов, который мог бы привести к нарушению естественного порядка вещей – «поворот северных рек вспять», у БГ становится метафорой его восстановления – пробуждения от сна, воскресения из смерти. Любопытно, что образ текущих вспять рек используется БГ ранее, в песне «Стучаться в двери травы» («Десять стрел», 1986) в качестве метафоры искажённой картины мира: «Я видел, как реки идут на юг, / И как боги глядят на восток. / Я видел в небе стальные ветра, / Я зарыл свои стрелы в песок». В контексте творчества БГ в целом появление в более поздней песне «Дарья» этого образа прочитывается как исправление, возвращение к истинному ходу вещей.

Глаголом жги сердца людей”».

Мировоззренческо-стилистический конфликт здесь приводит, как и в других случаях у БГ, к освобождению буквального смысла фразы от «оков» клише. Так, готовую формулу-штамп «проснись и пой» поэт «разбивает» на две самостоятельные семантические единицы. Слово «проснись» через библейский контекст прочитывается как пробуждение-воскрешение (в пассиве здесь метафора сна как смерти), а глагол «пой» заключает в себе сему главного структурообразующего мотива песни – пения, как диалога с Богом, активной жизненной позиции, победы над смертью. Это-то и не позволяет прочесть ситуацию как глум: сталкивая два противоположных по стилю фрагмента, БГ «взрывает» языковые и смысловые клише изнутри, обновляя их содержание.

Таким образом, анализ субъектной организации позволяет сделать интересные наблюдения. БГ использует форму устного пересказа библейского сюжета, что, на первый взгляд, выглядит снижением его. Но обытовлением и разговорной речью БГ не «снижает» библейский текст, но воспроизводит профанную точку зрения его поверхностного восприятия. Вводя в библейский текст разговорную лексику, БГ привносит в него иную идеологическую точку зрения – точку зрения современного стереотипного мышления.

Гребенщиков использует библейский сюжет как отправную точку, чтобы сказать о своём, актуальном, сегодняшнем, наболевшем. Его Лазарь – это наш современник, потенциально каждый слушатель – скептик, видящий во всём только тёмную сторону и прикрывающийся этим. Его позиция – обличение, чтобы оправдать бездеятельность, пассивность, в акценте – безверие.

Вводя в текст Бога как лирического субъекта, БГ перекодирует изначальное «ты»-Дарья и направляет весь разговор в иное коммуникативное русло. В пятой строфе «ты» – уже не Дарья: «И я не помню ни *твоего* званья, ни отчества, / Но знаешь, в *тебе* есть что-то, что заставляет этот курятник сиять» (курсив наш. – Е. Е.) (356).

Как и в случае с первой песней альбома, можно сказать, что БГ, не называя «ты», выстраивает вокруг него контекст, содер-

жащий подсказку, но не отгадку. Отгадка не в тексте – она в читателе.

Подобную ситуацию мы наблюдаем и в песне «Тень», которая так же построена как диалог лирического «я» с неким неназванным «ты»:

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

Напомни, где мы виделись, – моя память уж не та, что была.

Ты здесь просто так или у нас есть дела?
Скажи мне, чем мы связаны, скажи хотя бы «Да» или «Нет».

Но сначала скажи, отчего так сложно стало
Выйти из тени на свет (361).

Неузнавание длится до тех пор, пока, подобно тому, как это происходило в песнях «Если бы не ты» и «Дарья», в текст не встраивается сюжет по библейским мотивам: «Зачем ты целуешь меня? И чего ждут солдаты в кустах? / Если тебе платят за это, скажи, я, наверно, пойму» (361 –362).

Трудно не опознать в этих строчках драматическую евангельскую ситуацию предательства Христа Иудой. Она закреплена в крылатых выражениях: «Иуда-предатель», «иудин поцелуй»²²⁵. Закреплённость в массовом сознании и

²²⁵Выражение возникло из евангельского сюжета «о предательстве одного из двенадцати учеников Иисуса – Иуды Искарриота; своего учителя он предал за тридцать сребрянников иудейским первосвященникам; приведя стражу в Гефсиманский сад, где находился Иисус, Иуда сказал, что того, кого он поцелует, нужно взять, и тот час подошёл к Иисусу и поцеловал его (Мф. 26:48-49; Мк.14:44; Лк.22:47). Имя Иуды стало синонимом предателя; выражение “иудин поцелуй” употребляется в значении: предательский поступок, лицемерно прикрытый проявлением любви, дружбы». (См.: *Аиукин*

инерция восприятия этого образа и сюжета настолько велики и сильны, что у читателя не остаётся сомнений в том, что данный фрагмент монолога лирического героя, обращённый к «ты» – это реконструированный, домысленный монолог Христа, обращённый к Иуде. Это может звучать абсолютно убедительно, если не рассматривать этот сюжет в контексте всей песни, её субъектной организации.

Повторимся, песня организована как внутренний диалогизированный монолог лирического «я» с неким «ты», предположительно, двойником. Если придерживаться мнения, что вышеприведённые слова – это видоизменённая евангельская цитата: «И, тотчас подойдя к Иисусу, сказал: радуйся, Равви! И поцеловал Его. Иисус же сказал ему: друг, для чего ты пришёл? Тогда подошли и возложили руки на Иисуса, и взяли Его» (Мф.26:49-59); «Когда Он еще говорил это, появился народ, а впереди его шел один из двенадцати, называемый Иуда, и он подошёл к Иисусу, чтобы поцеловать Его. Ибо он такой им дал знак: Кого я поцелую, Тот и есть. Иисус же сказал ему: Иуда! целованием ли предаешь Сына Человеческого?» (Лк.22:47-48), то придётся согласиться с тем, что весь монолог, то есть песня, выстроен от лица «божественного начала», «включённого в человеческую душу» и обращён к «теневым аспектам подсознания» (О. Р. Темиршина). В этом случае «тень» должна быть объектом.

Но тогда мы столкнёмся с конфликтом интерпретации, с которым столкнулась и О. Темиршина. Справедливо заметив присутствие в песне евангельского сюжета, а так же наложение на него некоего «иноного», исследовательница обошла вниманием самый механизм, что в, конечном итоге, привело к противоречию: «Этот “теновой” сюжет проецируется на евангельский и соотносится с мотивом предательства Христа Иудой. Образ последнего в таком контексте прочитывается как один из вариантов теневого архетипа. Фактически же поверх этого евангельского сюжета проступает иной – мотив

Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. 4-е изд., доп. М.:, 1987. С. 151.)

предательства своей собственной божественной природы теньными аспектами подсознания, направленными на разрушение личности. Если вспомнить, что в философской концепции Гребенщикова божественное начало оказывается “интровертированным” (то есть включенным в человеческую душу), то этот сюжет становится своеобразным личным мифом»²²⁶.

Действительно, если слова «Зачем ты целуешь меня? И чего ждут солдаты в кустах? / Если тебе платят за это, скажи, я, наверно, пойму» принадлежат «божественной сущности», Христу, то это неминуемо вступает в противоречие с исповедальной интенцией других слов: «Моя память уж не та, что была»; «Но сначала скажи, отчего так сложно стало / Выйти из тени на свет»; «Считай меня Иваном Непомнящим, или назови подлецом»; «И если ты мой ангел, зачем мы пьем эту смесь? / И откуда я знаю тебя, скажи мне, если ты ещё здесь»; «Я забыл на секунду, что, чтобы здесь был свет, / Ток должен идти по нам»; «Но если ты пришёл сюда дать мне волю, / Спасибо, уже ни к чему»; «Вокруг меня темнота, она делает, что я прошу. / Я так долго был виновным, что даже не знаю, зачем я дышу». Они не могут принадлежать божественной сущности в силу внутренней субъектной организации этих строк.

Сложность выхода субъекта «из тени на свет» говорит о том, что субъект долгое время находится «в тени»; его отношения с темнотой, которая вокруг него, не носят оппозиционного характера – они в одном пространстве; у героя ощущение тотальной потери памяти, а чувство вины становится его сущностью и остро осознаётся им. Таким образом, можно предположить, что песня – это монолог «тени», обращённый к свету, божественной сущности, а не наоборот – монолог, обращённый к ней, как это показано в цитируемой выше работе О. Р. Темиришиной: «Разрешение этого сюжета оказывается совершенно “правильным” с точки зрения аналитической

²²⁶ Темиришина О. Р. Символы индивидуации в творчестве Б. Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2008. Вып. 10. С. 220–221.

психологии. Вытеснение тени и ее непризнание приводят к тому, что тень забирает “энергию” у сознательной личности, приводя ее тем самым к экзистенциальной диссоциации. Поэтому парадоксальность интерпретации этого сюжета у Гребенщикова заключается в том, что борьба с тенью обозначает лишь одно: необходимость ее признания и узнавания»²²⁷.

Но, как показывает анализ субъектной организации, «парадоксальность интерпретации этого сюжета у Гребенщикова» в другом: «тень» здесь не объект высказывания, а его субъект; коммуникативная инициатива принадлежит именно «тени», на что косвенно «работает» и название песни. Герой её – «тень», а точнее, тёмная, теневая сторона человеческого сердца. Таким образом, БГ перелицовывает классический сюжет разговора героя со своей тенью-двойником. Не «божественная сущность» в человеке узнавая, признаёт «тень», а наоборот, «тень» мучительно старается вспомнить «божественную сущность», что в Евангелии выражено следующим образом: «И Я скажу вам: “просите, и дано будет вам; ищите, и найдёте; стучите, и отворят вам; Ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят”» (Лк. 11, 9 –10). И это, на самом деле, более личностная, человеческая точка зрения, подразумевающая активность и свободу выбора.

Но при этом, как всё-таки быть с «тёмным» местом песни – с поцелуем? Для начала вспомним, что библейский сюжет следует сразу же за мелодически выделенным припевом, делящим текст песни пополам. Это деление не только формально, но и содержательно. Если в первых трёх строфах настойчиво варьируется мотив потери памяти (им начинается первая строфа и им же заканчивается третья: «Откуда я знаю тебя?», «Напомни, где мы виделись, – моя память уж не та, что была», «Считай меня Иваном Непомнящим», «И откуда я знаю тебя...»), то припев начинается с конструкции воспоминания:

Я помню дни, когда каждый из нас мог быть первым,

²²⁷ *Темиришина О. Р.* Указ. соч. Там же.

И мне казалось наши цепи сами рвались напополам.
Я пришёл сюда выпить вина и дать отдых нервам.
Но я забыл на секунду, что, чтобы здесь был свет,
Ток должен идти по нам. Эй! (361)

Даже слова «но я забыл», на самом деле означают «я вспомнил». Воспоминание подобно пробуждению. Герой с недоумением «оглядывается по сторонам» – «Почему здесь так холодно, или это норма в подобных местах? / Зачем ты целуешь меня ...» и т. д. В контексте мотива воспоминания / узнавания «Иудин поцелуй», в первую очередь, на наш взгляд, актуализирует узнавание – Иуда поцелуем указал, открыл солдатам Христа, а у Гребенщикова Христос поцелуем открывает Иуде его самого. Предательство Иуды в гребенщиковском тексте оборачивается любовью Бога²²⁸, согласно евангельскому: «Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю. Итак будь ревностен и покайся» (Откр.3:19)²²⁹.

«Тень» осознаёт себя «тенью», после чего начинается «выздоровление», высказывания лирического «я» несут в себе исповедальную интенцию: «Вокруг меня темнота, она делает, что я прошу. / Я так долго был виновным, что даже не знаю, зачем я дышу. / И каждый раз – это последний раз, и каждый раз я знаю – приплыл. / Но глядя на тебя, я вспоминаю сейчас то, что даже не знал, что забыл» (362).

Поэтому-то поцелуй и воспринимается героем как отпущение грехов – отпущение на волю. «Моё сердце не здесь, снимайте паруса с кораблей», «А где-то ключ повернулся в замке, / Где-то открылась дверь». Именно так, с

²²⁸Если обратиться к тексту творчества БГ в целом, то можно найти любопытное подтверждение этой мысли – в каламбуре из песни «Три сестры» («Навигатор», 1995): «Кто зажжёт в тебе свет – обернётся твоей тенью, / И в ночной тишине вырвет сердце из груди» (320).

²²⁹Наряду с этим здесь, как нам видится, имплицитно присутствует и одна из главных евангельских заповедей: «Любите врагов ваших». Если «иудин поцелуй» является метафорой греха вообще, то «поцелуй Христа» – это метафора любви и всепрощения.

помощью метонимических оборотов «ключ повернулся», «дверь открылась», БГ избегает прямого названия настоящего субъекта действия или, точнее, помня эвангельское «стучите, и отворят вам», двух субъектов – Бога и человека: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр.3:20). И, наконец, в последних строках – окончательное пробуждение/узнавание себя-другого: «Теперь я вспомнил, откуда я знаю тебя, / И мы в расчёте теперь». Это и есть встреча с Богом.

Как видим, здесь, так же как и в случае с Лазарем из «Дарьи», Моисеем из «Если бы не ты», Савлом из «Дороги в Дамаск» БГ меняет субъектную организацию внутри библейского сюжета, таким образом, резко изменяя ракурс изображения. Возникающий при этом оксюморон, как и в вышеописанных случаях, является не разрушением эвангельской интенции, но напротив – адекватной формой её передачи, поскольку суть её парадоксальна.

Подобная авторская стратегия, на наш взгляд, является наиболее выигрышной в коммуникации с читателем. Будучи исповедальной, а не морализаторской, авторская интонация, оставляя читателя/слушателя свободным, в то же время втягивает его в разговор, делая соучастником. Обращаясь к «божественной сущности», БГ не обращается к ней вообще, а к божественному внутри каждого читателя / слушателя. Сакральное в песне не называется и не подаётся прямо, а лишь мерцает, «не задавливая» иные семантические пласты. Бытовое, экзистенциальное, культурологическое, религиозное прочтения не отрицают друг друга, являясь «ярусами» восприятия, но при соблюдении вертикали – все они, в конечном итоге, стремятся к центру авторского и читательского духовного опыта.

Следующая за «Тенью» песня «Там, где взойдёт Луна» – срединная песня цикла возвращает нас к его началу. И по субъектной организации, и по общей интенции она напоминает «Если бы не ты». Здесь также в наличии два адресата вы-

сказывания – два «ты». В первых двух строфах (в звуковом варианте – двух куплетах, отделённых от последующих двух большим проигрышем, равным куплету, в 36 секунд) «ты» – это и сам лирический герой, и имплицитный слушатель / читатель, к которому он обращается: «Если ночь, как туннель, и дневной свет – наждак, / Если всё, что ты сделал, обернулось не так»; «Когда восток станет севером, и янтарь станет медь, / Когда немые на улицах станут учить тебя петь, / Когда идёшь 160, и перед тобою стена» (363).

В третьей строфе адресат высказывания меняется: «ты» грамматически обретает женский род: «Когда ты дала мне руку, я не знал, лететь мне или упасть». Четвёртая строфа интенционально и мелодико-ритмически образует с третьей единое целое (пятисекундный проигрыш, присутствующий между первым и вторым куплетом, между третьим и четвёртым отсутствует, интервал сокращён до трёх секунд): «Я родился уже помня тебя, просто не знал, как тебя звать. / Дох от жажды в твоих родниках – я не знал, как тебя звать²³⁰. / У тебя сотни имён, все они – тишина, / Нас будут ждать там, где взойдёт Луна».

Для анализа важно обратить внимание на то, что этот фрагмент в звуковом варианте песни представлен несколько иначе: «Дох от жажды в твоих родниках – я не знал, как тебя *знать*. / Тебя называют богиней, для меня ты – жена»²³¹ (Курсив наш. – Е. Е.). Как видим, в этом варианте БГ более конкретен и прямо апеллирует к заглавию альбома, но вряд ли более точен (в его же парадигме точности). Уйдя от прямых номинаций, он, как всегда, оставил читателю простор

²³⁰В книге «Аквариум. Тексты XX века» (СПб.: «Геликон Плюс», 2001. С. 226.), как и в звучащей песне концевая рифма этих строк звучит несколько иначе – «звать» – «знать». Это позволяло сделать два предположения: первое – БГ использовал здесь омонимичную рифму («звать» в значении обращении по имени, и в значении «окликать») или же в «Книге Песен БГ» допущена опечатка. На наш вопрос по этому поводу Гребенщиков в приватной переписке ответил, что «канонический вариант – “я не знал, как тебя *знать*”».

²³¹CD БГ. «Лилит», 1997. Solyd Records, 1997. Звуковой вариант зафиксирован в книге: Аквариум. Тексты XX века. СПб.: «Геликон Плюс», 2001. С. 226.

для интерпретации²³², при этом ни в коем случае не лишая текст изначального смысла и не противореча ему²³³. Если для

²³²Что касается простора для интерпретации, то он, действительно, велик. Так, например, О. Э. Никитина, вслед за А. Кушним, высказавшим мнение, «что идея Белой Богини (Великой Матери), сформулированная Грейвсом, оказала немалое воздействие на творчество Гребенщикова, что особенно отразилось в сольной работе 1997 года “Лилит” – её идее, оформлении и собственно названии» (См.: *Кушнин А.* 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи. М.: ЛЕАН, АГРАФ, КРАФТ +, 1999. С. 188), пишет, что несмотря на то, что в «том варианте книги Грейвса, который известен автору статьи, имя Лилит не упоминается. <...> есть все основания считать Лилит Лунной богиней (её метафорическое название в астрологии – Черная Луна), а значит, и Белой богиней». Она утверждает, что альбом «Лилит» «стал кульминацией мифа о Белой богине в творчестве Б.Г.» Ссылаясь на, очевидно, авторитетное для неё мнение Р. Грейвса («показателем поэтического видения является точность, с которой поэт изображает Белую богиню...»), исследовательница делает оптимистический вывод: «Б.Г. не только посвятил ей свою поэзию и изобразил ее с удивительной точностью, но и сам стал со-творцом мифа о Белой богине». (См.: *Никитина О. Э.* Белая богиня Бориса Гребенщикова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. Вып.5. С. 159–160, 162*), О. Р. Темиришина, соглашаясь с тем, что женское имя культурного персонажа у БГ именно Белая богиня, тем не менее, полемизирует с О. Э. Никитиной: «Белая Богиня – это всего лишь “имя”, которое, как замечает исследовательница, само оказывается “нечетким” и часто подменяется иными именами (муза, зима, цыганка и др.). Значит, здесь дело не только в самом имени (которое, может быть, является всего лишь элементом более общего ряда) – а в функциях, которые связаны с этим именем». Выход Темиришиной видится в аналитической психологии Юнга: «Возможно, что сама Белая Богиня является манифестацией более общих функций, которые соединяются в едва уловимом женском архетипе-символе, названном Юнгом анима». И далее исследовательница делает, на наш взгляд, очень важный и правильный вывод, который, к сожалению, не получает должного развития: «Единение “двоих в одном” является архетипическим мотивом и может, как было уже отмечено, трактоваться в разных культурных ключах». (См.: *Темиришина О. Р.* Символы индивидуации в творчестве Б. Гребенщикова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2008. Вып. 10. С. 129*). На наш взгляд, здесь можно и должно говорить о «спектре адекватности» (И. Есаулов) интерпретации тексту, языку описания – языку текста.

²³³Этот момент, на наш взгляд, очень важен, т.к. показывает работу автора над текстом. «Книга Песен БГ», которая цитируется нами, открывается авторской оговоркой: «истинные» тексты песен, опубликованные в этой книге, по разным естественно-ненаучным причинам иногда отличаются от тех, что исполнялись

кого-то божественное и человеческое разделены, то для БГ они составляют одно целое в полноте и гармонии.

Женское «я» здесь сакрализуется так же, как в «Если бы не ты» с помощью библейского текста, отсылки к которому встречаются как в первой двухстрочной части, так и во второй. В первых двух строках, как мы помним, лирический герой обращается к себе, и к имплицитному слушателю / читателю. Это своего рода ретроспектива его жизни и психологического состояния до встречи с любовью-Богом. Как и в первой песне альбома, БГ использует здесь анафоры, синтаксический параллелизм, переходящий в градацию для передачи абсурдности жизни без любви и веры.

Гиперболически трансформированная библейская цитата в первой строфе «Если в новых мехах пыль вместо вина» на верхнем, бытовом «ярусе» восприятия прочитывается как интерпретация зафиксированного в одном из словарей значения: новому содержанию нужна новая, адекватная этому содержанию форма²³⁴. И в данном контексте, мехи с пылью вместо вина прочитывается как «душевное опустошение», «жизнь, потерявшая наполнение, смысл».

Но, будучи в акценте – последней анафористической строкой, она здесь, как и в выше проанализированных песнях, актуализирует ещё и онтологический план – один из многочисленных смыслов, свойственных первоисточнику. В притче о вине и мехах читаем: «Не вливают также вина молодого в мехи ветхие; а иначе прорываются мехи, и вино вытекает, и

на концертах и даже записаны на альбомах» (Курсив наш. – Е. Е.), в которой, как мы видим, автор, при всей ироничности высказывания, недвусмысленно указывает на некоторую текстологическую каноничность опубликованных здесь текстов. Поэтому нам видится естественным в филологическом анализе опираться именно на те тексты, которые самим автором манифестируются как *истинные*. Что же касается этой конкретной замены, то она, на наш взгляд, очень симптоматична: в ней выкристаллизована одна из характерных черт художественного метода Гребенщикова – поэтической апофатки, когда в «минусе», «лакуне» оказывается прямая номинация.

²³⁴ Фразеологический словарь. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://letter.com.ua/phrase/index.php?id=2362>

мехи пропадают; но вино молодое вливают в новые мехи, и сберегается то и другое» (Мф. 9, 17).

Под молодым вином здесь подразумевается, в том числе, и новое – Христово учение, вера²³⁵. Имея это в виду, строчку БГ можно понять, как «жизнь без веры», «жизнь без Бога», а, точнее, «внешне благополучная жизнь, но без духовного наполнения», где «жизнь» – необыкновенно широкое понятие, включающее в себя и личностный аспект, и социальный, и онтологический. В драме внутренней неустроенности лирического героя как в капле воды отражается драма неустроенности, хаоса жизни. Можно сказать, она непросто отражается, но через призму личностного восприятия укрупняется, приобретая вселенский масштаб.

На этом можно было бы остановиться, если бы не субъектная организация строф. В первых трёх строках каждой из них, о которых шла речь выше, психологические состояния героя изображаются в ретроспективе – как прошлый его духовный опыт. Четвёртая же строфа стоит в оппозиции к ним, так как заключает в себе новое знание – новую точку зрения, выраженную и грамматически – категорией времени, и пространственно: «Это пройдёт там, где взойдёт Луна»; «Это не в

²³⁵ Иоанн Златоуст толкует это место в Евангелии следующим образом: «Говоря о настоящем, Христос вместе предвещает и будущее, – именно то, что ученики Его впоследствии времени обновятся; но доколе этого не будет, доколе не должно возлагать на них никаких строгих и тяжких заповедей. Кто прежде надлежащего времени, говорит Христос, предлагает людям высокое учение, тот и в свое время уже не найдет их способными следовать ему, навсегда сделав их бесполезными». (См.: Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого архиепископа Константинопольского. Избранные творения. Толкование на святого Матфея Евангелиста. В 2 т. Т. 1. / Репринт. изд. 1901 г. М: Издательский отдел Московского Патриархата, Изд. «Посад», 1993. С. 335.) Подобным же образом толкует параллельное место у евангелиста Луки блаженный Феофилакт: «А Мои ученики, как пребывающие со Мною – Богом Словом, теперь не нуждаются в пользе поста, потому что они от сего самого (пребывания со Мною) благодетельствованы и Мною сохраняются. Когда же Я буду взят, а они будут посланы на проповедь, тогда они будут и поститься, и молиться, как приготовившиеся к великим подвигам. И иначе: теперь, будучи слабы и еще не обновлены Духом, они подобны старым мехам и старой одежде» (Курсив наш. – Е. Е.). (Святое Евангелие от Луки с толкованием блаженного Феофилакта. М.: «Новая книга», «Ковчег», 2004. С. 109).

счёт там, где взойдёт Луна». Здесь становится очевидным, что лирический герой обращается не столько к себе, сколько к некоему отдельному «ты», которому ещё только предстоит встать на тот путь, которым идёт лирический герой. Именно с этим «ты» отождествляет себя читатель / слушатель. В наречии «там» при сохранении пространственной семантики (указанием на некое место) происходит приращение нового контекстуального значения – «там» становится метафорой состояния.

В третьей строфе происходит главное событие – встреча, отражённая в смене субъектной организации – появлении нового адресата – женского «ты», причём в тесном окружении библейских цитат, переводящих событие в парадигму сакрального: «Кому-то вода – питьё, а кому-то – *царская честь*, / Но каждый видит лишь то, что в нём уже есть, / *Хороший вор даже в раю* найдёт, что украсть» (Курсив наш. – Е. Е.).

В первой цитате – в образе воды как «царской чести» актуализируются два связанных библейским контекстом значения: «живой воды»: «И сказал мне: совершилось! Я есмь Альфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источника воды живой. (Откр.22:16) – и титула «царь», принадлежавшего Христу²³⁶.

Вторая отсылает к евангельскому событию, согласно которому, Христа распяли посреди двух разбойников. Один из них поносил Его и говорил: «Если Ты Христос, спаси Себя и нас». Другой же разбойник стал унимать своего товарища:

²³⁶Наименование Христа «Царём» встречается во многих евангельских сюжетах, на протяжении всего повествования. Так, например, волхвы спрашивали: «где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему» (Мф.2:2), на допросе Пилата: «Иисус же стал пред правителем. И спросил Его правитель: Ты Царь Иудейский? Иисус сказал ему: ты говоришь» (Мф.27:11), солдаты издевались: «и, сплетиши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский!» (Мф.27:29); «Распявшие же Его делили одежды его, бросая жребий; и, сидя, стерегли Его там; и поставили над головою Его надпись, означающую вину Его: Сей есть Иисус, Царь Иудейский» (Мф.27:35-37).

«Или ты не боишься Бога, когда и сам осужден на то же? Мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал». И, обратясь к Иисусу, сказал: “Помяни меня, Господи, когда придешь в царствие Твое!” На это он услышал от Господа: “Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю”» (Лк. 23:39-43). Покаявшийся разбойник получил в христианской традиции прозвище «Блаगरазумный» и, по церковному преданию, первым из людей, уверовавших во Христа, вошёл в рай. Не ближайший ученик Христа, как было бы логично, а именно разбойник.

Каким образом это может «работать» в контексте строфы? На наш взгляд, в упоминании о хорошем воре – «благоразумном» разбойнике, актуализируется парадокс, «очевидное-невероятное». С одной стороны, он корректирует рациональную логику первых двух строк, а с другой – предуготовляет парадоксальность встречи с женским «ты» и одновременно сопровождающее её смятение: «Когда ты дала мне руку, я не знал, лететь мне или упасть».

Функции данного библейского фрагмента, актуализируемого в тексте, многочисленны. Посредством его передаётся нелогичность, иррациональность чуда – встречи с любовью, Богом. Будучи кульминацией всей песни, он, зримо, через конкретный сюжет, иллюстрирует парадокс поэтической метафоры рефрена: «Это пройдёт там, где взойдёт Луна», «Это не в счёт там, где взойдёт Луна». Его присутствие сакрализует и женское «ты» и придает инерцию сакрального прочтения последней строфы, собственно, и всего лирического сюжета.

В последней строфе «ты» теряет свою соотнесённость с категорией рода и, как в песне «Если бы не ты», вновь становится обозначением сакральной сущности (вобравшей в себя и женское «ты»). У исследователя возникает соблазн назвать её точное, единственное имя, но, следуя парадоксальной логике БГ, явленной в третьей строфе, памятуя авторское: «У тебя сотни имён – все они тишина», не будем этого делать. Однако позволим себе заметить, что, использование библей-

ского кода в тексте песни, так или иначе задаёт границы интерпретации, намечает её русло, что не позволяет исследователю уходить слишком далеко. Собственно, отмеченный признак поэтики БГ, часто принимаемый за ризоматичность, провоцирует критиков зачислить его в ряды постмодернистов.

На наш же взгляд, сама апофатическая природа поэзии, роднящая её с религиозной духовной практикой исихазма²³⁷, диктует поэту принцип «сказать – не сказав» (М. Цветаева). Думается, что книжная редакция песни является свидетельством авторской рефлексии по поводу собственного художественного метода: работая над книгой, долженствующей стать своеобразным предварительным итогом творчества, БГ имел внутренние основания удалить из песни всё то, что может сузить её прочтение, свести его к лирико-биографическому плану. Убрав оппозицию: «для них» и «для меня» («Тебя называют богиней, для меня – ты жена»), выйдя из конкретики к широкому обобщению, БГ вновь меняет субъектную организацию. Теперь последний рефрен «Нас будут ждать там, где взойдёт Луна» звучит не только и не столько интимно (как это было бы, оставь БГ первый вариант), он приобретает бытийное звучание – «будут ждать там, где взойдёт Луна» всех нас, включая и слушателя, и зрителя, если внутри нас «взойдёт Луна».

Ещё одна песня альбома – «Некоторые женятся» – также в основе своей имеет наложение двух сюжетов – лирического и бытийного, онтологического. Здесь также два персонажа, два субъекта действия – «он» и «она». Заметим – действия, но не высказывания. Говорит здесь только «я» во вто-

²³⁷Исихазм (от др.-греч. *исихиа* – мир, тишина, молчание, покой, уединение) – преимущественно восточнохристианская мистико-аскетическая практика «священнобезмолвие» и теологическое обоснование этой практики. <...> Опыт И. – это опыт богообщения, человеческого обожения (теозиса) в результате «духовного трезвления», терпеливого воздержания от рассудочного познания Бога в результате подготовленности к «недоумению» (амехании) и экстатическому откровению. См.: Религиоведение / Энциклопедический словарь. М.: Академический Проект, 2006. С. 410.

рой и последней строфе, «я», соотносимое с авторским.

В отличие от предыдущих песен «он» и «она» здесь противопоставлены, составляют не пару, а оппозицию. Каждый из них по-своему ощущает время, и за каждым стоит своя аксиологическая система:

Она сказала «Пока», он долго смотрел ей вслед,
Для неё прошла ночь, для него три тысячи лет,
За это время десяток империй расцвёл и рухнул во мрак,
Но некоторые женятся, а некоторые так.

<...>

У некоторых сердце поёт, у некоторых болит,
Он нажимает на «Save», она нажимает «Delete»,
И нет смысла спрашивать «кто», нет смысла спрашивать
«как»,

Ведь некоторые женятся, а некоторые так (368).

«Он» живёт в историческом линейном времени, «она» – в мифологическом. Для него время и то, что в нём происходит рационально постижимо, для неё – нет. В его картине мира присутствует конец – мрак, смерть, в её – ночь всегда «проходит», и наступает новый день. При этом «он» парадоксальным образом устремляется к концу – к покою (нажимая «Save», он множит конец), «ей» же претит сама эта идея (нажимая «Delete», она отменяет конец, стремится к продолжению)²³⁸. В строке «И нет смысла спрашивать “кто”», нет смысла спрашивать “как”» БГ, как бы предвосхищая вопрос, опять уходит от прямого ответа; отказываясь от какой-либо конкретизации, оставляет только функцию, «обнажённый» принцип вечного коммуникативного провала между теми, кто

²³⁸Если же иметь в виду ситуацию, аналогичную той, когда при выходе из программы возникает сообщение «Сохранить ли изменения в файле?» и три варианта ответа «Да», «Нет», «Отменить» (в английском варианте «Save» (сохранить), «Delete» (удалить), «Ignore» (игнорировать или отклонить, т. е. вернуться к работе программы), то команда «Delete» может быть прочитана как отмена правок, искажающих первоначальный замысел (текст).

«женится», и теми, кто «так». Однако несущий в себе оппозицию рефрен «некоторые женятся, а некоторые так» в обеих строфах маркирует как оппозиционность персонажей, так и возможность их союза.

Во второй строфе лирический сюжет отодвигается на второй план, на первый выдвигается социальный: «Раньше мы жили завтра, а теперь и сегодня – вчера, / Вместо Роллингов – хакеры, вместо Битлов – юзеры, / Бригады ломаются в церковь, святому место – кабак, / И некоторые женятся, некоторые так».

Как и во многих песнях БГ рисует здесь абсурдность рациональных, прагматических ценностей сегодняшней повседневной жизни. Не случайно «Роллинги» и «Битлы»²³⁹, существующие в массовом сознании как противоположности, здесь выступают разными маркерами-клише одного иррационального (музыкального, личностного, разрушающего стереотипы) начала. А «хакеры» и «юзеры»²⁴⁰ – обобщающие образы

²³⁹ «Роллинги» и «Битлы» – русифицированное наименование культовых английских поп-групп 1960-1970-х годов – «The Rolling Stones» и «The Beatles», бытующее в среде музыкантов и меломанов. Они существуют в массовом сознании как антиподы, символы противоположных эстетических идеологий: «В мире всегда существовало разделение на Beatles и Stones. Beatles были очень красивые, и все их любили. А параллельно есть Rolling Stones, которые с придурью, которые одеты в красные штаны, всегда размазаны, расписаны – с намеком на то, что они были на другой стороне». Цит. по электронной версии книги: *Кушнир А. Хедлайнеры*. М.: Амфора, 2007. 416 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kushnir.ru/headliners.php>; «Но если “Битлз” <...> были всегда аккуратно причёсаны и прилично одеты, то “Роллинги” шокировали публику растрёпанными волосами, более чем экстравагантными костюмами и песнями, сюжеты которых вращались вокруг наркотиков, алкоголя и секса. <...> Мелодичным, жизнеутрачивающим песням “Битлз” “злые дети” (так “Роллингов” окрестили журналисты) противопоставили резкую, громкую, агрессивную музыку. В результате мир получил вывернутый наизнанку вариант “Битлз”». Цит. по: *Кузнецов А. Куда дальше, «Роллинг Стоунз»? // Новое время. Декабрь, 1986*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.rollings.narod.ru/vremia.html>

²⁴⁰ Хакер (англ. hacker <hack < «рубить, крушить») – программист, специализирующийся на взломе компьютерных кодов и обеспечений доступа к закрытой информации. Юзер (англ. user < use < «пользоваться») – жаргонное название пользователь персонального компьютера. См.: Большой словарь

рационального, безымянного, разрушающего жизнь. При этом обе пары содержат в себе общие ключевые семы, на основе которых и происходит со- и противопоставление: это сема гармонии (порядка) и хаоса (разрушения). В этой системе координат, где всё искажено, бандиты социализируются – «лжются в церковь», а святые – напротив, маргинализируются – «уходят» в кабаки. Заканчивается строфа опять рефреном, который здесь, однако, начинается с сочинительного союза «и» и прочитывается как продолжение-дополнение нарисованной выше абсурдной картины мира.

Четвёртая строфа-куплет начинается с явной, легко прочитываемой цитаты из Евангелия: «Спасибо Богу за хлеб, который отпущен нам днесь»²⁴¹. Это четвёртое прошение из молитвы, которую Христос даёт людям в Нагорной проповеди (в церковной традиции она называется «Молитва Господня», а в обиходе «Отче наш»): «Хлеб наш насущный даждь нам днесь» (Мф. 6, 11). Иоанн Златоуст толковал «хлеб насущный» как «повседневный»²⁴². В этом значении выражение стало употребляться как крылатое: «хлеб, нужный для существования, дай нам на сей день. Кроме прямого значения употребляется в смысле: жизненно необходимое»²⁴³.

Именно так оно прочитывается и у БГ в его «благодарении» Богу. Однако следующая за ней строка, начинающаяся с противительного союза «Но в мире есть что-то ещё, я клянусь

иностранных слов / Сост. А. Ю. Москвин. М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. С. 720, 812.

²⁴¹БГ актуализирует именно церковнославянский, литургический вариант текста. В русском переводе Синодального издания эта фраза звучит несколько иначе: «Хлеб наш насущный дай нам на сей день». Выбирая именно этот вариант, Гребенщиков в полной мере сохраняет сакральность молитвы, придаёт сакральность всему высказыванию.

²⁴²Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого архиепископа Константинопольского. Избранные творения. Толкование на святого Матфея Евангелиста. В 2 т. Т. 1. / Репринт. изд. 1901 г. М: Издательский отдел Московского Патриархата, Изд. «Посад», 1993. М: Издательский отдел Московского Патриархата, Изд. «Посад», 1993. С. 223–224.

²⁴³Аиукин Н. С., Аиукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1987. С. 366.

она где-то здесь» существенно корректирует, точнее, дополняет смысл первой. Она может быть прочитана как перифраз другого крылатого выражения, генетически связанного с предыдущим – «не хлебом единым жив человек»²⁴⁴. Оно восходит к словам, которые произносит постящийся в пустыне Иисус, цитируя Ветхий завет в ответ на искушение сатаны превратить камни в хлебы: «И приступил к Нему искушитель и сказал: “Если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами”. Он же сказал ему в ответ: написано: “не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих”» (Мф.4:3-4). Дополняя первую строку второй, БГ актуализирует не только смысл крылатого выражения, но и толкование, закреплённое в церковной традиции: «“Хлеб насущный” – один из возможных переводов греческого текста. Этот хлеб, который по-гречески назван *epiousion*, может быть насущным, но может быть так же, хлебом сверхприродным. Отцы и учителя Церкви, начиная с Оригена и Тертуллиана, всегда относили эти слова не только к нашим земным нуждам, но и к таинственному евхаристическому хлебу».²⁴⁵

Таким образом, обе строчки четвёртой строфы задают оппозицию всем предыдущим строфам, в которых, как мы видели, и отражена повседневность жизни во всей её видимой «благополучности» и абсурдности, в разрыве коммуникации, тотальном непонимании. Здесь, в четвёртой строфе, как и в предыдущей песне, встреча «его» и «её», а в данном случае, возможность этой встречи описывается автором как чудо, как нечто сверхъестественное, за гранью повседневности, исторического времени: «И солнце остановится в небе, когда она

²⁴⁴ В словаре крылатых выражений фраза: «Не о хлебе единым жив будет человек», отсылающая к библейским фрагментам (Втор. 8:3; Мф.4:4; Лк.4:4,) толкуется следующим образом: «Человек должен заботиться об удовлетворении не только своих материальных, но и духовных потребностей». (См.: *Аишук Н. С., Аишук М. Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1987. С. 229.)

²⁴⁵ *Сурожский Антоний* Митрополит. Школа молитвы. Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2001. С. 32.

даст ему знак» («Когда ты дала мне руку, я не знал, лететь мне или упасть»). Такая гипербола ещё раз исключает прочтение встречи «его» и «её» только как лирического сюжета, перевода его в мифологическое время и придавая ему статус сакрального, онтологического. Пятая добавочная строка – рефрен, заключающая песню – «Некоторые женятся, некоторые так» – отличается от всех предыдущих и отсутствием задающего противопоставление внутри фразы союза «а», и отсутствием вообще какого бы то ни было союза вначале. Это грамматический выход из причинно-следственной связи со строфами-куплетами – внешняя точка зрения по отношению к тексту песни, новый ракурс изображения, позволяющий подвести черту. Выведенная за пределы текста, ставшая самодостаточной, лишённая союзов фраза, утрачивает амбивалентность становится сентенцией, неким авторским афоризмом, описывающим, на наш взгляд, два мироощущения: союза с Богом (в слове «женятся» сема союза более чем отчётлива), и без него. Авторский выбор, кроме того, что он выражается самой субъектной организацией песни, освоенным библейским текстом, имплицитно выражен и в названии, в качестве которого взят усечённый утвердительный вариант рефрена: «Некоторые женятся». Если же актуализировать синтетическую природу рок-текста, то надо заметить и музыкальный постскрипtum, который у неё имеется: после окончания песни, спустя несколько секунд звучит фрагмент джазово-диксилендовой импровизации на тему свадебного марша, с одной стороны акцентирующий сентенцию, а с другой снимающий высокий пафос.

Итак, вернёмся к началу разговора, к интервью БГ по поводу выхода альбома «Лилит». «В этом альбоме рекордное для меня количество посвящений любимой женщине, и соответственно Великой Богине. О сакральности женщины этот альбом, и все песни либо напрямую об этом, либо о том, что происходит, когда нет женщины»²⁴⁶, – так определил суть

²⁴⁶Тимашева М. Мытарства души, из Калинина в Вудсток. Интервью с БГ на радио «Свобода» в передаче «Поверх барьеров». 17 декабря. 1997.

своих песен автор. Анализ показал, что для БГ действительно отношения между мужчиной и женщиной имеют сакральную природу, поэтому традиционный любовно-лирический сюжет в его интерпретации выходит за собственные жанровые рамки, становясь универсальным языком для разговора о бытийном.

Что же касается его оговорки о «Великой Богине» и отсылок к ней в устных высказываниях того времени, возможно, послуживших для некоторых исследователей поводом для погружения в работу Р. Грейвса «Белая богиня» и иллюстрации ею альбома Гребенщикова, то обнаруженная нами авторская редакция 2006 года в «Книге Песен БГ» песни «Там, где взойдёт Луна» сегодня корректирует представления об отношении Гребенщикова к этой мифологеме.

Книжная редакция песни и альбома в целом является редким свидетельством авторской рефлексии по поводу собственного художественного метода. На наш взгляд, природа поэзии Гребенщикова религиозно-апофатична. Уходя от прямой номинации сакрального имени, поэт оставляет за читателем / слушателем право самому догадаться, назвать Бога своим именем. Читательская / слушательская свобода для поэта так же неприкосновенна как и его собственная. Но при этом от читателя требуется активное творческое участие.

Эта черта поэтики Гребенщикова напрямую связана с особенностями субъектной организации и строфической композиции его песен. Они, как правило, моделируют не один тип коммуникативных отношений: наряду с внутритекстовыми взаимоотношениями между «я» и «ты», образуются и внешние связи между читателем и «я», между читателем и «ты».

Как правило, БГ в своих песнях использует несколько ракурсов изображения, связанных с разными субъектами видения и высказывания. Читатель оказывается втянутым в текст либо посредством местоимения «я», либо «ты». Авторское «я» чаще всего легализует себя в «сильных позициях» — отличающихся от основного текста ритмико-мелодическим

рисунком кульминационных строф или последних строфах-куплетах. В последнем случае именно в конце песни происходит «перелом» – переход от одной точки зрения к другой – выход за пределы текста. Благодаря смене ракурса изображения происходит переосмысление текста песни в целом, меняется мировоззренческая парадигма (от абсурда и хаоса БГ всегда приходит к гармонизации или намечает её возможность). Здесь же и происходит встреча с Богом героев, автора и читателя.

Наличие в текстах песен библеизмов создаёт дополнительные призмы изображения и восприятия. Осуществляется это через выработанные БГ авторские модели текстопостроения. Как правило, поэт берёт несколько ключевых слов-маркеров, актуализирующих библейскую сюжетную ситуацию, и с их помощью реконструируя библейский сюжет, подаёт его как своеобразный вставной эпизод. Мы видели это на примерах песен «Если бы не ты» (Моисей и куст; хождение по воде), «Дарья» (воскресение Лазаря), «Тень» (поцелуй Иуды), «Там, где взойдёт Луна» (хороший вор – «благоразумный» разбойник), «По дороге в Дамаск» (превращение Савла в Павла). Во всех случаях действуют схожие закономерности.

Проанализированные нами сюжеты закреплены в массовом сознании, в клише и крылатых выражениях. В текстах БГ происходит одновременная актуализация их стереотипного значения и генетического, свойственного «родному» тексту. Таким образом, Гребенщиков работает одновременно в двух регистрах – массовом и элитарном. Моделируя разные ярусы восприятия, рассчитанные на разной степени социально-культурно-религиозно ангажированного слушателя / читателя, БГ оказывается доступным и близким достаточно широкой аудитории, не становясь при этом массовым в полном смысле этого слова. Именно способ «работы» поэта с клише и стереотипами определяет его место по ту или по эту сторону границы. Работа БГ с библейскими клише выдаёт в нём человека не просто эрудированного, для которого Библия – прецедентный текст, но человека, обладающего глубокой религи-

озной и книжной культурой. Поэтому он является не только носителем массовых стереотипов, но и одновременно их разрушителем. Актуализируя библейский контекст, он расшатывает устоявшиеся стереотипы внутри каждого яруса восприятия, а так же границы между ними. Здесь самое время сослаться на автора, со свойственной ему философской иронией так охарактеризовавшего свою поэтическую миссию: «<...> мое дело провокатора и подрывника – взрывать слежавшиеся пласты общественного сознания. Чем больше, тем лучше».²⁴⁷

За счёт передачи библейских сюжетов сниженным бытовым языком (зачастую с оттенком фамильярности) с установкой на устную речь возникает смысловое напряжение – стяжка высокого и низкого стилей, сакрального и профанного, мифологического и исторического. Библейские герои и сюжеты в народном, «фольклорном» пересказе «получают прописку» в современности и начинают восприниматься как реалии сегодняшнего дня. Кроме этого включение социально - профессионально-маркированной лексики вносит в текст дополнительную идеологическую точку зрения, отличную от авторской. При этом чужая точка зрения зачастую приписывается автору без поправок на авторскую иронию, контекст и субъектную организацию всей песни.

В каждом из них внутренняя субъектная организация изменена с, условно говоря, повествования от третьего лица на повествование от первого. При этом библейские персонажи и события включаются в коммуникативную ситуацию (автор – герой – читатель) и воспринимаются как реальные лица и факты, соответственно. Таким образом, осуществляется обратное переключение онтологического текста на историко-бытовой. Это существенно усиливает содержательную сторону текстов, увеличивает эстетическое воздействие, так как

²⁴⁷Марголис М. Интервью с БГ в газете «Известия» 15 декабря 2006 г. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/4DD7614B178BA491C325724A0062EA8E%3FOpenDocument>

имя персонажа прецедентного текста обладает потенциальной метафоричностью в большей степени, чем имя конкретного исторического лица.

Такая работа с субъектной организацией мотивирована и определяется не только и не столько коммуникативными стратегиями автора. Она имеет под собой определённую мировоззренческую идеологическую подоплёку, которая как раз и диктует выбор той или иной стратегии. Анализ песен показал, что в данном случае БГ, таким образом, решает для себя важную художественную задачу – апофатически через художественную реконструкцию абсурда и хаоса обезбоженного мира актуализировать теоцентричную картину мира; показать место человека в ней; воссоздать путь духовных поисков современного человека в современных реалиях. В текстах песен это воплощается в большей степени, в поэтическом синтаксисе, грамматике и строфической композиции. Бессоюзные, параллельные, анафористические конструкции становятся зеркалом раздробленного сознания: мир, изображённый одновременно с множества позиций, предстаёт разбросанными и хаотичным; а образы предстают многомерными и карнавальнo-обратимыми.

Таким образом, синтаксический конфликт отражает конфликт мировоззренческий, что, в свою очередь, находит воплощение и в строфической композиции. Она у БГ всегда продуманно-симметрична. Музыкальные проигрыши, предваряющие кульминацию или следующие за ней всегда по времени звучания равны куплету и выполняют функции границы, чтобы «оторвать» один содержательный фрагмент, обусловленный определённым планом изображения, от другого. Если перевести это с языка музыки на язык стиха, то это можно назвать «пустой» строфой.

Используя такую субъектную организацию и композицию, БГ не стремится закрепить, зажать смысл в конкретной формуле, лишить текст воздуха, задав единственное прочтение, навязав его читателю / слушателю. Однако это не означает пресловутой «смерти автора». Присутствие авторского

намерения в тексте прочитывается достаточно ясно, но без дидактического нажима.

Благодаря драматургически разыгрываемым перед ним событиям библейской истории, читатель / слушатель становится их участником, приобщаясь, таким образом, к духовному опыту автора, и одновременно приобретая этот опыт самостоятельно в процессе восприятия песни. Такой коммуникативный статус песен БГ определяется и самой перформансной природой рок-поэзии, первоначально существующей как рок-шоу, в котором нет деления на участников и зрителей, что сближает её с фольклором. Можно сказать, она и выполняет его функции сегодня, в основном, за границами мейнстрима.

Можно сказать, что «воспетая» многими исследователями парадоксальность, непонятность и, одновременно, притягательность текстов БГ, на наш взгляд, соприродны парадоксальности библейской поэтики. Как мы увидели на материале песен из альбома «Лилит», Библия во многом является для БГ не только источником мудрости, но и поэзии. Посредством парадоксального библейского текста передаётся нелогичность, иррациональность веры, чуда встречи с любовью, Богом.

В заключение разговора подчеркнём, что анализ освоения библейского текста сквозь призму субъектной организации так или иначе задаёт границы интерпретации, намечает её русло, что не позволяет исследователю уходить слишком далеко от текста.

2.2. *Старые слова в новом шрифте,* или Крылатые выражения библейского происхождения в рок-поэзии Б. Гребенщикова: модификация топосов в тропы

Работа Гребенщикова с библеизмами органически вписывается в общий контекст его поэтической лаборатории, специфической чертой которой является, как мы уже не раз имели возможность убедиться, парадоксальность. Если

обозначить её в общих чертах, то суть парадокса в одновременном присутствии в нём общепринятого, традиционного мнения / значения и неожиданного, необычного. Это некий семантический взрыв, разрыв логических связей с тем, чтобы вновь восстановить их на других уровнях осмысления. Причём разрыв – всегда на поверхности, в видимой плоскости, логика же присутствует имплицитно. Парадоксальное высказывание предоставляет адресату лишь «ингредиенты» мысли, но не саму мысль, таким образом «подключая» его личный, экзистенциальный опыт, «втягивая» адресата в мыслетворчество, делая этот процесс глубоко приватным.

Зачастую парадокс бывает облечён в форму остроумного афоризма²⁴⁸. У БГ он часто облечен в форму модифицированного библейского крылатого выражения²⁴⁹. Индивидуально-авторское преобразование устойчивых

²⁴⁸См.: Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 717.

²⁴⁹Под крылатым выражением мы будем понимать вслед за авторами словаря крылатых выражений «вошедшие в нашу речь из литературных источников краткие цитаты, образные выражения, изречения исторических лиц, имена мифологических и литературных персонажей, ставшие нарицательными <...>, образные сжатые характеристики исторических лиц <...>. Нередко термин “крылатые слова” толкуется и в более широком смысле: им обозначают народные поговорки, присловья, всевозможные образные выражения, возникшие не только из литературных источников, но и в быту <...>». (См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1987. С. 4.) Библейскими крылатыми выражениями традиционно называют те из них, «происхождение которых восходит к текстам Ветхого и Нового Заветов в их старославянском и русском переводах». (См.: Словарь библейских крылатых слов и выражений. СПб.: Издательство «Петербург – XXI век», 2000. С. 5.) В своей работе мы будем ссылаться на оба словаря (в случае со словарем Ашукиных на 3-е и 4-е, дополненное издание), так как в словаре Ашукиных библейский контекст, из которого взяты крылатые выражения, сведён к минимуму, зато широко представлено бытование выражение; во втором же словаре оно отсутствует, но зато более полно представлен корпус библейских крылатых выражений (более пятисот), а также их контекст, что позволяет быстрее восстановить утраченные связи между выражениями и «родным» текстом.

выражений становится у Гребенщикова одним из мощных художественных приёмов. Наша исследовательская задача в связи с этим весьма локальна и сводится к тому, чтобы показать лишь некоторые механизмы художественной трансформации библеизмов в песнях БГ. Более полный обзор их, а так же классификация – задача отдельного и скорее лингвистического, нежели собственно литературоведческого исследования.

Мы же попытаемся лишь наметить общий абрис проблемы и алгоритм погружения в неё, анализа этих механизмов. А потому рассмотрим несколько примеров, относящихся к разным циклам (альбомам), написанным в разное время, наиболее, на наш взгляд, репрезентативных в этом плане.

Одним из самых простых способов трансформации библеизмов, замеченных нами у БГ, является усечение, когда крылатое выражение представлено не целиком, а частично. Характерным примером этому может послужить песня «Горный хрусталь» (1986):

Я вхожу в комнату, я буду в ней ждать.
Здесь есть камни и прочие книги, понятные мне.
Снаружи кто-то слышит мой голос,
но я пою ветру о солнце,
и солнцу о полной луне.

И то, что я знаю, это то, что я есть,
и северный ветер бьет мне в окно.
Я знаю, что я иду в темноте,
Но почему мне так светло, так светло?

Горный хрусталь будет мне знаком
невидимый для глаз, но тверже чем сталь.
Я сделал шаг с некоторым страхом,
я должен был упасть.
Меня спас горный хрусталь.

Ветер с вершины будет нам снегом,
и несколько друзей из тех, что больше не спят.
Листья вершин сливаются с небом,
Но разве это ночь?
А если ночь, то где же в ней яд?
Я видел дождь, я видел снег,
я видел все, что здесь есть.
Смерть, где твоё жало?
Я вижу свет и, значит, Он здесь (502).

Нас интересует здесь в первую очередь фраза – «Смерть, где твоё жало?» Это фрагмент целого крылатого выражения – полный вариант – «Смерть! где твоё жало? ад! где твоя победа?» (Ос. 13:14). Это достаточно редко встречающееся выражение. В художественной литературе (у Тургенева, Салтыкова-Щедрина) оно раскрывается как бессилие смерти перед любовью, тленного перед нетленным, духовным. В самом широком понимании – о торжестве над силами зла²⁵⁰. В песне же Гребенщикова «Горный хрусталь», это крылатое выражение вновь обретает конкретное – библейское значение, заложенное в первоисточнике.

Выражение «Смерть, где твоё жало?» оказывается органически вписанным в контекст песни, поэтически реконструирующий евангельский. По всему тексту рассыпаны «хрустальные» – прозрачные, но не явные знаки, по которым опознаётся главное действующее лицо: «Я знаю, что я иду в *темноте* / Но почему мне так *светло*, так *светло*?» («В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков; И *свет во тьме светит*, и тьма не объяла его» Ин. 1:4-5.); «Горный хрусталь будет мне знаком / *невидимый* для глаз, но тверже чем сталь»; «Меня *спас* / горный хрусталь» (немаловажна возникающая

²⁵⁰ «Смерть! где твоё жало? Ад! где твоя победа? О торжестве над силами зла». См.: Краткий словарь библейских фразеологизмов. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://miresperanto.ru/frazeologio/biblio-k.htm>

здесь омонимия грамматических форм: *Спас* – одно из имён Бога – Спасителя); «Я *вхожу в комнату*, я буду в ней *ждать*» («Ты же, когда молишься, *войди в комнату твою* и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Мф. 6:6), «и несколько друзей из тех, что больше *не спят*» (евангельский мотив бодрствования); «Я вижу *свет* и значит Он здесь» («И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: *Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы*» (1 Ин. 1:5) (Курсив во всех случаях наш. – Е. Е.).

Из особым образом организованного контекста становится очевидно, что метафора «Горный хрусталь» – поэтическое имя Бога, невидимого для глаз, но на которого можно без страха опереться. В прилагательном «горный» можно слышать отзвук слова «горный» – «вышний», «высший», «верхний», «возвышенный», в прямом и переносном значении, «небесный», «до мира духовного относящийся»²⁵¹. В самом же существительном «хрусталь» – актуализируются значения «невидимости», прозрачности и одновременно твёрдости.

Поэтому совершенно не удивительно, что в конце песни словосочетание «горный хрусталь» замещается местоимением «Он» – с заглавной буквы. Помещённое в контекст библейского выражения «Смерть, где твоё жало?» и связанное причинно-следственной связью со словом «свет»: «Я вижу свет, и значит Он здесь», оно, без сомнения, может указывать только на Бога. Примечательно, что в сборнике «Песни» (1997) это местоимение писалось ещё с прописной²⁵², но уже в сборнике 2001 года напечатано с заглавной, как и в цитируемой нами книге²⁵³.

Оговоримся, что данное выражение в Библии упоминается дважды – в Книге пророка Осии и в Первом послании

²⁵¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956. Т. I. С. 376.

²⁵² БГ <Б. Гребенщиков > Песни. Тверь: ЛЕАН, 1997. С. 433.

²⁵³ Аквариум. Тексты XX века. СПб.: «Геликон плюс». 2001. С. 240.

Коринфянам апостола Павла, который, собственно, цитирует ветхозаветного пророка.

Книга пророка Осии – это слово Бога, обращённое к пророку. Господь говорит о грехе вероотступничества, совершённого Израилем, и грядущем наказании. Забыв своего Создателя и сотворив себе кумиров, Израиль навлёк на себя гнев Божий. «Так как, они сеяли ветер, то и пожнут бурю» (Ос. 8:7)²⁵⁴, – предрекает Господь. Гибель Израиля неизбежна: «Погубил ты себя, Израиль, ибо только во Мне – опора твоя» (Ос. 13:9) Но, наказывая израильтян за богоотступничество, Он искупает их от смерти, избавляет от «власти ада». После наказания израильтяне отвернутся от своих идолов, и любовь Бога вернётся к ним. В этом контексте и появляется интересное нас выражение. Интенция его здесь такова: возвращаясь к Богу, соединяясь с Ним, человек побеждает грех и саму смерть.

У Павла же основной пафос его послания – напомнить коринфянам Евангелие, в сжатом виде дать его квинтэссенцию. Она, как известно, заключается в том, что Христос умер за грехи людей, был погребён и воскрес на третий день; являлся апостолам, а после всех явился и самому Павлу.

Если идти вслед за словарной статьёй о крылатом выражении, где приводится только первое упоминание в Библии, в Ветхом завете, в нашем случае это Книга пророка Осии, можно прийти к заключению, что контекст этого библейского фрагмента не проливает свет на смысл самой песни.

Пятнадцатая глава Первого послания апостола Павла к Коринфянам, где он благовествует о Христе, с главным акцентом – Его воскресением и воскресением мёртвых – оказывается, на наш взгляд, ближе контексту песни. В первую оче-

²⁵⁴ На этом примере очень зримо можно увидеть, насколько важно знать именно широкий контекст, а не локальный. Через две главы метафора бури и урагана расшифровывается: «Сейте себе в правду и пожнёте милость; распахивайте у себя новину, ибо время – взыскать Господа, чтобы Он, когда придёт, дождём пролил на вас правду. Вы возделывали нечестие – пожинаете беззаконие, едите плод лжи...» (Ос.10:12,13).

редь, это касается субъектной организации текста. И апостольское послание, и лирическое повествование песни ведётся от лица человека, встретившегося с Богом, а не от лица самого Бога, как это мы видели в Книге ветхозаветного пророка.

На первый взгляд, кажется, что БГ не подвергает библейское выражение трансформации кроме, разве усечения – в песне используется лишь его первая часть. Но, на самом деле, различие есть. В Библии оно звучит с интонацией, графически передаваемой с помощью восклицательного знака: «Смерть! Где твоё жало?» Это интонация риторического победного «клича», обращённого к поверженной смерти. По благовествованию Павла, «жалю смерти – грех» (1 Кор. 15:56). С грехом Адама она вошла в мир²⁵⁵, и смертью взявшего на себя людские грехи Христа побеждена: «Но Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших. Ибо как смерть через человека, так чрез человека и воскресение мертвых. Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут, Каждый в своём порядке: первенец Христос, потом Христовы, в пришествие Его» (1 Кор. 15:20-23). Это, следуя апостолу, и есть суть Евангельского учения. Коммуникативная интенция обращения апостола Павла к коринфянам – доказательство, убеждение. Он с пафосом цитирует ветхозаветного пророка, собственно, слова самого Господа, таким образом, как бы призывая Его в свидетели. Интертекст находится здесь в сильной позиции, в акценте.

А у БГ это выражение произносится с совершенно другой интонацией – спокойного размышления / созерцания: «А если ночь, то где же в ней яд? / Я видел дождь, я видел снег, /

²⁵⁵ В метафоре «жалю», дополнительно подкреплённой у Гребенщикова метафорой «яда» («А если ночь, то где же в ней яд?»), актуализируется ещё один библейский фразеологизм – Змий-искуситель. Сатана в образе змея соблазнил Еву вкушать плоды с запретного дерева познания добра и зла (Быт.3:1-13), за что она вместе с Адамом, которого угостила этими плодами, была изгнана из рая. Так, вместе с грехом в мир вошла смерть. См.: [Крылатые слова из Библии](#). Сост. сб. В. Г. Мельников. [Электронный ресурс] Режим доступа: www.adventist.kz/bible_phrases.htm

Я видел всё, что здесь есть. / Смерть, где твоё жало? / Я вижу свет, значит, Он здесь». Лирический герой, смотря на мир через «горный хрусталь», не видит смерть фатальной и безысходной. Всё, что он видит вокруг, говорит ему о победе жизни над смертью, где жизнь – это Бог²⁵⁶. Его интенция – интенция автокоммуникации.

Вот так, своеобразно и тонко (с усечением и одновременно с изменением модальности через субъектную организацию) трансформируя библейское выражение («смерть, я не вижу твоё жало, потому что Господь здесь») БГ вновь апофатически доказывает (обнаруживает) присутствие Бога в мире.

Таким образом, даже столь простое, на первый взгляд, индивидуально-авторское преобразование библейского текста позволяет поэту возродить, «реставрировать», напомнить современному читателю/слушателю забывающийся прообраз.

Любопытный случай трансформации упомянутого выше библейского крылатого выражения – «Кто сеет ветер, пожнёт бурю» можно наблюдать в последней строфе песни «Рухнул» (2004): «Положите меня между двух контактов, / Чтобы в сердце шел ток / *Зарывший в землю ветер / В итоге пожнет ураган* / Но если бы я знал, как найти тебя, / Я бы рухнул к твоим ногам» (590). Словарь крылатых выражений даёт следующее толкование этой фразы: «Недобрые замыслы влекут за собой неизбежное возмездие. “Так как *они сеяли ветер, то и пожнут бурю*: хлеба на корню не будет у него; зерно не даст муки, а если и даст, то чужие проглотят ее. [О гневе Господа на Израиль, жители которого недостойно вели себя]” ([Ос. 8, 7](#)).²⁵⁷».

На первый взгляд, кажется, что БГ использует библеизм по назначению, подключая, так сказать, натуральный способ

²⁵⁶Отдельного разговора заслуживает грамматика песни, в частности, временные формы глаголов в этом месте. Лирический герой трижды повторяет слово «видел» – в прошедшем времени, а в последнем предложении прошедшее время заменяется настоящим – «Я вижу свет, значит, Он здесь». Встреча с Богом всегда происходит здесь и сейчас.

²⁵⁷См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. С. 319.

освоения. Но при более внимательном прочтении оказывается, что на самом деле автор «зарыл» в этой фразе не только, и не столько «ветер», сколько «талант», а точнее ещё один фразеологизм: «зарыть талант в землю»²⁵⁸. При столкновении «разнозаряженных» крылатых выражений автор и достигает эффекта поэтического «урагана». В итоге вышеприведённая фраза не просто теряет однозначность, не только приобретает сумму значений (их прямое значение оказывается на периферии смысла) – достигается большее – амбивалентный синтез, свойственный языковой игре, каламбуру²⁵⁹. Одновременно работают прямое и переносное значения, они как бы мерцают друг сквозь друга. В результате этого библеизм меняет свою оценочность, модальную окраску, а слово «ветер» включается в парадигму гребенщиковских «ветров», которые в его поэзии суть свобода, Бог. Благодаря контаминации библеизмов у нас появляется возможность расшифровать образ того, к чьим ногам мечтает рухнуть лирический герой. В обоих библейских фрагментах – о таланте и о тех, кто сеял ветер, коммуникативным ядром сообщения является Бог.

С точки зрения коммуникативной стратегии здесь тоже происходят интересные события. При прямом цитировании Библии автор чаще всего выступает в роли учителя-наставника и таким образом моделирует читателя-пассивного реципиента. В настоящем же случае автор выступает не в ро-

²⁵⁸ Там же. С. 226.

²⁵⁹ «Фразеологический каламбур – приём окказионального использования и преобразования ФЕ, создающий двойственное и неожиданное восприятие ФЕ как устойчивого неразложимого выражения и как свободно употребляемого сочетания слов <...>». (См.: Приходько В. К. Фразеологическая стилистика. Преобразование фразеологизмов в речи: Учеб. пособие по дисциплине «Стилистика и риторика» для студентов-филологов (специальность 050301.65 (032900) / В. К. Приходько. Хабаровск: Изд-во Дальневосточ. гос. гуманитар. ун-та, 2008. С. 35.) Как правило, фразеологические каламбуры возникают в результате контаминации фразеологизмов, в компонентном составе которых находятся одни и те же слова, (а также синонимы, слова одно и того же семантического поля, созвучные слова). В результате контаминации образуются окказиональные фразеологизмы, содержащие двусмысленность, свойственную каламбуру. (См.: Там же. С. 153.)

ли учителя, а, скорее, в роли фокусника, а его коммуникация с читателем превращается в игру, в которой читатель уже не пассивный реципиент, но активный заинтересованный участник. Оба они, и автор, и читатель, попадают в коммуникативную «ловушку». Но в первом случае, охотником является живой язык, а во втором – живой автор.

В песне «Чёрный брахман» («Снежный лев», 1996) мы опять сталкиваемся с усечением крылатого выражения («Трудно противу рожна прати»), сопровождаемым к тому же незначительным лексико-грамматическим изменением: «Когда летний туман пахнет вьюгой, / Когда с неба крошится труха, / Когда друга прирежет подруга, / И железная вздрогнет соха, / Я один не теряю спокойства, / Я один *не пру против рожна*» (334) (Курсив наш. – Е. Е.).

Крылатое выражение это, имеющее значение: трудно бороться с сильными, с судьбой, вошло в русскую речь из славянского перевода Деяний апостолов (сюжет обращения иудея Савла, после чудесной встречи с Христом по дороге в Дамаск, из гонителя христиан в ревностного христианского миссионера и богослова, апостола Павла): «[Иисус]: Савл! Савл! Что ты гонишь Меня? *Трудно тебе идти против рожна*». (9:4-5)²⁶⁰. В библейском контексте «против рожна» прочитывается как «против Бога».

В песне БГ выражение помещается в синтаксическую конструкцию параллелизма, усиленного анафорой. При этом оно оказывается связанным со снижающим контекст словом «спокойства», а «пру» в сочетании с «прирежет» так же приобретает ироническую окраску. Кроме того, появление личного местоимения «я» и, соответственно, изменение глагольной формы, придаёт выражению сниженный, фамильярный смысл, присущий не столько библеизму, сколько возникшему

²⁶⁰Рожон – то же, что «рог – рожен, копыл, заострённый шест, кол; острый торчок, тычок, рог <...> *Трудно противу рожна прати*, наступать против рогатины, копыя». Цит. по: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. Т. 4. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956. С. 100.

на его основе крылатому выражению. Лирический герой оказывается противопоставленным абсурдному дисгармоничному миру тем, что «не прёт против рожна» – не воюет.

Но уже в третьей строфе (т.е. через одну) происходит десемантизация крылатого выражения. Использование библейской аллюзии: «Спит любимая в маленькой спальне / И во сне говорит обо мне... // Ей не нужны ни ведьмы, ни судьи, / Ей не нужно ни плакать, ни петь, / Между левой и правой грудью / *На цепочке у ней моя смерть*», где «моя смерть» – метонимический образ распятия – нательного креста, символ христианской веры²⁶¹, актуализирует в крылатом выражении забытый библейский смысл. Само присутствие в жизни лирического героя любимой, «равнозначной вечной весне», даёт герою силы не терять «спокойства» и не «переть против рожна» – не идти против Бога.

Ещё и ещё раз, в разных вариациях БГ, в данном случае, в контексте иронически обыгранного абсурда, повторяет важную для себя мысль – о спасительной силе веры, надежды, любви. Не случайно песня закольцовывается почти повторяющимися первую строфу строчками: «Прекращайся немедленно, выюга, / Возвращайся на небо труха. / Воскрешай свово друга, подруга, / Не грусти, дорогая соха» (335).

В песне «Навигатор» (1995) из одноимённого альбома мы сталкиваемся сразу с двумя случаями трансформации крылатых выражений, имеющих библейское происхождение. Так, в первой строфе, которая является своеобразной автопрезентацией «навигатора», читаем:

С арбалетом в метро,
С самурайским мечом меж зубами;
В виртуальной броне, а чаще, как правило, без –
Неизвестный для вас, я тихонько парю между вами
Светлой татью в ночи, среди черных и белых небес. (316)

²⁶¹ Это же отметила и О. Э. Никитина: «Его смерть, которую Богиня носит на цепочке, соотносима с нательным крестом-распятием». (См.: Никитина О. Э. Белая богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. Вып.5. С. 159.)

Выражение «светлой татью в ночи» – явно перефразированное крылатое выражение «Яко тать в нощи». Словарь фиксирует, что выражение это «из церк.-слав. текста (по-русски: как вор ночью) Первого послания апостола Павла к фессалоникийцам (5, 2). Употребляется в значении: неожиданно, внезапно»²⁶².

Прежде чем рассуждать дальше, необходимо сделать несколько оговорок. Во-первых, в тексте допущена грамматическая ошибка при употреблении церковно-славянского слова «тать» («вор»). Оно – мужского рода и, соответственно, при склонении имеет присущие этому роду флексии²⁶³. В данном случае грамматически правильным было бы сказать – «татем», тем более, из предшествующего контекста ясно видно, что речь идёт о нём («неизвестный для вас»).

Во-вторых, слово «тать» в русском Синодальном переводе Библии встречается только в Евангелии (Откр.3:3; 16:15; 2Пет.3:10; 1Фес.5:2-4). Это те случаи, в которых оно осталось непереведённым с церковно-славянского. При этом в Библии есть множество эпизодов, где это слово переведено как «вор» (Лк.12:33; Мф.6:20; 1Кор.6:10; Ин.10:8; Авд.1:5; Иер. 49:9)²⁶⁴.

Наблюдения и анализ данных фрагментов библейского текста позволяют сделать интересный и немаловажный вывод. В русском Синодальном переводе оказались разведены два контекстных значения слова «тать». В тех случаях, когда речь идёт буквально о похитителях и разбойниках, употребляется слово «вор»: «Если бы обиратели винограда пришли к

²⁶²См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. М.: Гос. изд-во художественной лит-ры, 1960. С. 701.

²⁶³Тать (сущ., м.р., мяг. тип I скл., -я, -ие) вор (Л 12, 33). См.: Ремнёва М. Л., Савельев В. С., Филичев И. И. Церковно-славянский язык: грамматика с текстами и словарём. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 215.

²⁶⁴«Аще бы татие влезли к тебе, или разбойници нощию, каму бы повержен был еси; еда не украли бы доволных себе;<...>» (Авд.1:5). (См.: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. М.: Российское библейское общество, 2001. С. 1142.

тебе, то верно оставили бы несколько недобранных ягод. И если бы *воры* [пришли] ночью, то они похитили бы, сколько им нужно» (Иер.49:9)²⁶⁵; «Все, сколько их ни приходило предо Мною, суть *воры* и разбойники; но овцы не послушали их» (Ин.10:8); «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где *воры* не подкапывают и не крадут» (Мф.6:20); «ни *воры*, ни лихоимцы, ни пьяницы, ни злоречивые, ни хищники – Царства Божия не наследуют» (1Кор.6:10) (Курсив наш. – Е. Е.). А когда оно входит в «чужое» слово – в прямую речь Христа, сравнивающего внезапность и неожиданность своего второго пришествия с внезапностью прихода «татья», – сохраняется его изначальный церковно-славянский облик²⁶⁶.

Таким образом, слово «татья» оказывается здесь закреплённым только за Христом. Так, слова Господа: «Вспомни, что ты принял и слышал, и храни и покаяйся. Если же не будешь бодрствовать, то *Я найду на тебя, как татья*, и ты не узнаешь, в который час найду на тебя <...> *Се, иду как татья*: блажен бодрствующий и хранящий одежду свою, чтобы не ходить ему нагим и чтобы не увидели срамоты его» (курсив наш. – Е. Е.), – открываются Иоанну Богослову в Откровении (Откр.3:3; 16:15). Очевидно, жанр откровения и предполагает именно такую форму речи – прямую речь от первого лица.

В Посланиях же Петра и Павла интересующее нас выражение существует в контексте несобственно-прямой речи, в которой совмещены план говорящего и непосредственно Христа – цитируемого: «Придет же *день Господень*, как *татья*

²⁶⁵ «Яко обимателіе вина приидоша на тя, не оставят тебе останков: аки *татіе* в нощи возложат руки своя» (Иер.49:9); «Вси, елико (их) прииде прежде Мене, *татіе* суть и разбойници: но не послушаше их овцы» (Ин.10:8); «Не скривайте себе сокровищ на земли, идеже червь и тля тлит, и идеже *татіе* подкопывают и крадут» (Мф.6:20); «Ни лихоимцы, ни *татіе*, ни пьяницы, не досадители, ни хищницы царствия божия не наследят» (1Кор.6:10). См.: там же.

²⁶⁶ «<...> Аще убо не бдиши, приду на тя яко *татья*, и не имаши почути, в кий час приду на тя» (Откр.3:3). См.: Там же.

ночью, и тогда небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят» (2Пет. 3:10); «О временах же и сроках нет нужды писать к вам, братия, ибо сами вы достоверно знаете, что *день Господень* так придет, как *тать ночью*» (1 Фес. 5:2-4) (Курсив наш. – Е. Е.).

Как видим, в Откровении повествование ведётся от лица Христа, но в интересующем нас выражении нет слова «ночь», а в Посланиях, где речь Христа передаётся косвенно, это слово присутствует. Таким образом, можно говорить о квазигитации – сращении в тексте БГ двух евангельских цитат – из Откровения с местоимением «Я», относящимся к Христу, и из Послания, где личное местоимение замещается словосочетанием «день Господень» и где присутствует слово «ночь». Соответственно, совмещаются и две точки зрения – внутренняя и внешняя.

Если в крылатом выражении «яко тать в нощи» нет отношения к определённом лицу; мало того, грамматически оно может быть соотнесено с наречием, обозначающим признак действия, отвечающим на вопрос *как?* – внезапно, то в песне БГ всё иначе. Он произносит эту фразу от первого лица: «Неизвестный для вас, я тихонько парю между вами / Светлой татью в ночи, среди черных и белых небес» (316), и в контексте цитируемых фрагментов становится понятно, во-первых, что навигатор – это не лирический герой и не стоящий за ним автор, а во-вторых, кто он, навигатор. То есть, здесь это выражение выступает в роли сравнения и грамматически может быть соотнесено с существительным, однако требующим уточнения.

Так появляется эпитет «светлый», который одновременно и уточняет, и, непосредственно, передаёт суть характера «навигатора». Если в русском переводе Евангелия слово «тать» – эвфемизм, замещающий непристойное по отношению к Христу слов «вор», то в тексте БГ в эвфемизмодополнении нуждается уже само слово «тать», в современном языке почти утратившее изначальную связь с библейским значением. Сопровождая его эпитетом «светлый», БГ через

парадокс восстанавливает его этимологию и, таким образом, преодолевает клишированность выражения, делает его запоминающимся поэтическим образом. Автор использует его именно так, как это дано в Библии: с одной стороны, актуализирует мотив внезапного второго пришествия Христа, а с другой – мотив бодрствования ожидающих его «в ночи».

Это находит отражение и в субъектной организации текста песни, и в её композиции. Первые две строфы из четырёх написаны от лица таинственного навигатора, который на «картинах святых <...> незримый намёк на движение», «для тех, кто в ночи, <...> – звезды непонятной круженье, / И последний маяк тем, кто знал, что навеки пропал» – одним словом, путеводная звезда.

Все эти образы – «навигатор», «звезда», «маяк» – становятся здесь контекстуальными синонимами, объединёнными общей семьей – значением навигации, указания лучшего пути к назначенному месту²⁶⁷. Так как навигатор в песне не мореплаватель в буквальном смысле слова, а Господь, то и звезда прочитывается не просто как звезда, а как аллюзия на звезду рождественскую, Вифлеемскую, ту самую, что привела волхвов к младенцу Христу. Таким образом, и «навигатор», и «звезда», и «маяк» – поэтические имена Бога²⁶⁸.

Третья строфа песни построена как обращение лирического героя к навигатору, который в последней строфе уже обозначается как «главный Воин», а Его сподвижники, к ко-

²⁶⁷Навигация ж. плаванье, мореплавание, мореходство, судоходство; наука мореплавания, кораблевождение, знание определять точку, место корабля на карте и придти оттуда лучшим путём в назначенное место. См. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. Т. 3. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956. С. 386.

²⁶⁸В этом контексте далеко не случаен образ кружения – движения по кругу, от себя к себе, возвращения к самому себе, к началу начал. Это один из повторяющихся в разных вариациях образов БГ. Так, к примеру, в песне «Великая железнодорожная симфония» читаем: «Паровоз твой мчит по кругу, рельсы тают как во сне, / Машинист и сам не знает, что везёт тебя ко мне» (316), а песня с красноречивым названием «Из Калинина в Тверь» заканчивается не менее красноречивыми строчками: «Паровоз, как мессия несёт нас вперёд – / По пути из Калинина в Тверь» (354).

им, очевидно, принадлежит и лирический герой, и близкий ему читатель / слушатель – как «Небесный Омон».

Таким образом, заданная в контаминации двух библейских выражений двойная призма видения и коммуникации обуславливает и субъектную организацию всей песни, в которой два субъекта – навигатор и лирический герой, и её коммуникативную стратегию, направленную одновременно и к навигатору – Богу, и к читателю / слушателю.

Слушателю / читателю «везёт» больше всего: в первых двух строфах навигатор обращается к нему через посредничество лирического героя, в третьей строфе – уже лирический герой опять же вместе со слушателем обращается к навигатору, а в четвёртой – лирический герой, подобно тому, как это делал навигатор в первой строфе, обращается к слушателю/читателю-единомышленнику.

Строчки «Ну, а тем, кто с мечом – / Я скажу им: “Шалом Лейтрайт!”» представляют собой так же контаминацию двух клишированных выражений, более того, не просто двух выражений, принадлежащих разным языковым и разновременным культурным традициям, с разным генезисом: первое –библейского происхождения, второе – разговорного.

Первое – часть известного крылатого выражения – «Кто с мечом к нам войдёт, от меча и погибнет. На том стояла и стоит русская земля!» Эти слова восходят к евангельскому: «Тогда говорит ему Иисус: возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут;» (Мф.26:52). В оригинале эта фраза Иисуса Христа, произнесена им, когда по знаку Иуды Его арестовывают римские солдаты, и апостол Пётр выхватывает меч, чтобы защитить Христа. Иисус же этими словами его останавливает.

Слова эти приобрели статус «крылатых» благодаря кинофильму режиссера С. Эйзенштейна «Александр Невский», вышедшего на советский экран в декабре 1938 года. Сценарист П. А. Павленко, имея задачу создать образ полководца-патриота, перефразирует евангельский текст, извлекая его из родного контекста, вписывает его уже в иную парадигму,

идеологически-конъюктурную.

Отсутствующая в жизнеописании Невского («Псковской второй летописи» и «Софийской первой летописи»), исторически недостоверная, фраза абсолютно точно попала в предвоенный дух времени. Тогда, с одной стороны, необходимо было, поднять патриотические настроения, показав великое прошлое, восстановить разрушенную связь времён, укрепить веру в несокрушимость народа, а с другой – это было своего рода грозное предупреждение потенциальному захватчику, напоминание о неизбежном возмездии.

Основанные на евангельском тексте, «что исторически оправдано, слова эти, тем не менее, лишены религиозной окраски»²⁶⁹. Точнее, при таком прочтении на первый план вышли смыслы, наверное, более соотносящиеся с ветхозаветным «око за око, зуб за зуб» (Лев. 24, 20).

Вторая часть фразы – «Шалом Лейтрайт»²⁷⁰ в переводе с иврита означает: «Мир Вам и до свидания» – формула вежливого прощания в Израиле. На первый взгляд она кажется несовместимой с первой частью, но при более пристальном рассмотрении оказывается, что именно она и создаёт тот поэтический контекст, в котором актуализируется генетический первоисточник фразы – Библия. Именно через неё возвращается и первоначальный евангельский смысл, воплотившийся в заповедях блаженства из Нагорной проповеди: «Но вам, слушающим, говорю: любите врагов ваших, благотворите ненавидящим вас, благословляйте проклинающих вас и молитесь за обижающих вас. Ударившему тебя по щеке подставь и другую» (Лк 6: 27-29). [«Рыба», («Ихтиология», 1984); «Серебро Господа моего» («Библиотека Вавилона», 1981 – 1993); «День первый» («Пески Петербурга», 1993); «Сын плотника»

²⁶⁹См.: Аиукин Н. С., Аиукина М. Г. Крылатые слова. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. С. 98.

²⁷⁰См.: Современный русско-ивритский, иврит-русский словарь. – МАТАХ: Центр разработки методов обучения, 2005. Русско-ивритский. – 375 с.; Иврит-русский. – 421 с. שלום – шалом [shalom] – здравствуй(те)!, мир 2 - (отсутствие войны). С. 72, להיטראט – лэитраот [lehitraot] – до свидания. С. 53.

(«Пси», 1999); «Орел, телец и лев» (1984); «Молитва и пост» (2001)];

Фактически, эта фраза – ключ к песне, а сама песня – ключ к альбому. Она удивительным образом «рифмуется» с заголовочным комплексом – эпитафией к альбому: «Пусть всё благо, которое есть в этом альбоме, послужит прекращению войн в России и за её пределами»²⁷¹. Не говоря уже о заглавии песни, давшей имя всему альбому – «Навигатор». Навигатор не как мореплаватель²⁷², а как поисковик, указующий лучший путь к намеченной цели.

«Работая» с устойчивым выражением данным образом, БГ оживляет, «осваивает» его, делая его авторским, возвращает ему утраченную образную полноту, ресемантизирует его. По своей коммуникативной установке крылатое выражение можно сравнить со сказанием, где автор выступает ретранслятором неких коллективных истин, а читатель пассивно усваивает их, приобщаясь к коллективному знанию. Его роль «предполагает отношение к сообщённому знанию как несомненно достоверному и способность хранения и передачи этого знания аналогичному адресату»²⁷³. Редуцируясь до риторического предела, сказание становится апофегмой²⁷⁴, которая и по форме, и по содержанию приближается к крылатому выражению. Его риторика – это риторика обезличенного слова.

²⁷¹ Гребеничиков Б. Навигатор. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/5a176555fe16599dc325679d006ad8a1!OpenDocument>

²⁷² НАВИГАТОР, а, м., [латин. navigator – мореплаватель] (мор.). На судне – лицо, в обязанности к-рого входит вычисление пути судна и определение его положения. См.: Толковый словарь русского языка В. 4 т. / Под ред. проф. Д. И. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1938. Т. 2. С. 314.

²⁷³ Теория литературы. В 2 т. Т. 1. / Учеб пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия». 2004. С. 90.

²⁷⁴ Современная литературная энциклопедия даёт следующее определение апофегмы: «Апофегма (греч. apophthegma – изречение) – краткое нравоучительное высказывание». См. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. редактор и составитель А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 47.

У БГ же коммуникативная стратегия крылатого выражения коренным образом меняется. Автор здесь не выражает достоверное коллективное знание, а является носителем личностного субъективного взгляда – мнения. Он и читателя провоцирует на активную позицию сотворчества, инициативную игру мнениями. Риторика «придуманного» окказионализма – курьёзная риторика окказионального, ситуативного, диалогизированного слова прямой речи: «Ну, а тем, кто с мечом – / Я скажу им: “Шалом Лейтрайот!”»

Сценарист, изымая цитату из языка Библии, секуляризирует её, локализует в культурно-языковом пространстве, использует окказионально. БГ же, напротив, переводит коммуникацию (и коммуниканта) за границы одного языка (русского) – в пространство языка Библии. Истинность локальную, окказиональную, эксклюзивную – в истинность общую, универсальную для множества языков и народов. И в этом нет оппозиции, расчленения, но возврат к начальному, единому, целому.

В песне «Великая железнодорожная симфония» (1996) мы так же встречаемся сразу с несколькими вариантами освоения прецедентного библейского текста у БГ:

Я учился *быть ребенком*, я искал себе причал,
Я разбил свой лоб в щебенку об *начало всех начал*.
Ох, нехило быть духовным – в голове одни кресты,
А по свету мчится поезд, и в вагоне едешь ты.

Молодым *на небе нудно*, да не влезешь, если стар.
По Голгофе бродит Будда и кричит «Аллах Акбар».
Неизвестно где мне место, раз я в этой стороне,
Машинист и сам не знает, что везет тебя ко мне. (336)
(Курсив во всех случаях наш. – Е.Е.)

Первым рассмотрим крылатое выражение пришедшее из евангельского сюжета – «Голгофа». Это – «холм в окрестностях Иерусалима, где, по евангельскому мифу, был распят на

кресте Иисус. Иносказательно: нравственные страдания, мучения; подвижничество»²⁷⁵. Этот топоним, подобно некоторым библейским именам и названиям, стал именем нарицательным, обозначающим страдания и муки.

В песне слово «Голгофа» оказывается в окружении множества библейских цитат: «я учился *быть ребёнком*» / «будьте как дети» («Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не *будете как дети*, не войдете в Царство Небесное; итак, *кто умалится, как это дитя*, тот и больше в Царстве Небесном»; (Мф.18:2-4)); «Я разбил свой лоб в щебёнку об *начало всех начал*» / «В *начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог*. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. 1:1-3); «молодым на *небе нудно*» / «От дней же Иоанна Крестителя доселе *царствие небесное нудится*»²⁷⁶, и нуждницы восхищают е» (Мф.11:12)²⁷⁷. В русском переводе: «От дней же Иоанна Крестителя доныне Царство Небесное *силою берётся*, и употребляющие усилие восхищают его» (Курсив во всех случаях наш. – Е.Е.).

В этом контексте слово «Голгофа» уже не может быть прочитано как крылатое выражение – просто обозначение мучения (хотя это подразумевается на верхних этажах прочтения). Благодаря заданной парадигме в крылатом выражении вновь актуализируется непосредственное первоначальное библейское значение – «лобное место»²⁷⁸, на котором был распят Христос. Появление в последующих строчках про-

²⁷⁵Указанное сочинение. С. 145.

²⁷⁶Нудится – с нуждою воспримется. (См.: Святое Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна на славянском и русском наречии. Изд.-е 12. С.-Петербург: Синодальная типография, 1874. С. 43.)

²⁷⁷Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. М.: Российское библейское общество, 2001. С. 1298.

²⁷⁸«Голгофа (череп) <...> лобное место – горная возвышенность на с.-з. от Иерусалима, на которой был распят Господь». (См.: Библейская энциклопедия. / Репринт. изд. 1891. М., 1990. С. 167.)

странственных образов достраивает парадигму: «Неизвестно, где мне *место*, раз я в этой стороне», «Есть края, где нет печали, есть края, где нет тоски».

В результате происходит контаминация значений – Голгофа одновременно и «лобное место», и Христос, и крест. Так, то, что разъято на несколько образов в первой строфе: «Я *разбил свой лоб* в щебенку об начало всех начал» – искания героя – «Адама»²⁷⁹, тщетно пытавшегося разумом постичь непостижимое, Христос, крест – всё синкретично сливается в один многослойный образ Голгофы, осложнённый многопризменной оптикой автора.

Появляясь во второй строфе в одном текстовом пространстве с Буддой и Аллахом, Голгофа, как и остальные маркеры различных религий, превращается в симулякр. Эклектичная картина мира, в которой свободно и одновременно сосуществуют Христос, Аллах и Будда, – абсурдна.

Образ Голгофы, как видим, осложнён ироничными обертонами, которые придают, с одной стороны, фамильярное использование пословицы «Заставь дурака богу молиться, так он себе лоб разобьёт»²⁸⁰, и столкновение по принципу небылицы в одном текстовом пространстве несовместимых в действительности реалий.

В первом случае объектом авторской иронии становится попытка *научиться* «быть ребёнком», чрезмерное усердие и старание, с которыми герой стремится рационально постичь

²⁷⁹В символике креста всегда присутствует изображение черепа, так называемая голова Адама. Традиция изображать череп Адама в подножии горы [Голгофы](#) на иконах распятия Христа сложилась в православной [иконографии](#). Часто такие изображения сопровождается [аббревиатура](#): Г. Г. – «гора Голгофа» и Г. А. – «глава Адамова». Иногда возле головы Адама изображают скрещённые кости рук, лежащие перед ней: правая на левой, как при погребении или причащении. Впрочем, правильность отождествления черепа в подножии Голгофы с Адамовой головой оспаривается некоторыми исследователями церковного [изобразительного искусства](#), которые считают череп просто символом смерти.

²⁸⁰*Фелицына В. П., Прохоров Ю. Е.* Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: Лингвострановедческий словарь / Ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина; под ред. Е. М. Верещагиной и В. Г. Костомарова. М: Рус. яз., 1979. С. 47.

«начало всех начал». Во втором – напротив, иронию вызывает обусловленное нежеланием обрести Царствие Небесное, которое силой «нудится», эклектичное смешение религиозных знаков в сознании. Таким образом, чрезмерное усердие и лень оказываются двумя сторонами одной медали. В отсутствии меры равно как веры симфонии не получается.

В последней строфе слово «Голгофа» испытывает вторичную символизацию. Совершив круг в своих поисках («Паровоз твой мчит по кругу, рельсы тают как во сне»), лирический герой возвращается к началу – Голгофе, к вере, кресту: «В мире всё непостоянно, всё истлеет – вот те крест».

Выражение «вот те крест» здесь и устойчивая формула божбы, и буквальное – «вот тебе крест²⁸¹» – орудие воскресения²⁸²: неси, сораспнись, воскреснешь. При том, что формально игра словом есть – по сути же её нет, так как прочтение клишированное и буквальное не спорят, не отменяют / переворачивают друг друга, но продолжают / усиливают семантику выражения: «точно» всё истлеет – но, чтоб не истлело навсегда – возьми крест. Картина мира приобретает иной, «теоцентристский», характер: «Я б любил всю флору-фауну – в сердце нет свободных мест». Происходит самоопределение лирического героя.

Эти выводы могли бы показаться малоубедительной натяжкой, если бы сделанные наблюдения не нашли подтверждение и развитие в контексте других песен Гребенщикова. Так, к примеру, то, что в слове «Голгофа», прежде всего, ак-

²⁸¹Интересно, что формула «вот те (тебе) крест» синонимична другой в настоящее время считающейся устаревшей формуле божбы – «вот те Христос». См.: Фразеологический словарь русского языка: Свыше 4 000 словарных статей / Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Фёдоров; Под ред. А. И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1986. С. 81.

²⁸²Ещё древние исследователи считали неслучайным совпадение мест погребения Адама и распятия Христа. Они видели в этом Божественный Промысел. Поводом для таких заключений являлись слова апостола Павла: «Как смерть через человека, так через человека и воскресение мёртвых. Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» (1Кор.5:21-22). Такого взгляда придерживались Ориген, Тертуллиан, Василий Великий, Иоанн Златоуст и другие авторитетные богословы.

туализируется исторически сложившаяся пространственная семантика – «лобное место», в которой оказываются со- и противопоставлены «голова Адама» – смерть, тленность и крест – смерть, но воскресение, подтверждается в песнях «Магистраль: ржавый жбан судьбы» («Гиперборея», 1997) и «Дуй» («Лошадь белая», 2008).

В первой из них семантическое поле переработанной пословицы: «Оставь свои грехи – она сказала тихо / <...> Так брось домкрат мечты и *бейся лбом в меня*» (349) ещё не так прозрачно. Непонятно, кто эта «она», призывающая лирического героя биться в неё лбом, то есть искать её. В песне «Дуй» ситуация проясняется: «Бейся лбом в стену, / *Бейся лбом в крест* – / *Никто не выйдет целым* / *С этой ярмарки невест*»²⁸³. Во-первых, «крест» здесь символ преодоления, ключа, освобождения, выхода из замкнутого пространства, спасения (на это косвенно указывает и образ гвоздя, нарушающего привычное течение жизни – «А мы ждём, / Ждём, ждём, ждём / Мешай водку гвоздём», являющийся дискурсивной метонимией креста).

Во-вторых, через параллельную конструкцию (анафору) БГ срывает сразу два устойчивых выражения с противоположной интенцией – пословицу: «заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибёт»²⁸⁴, и фразеологизм – «хоть головой об стену бейся»²⁸⁵. Первое говорит о недопустимости буквально-

²⁸³Ссылки на песни, вошедшие в альбомы, изданные после выхода в свет «Книги Песен БГ» (М., 2006), такие как, например, альбом «Лошадь белая» (2008), к которому относится песня «Дуй», приводим по электронному адресу. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/songs/0c9fb9e92e84c0dcc32572280038680d>

²⁸⁴По православному обычаю верующие во время молитвы становились на колени и низко кланялись (делали поклоны), почти касаясь лбом пола. *Говорится с осуждением о недалёком, неумном человеке, когда он чрезмерным усердием и старанием навредил делу.* См.: Фелицына В. П., Прохоров Ю. Е. Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: Лингвострановедческий словарь / Ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина; под ред. Е. М. Верещагиной и В. Г. Костомарова. М: Рус. яз., 1979. С. 47.

²⁸⁵Хоть головой об стену бейся. Выражение отчаяния, бессилия, невозможно-сти что-либо предпринять, чтобы выйти из затруднительного, тяжелого или

го следования правилу, закону, рациональной логике, а второе – о бессмысленности противодействия логике обстоятельств, так называемой судьбе.

Настойчивая градация – *бейся лбом, бейся лбом* – приводит разные смыслы к «общему знаменателю» – оба выражения для БГ равны своей интенцией правила / правильности, заданности; оба они – окаменевшие истины.

Его лирический герой приходит к мысли о том, что жить надо наперекор «здравому смыслу», по афоризму испанского поэта Хименеса «Если дали тетрадь в линейку, пиши поперек»²⁸⁶: «Так что, дуй, ветер, дуй, / Дуй издалека. / Дуй с севера, дуй с юга. / Дуй *поперёк*, ой, дуй наверняка. / Дуй, дуй, дуй, пока не сдует».

Таким образом, «Голгофа» и семантически связанная с ней пословица и фразеологизм «прошивает» несколько песен, объединяя их в один лирический сюжет, элементы которого изоморфны: отражаются друг в друге, прорастают, дополняют и расшифровывают друг друга.

Парадокс, заключённый в сращениях «крылатых выражений» и пословиц, сродни парадоксу Голгофы – пожалуй, самого парадоксального библейского символа, в котором со- и противопоставлены смерть, тленность и крест – смерть, но воскресение.

Таким образом, стратегия освоения библейского слова здесь такова: посредством многочисленных реминисценций БГ одновременно актуализирует и буквальное «родное», первоначальное значение его и символическое, возникшее из поздних семантических наслоений в процессе бытования. При этом бросающаяся в глаза авторская ирония направлена здесь отнюдь не на прецедентный текст Библии – библейский сю-

безвыходного положения. См.: Там же, С. 34.

²⁸⁶Хуан Рамон Хименес – выдающийся испанский поэт-модернист XX века. Русскому читателю поэт долгое время был известен лишь этой фразой (и то, благодаря Хемингуэю). См. об этом: *Хименес Х.Р.* Избранное / Пер. с исп. / Предисл. и сост. Н. Малиновской. М.: Худож. лит., 1981. С. 5. Цитируемая фраза послужила эпиграфом к известному роману Р. Бредбери «451 по Фаренгейту», ярко воплотившему идеи неконформизма.

жет о Голгофе, а на человеческие заблуждения, на тщетность рационального познания мира.

Итак, мы имели возможность увидеть, что библейские крылатые выражения присутствуют в песнях БГ, как правило, в трансформированном виде, пройдя авторскую обработку: усечение, контаминацию двух библейских цитат, лексико-грамматические изменения, сращение высокого библеизма с разговорным клише, каламбур. Таким образом Гребенщиков «снимает рашпилем грим» с библейских крылатых выражений. Без этой работы они оставались бы лишь тем, чем являются – общим местом, *топосом* – анонимным стереотипным, клишированным образом, мотивом, мыслью²⁸⁷. Так или иначе трансформируя библейское крылатое выражение, БГ «расклиширует» его, превращает его из топоса (клише) в троп, из анонимного делает именным, авторским, сугубо индивидуальным, то есть глубоко информативным и художественно выразительным.

То, что перестаёт быть энергичным, перестаёт будить мысль, подвергается не отмене, но реанимации посредством сопряжения живого современного разговорного языка (кстати, тоже избыливающего клише) с широким библейским

²⁸⁷ «Проблема функционирования Т. в литературе была поставлена в книге Э. Р. Курциуса “Европейская литература и латинское Средневековье” (1948), где показано, как система риторических тропов “проникла во все литературные жанры”, превратившись в набор общеупотребительных универсальных клише <...> В понимании Курциуса “Топос – нечто анонимное. Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, как и мотиву в изобразительном искусстве, присуще временное и пространственное всеприсутствие... В этом внеличностном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения” <...> Курциус показал, что оригинальное “изобретение автора на самом деле нередко оказывается иллюзией, оборачиваясь слегка модифицированной традиционной формулой; вместе с тем, он показал и то, что европейская литература не ограничилась набором топосов, заимствованных из классической риторики, но постоянно обогащалась, изобретая новые топосы, а потому граница между топосом и изобретением, традицией и новацией оказывается очень подвижной”. См.: Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 1076.

контекстом. В результате аксиологический пласт, запечатлённый в Библии, актуализируется по-новому, приобретая остросовременное звучание. Это тоже своеобразное путешествие из «Калинина в Тверь» – из Библии в Библию, из современности в современность, где проводник – поэт, поэтический текст. В результате этого «путешествия» библейский текст осовременивается, а современность онтологизируется.

Сталкивая, контаминируя различные клише, иронически обыгрывая их, он создаёт уникальный механизм не только смыслопорождения, но и «смысловспоминания», ситуацию, чреватую множеством смысловых нюансов и обертонов. Автор апеллирует не к схоластике, не к механическому опознаванию библейских клише в тексте, а к творческому их освоению. Текст строится таким образом, что поэтическое слово, обращённое к читателю / слушателю не столько передаёт некую готовую авторскую информацию, сколько возбуждает мысль реципиента-адресата. Происходит это, в частности, за счёт актуализации автором этимологии и генезиса слова или выражения: чем яснее она осознаётся читателем (и в современном объёме, и в историческом развитии), тем понятнее ему высказывание.

При этом, главное у БГ, как у всякого настоящего поэта, всегда остаётся за гранью выразимого и, соответственно, высказанного. Апофатичность его поэтики, как мы убедились, обнаруживается и в системе наименований. Если через простые словесные определения сущность, тем более, Божественную, выразить невозможно, то символ позволяет сделать это с максимальной возможностью. «Северный Цвет», «рыба, что плавает быстрее всех», «горный хрусталь», «навигатор», – слова-символы, превращённые автором в поэтические имена Бога, каждый раз по-новому обнаруживая, запечатлеывая невыразимую сущность. Такое «мышление именами» сугубо иррациональный способ освоения мира, противоположный рационалистической рефлексии, объясняющей личностные категории аналитически перечисляемыми признаками²⁸⁸.

²⁸⁸Безлепкина Н. И. Философия языка в России: К истории русской лингвофилософии. СПб.: «Искусство – СПб», 2002. С. 212.

В одном из интервью БГ, рассуждая о месте и роли «Аквариума» в современной культурной ситуации, недвусмысленно «утверждает, что его группа «Аквариум» является мостом над пропастью между поп-музыкой и религией». В то время как сегодня религия «превратилась в назойливую необходимость не интересную никому (даже людям в церкви)», а поп-музыка, заняв её место, «не может объяснить людям, что делать, а религия могла», БГ своим творчеством пытается вернуть себе и слушателям / читателям то, «чем обладал Иисус, в отличие от окружавших его людей, <...> умение испытывать радость от познания Бога. <...> Экстази, – каламбура, продолжает он, – это хорошо, но познание Бога – значительно лучше»²⁸⁹.

Проведённое исследование поэтики Гребенщикова показывает, что его, на первый взгляд, претенциозные заявления, имеют под собой основания. Будучи религиозным человеком, поэтом, ищущим возможность выражения невыразимого, БГ пришёл к парадоксу, который стал одним из главных его поэтических приёмов. В своей творческой лаборатории он выработал художественный язык, соприродный религиозному с поправкой на современность, актуализировав сущность христианской религии – парадоксальность.

Христианский теолог и писатель, классик христианской патристики Тертуллиан, считая абсурдность христианства высшим свидетельством истинности его божественного происхождения, утверждал, что передать смысл веры можно только через нечто сверхразумное, парадоксальное. Комплекс идей, выраженный в известном тезисе, приписываемом Тертуллиану *credidit quia ineptum* («верую, ибо абсурдно»), задал оппозицию двух основных способов богопознания – мистики (сакрального) и схоластики (рационально-теоретического)²⁹⁰.

²⁸⁹ Interview for ABCNEWS.com (eng.) Playing With God 24 января 2002:

[Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/fb8be26c67210bd8c3256b5e0056b839!OpenDocument>. Перевод с англ. наш (Е.Е).

²⁹⁰ См.: [Электронный ресурс] Режим доступа:

http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/534/%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%A3%D0%9B%D0%9B%D0%98%D0%90%D0%9D

БГ, на наш взгляд, парадоксальностью своей поэзии как раз и передаёт существо христианского отношения между Богом и человеком, которое выходит за пределы разума и не может вписаться ни в какие рациональные нравственные нормы.

2.3. Я разбил свой лоб в щебенку об начало всех начал, или Библейский прототекст в системе интертекстов (на примере песни Б. Гребенщикова «Электрический пёс»)

Как уже отмечалось многими исследователями, поэзия Гребенщикова в принципе богата многочисленными интертекстуальными отсылками, а работа поэта с интертекстами рассматривается как отличительная черта его художественного почерка.

При этом исследователей, занимающихся изучением проблем «чужого» слова в рок-поэзии, неизбежно поджидают опасности, о которых в своё время предупреждал Ю. Доманский: «В первую очередь, обращение к известным исследователям источников цитирования и манкирование неизвестными (для одних таковыми могут являться западные рок-тексты, для других – русская классическая литература) рождает порою профанацию, поскольку исследователи стремятся определить функцию той или иной цитаты, на основе чего делают общие выводы, не учитывая других цитат, что ведет подчас к искажению смысла текста-реципиента»²⁹¹.

Однако, – по мнению учёного, – «это ни в коей мере не отменяет возможность интертекстуального подхода к рок-поэзии. Только первоочередной задачей здесь <...> видится комментирование. Именно этот научный жанр как нельзя лучше соответствует специфике нынешнего момента в изучении рок-поэзии. Проще говоря, наследие русских рок-поэтов необходимо

²⁹¹ Доманский Ю. В. Рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999. С. 30.

откомментировать, чтобы на основе этого комментария можно было говорить уже о функциях цитат»²⁹².

Следуя этому совету, мы попытаемся прокомментировать не только библейский интертекст, но и другие замеченные нами интертексты в песне «Электрический пёс», проанализировать их художественные функции и характер взаимодействия.

Данная песня выбрана не случайно. Во-первых, она – «трагический автопортрет субкультуры, страдающей клаустрофобией и дефицитом новых идей»²⁹³, пограничное явление, запечатлевшее момент переосмысления эстетической и социальной роли рок-культуры одним из её ярких представителей. Тогда, в начале восьмидесятых, эта песня воспринималась нами²⁹⁴ как некий рок-н-ролльный антигимн, в котором мы, почитатели «Аквариума», с каким-то странно-радостным чувством опознавали себя. Станным – потому что картина рисовалась абсолютно неприглядная: никакой героики, сплошное развенчание рок-романтики, даже издёвка над нею. А радостным – потому что узнавание было моментальным и издёвка была какая-то доброгустная. И автор совершенно не выводил себя из осмеянного.

Во-вторых, эта песня, очевидно, и для самого автора является знаковой. Видимо, не случайно в период творческого молчания между альбомами «Лилит» и «Пси» (1998 –1999), когда, по его словам, ему стало интересно, как будут звучать старые песни, если играть их сегодня, он дал концертному туру название «Электрический пёс»²⁹⁵. В 2009-м году вышел и концертный

²⁹² Там же. С. 31.

²⁹³ *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь, 1998. Вып. 1. С. 11.

²⁹⁴ Автор работы, в ту пору начинающий провинциальный рок-музыкант и неформал, берёт на себя смелость поделиться здесь личными воспоминаниями и наблюдениями.

²⁹⁵ АКВАРИУМ. Сны о чём-то большем / Авт. текста: А. Рыбин, А. Кушнир, В. Соловьёв-Спасский; ред. Б. Гребенщиков. М.: ООО Издательский Дом «София», 2004. С. 320; *Сущинская О.* Электрический пёс. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://www.planetaquarium.com/library/elektriche1204.html>

альбом с этой программой – «Зомбияйц»²⁹⁶.

В-третьих, песня, на наш взгляд, является одной из самых репрезентативных в интертекстуальном плане, что собственно, и является предметом нашего разговора.

Итак, «Электрический пёс» – четвёртая песня группы «Аквариум» из их первого альбома²⁹⁷ – «Синий альбом» (1981):

Долгая память хуже, чем сифилис,
Особенно в узком кругу.
Такой вакханалии воспоминаний
Не пожелать и врагу.
И стареющий юноша в поисках кайфа
Лелеет в зрачках своих вечный вопрос,
И поливает вином, и откуда-то сбоку
С прицельным вниманьем глядит электрический пёс.

И мы несём свою вахту в прокуренной кухне,
В шляпах из перьев и трусах из свинца,
И если кто-то издох от удушья,
То отряд не заметил потери бойца.
И сплочённость рядов есть свидетельство дружбы –
Или страха сделать свой собственный шаг.
И над кухней-замком возвышенно реет
Похожий на плавки и пахнущий плесенью флаг.

И у каждого здесь есть излюбленный метод
Приводить в движение сияющий прах.

²⁹⁶ Гребенщиков Б. Зомбияйц. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/93584d1c41e180acc3257599007809a4!OpenDocument&Highlight=2,%D0%B7%D0%BE%D0%BC%D0%B1%D0%B8%D1%8F%D0%B9%D1%86>

²⁹⁷ В последнем на сегодняшний день сборнике текстов песен именно с этого альбома начинается раздел «Классические альбомы». А всё, что было до него, выведено в Приложение «Песни 70-х». В «Кратком отчёте о 16-ти годах звукозаписи» Гребенщиков отмечает, что именно с этого альбома «Аквариум» стал реальностью. (См. об этом: БГ. <Б. Гребенщиков> Песни. Тверь: ЛЕАН, 1997. С. 496 –497).

Гитаристы лелеют свои фотоснимки,
А поэты торчат на чужих номерах.
Но сами давно звонят лишь друг другу,
Обсуждая, насколько прекрасен наш круг.
А этот пёс вгрызается в стены
В вечном поиске новых и ласковых рук.

Но женщины – те, что могли быть, как сёстры, –
Красят ядом рабочую плоскость ногтей,
И во всём, что движется, видят соперниц,
Хотя уверяют, что видят блядей.
И от таких проявлений любви к своим ближним
Мне становится страшно за рассудок и нрав.
Но этот пёс не чужд парадоксов:
Он влюблён в этих женщин,
И с его точки зрения, он прав.

Потому что другие здесь не вдохновляют
Ни на жизнь, ни на смерть, ни на несколько строк;
И один с изумлением смотрит на Запад,
А другой с восторгом глядит на Восток.
И каждый уже десять лет учит роли,
О которых лет десять как стоит забыть.
А этот пёс смеётся над нами:
Он не занят вопросом, каким и зачем ему быть.

У этой песни нет конца и начала,
Но есть эпиграф – несколько фраз:
Мы выросли в поле такого напряжения,
Где любое устройство сгорает на раз.
И, логически мысля, сей пёс невозможен –
Но он жив, как не снилось и нам, мудрецам.
И друзья меня спросят: «О ком эта песня?»
И я отвечу загадочно: «Ах, если б я знал это сам...» (9 –

10).

В песне явным образом нами опознаются семь цитат, на первый взгляд создающих впечатление некой эклектики, случайности их встречи в одном месте: «стареющий юноша» – цитата из стихотворения А. А. Блока 1909 года «Двойник»; «Лелеет в зрачках своих вечный вопрос» и «А этот пёс смеётся над нами: / Он не занят вопросом, каким и зачем ему быть» – реминисценции из трагедии Шекспира «Гамлет»; «отряд не заметил потери бойца» – цитата из стихотворения-песни М. А. Светлова «Гренада» (1926); «И от таких проявлений любви к своим ближним» (Лев. 19, 17–18; Мт. 5, 43) – библейская реминисценция; «Но этот пёс не чужд парадоксов» – реминисценция пушкинского «И Гений, парадоксов друг»; «не снилось и нам мудрецам» – опять же реминисценция из шекспировского «Гамлета» («Есть многое в природе, друг Горацио, / Что и не снилось нашим мудрецам»²⁹⁸; «Быть или не быть – вот в чём вопрос»²⁹⁹); и, наконец, «ах, если б я знал это сам» – цитата из песни Б. Ш. Окуджавы «Ночной разговор» (1962) – достаточно пестрая «компания» авторов, времен и тем. Но всё же попробуем

²⁹⁸ Именно так выглядели эти строки в переводе М. Вронченко, сделанном им в 1828 году [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru> и <http://orel.rsl.ru>. Разумеется, трудно заподозрить БГ в том, что он читал именно этот непопулярный в XX веке перевод шекспировского «Гамлета». Но именно строчка из этого перевода стала крылатым выражением. В словаре Н. С. и М. Г. Ашукиных (*Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения.* М.: Гос. изд-во художественной лит-ры, 1960. С. 203.) эта фраза приписывается Н. Полевому, однако у него она звучит по-другому: «Горацио, есть многое и на земле, и в небе, / О чём мечтать не смеет наша мудрость!» (см. Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985. С. 146). В четвертом издании словаря Н. С. и М. Г. Ашукиных эта неточность была исправлена (См.: *Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты; Образные выражения.* 4-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1987. С. 114.)

²⁹⁹ Это самый распространённый перевод этой фразы. Так (с вариантами в пунктуации) она звучит в переводах П. Гнедича, Н. Полевого, Н. Россова, А. Радловой, М. Морозова (см. *Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985. С. 571, 575, 576, 577*). Фраза эта давно стала крылатым выражением и была зафиксирована в книге: *Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты; Образные выражения.* 4-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1987. С. 38.

доказать, что в данном случае имеется «сговор». Другими словами, что все эти цитаты составляют некий сюжет, придуманный БГ.

Каждая из цитат окружена семантическим ореолом «родного» текста. Не вдаваясь в детальный анализ цитируемых текстов, способный увести нас далеко от предмета собственного исследования – песни БГ, обозначим лишь самый общий, усреднённый, то есть клишированный смысл используемых цитат, потому как именно с ним работает автор, балансируя на тонкой грани между сложившимися стереотипами (цитата, чтобы работать как надо, должна быть хорошо и сразу узнаваема) и их разрушением.

Первая цитата³⁰⁰ – «Стареющий юноша» приносит из блоковского стихотворения мотив двойничества:

<...>

И стала мне молодость сниться,

И ты, как живая, и ты...

И стал я мечтой уноситься

От ветра, дождя, темноты...

(Так ранняя молодость снится.

А ты-то, вернёшься ли ты?)

Вдруг вижу – из ночи туманной,

Шатаясь, подходит ко мне

Стареющий юноша (странно,

Не снился ли он мне во сне?),

Выходит из ночи туманной

И прямо подходит ко мне.

И шепчет: «Устал я шататься,

Промозглым туманом дышать,

В чужих зеркалах отражаться

И женщин чужих целовать...»

³⁰⁰ Порядковый номер цитат отражает не последовательность расположения их в тексте песни, а порядок комментирования, обусловленный логикой исследования.

<...>

Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?³⁰¹
(Курсив наш. – Е. Е.)

Уйдя целиком в милые сердцу воспоминания юности, идеализируя их, лирический герой встречает «стареющего юношу», в котором со страхом узнаёт самого себя, изменившего своему идеалу.

Оксюморон «стареющий юноша» в контексте стихотворения перестаёт быть таковым. Он, скорее, результат совмещения, фокусирования в сознании героя двух временных точек зрения – воспоминание позволяет герою увидеть себя нынешнего с точки зрения себя молодого. При этом возраст не главное, он – знак душевного состояния. Юность и старение здесь – категории надвременные / вневременные, синонимы нравственного максимализма и идеализма, с одной стороны, и умаления, убывания их, с другой. А «стареющий юноша» – образ умирания душевной чистоты, идеального, мечты. Конечно, в блоковском стихотворении эта классическая тема обрастает массой индивидуальных, личностных обертонов, но нас интересует лишь то, что лежит на поверхности, то, что узнаётся.

Цитирование у Гребенщикова здесь строится по традиционной модели, когда «через цитату <...> происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом предшественником»³⁰². Однако, образ «стареющего юноши» у БГ не равен образу Блока. Поместив его в современную реальность, Гребенщиков лишает образ Блока таинственно-поэтического смысла. При этом вряд ли автор мог надеяться, что блоковское слово будет опознано широкой аудиторией, ведь этот образ, как и само стихотворение, из которого он

³⁰¹ Блок А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1907 – 1921. Л.: Худож. литература, 1980. С. 144.

³⁰² Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. С.10.

взят, вовсе не входит в набор популярных блоковских текстов. Скорее всего, «стареющий юноша» привлёк Гребенщикова своей поэтической ёмкостью, парадоксальностью и потенциалом выразительности. Для той проблемы, что волновала музыканта, этот образ стал наиболее адекватной формой выражения.

Вспоминая об истории создания песни, Гребенщиков писал: «“Электрический пёс” родился под впечатлением от ностальгических кухонных разговоров. Это было чудовищно: на дворе 80-й год, ещё ничего толком не произошло, а меня уже тогда достали все эти воспоминания на тему “как всё было хорошо...”». И у меня прорвалась злобная тирада в адрес всех этих людей, которые, вместо того, чтобы жить настоящим, всё время живут прошлым»³⁰³.

Так автор сам сформулировал семантику блоковского / своего образа, превратившегося с его лёгкой руки в массовом сознании слушателей в идиому, смысл которой, однако, до конца был понятен только ангажированному слушателю. Соединение блоковской и гребенщиковской интенций неизбежно провоцировало иронию, доступную в полной мере лишь этому «узкому кругу». Для наивного же слушателя (которого во все времена всё же большинство), не подозревавшего о существовании драматичного блоковского текста, выражение «стареющий юноша» срифмовалось с молодёжным рок-н-рольным девизом: «Жить быстро, умереть молодым», который БГ обыгрывает в песне из этого же «Синего альбома» «Герои рок-н-ролла» («Молодая шпана»): «Жить быстро, умереть молодым» – / Это старый клич; но я хочу быть живым» (7)³⁰⁴.

В образе «стареющего юноши» у БГ можно прочесть и некоторые другие нюансы смысла. Так, например, любопытно,

³⁰³ АКВАРИУМ. Сны о чём-то большем / Авт. текста: А. Рыбин, А. Кушнир, В. Соловьёв-Спасский; ред. Б. Гребенщиков. М.: ООО Издательский Дом «София», 2004. С. 70.

³⁰⁴ Апеллируя к собственному рок-н-рольному прошлому, можем засвидетельствовать, что мы тогда «узнавали» в выражении «стареющий юноша» определение старшего поколения, упрекавшего нас в инфантилизме и с ироничным вызовом примеряли его «на вырост» как собственную судьбу, повторяя вслед за БГ: «Мы никогда не станем старше».

что песня БГ увидела свет в «Синем альбоме» в 1981 году, когда ему было 28 лет, а Блоку на момент публикации стихотворения «Двойник» было 29 (поэты родились почти в один день: Блок – 28 ноября (по новому стилю) БГ – 27-го). Случайность? Скорее всего. Однако, очевидно, что для обоих поэтов этот возраст стал неким рубежом между юностью и взрослой жизнью, временем самоидентификации. Причём пора самоосмысления у обоих накладывается (или совпадает) с кризисом того литературного / культурного направления, с которым они связаны.

Как известно, именно 1909–1910-е годы характеризуются кризисом символизма, а конец 1970-х – начало 1980-х некоторыми исследователями трактуется как время перехода рок-культуры в новое состояние, «когда она должна либо зачахнуть от недостатка “свежей крови”, либо переродиться в новую, более открытую культурную модель»³⁰⁵.

Таким образом, «стареющий юноша» становится символом застывшего в субкультурном нарциссизме поколения, для которого жизнь превратилась в спектакль с постоянным набором избитых тем, клише и шаблонов. Такие образы песни как «вечный вопрос», «кухня-замок», «удушьё», «сплочённость рядов», «пахнувший плесенью флаг», «наш круг»³⁰⁶ – создают объёмную картину герметичного, замкнутого на себе существования. Причём, благодаря присутствию в них характерных маркеров тогдашней советской жизни (её бытовой и общественной сторон) – «кухни», «флага», «сплочённости рядов», поэтический смысл этих образов значительно расширяется, выходя за рамки размышления о судьбе конкретного поколения.

Размышляя о «своём круге» (и о себе в том числе), Гребенщиков видит его (себя) блоковским «стареющим юношей», живущим в замкнутом, пропахшем «плесенью»,

³⁰⁵ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. Вып. 1. С. 13.

³⁰⁶ Последний образ так же отсылает читателя к блоковскому творчеству. В стихотворениях «Поэты», «Друзьям» можно найти очевидные параллели в изображении круга поэтов, принятых здесь нравов.

пространстве «кухни-замка». В нём советский слушатель (сказывался горизонт ожидания, заданный песнями А. Галича, В. Высоцкого, А. Макаревича) сразу же узнавал свою кухню, где спускались пары несогласия и протеста – шли ожесточённые политические и эстетические споры, но чаще всего не выходили за её стены.

Вторая цитата проглядывает в строчках «И стареющий юноша в поисках кайфа / Лелеет в зрачках своих вечный вопрос, / И поливает вином <...>». Притом что организует поэтический смысл в них блоковский интертекст³⁰⁷, он, отнюдь, не является единственным. Внутри его проникает другой текст и вступает с ним в диалог.

Итак, какой вопрос «лелеет» герой Гребенщикова? В тексте песни есть ещё одно упоминание о некоем вопросе, содержащее подсказку: «А этот пёс смеётся над нами: / Он не занят вопросом, каким и зачем ему быть». Это тоже цитата (можно сказать, та же цитата), только развёрнутая, а потому более узнаваемая, сразу отсылающая к тексту-источнику – шекспировскому «Гамлету»: «Быть или не быть – таков вопрос»³⁰⁸. Точнее, не к самому монологу, а к его рецепции, сложившейся в массовом сознании.

³⁰⁷ Речь идёт не только об упомянутом стихотворении «Двойник», но о целом ряде стихотворений, реминисценции из которых так или иначе проглядывают в тексте Гребенщикова. Мы имеем в виду «Незнакомку» (мотив вина и двойничества – «И каждый вечер друг единственный / В моём стакане отражён / И влагой терпкой и таинственной, / Как я, смирен и оглушён»), «И пьяницы с глазами кроликов «In vino veritas» кричат»; «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный» (мотив вопроса – «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный / Решал всё тот же я – мучительный вопрос»); «Поэты» (мотив поэтического круга, который у БГ появится во второй строфе – «Там жили поэты, – и каждый встречал / Другого надменной улыбкой / <...> Когда напивались, то в дружбе клялись, <...>»); «Друзьям» (мотив разочаровавшегося в своём круге человека – «Друг другу мы тайно враждебны, / Завистливы, глухи, чужды»; «Все стены пропитаны ядом, / И негде главы преклонить»; «Извершившись в счастье, / От смеху мы сходим с ума»).

³⁰⁸ Шекспир У. Гамлет: Трагедия / Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Пер. с англ. М. Лозинского. Т. 6. М.: «Искусство», 1960. С. 40. Далее текст трагедии цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках

Кстати, начало шекспировской цитаты – сакраментальное «Быть или не быть?» (акт 3, сцена 1) встречается не только здесь – например, в песне «Блюз простого человека» («Электричество», 1981-1982): «Его я встретил на углу, и в нём не понял ни хрена. / Спросил он: «Быть ли не быть?» / И я сказал: «Иди ты на...!» Песня «Цветы Йошивары» («Пси», 1999) в первоначальном варианте называлась «Гамлет Боржомии» (первая строка – «Меня зовут Гамлет Боржомии» – впоследствии преобразилась в «Я назван в честь цветов Йошивары»)³⁰⁹.

На подобную модель цитирования обратил внимание Ю.В. Доманский в случае с Башлачёвым: «<...> цитируется не какой-то конкретный текст, а некая идиома, культурное клише, соотносимое с совокупностью источников, точнее – системой, существующей в массовом сознании как некий стереотип»³¹⁰.

Если говорить об идиоме, то шекспировский вопрос, как правило, «цитируется (иногда только первая, а иногда вторая половина фразы) как вопрос, властно требующий решения перед новым серьёзным шагом»³¹¹. БГ в данном случае обращается именно к этому клишированному значению. Его «стареющий юноша», с одной стороны, вполне конкретный образ, за которым стоит и сам автор, и круг его друзей – поэтов и музыкантов, а с другой – это метафора вечного сомнения, рефлексии, нерешительности, присущих человеку вообще. В этом смысле в образе «стареющего юноши» фокусируются и план героя, и план автора, и план читателя. Он – «двойник», «тень», имеющаяся у каждого. Он – мы. Не случайно субъектная организация песни предполагает не только лирическое «я», но и «мы».

Модель мира, связанная с этим героем – это замкнутое пространство – «кухня-замок», этакая башня из слоновой кости, где «не быть» рядится в одежды бытия, играет его роль. При

³⁰⁹ Сущинская О. Электрический пёс. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.planetaquarium.com/library/elektriche1204.html>

³¹⁰ Доманский Ю. В. «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Сборник научных трудов. Тверь, 2000. С. 85–86.

³¹¹ Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – 4-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1987. С. 39.

этом сама жизнь превращается в симулякр. Образ жизни героя – уход от ответа, от выбора. Подобно Гамлету он бесконечно лелеет вечный вопрос-стену, возвращая его, «поливая вином».

Антогонистом «стареющего юноши» в песне БГ является некий электрический пёс, который «не занят вопросом, каким и зачем ему быть», он «<...> смеётся над нами», вечно размышляющими и мучающимися вопросом «быть или не быть».

Третья цитата – «отряд не заметил потери бойца» – из стихотворения-песни о гражданской войне – «Гренады» М. Светлова. О ком здесь идет речь? О странном бойце-мечтателе, поющем не в унисон со всеми. Отряд поет революционно-анархическую песню «Яблочко», а он почему-то, с какой-то лирической грустью «твердит» о чем-то своем, которое «своим» с общепринятой точки зрения быть не может. Не должно:

Но песню иную о дальней земле
Возил мой приятель с собою в седле.
Он пел, озирая родные края:
«Гренада, Гренада, Гренада моя!»³¹²

Подобно сервантесовскому Дон-Кихоту, «мечтатель-хохол» наделяет обыденную, порой жестокую реальность красивым нездешним книжным именем. Гренада – «дальняя земля» – не конкретное реальное место, а «страна» мечты, рай, страна-утопия сродни гриновскому Зурбагану, платоновскому Чевенгуру, кассилевской Швамбрании. А ещё ближе она гребенщиковской Шотландии (сказка «Иван и Данило», 1986)³¹³, цоевской Камчатке («Камчатка», альбом «Начальник Камчатки», 1984), бутусовской Америке («Последнее письмо (Гуд бай, Америка)», 1985). Во всех этих случаях для обозначения нереального места используется реальный топоним, как бы дающий ему земную прописку. Гренада – это и «родные края» детства героя, которые

³¹² Светлов М. А. Собрание сочинений в 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. Эпиграммы. Переводы. М.: «Худож. лит.», 1975. С. 155–158.

³¹³ Подобных топонимов у Гребенщикова немало: Кострома, Тверь, Кемерово...

он когда-то покинул, но не забыл, и одновременно – «дальняя область», «заоблачный плёс» – рай, куда он попадает после смерти³¹⁴.

На оппозициях «Яблочко – Гренада», «мы – он (боец-мечтатель)», «реальность – мечта» строится сюжет всей песни. «Яблочко»-песня неразделима с «мы»: «Мы ехали шагом, мы мчались в боях, и „Яблочко“-песню держали в зубах». Она – образ злого веселья, идеи, умерщвляющей жизнь, потому она дисгармонична – её мелодия исполняется «смычками страданий на скрипках времён». Её «низовой», частушечный ритм воспринимается как ритм революции, а сама она – как эмблема, символ времени, имеющего границы – начало и конец: отряд «„Яблочко“-песню допел до конца» и теперь её «хранит трава молодая – степной малахит» (слова «хранит» и «малахит» актуализируют мотив захоронения, образ могильного камня).

«Гренада» же известна и принадлежит только одному бойцу-мечтателю. В отличие от «Яблочка» она грустна и адек-

³¹⁴Примечательно, что «Гренада» надёжно закрепились в поэтическом арсенале БГ. В 2003 году её образ вновь всплыл в песне «Туман над Янцзы» («Песни рыбака»): «Ответь Нижневартовск, / И Харьков, ответь – / Давно ль по-китайски вы начали петь?» («Ответь, Александровск, и, Харьков, ответь: / Давно ль по-испански Вы начали петь?»)). Причём прямым цитированием текста БГ здесь не ограничивается – он использует ритм «Гренады», уходя от повтора лишь за счёт разбивки длинной строки светловской песни на две. Семантический ореол «Гренады» при этом остаётся и передаётся гребенщиковским образам. Реальный топоним Янцзы выполняет здесь ту же художественную функцию, что и Гренада – метонимического названия координат некоего мироощущения, определяемого философией даосизма (Лао Цзы «Дао Дэ Дзин»). Это та же самая его Шотландия. Туман над Янцзы – это метка, эмблема даосизма, который не то чтобы оказал сильное влияние на БГ, определив его дальнейший путь, а просто совпал, «срифмовался» с мироощущением поэта и упорядочил его, придав ему стройность и системность. В песне «Гренада» «испанская грусть» соприродна украинской. Испания и Украина – одно и то же. И у БГ Китай в его даосисском изводе и Россия в тютчевской интерпретации тоже одно. Это верхнее прочтение. Одновременно с этим здесь прочитывается и аллюзия на экспансию продукции китайской промышленности и всего Китая, и тревожащий автора вопрос: давно ли Россия стала жить не по сердцу, не по корням, паразитически, профанируя даосисскую идею недеяния.

ватна тому, что происходит. Она плоть от плоти жизни, поэтому природа оплакивает её: «над трупом склонилась луна», «по небу тихо сползла погода на бархат заката слезинка дождя». И поэтому же она не кончается: погибая, боец произносит начальные слоги имени песни и как бы передаёт её автору – свидетелю его кончины. А тот создаёт новую песню, рефреном которой становится имя мечты: «Гренада, Гренада, Гренада моя!» При этом общая мечта становится личной мечтой каждого. В каждом воскресает боец-романтик. А все, кто поют её, становятся новым отрядом, но не безликим «мы», а единством личностей, индивидуальностей. Таким образом, песня ритмизирует, организует хаос революции и гражданской войны. Она в этом противопоставлена не только старому «Яблочку», но и «новым песням», которые «придумала жизнь»:

Новые песни придумала жизнь...
Не надо, ребята, о песне тужить.
Не надо, не надо, не надо, друзья...
Гренада, Гренада, Гренада моя!

Примечательно, что во второй строфе песни, в которой встречается рассматриваемая цитата, актуализируется лишь её клишированный смысл, не связанный с общим контекстом «Гренады». «Отряд не заметил потери бойца» – так иронически говорят о равнодушном (пренебрежительном) отношении друзей по общему делу к судьбе, жизни одного из своих товарищей³¹⁵.

БГ здесь, как и в других случаях, обращается не к тексту, а к его рецепции, снижая пафос не только этой революционной песни, но и всей социалистической романтики. Этой же участи удостоивается и романтика рок-движения. Снижая ту и другую, БГ снимает оппозицию между ними, как бы вставая «поверх барьеров» и выходя из социальной проблематики в онтологическую. Здесь уже подключается контекст текста-источника.

³¹⁵Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Автор и сост. В. Серов. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/14/136.htm>

Подобно тому, как в «Гренаде» спрятана трагическая ирония по поводу бойца-романтика, потери которого отряд не заметил (но, при том, что живой боец-мечтатель не нужен революции, мёртвый – он её «флаг»), в «Электрическом псе» Гребенщикова таится то же сожаление о героях-одиночках, обречённых на вечное непонимание.

Четвёртая цитата из «Гамлета» Шекспира: «Есть многое в природе, друг Горацио, / Что и не снилось нашим мудрецам» (Акт 1, сцена 5)³¹⁶. Как говорилось выше, это, в первую очередь, отсылка не к тексту трагедии, а к крылатому выражению, использующемуся «как шутливо-иронический комментарий к непонятному, сложному явлению, странному событию и т. п.»³¹⁷. Цитата подана в песне как строчка из «эпиграфа»³¹⁸.

У этой песни нет конца и начала,
Но есть эпиграф – несколько фраз:
Мы выросли в поле такого напряжения,

³¹⁶Шекспир В. Гамлет. Пер. с англ. М. В. (Михаила Вронченко). СПб.: Типография медицинского департамента министерства внутренних дел, 1828. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru>; <http://orel.rsl.ru>.

³¹⁷Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Автор и сост. В. Серов. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/14/136.htm> Правда, в словаре эта фраза представлена несколько иначе, чем в переводе М. Вронченко, на который он ссылагается. А именно: «Есть многое *на свете*, друг Горацио...»

³¹⁸Спустя год в одном из концертов автор спел другой вариант этой строфы, в котором эпиграф превратился в эпилог: «Пора вздыхать с облегчением – я кончил, / Но вот эпилог – еще несколько фраз: / Мы выросли в поле такого напряжения, / Где любое устройство сгорает на раз / И, логически мысля, сей пес невозможен – / *Но он жив, как не снилось и нам, мудрецам*». Концерт БГ «Недобрые песни» (28 ноября 1982) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/events/832bb0fa200d41d6c32570b60070eb8f> Но в «Книге Песен БГ» остался вариант с «эпиграфом». Очевидно, для БГ важны были смысловые обертоны, возникающие в этом случае: эпиграф как ключ к прочтению располагается в конце, сохраняя, таким образом, интригу песни до конца. Будь он в начале, как полагается ему по статусу, он бы довел своей притчевой, назидательной интенцией. Помещая его в конец, БГ корректирует эту интенцию иронией.

Где любое устройство сгорает на раз.
И, логически мысля, сей пес невозможен –
Но он жив, как не снилось и нам, мудрецам.

Эпиграф, находящийся в конце, входит в ансамбль парадоксов песни: парадокс внутри него – «<...> сей пес невозможен – / *Но он жив, как не снилось и нам, мудрецам*», и сам он – композиционный парадокс песни. В этих строчках презентация главного образа песни, имя которого вынесено в заглавие – «электрического пса», достигает своей кульминационной точки, обретает завершение и полноту³¹⁹. Двигаясь от первой строфы к последней, читатель/слушатель постепенно знакомится с этим необычным персонажем, открывая в нём всё новые и новые черты. При этом разговор о нём всегда выпадает на конец строфы, то есть находится в сильной позиции, а сам «электрический пёс» всегда противопоставляется другим образам (рассказ о нём начинается с противительных союзов «но» и «а», «и» со значением «а»).

Сначала мы узнаём о нём, что он глядит «откуда-то сбоку / С прицельным вниманьем»; далее, во второй строфе догадываемся, благодаря выбранному БГ глаголу, что «издох от удушья»

³¹⁹Как справедливо заметила Н. А. Веселова, эпиграф, «оказавшись не в начале, а в конце, <...> приходит к разрушению самого себя. Он теряет свое назначение экспозиции, функцию “камертона”, перестает задавать предположение и вообще выпадает из заголовочного комплекса, так как оказывается вне непосредственного контакта с другими его составляющими. Вместо этого он обретает некие иные свойства: способность быть финальной формулой, образовывать вместе с традиционным эпиграфом обрамляющую текст рамку». (Цит. по: Веселова Н. А. Заголовочный комплекс в новейшей русской поэзии: традиция и эксперимент // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. V. С. 53.) В данном случае БГ, вводя в текст песни слово «эпиграф», тем самым акцентирует его смыслообразующие возможности, а также «раскрывает свою не востребованную сторону, заложенную в самой форме слова: ведь греческая приставка еpi- обозначает не только “на, над”, но и “после”, не только “расположение поверх чего-то”, но и “следование за чем-то”, что «рифмуется» с композиционным принципом песни – принципом постоянного «возвращения» к образу электрического пса.

именно он; в третьей строфе он «воскресает» и «вгрызается в стены / В вечном поиске новых и ласковых рук»; в четвёртой – «он не чужд парадоксов»: он любит тех, кого любить невозможно; в пятой – «он не занят вопросом, каким и зачем ему быть»; и, наконец, в шестой – картина получает завершение: он невозможен, но он жив. Это и есть, следуя клишированному смыслу крылатого выражения, то самое явление, которое мыслится обыденным сознанием как непонятное, сложное, странное.

Но, как и во всех предыдущих случаях, в этой цитате БГ задействует не только верхний слой её смысла, закрепившийся в массовом сознании, но и доступный только ангажированному читателю смысл, опирающийся на контекст текста-источника.

В трагедии эта реплика принадлежит Гамлету в разговоре с Горацио о реальности встречи с Призраком – тенью отца Гамлета. Учёность Горацио «запрещает» ему верить в появление призрака. Но жизнь ставит его перед фактом, который выходит за рамки философии (в английском оригинале говорится именно о философии, а не мудрецах), которую он изучает, вообще за рамки рационального.

Отсылка к этому сюжету является для ангажированного читателя дополнительной подсказкой к расшифровке образа пса. Если Гамлет произносит эту фразу по поводу Призрака, то лирический герой БГ – по поводу электрического пса. Таким образом, оба они оказываются «прописаны» в ином мире, а сам образ пса и сюжет песни в целом приобретают мистический оттенок.

Призрак Шекспира и электрический пёс Гребенщикова оказываются сопоставлены и по художественной функции: и тот и другой служат написанием живущим о существовании некоего иного измерения, соответственно, привносят иную, альтернативную, точку зрения на события, происходящие здесь («И с его точки зрения, он прав»). Благодаря этому картина мира приобретает необходимую полноту и целостность. Вспомним, что в известном гамлетовском монологе, так же цитируемом БГ, речь идёт как раз об этой поправке: «Кто бы плёлся с ношей, / Чтоб охать и потеть под нудной жизнью, / Когда бы страх чего-

то после смерти – / Безвестный край, откуда нет возврата / Земным скитальцам, – волю не смущал»³²⁰. Мысль о смерти и о том, что следует за ней, бросает ответ и на саму жизнь, заставляет героев по-другому взглянуть на проблему выбора.

Пятая цитата – из песни Б. Окуджавы «Ночной разговор»: «Ах, если б я знал это сам...» Это выражение, так же приобретшее хождение в народе и ставшее крылатым подобно другим цитатам из Окуджавы: «На фоне Пушкина снимается семейство», «Давайте говорить друг другу комплименты», «Возьмёмся за руки, друзья», «Мне надо на кого-нибудь молиться» и др. И работает БГ с ним так же как с остальными рассмотренными³²¹.

Прежде всего, надо заметить, что БГ позаимствовал у Окуджавы композиционный приём.

Субъектная организация предполагает соприсутствие двух форм речи – повествования о происходящем, как бы слов автора (само заглавие «Ночной разговор» и первая строка последней строфы: «И снова он едет один без дороги во тьму»; «А он отвечает...») и диалога лирических персонажей. Один из них – двойник. Он вопрошающий. Как вопрос-ответ строятся первые три строфы песни: « – Мой конь притомился. Стоптались мои башмаки. / Куда же мне ехать? <...> // – А как мне проехать туда? Притомился мой конь. / Скажите, пожалуйста, как мне проехать туда? <...> // – А где же тот ясный огонь? Почему не горит? / Сто лет подпираю я небо ночное плечом...<...> //»³²²

Вопросы – о направлении жизненного пути, выстроенные

³²⁰ Дополнительным свидетельством того, что БГ не просто пользуется крылатым выражением, а хорошо знает и активно использует шекспировский текст, является песня «Ткачиха», в которой цитируется другой фрагмент из монолога Гамлета, который не входит в число крылатых выражений и вообще не часто вспоминается: «Так начинания, вознёсшиеся мощно, / сворачивают в сторону, теряют имя действия – / какой срам» (456–457). Кроме этого, «Гамлет» цитируется ещё в двух песнях: «Блюз простого человека» и «Не пей вина, Гертруда!».

³²¹ Надо заметить, что Гребенщиков не только хорошо знаком с творчеством Окуджавы, но и выпустил авторский альбом (под маркой не «Аквариума», а «БГ») его песен «Песни Булата Окуджавы».

³²² Окуджава Б. Стихотворения. М.: Советский писатель, 1984. С. 103–104.

по принципу градации, с каждым разом уточняются, конкретизируются, заставляют собеседника дать прямой ответ. Это, по сути, варианты «вечного» вопроса «быть или не быть?» Трижды двойник вопрошает его, но ясного ответа нет. Сам факт диалога говорит о проблеме, кризисе, нецелостности героя, ясный ответ здесь не входит в «правила игры»: диалог здесь, скорее, внутренний, вопросы лирический субъект задает самому себе – своему двойнику.

В последней строфе меняется субъектная организация – появляется автор, говорящий о лирическом герое в третьем лице – «он»:

И снова он едет один без дороги во тьму.
Куда же он едет, ведь ночь подступила к глазам.
Ты что потерял, моя радость? Кричу я ему!
А он отвечает – «Ах, если б я знал это сам» (104).

Таким образом, неопределённый ответ «Ах, если б я знал это сам» – даётся лирическим героем – alter ego автора самому автору. Это выражение сетования-тоски по поводу отсутствия полноты бытия, отсутствия чего-то важного, имени которого он не знает.

Но в другом контексте то же выражение «Ах, если б я знал это сам...» может стать своеобразной формулой или риторической фигурой ухода, позволяющей говорящему выйти из коммуникации. Именно так использует его БГ. Благодаря этому, меняется креативная компетенция поэтического дискурса с назидательно-притчевой на компетенцию сомнения, свойственную иронии.

Цитируя Окуджаву, БГ вводит в свою песню диалог, лишая её «монологичности». У последней строфы «Электрического пса» вообще особый композиционный и коммуникативный статус: будучи последней, она при исполнении отделена от основного текста песни проигрышем, равным по времени звучания куплету / строфе (26 секунд)³²³; и автор здесь выходит из

³²³ CD АКВАРИУМ Синий альбом. © БГ 1981. © Триарий, 1996. АМ 071.

текста, отделяется от лирического героя и напрямую обращается к слушателям / читателям. Поэт в этом случае отказывается быть последней инстанцией и предлагает читателю / слушателю самому поискать ответ на интересующий вопрос, тем самым, делая его активным участником творческого процесса.

Если у Окуджавы «ах» имеет прямую интенцию и органично вписывается в поле притчи, то у БГ это «ах», диссонируя с общим языком песни, по иному окрашивается и приобретает иную модальность – звучит иронически. Автор, таким образом, уходит от ответа, причём демонстративно, иронично-театрально: «И друзья меня спросят: «О ком эта песня?» / И я отвечу загадочно: «Ах, если б я знал это сам...», провоцируя слушателя / читателя поиронизировать над ним, упрекнуть в туманном эстетстве, за которым ничего не стоит, и затем перевести всю песню в шутку. Так, в очередной раз, БГ бежит морали, и этот побег – чуть ли не основная мета его художественного почерка, тонко обыгранная Майком Науменко в «Песне простого человека»:

И если вы меня спросите: «Где здесь мораль?»
Я направлю свой взгляд в туманную даль,
Я скажу вам: «Как мне ни жаль,
Но, ей-Богу, я не знаю, где здесь мораль»³²⁴.

Но при этом, тень иронии, как нам кажется, падает не только на самого БГ, но и на автора текста-источника, а шире – и на «прекрасный круг» «шестидесятников».

И ещё один важный момент, на наш взгляд, стоит отметить: эта риторическая фигура «ухода» маркирует особый характер предмета разговора – его неизъяснимость. Попытка выразить его сущность в словах неизбежно приведёт к неполноте (дать однозначный ответ – значит ограничить) и, следовательно, к профанации, либо к морализаторству, что, впрочем, одно и то же.

³²⁴ Науменко М. Песня простого человека (альбом «Белая полоса», 1984) [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.mikenaumenko.ru/album_belaya.htm#4

Кроме того, дело в песне БГ осложняется тем, что предмет вопроса здесь одушевлён – «о ком эта песня?». В уклончивый ответ, который даёт поэт, помещаются и, собственно, герой песни – электрический пёс, и «автор» песни, его «друзья», и потенциальный читатель / слушатель. Песня о каждом отдельно и обо всех вместе. Таким образом, БГ выходит на онтологический уровень осмысления жизни, иронией снимая хрестоматийный глянец с онтологических вопросов.

Комментирование опознанных цитат и реминисценций позволяет многое разяснить в песне, однако, на наш взгляд, не даёт ответа на вопрос о главном герое песни, именем которого она названа – об электрическом псе. БГ выстраивает вокруг этого образа множество поэтических «лесов» из разных интертекстов, которые, сюжетно-тематически (все они о «вечном» вопросе) перекликаясь между собою, создают некую описательную конструкцию иносказания. Песня, таким образом, приобретает вид хорошо организованного молчания. О ком?

Подсказки, как нам видится, в песне всё же есть. Первая, на наш взгляд, в цитате из Библии, расположенной в четвёртой строфе и связанной контекстуально с образом пса: «И от таких проявлений *любви к своим ближним* / Мне становится страшно за рассудок и нрав. / Но этот пёс не чужд парадоксов: / Он влюблён в этих женщин, / И с его точки зрения, он прав».

Это единственная библейская цитата в песне. Она не «рифмуется» с остальными цитатами, так или иначе сфокусированными на «вечном» вопросе «быть или не быть?» Расположение её в песне – центральное (если считать упоминаемый выше проигрыш ещё одним «пустым» куплетом) – она в середине четвёртой строфы.

Итак, выражение «*любви к своим ближним*» восходит к библейскому крылатому выражению «Люби ближнего твоего, как самого себя», источником которого является место из Ветхого Завета, где Господь говорит Моисею: «Не мсти и не имей злобы на сынов народа твоего, но люби ближнего твоего, как самого себя. Я Господь (Бог ваш)» (Лев.19:18)³²⁵. Именно этот

³²⁵Словарь библейских крылатых слов и выражений. Сост. Г. А. Йоффе. СПб:

смысл и закрепился в крылатом выражении, однако с сильно редуцированной религиозной составляющей. Фраза превратилась в некую расхожую этическую максиму-клише.

А между тем, в библейском контексте она имеет развитие и неразрывно связана со своим продолжением. Так, в Новом Завете Иисус Христос в Нагорной проповеди, ссылаясь на эти слова, говорит: «Вы слышали, что сказано: люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего. А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас, да будете сынами Отца вашего Небесного ибо Он повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных <...> Итак будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5:43-48).

Таким образом, здесь происходит парадоксальное преобразование логики Ветхого Завета, нашедшее воплощение в менее распространённом, но, тем не менее, тоже имеющем статус крылатого, выражении «Любите врагов ваших»³²⁶. Отношения между этими двумя крылатыми выражениями парадоксальны: притом, что одно исходит из другого, второе как бы «отменяет» первое.

В песне БГ эта парадоксальная логика воспроизводится в контексте одной строфы и подкрепляется в каждой строфе противительными союзами «а» и «но». Строчку «И от таких проявлений *любви к своим ближним*» можно понять и в ветхозаветном смысле как проявление любви к «своему кругу» в отрицании тех, кто за его пределами, и в новозаветном – как проявление любви к ближним, которая на деле оказывается отрицанием любви.

А действия электрического пса здесь противопоставлены этому, так как полностью отвечают логике парадокса новозаветной заповеди: «Возлюби врага своего» – он «не чужд парадоксов: / Он влюблён в этих женщин, / И с его точки зрения, он прав». Самой заповеди в тексте нет, но она легко реконструируется через поведение пса.

Изд-во «Петербург – XXI век», 2000. С. 270.

³²⁶ Там же. С. 271.

Библейская реминисценция даёт право рассматривать образ электрического пса и в этой религиозной парадигме. В этом смысле о нём можно говорить как о лирической персонификации Бога. Действительно, как назвать Бога, не называя его прямо? Только представив его парадоксальным, несуществующим живым существом как здесь, или таинственным растением – как в песне «Северный Цвет» из альбома «Сестра Хаос», где в этом словосочетании угадывается поэтическое имя Творца.

Кроме того, если вспомнить, что последняя строфа начинается словами «У этой песни нет конца и начала» и при этом учесть, что песня имеет имя – «Электрически пёс», то можно развить рассуждение дальше – не имеет начала и конца именно сам электрический пёс. И здесь нам слышится ещё одна библейская цитата, из Апокалипсиса: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр.1:8).

Тем более что в «эпиграфе» обозначена едва ли не главная характеристика электрического пса – он живой: «он жив, как не снилось и нам мудрецам», в то время, как фонетический облик слова «мудрецам» в этом контексте начинает напоминать слово «мертвецам»³²⁷. Пёс противопоставлен мудрецам как живой – мертвецам, как бодрствующий – спящим. Разумеется, есть в этой строке и другие смысловые оттенки, например – у проблемы, вопроса, что поднят в песне, нет конца и начала, он имеет онтологическую природу, на то он и вечный вопрос.

Однако если остановиться только на этой интерпретации образа электрического пса, то противоречие с интенцией песни, с её коммуникативным заданием неминуемо. Здесь, как и всегда у Гребенщикова, всё гораздо тоньше, живее, парадоксальнее – в

³²⁷ Мотив противопоставления живого-сердечного (иррационального) мёртвому-рассудочному (рациональному) является циклообразующим мотивом альбома: «“Жить быстро, умереть молодым” –/ Это старый клич; но я хочу быть *живым*» («Герои рок-н-ролла (Молодая шпана)»); «И только когда я буду петь, / Где чужие взгляды и дым – / Я знаю, кто встанет передо мной, / И заставит меня, / И прикажет мне / Ещё раз остаться *живым*» («Гость»); «В конце концов. Пора отвыкнуть жить головой; / Я живу как живу, и я счастлив, что я *живой*» («В подобную ночь»). (Курсив наш. – Е. Е.)

одном образе могут сочетаться одновременно несколько планов: конкретно-биографический, литературный, историко-культурный и религиозный – с одной стороны, и план автора, героя, читателя / слушателя – с другой.

С подобным случаем мы уже встречались в «Северном Цвете», где этим необычным именем названы и поэт вообще, и Пушкин, и Бог, а интенция песни такова, что каждый потенциально есть Северный Цвет («Мы с тобой одной крови»). Эта особенность поэтики Гребенщикова непосредственно связана с тем, как он определяет для себя понятие рок-н-ролла: «Рок-н-ролл – это то, как человеческая душа, отдельно взятая или с друзьями, поднимается с самого низа до самого верха»³²⁸.

Итак, в четвёртой строфе «Электрического пса», в строке: «...но этот пёс не чужд парадоксов» нами опознана ещё одна цитата-подсказка, точнее реминисценция. Это строка из стихотворения А.С. Пушкина «О, сколько нам открытий чудных...»:

О, сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель ...³²⁹

Это стихотворение, будучи эпиграфом к очень известной в 1970-1980-х годах научно-популярной программе «Очевидное-невероятное», превратилось в клише. В сознании телезрителей стихотворение тесно связывалось с названием, концепцией передачи: удивительные и странные факты, случаи, загадки, труднообъяснимые с научной точки зрения явления³³⁰.

³²⁸ АКВАРИУМ. Сны о чём-то большем / Авт. текста: А. Рыбин, А. Кушнир, В. Соловьёв-Спасский; ред. Б. Гребенщиков. М.: ООО Издательский Дом «София», 2004. С. 9.

³²⁹ Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 2. Стихотворения 1825 – 1836. Примеч. Т. Цявловский. М.: «Худож. лит.», 1974. С. 479.

³³⁰ В этом контексте интересно, что в альбоме песню «Электрический пёс» предваряет инструментальная композиция под названием «Странные объекты между светом и тенью», которая, естественно, отсутствует в «Книге Песен БГ». В

Последняя строка в эпитафии отсутствовала – важная из составляющих пушкинской триады, описывающей лабораторию творчества, была «благоразумно» «ампутирована»: именно последняя строка – «холостой» стих в сильной позиции содержит иррациональное начало – «случай» и «бог»³³¹, что не вписывалось в атеистическую рациональную картину мира. Для Пушкина же иррациональное – это то необъяснимое, что делает творчество творчеством. Оно для поэта – всегда со-творчество человека и Бога. Можно сказать, что пушкинское пятистишие в программе советских времён было обезглавлено, лишено нерва, по большому счёту – фальсифицировано. Если у Пушкина хвала человеческому гению, в конечном счёте, выливалась в хвалу Богу, то в советской передаче гимн пелся исключительно человеческому разуму.

Озвучивание «анимационного» эпитафия заканчивалось именем автора: «... И гений, парадоксов друг. Александр Сергеевич Пушкин». Читалось как одно целое: парадоксов друг – Пушкин. Кроме того, в русском сознании слова «гений», Пушкин, «поэт» и «творец» – синонимы. Возможно, именно этот стереотип становится отправной точкой для поэтической мысли БГ. На эту мысль «работает» ещё два «случайных» совпадения.

По мнению литературоведа П. Н. Алексеева, создание стихотворения Пушкина «О, сколько нам открытий чудных...», датированного декабрём 1829 года, связано с фактом знакомства поэта с открытием известного русского изобретателя, «русского Калиостро», естествоиспытателя, востоковеда – барона П. Л. Шиллинга³³² в области электротелеграфии. Изобретение

этом случае слушатель находится в более выгодной позиции, нежели читатель.

³³¹По замечанию исследователя автографа пушкинского стихотворения С.Н. Маслорода «знаковые слова отрывка Просвещение, Опыт, Гений, Случай, Бог в черновике поэта написаны с заглавной буквы как слова-личности <...>, а в собрании сочинений (9, т. 3, с.153), да и в заставке передачи – с прописной». См.: *Маслород С. Н.* Пушкин как учёный. О поэзии науки в отрывке «О, сколько нам открытий чудных...» (черновик и беловой текст).

[Электронный ресурс] Режим доступа: <http://litkonkurs.ru/?dr=45&tid=201597&pid=0>

³³²Технико-изобретательская мысль П. Н. Шиллинга как раз в эти годы была ключом: он продолжал свои работы над электромагнитным телеграфом, производил и

электромагнитного телеграфа, сделавшего возможной передачу слов на большом расстоянии, оказало сильнейшее влияние на развитие общества. Лучшие его умы того времени были взбудоражены открывающимися неведомыми ранее возможностями и перспективами.

Трудно сказать, насколько БГ погружён в контекст пушкинистики и был ли он знаком на момент сочинения песни с достаточно редко цитируемыми материалами, такими как литературно-критические статьи самого Пушкина и его современников. В любом случае удивляет глубина и точность поэтической интуиции Гребенщикова.

Пушкин и электричество, поэзия и электричество – вовсе не такие далёкие понятия, как может показаться на первый взгляд. По крайней мере, современниками соседство модного тогда слова «электричество» рядом с именем поэта воспринималось как метафора. Так, например, Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» писал: «Его имя уже имело в себе что-то *электрическое*, и стоило только кому-нибудь из досужих марателей выставить его на своём творении, уже оно расходилось повсюду»³³³ (Курсив наш. – Е. Е.). И в другой статье – «Изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну *электрическую* искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога <...> не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии<...>»³³⁴ (Курсив наш. – Е. Е.). Ему вторил Одоевский: «Пушкин! – Произнесите это имя в кругу художников, постигающих всё величие искусства, в толпе про-

в самом Петербурге, и за городом опыты по зажиганию пороха под землей электричеством на дальних расстояниях, о чем много говорили в военных кругах и в городе вообще, произвел сильное впечатление своим «угольным светом», пропуская сильный гальванический ток через кусок угля <...>». Цит. по: *Алексеев М.П.* Пушкин и наука его времени (Разыскания и этюды) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 1. М., 1956. С. 9 –125. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/alekseev/pushkin-i-nauka-4.htm>; <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?PageContentID=54&tabid=119>

³³³ Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1950. С. 34.

³³⁴ Там же. С. 153.

столюдинов, в толпе людей, которые никогда его сами не читали, но слышали его стихи от других – и это имя везде произведет какое-то электрическое потрясение»³³⁵.

В этой встрече учёного и поэта есть своя логика. Каждый из них по-своему откликнулся на требование духа диалектики, витавшего в воздухе эпохи, пропустил его «электрический ток» через себя. Каждый вышел за пределы «своего круга», разрушил стереотипы, сложившиеся в нём, совершил революцию в своей области.

В этом контексте небезынтересно, что и метафорическое употребление самого слова «электричество», в частности, по отношению к писателю и творчеству было особой метой, живой чертой эпохи научных открытий. Электричество завораживало, прежде всего, магией движения, вездесущностью. Именно эти его качества чаще всего подвергались метафорическому переосмыслению. Так, Гоголь вкладывает в уста одного из «любителей искусства» в «Театральном разъезде после представления новой комедии» мысль о том, что в новых театральных пьесах сюжетом движет не любовная интрига, а иные силы: «Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют *электричества* чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»³³⁶ (Курсив наш. – Е. Е.).

Можно предположить, что и поэтическая ассоциативная мысль Гребенщикова, к тому же математика по образованию, развивалась аналогичным образом и в подобном направлении. Его электрический пёс вечен, вездесущ, всезнающ, невидим, непредсказуемо парадоксален; отменяя глухие стены нелюбви, он соединяет всех; он жив абсолютно – смерть не имеет над ним силы. Он очевиден и невероятен одновременно. *Perpetuum mobile*. Соединяя в одном образе семантические поля Творца и Поэта, невероятного существа и обычного человека, БГ выстраивает направленную вверх вертикаль

³³⁵См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Собрание сочинений. В 2-х т. Т. I. Ч. 2. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. С. 327.

³³⁶Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1950. С. 229.

– земля / небо, рациональное / иррациональное, обыденное / творческое, эгоизм/совесть – модель мира, в которой любое движение – это «движение в сторону весны» (при том, что «другой стороны просто нет»): «Я забыл на секунду, что, чтобы здесь был свет, / Ток должен идти по нам. Эй!» («Тень»). И это уже никак не вписывается в прокрустово ложе клише.

Таким образом, в интертекстах обнаруживаются совершенно конкретные подсказки к вопросу о ком эта песня – двойник-совесть, вечное сомнение и вечно юное мечтательное начало, Творец и Поэт, автор и читатель / слушатель – но в то же время абсолютно точного и однозначного ответа нет. Ибо ответ здесь отменил бы движение. Но парадокс в том, что ответ-то и есть движение и, наоборот, в движении – ответ. В безостановочном движении – бесконечно разворачивающийся ответ. Все интертексты – и литературные, и библейский коррелируют между собой, образуя внешний «скелет»-сюжет песни, основанный на поисках ответа на вечный вопрос «быть или не быть». Есть ли у автора ответ на этот вопрос? Точнее было бы, наверное, спросить, существует ли для автора этот вопрос. Возможно, и нет, потому как всей песней он старается отменить его. Что же остаётся? Остаётся повторить слова Гоголя: «Ему ни до кого не было дела. Он заботился только о том, чтобы сказать одним одарённым поэтическим чутьём: “смотрите, как прекрасно творение бога!” и, не прибавляя ничего больше, перелетать к другому предмету затем, чтобы сказать также: “смотрите, как прекрасно божие творение!”»³³⁷.

Итак, анализ показал, что рассмотренные нами в предыдущих разделах приёмы работы БГ с библейским текстом, являются частным проявлением его работы с «чужим» словом в принципе. Гребенщиков работает не просто с чужими текстами – он берёт хорошо известные массовому слушателю / читателю произведения и через цитату обращается к его рецепции в массовом сознании, стереотипу, как справедливо заметил Ю. В. Доманский. Однако немаловажно заметить при этом, что БГ обращается и непосредственно к самому тексту, одновременно работая с клише и высокой литературой, что

³³⁷ Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1950. С. 153.

делает его открытым и для массового наивного слушателя / читателя, реагирующего на клише, и для элитарного, способного понять авторскую отсылку к прецедентному тексту.

Этот художественный приём роднит БГ с теми, кого принято именовать постмодернистами, например, с прозаиком Борисом Акуниным (который, по словам музыканта, постоянно присутствует в круге его чтения). Акунин берёт жанровые клише детектива – одного из самых популярных жанров массовой литературы, и насыщает его изысканными интертекстуальными ребусами, осложняет тонкой стилизацией – и тем самым оживляет восприятие литературной классики, превращает массовую литературу в увлекательную интеллектуальную игру для элитного читателя. Нечто подобное происходит и у БГ, и с БГ. Возрастная, социальная и интеллектуальная пестрота его аудитории впечатляет. Однако, как нам видится, модель мира БГ имеет радикальное отличие от релятивистской модели, которую принято трактовать как постмодернистскую. Она теоцентрична. И если это не очевидно с первого взгляда, то только потому, что БГ пользуется апофатическим³³⁸ способом рассказа о Боге – «сказать, не сказав». Как религиозная духовная практика стремится к исихазму – «священнобезмолвию», так и поэзия стремится к своему пределу – молчанию. В творчестве БГ, человека воцерковлённого, это особенно ощутимо. Конечно, «священнобезмолвие» поэта не означает бегства от слова, людей, всего земного, но, следуя поэтической природе, трансформируется в структурно организованное молчание: «Только во тьме – свет; / Только в молчании – слово» («Кад Годдо», 151)³³⁹.

³³⁸ Описание Бога апофатически – через противопоставление всему тварному. См.: Религиоведение / Энциклопедический словарь. М.: Академический Проект, 2006. С. 64–65.

³³⁹ Молчание для БГ – категория духовная. В его песнях образ молчания и тишины встречаются достаточно часто, например: «Молчание у меня снаружи / Молчание у меня внутри / Я кланяюсь гаснущим звездам / Кланяюсь свету луны / Но внутри у меня никому не слышный звук / Поднимающийся из глубины» («Не могу оторвать глаз от тебя»); «Старец он слышит ушами сердца молчание древних камней» («Слово Паисия Пчельника»); «Молчание ждет нас, застыв в небесах;» («Молчание»); «У тебя сотни имён, все они – тишина / Нас будут ждать там, где взойдет Луна» («Там, где взойдёт луна»).

Работая с клише, отгороженными от родного контекста, БГ помещает их в резус-конфликтный стилевой контекст собственных песен и «взрывает» клише изнутри, «электрифицирует» их, заставляя подсвечиваться изнутри давно забытым этимологическим значением, восстанавливая утраченные смысловые связи с текстом-источником. Так, согласно с диалектическим законом борьбы противоположностей, происходит обновление поэтического языка. Есть у этого процесса и обратная сторона. Цитируя малознакомые тексты, такие как «Осенний вечер» Блока в нашем случае, БГ актуализируя в них самый общий смысл, доступный всем, клиширует, вводит их в оборот обыденной речи.

Всё это позволяет вплотную подойти к размышлениям о месте БГ как рок-поэта и музыканта в пространстве массовой и элитарной культуры. С одной стороны, для его поэзии характерна инверсия стереотипов массового сознания, что приближает его к элитарной культуре, а, с другой, сам БГ продуцирует новые мифы, постепенно становящиеся в массовом сознании стереотипами.

* * *

Освоение библейского текста у Бориса Гребенщикова, как мы уже имели возможность заметить в первой главе, имеет механизмы, отличные от используемых поэтами-классиками. Рок-поэзия БГ даёт возможность осмыслить специфику освоения библейского слова сегодня. На наш взгляд, это, прежде всего, опосредованность. Библейский текст драматургически разыгрывается перед слушателем / читателем, «затягивая» его в своё семантическое поле, делая участником, приобретающим. Он превращается в дополнительную оптическую и аксиологическую призму, позволяющую охарактеризовать не только и не столько объект, сколько сам субъект видения и изображения. Формально это находит выражение в субъектно-объектной организации и композиции песен, в которых библейские герои становятся равноправными субъектами, а библейские сюжеты парадоксально органично встраиваются в лирический сюжет, включаясь в коммуникативную ситуацию (автор – герой – читатель) и воспринимаясь как реальные лица и факты, соответственно. Как правило, БГ в своих песнях использует несколько ракурсов изображения, связанных с разными субъектами видения и вы-

сказывания. Наряду с внутритекстовыми взаимоотношениями между «я» и «ты», образуются и внешние связи между читателем и «я», между читателем и «ты».

Благодаря смене ракурса изображения в песнях БГ часто происходит переосмысление текста в целом, меняется мировоззренческая парадигма (от абсурда и хаоса поэт всегда приходит к гармонизации или намечает её возможность). В момент смены ракурса происходит встреча с Богом героев, автора и читателя. Так БГ решает для себя важную художественную задачу – апофатически через художественную реконструкцию абсурда и хаоса обезбоженного мира актуализировать теоцентричную картину мира; показать место человека в ней; воссоздать путь духовных поисков современного человека в современных реалиях.

С помощью драматургически разыгрываемых перед ним событий библейской истории, читатель/слушатель становится их участником, приобщаясь таким образом к духовному опыту автора, и одновременно приобретая этот опыт самостоятельно в процессе восприятия песни. Такой коммуникативный статус песен БГ определяется и самой перформансной природой рок-поэзии, первоначально существующей как рок-шоу, в котором нет деления на участников и зрителей, что сближает её с фольклором.

Специфичность освоения библейского текста у БГ проявляется в отборе библеизмов и способе их обработки. В большинстве рассмотренных нами случаев поэт использует сюжеты и вышедшие из них крылатые выражения, закреплённые в массовом сознании. В текстах БГ происходит одновременная актуализация их стереотипного значения и генетического, свойственного «родному» тексту. Актуализируя библейский контекст, он расшатывает устоявшиеся стереотипы внутри массового и элитарного яруса восприятия, а так же границы между ними.

При передаче библейских сюжетов сниженным бытовым языком с установкой на устную речь возникает смысловое напряжение – стяжка высокого и низкого стилей, сакрального и профанного, мифологического и исторического. Библейские герои и сюжеты в народном, «фольклорном» пересказе «получают прописку» в современности.

Подобное происходит и с библейскими крылатыми

выражениями, которые присутствуют в песнях БГ, как правило, в трансформированном виде, пройдя авторскую обработку: усечение, контаминацию двух библейских цитат, лексико-грамматические изменения, сращение высокого библеизма с разговорным клише, каламбур. Так или иначе трансформируя библейское крылатое выражение, БГ «расклиширует» его, превращает его из топоса (клише) в троп, из анонимного делает именным, авторским, сугубо индивидуальным, то есть глубоко информативным и художественно выразительным. В результате аксиологический пласт, запечатлённый в Библии, актуализируется по-новому, приобретая остросовременное звучание, а современный язык и сознание, в свою очередь, онтологизируются.

Одна из характерных черт поэтического метода БГ заключается в том, что, сталкивая, контаминируя различные клише, иронически обыгрывая их, он создаёт уникальный механизм не только смыслопорождения, но и «смысловспоминания». Апеллируя не к схоластике, не к механическому опознаванию библейских клише в тексте, а к творческому их освоению, БГ строит текст таким образом, что поэтическое слово, обращённое к читателю / слушателю не столько передаёт некую готовую авторскую информацию, сколько возбуждает мысль реципиента-адресата.

Парадоксальность, непонятность и, одновременно, притягательность текстов БГ, на наш взгляд, сопряжены парадоксальности библейской поэтики. Он перенимает, в первую очередь, её антиномичность, посредством которой передаётся нелогичность, иррациональность веры.

Выявленные у Гребенщикова приёмы освоения библейского текста – частное проявлением его работы с «чужим» словом вообще. Он берёт хорошо известные массовому слушателю / читателю тексты и через цитату обращается к их восприятию в массовом сознании, стереотипу. Это делает поэта открытым и для массового слушателя / читателя, реагирующего на клише, и для элитарного, способного понять авторскую отсылку к прецедентному прототексту³⁴⁰.

³⁴⁰ «Текст Библии является прецедентным прототекстом (текстом-источником), к которому обращено огромное количество литературно-художественных текстов, продуцированных в более позднее время». Цит. по: Орлова Н.М. Текстобразую-

***Мир, как мы его знали, подходит к концу,
мир, как мы его знали, и Бог с ним!
(вместо заключения)***

В современную эпоху, определяемую постхристианской и постмодернистской, онтологически-религиозный статус которой достаточно сложен и неустойчив, бытование библейского текста в языке, в том числе и в литературе, поэзии, не может быть таким же, как в классических литературных образцах, созданных в относительно стабильное время (и здесь богоискательское или богоборческое – собственно не важно).

Поэтому неудивительно, что в пору безусловного доминирования секуляризованного искусства традиция религиозной поэзии «объявилась» там, где её меньше всего можно было ожидать – в андеграунде, рок-культуре середины 1980-х годов. Точнее, только там она и могла возникнуть. Но, разумеется, уже не в привычно-классическом строгом костюме, а в безалаберных потёртых джинсах.

«Библейское слово» Гребенщикова, естественно, отличается от «библейского слова» поэтов-классиков XIX – начала XX веков, когда язык Библии, «обслуживающий» богатую религиозную жизнь человека и общества, не воспринимался «чужим», был естествен и органичен, не нуждался в комментариях и пояснениях и тем более в «переводе» на разговорный язык. Теперь же он нуждается и в «переводе», и в культурном остраении. Что собственно и делает поэт, погружая библейский текст в пёстрый контекст современной действительности и стихии современного разговорного языка.

Будучи антиномичной по природе, рок-поэзия БГ со всей очевидностью являет нам и антиномичность Библии, её способность быть одновременно и всегда новой Книгой на очередную злобу дня,

шая роль прецедентных феноменов библейского истока // III Международные Бодуэновские чтения: И.А.Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23-25 мая 2006 г.): труды и материалы: в 2 т. / Казан. гос. ун-т; под общ. ред. К.Р.Галиуллина, Г.А.Николаева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. Т.1. С.105-107. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.kls.ksu.ru/boduen/bodart_3.php?id=2&num=34000000

и вечной. Именно вот этот антиномизм вечности и современности, явленный (обнаруживаемый) в чужом слове и его собственной вечности и приснообновляемости (и его вечной актуализации), и ставит поэтику Бориса Гребенщикова в ряд настоящей, вполне классической поэзии, оставляя за ней при этом и момент оригинальности и современности здесь и теперь.

Помимо этого, полистилизм БГ и использование «чужого» слова приводят к диалогизации монологического по своей природе поэтического текста. Что, в свою очередь, существенно сокращает дистанцию между автором и читателем/слушателем, делает поэтическое высказывание более демократичным, экспрессивным, обращённым не только к элите, но и к массам. Таким образом, происходит не компрометирование библейского слова неподобающим языком, снижением, эклектикой, а напротив, его усиление; не только обновление библейского текста, но и его популяризация, актуализация в массовом сознании.

Поэтика Библии в поэзии помогала выжить всегда, помогает и теперь потому, что она указывает на вечное в приметах времени, вполне злободневно характерных, а подчас и агрессивно характерных, то есть прущих на нас за счет человека, его внутренней жизни или достоинства. Именно в этом и сходство, и специфика поэтики чужого слова у поэтов прошлого и у Гребенщикова.

Кроме того, поэт показывает аналогичную антиномичность настоящей поэзии, в частности и для нас, прежде всего — русской. Можно сказать, что одна из черт, общих для этой традиции, это как раз любовь к чужому слову и к вечной его актуализации как актуализации Вечного Слова.

Исследование Е. М. Ерёмина позволяет не только по-новому подойти к истории российской словесности XX—XXI вв., но и понять кое-что в роли смешения или смещения высокого и низкого пластов в интертекстуальных механизмах как таковых, и конечно, в особенности в случае с библейскими аллюзиями: такое смешение и смещение позволяет остранисть саму библейскую весть, услышать ее заново, а не через призму респектабельности выдержанно-высокого «штиля».

Ольга Меерсон

ЛИТЕРАТУРА

1. 14. Полный сборник текстов песен «Аквариума» и БГ – М.: Experience, 1993 – 398 с.
2. АКВАРИУМ. 1972 – 1992. Сборник материалов – М.: Алфавит, 1992 – 400 с.
3. АКВАРИУМ. Сны о чем-то большем. – М.: София, 2004 – 400 с.
4. Аквариум: тексты XX века – М.: Геликон Плюс, 2001 – 352 с.
5. *Алексеев М.П.* Пушкин и наука его времени // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 1 – М., 1956. С.9 – 125. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/alekseev/pushkin-i-nauka-4.htm>
6. Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии – М.: Всесоюзный молодежный книжный центр, 1991 – 238 с.
7. *Антоний (Блум), митрополит Сурожский.* Школа молитвы – Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2001 – 494 с.
8. *Ашукин Н.С., Ашукина М. Г.* Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения – М.: Гос. изд-во художественной лит-ры, 1960 – 751 с.
9. *Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1987 – 528 с.
10. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского – М.: Алконост, 1994 – 174 с.
11. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса – М.: Худож. лит., 1990 – 543 с.
12. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества – М.: Искусство, 1979 – 424 с.
13. *Башлачев А.* Как по лезвию – М.: Время, 2006 – 256 с.
14. *Башлачев А.* Посошок – Л.: ЛИРА, 1990 – 80 с.
15. БГ <*Гребеничиков Б.*> Лилит. («Мытарства души» из Калинина в Вудсток, или Краткая история создания альбома «Лилит») – М.: ЛЕАН, 1997 – 65 с.
16. БГ <*Гребеничиков Б.*> Не песни – Тверь: ЛЕАН, 1997 – 192с.
17. БГ <*Гребеничиков Б.*> Песни – Тверь: ЛЕАН, 1997 – 528с.
18. *Безлепкин Н.И.* Философия языка в России: К истории русской лингвофилософии – СПб.: Искусство-СПБ, 2002 – 272 с.

19. Библейская энциклопедия. / Репринт. изд. 1891 – М.: «ТЕРРА», 1990 – 902 с.
20. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. М.: Российское библейское общество, 2001 – 1658 с.
21. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. В русском переводе с параллельными местами – М.: Российское библейское общество, 1993 – 1346 с.
22. Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1907 – 1921 – Л.: Худож. литература, 1980 – 472 с.
23. Большой словарь иностранных слов / Сост. А. Ю. Москвин. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. – 816 с.
24. Брандис Е. Творческий путь Леонида Борисова // Борисов Л. И. Волшебник из Гель-Гью. Жюль Верн. Под флагом Катрионы. Л.: Лениздат, 1981. С. 752 – 766.
25. Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе – Екатеринбург: У-Фактория, 2002 – 832 с.
26. Бурлака А. Рок-энциклопедия: Популярная музыка в Ленинграде – Петербурге. 1965 – 2005: В 2 т. Т. I – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 414 с.
27. Бурлака А. Рок-энциклопедия: Популярная музыка в Ленинграде – Петербурге. 1965 – 2005: В 2 т. Т. 2 – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 396 с.
28. Васильев Н.Л. Формы диалога с «чужим» словом в русской поэзии XVIII – начала XX вв. // Литературный текст: Проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сб. науч. трудов – Тверь, 1999 – С. 14 – 22.
29. Введение в литературоведение – М.: Высш. шк., 2004 – 680 с.
30. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: Онтология и поэтика. Дис. ... канд. филол. наук – Тверь, 1998 – 236 с.
31. Веселова Н.А. Заголовочный комплекс в новейшей русской поэзии: традиция и эксперимент // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр/ – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999 – Вып. V – С. 44 – 53.
32. Веселовский А.Н. Историческая поэтика – М.: Высш. школа, 1989 – 350 с.

33. *Войно-Ясенецкий Л.* (Святитель, архиепископ Крымский). Дух, душа и тело – Киев: Издательство им. святителя Льва, папы Римского, 2002 – 149 с.
34. *Войткевич Е.В.* Смыслообразующая роль визуальной оболочки в структуре рок-альбома // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Сб. науч. тр.– Тверь, 2001 – Вып. 5 – С. 26 – 36.
35. *Воробьева М.В.* Христианское разномыслие: Словарь – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004 – 362 с.
36. *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного эроса – М.: Республика, 1994 – 368 с.
37. *Гавриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева – Брянск, 2006 – 284 с.
38. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики – М.: Прогресс, 1988 – 704 с.
39. *Гейне Г.* Путевые картины. // *Собрание сочинений.* В 10 т. Т. 4 – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957 – 523 с.
40. *Гинзбург Л.Я.* Олирике – М., Л.: Советский писатель, 1964 – 384 с.
41. *Гоголь Н.В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // *Собрание сочинений.* В 6 т. Т. 6 – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1950 – С. 140 – 187.
42. *Гоголь Н.В.* Несколько слов о Пушкине // *Собрание сочинений.* В 6 т. Т. 6 – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1950 – С. 33 – 39.
43. *Гоголь Н.В.* Театральный разъезд после представления новой комедии // *Собрание сочинений.* В 6 т. Т. 4 – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1950 – С. 224 – 263.
44. *Горбачев О.А.* Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» А. Башлачева // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Сб. науч. тр – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 73 – 77.
45. *Гребеничиков Б.* Книга Песен БГ – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2006 – 640 с.
46. *Гребеничиков Б.* Книга прозы – М.: Алфавит, 1992 – 140 с.
47. *Гребеничикова Л.Х.* Мой сын БГ – СПб: Амфора, 2008 – 234 с.: ил.
48. *Греческо-русский словарь* / Сост. А. Д. Вейсман. 5-е изд. СПб.: Изд. автора, Тип. В. Безобразов и Комп, 1899. 1370 ст.
49. *Давыдов Д.М.* О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Сб. науч. тр.– Тверь, 2001 – Вып.6 – С. 130 – 139.

50. *Давыдов Д.М.* Русская рок-культура и концептуализм // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 212 – 217.
51. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956.
52. *Дарвин М.Н.* Художественная циклизация лирического произведения – Кемерово: Изд-во Кемер. ун-та, 1997 – 187 с.
53. Дело Мастера Бо. Сборник /Сост. М. Васильев. – Л.: Творческое товарищество «Сестра», 1991.– 319 с.
54. *Доманский Ю.В.* «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Сборник научных трудов – Тверь, 2000 – С.84 – 91.
55. *Доманский Ю.В.* Вариативность и интерпретация текста (неклассическая парадигма художественности). Дис. ...докт. филол. наук – М., 2006 – 494 с.
56. *Доманский Ю.В.* Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.– Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 217 – 233.
57. *Доманский Ю.В.* Пушкин в рок-поэзии Майка Науменко: Имя и цитата // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сб. науч. тр. – Тверь, 1999 – С. 163 – 170.
58. *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.– Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 3240.
59. *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст – М.: Intrada; Издательство Кулагиной, 2010 – 232 с.
60. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр – Петрозаводск, 1994 – 423 с.
61. *Егоров Е.А.* Гипертекст Б.Г.: «Под мостом, как Чкалов» // Русская рок-поэзия: Текст и контекст – Тверь: Тверской ун-т, 2001 – Вып. 5 – С. 106 – 112.
62. *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя) – М.: РГТУ, 1995 – 198 с.
63. *Жулинская А.С.* Жанровое пространство религиозных текстов // Ученые записки Таврического национального универси-

тета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». Том 18 (57) – 2005 – № 2 – С. 198 – 203.

64. *Забияко А.П.* Религиозная идентичность // Религиоведение. Энци. словарь. Под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова, Е.С. Элбакян. – М., 2006. – С. 863 – 864.

65. Закон Божий. – М.: Харвест, 2000 – 704 с.

66. *Иванов Д.И.* рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун». Дис. ...канд. филол. наук – Иваново, 2008 – 202 с.

67. *Иванова Н.Н.* Диалог в современной лирике // Проблемы структурной лингвистики 1982 – М.: Наука, 1984 – С. 211 – 225.

68. *Ивлева Т.Г.* Гротески Бориса Гребенщикова (альбом «Кострома топ атоум», 1994 г.) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 143 – 149.

69. *Ивлева Т.Г.* Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1998 – Вып. 1 – С.87 – 94.

70. Иврит-русский разговорник. – Израиль: Prolog, 2006. – Формат: mp3, Размер: 110 Мб.

71. Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский. Избранные творения. Толкование на святого Матфея Евангелиста. В 2 т. Т. 1 / Репринт. изд. 1901 г. М: Посад, 1993 – 482 с.

72. *Изотов А.А.* Старославянский и церковнославянский языки: Грамматика, упражнения, тексты – М.: Филоматис, 2007 – 240 с.

73. *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность – М.:Наука,1987 – 264 с.

74. *Карпов В.А.* Партизан полной луны: Заметки о поэзии Б. Гребенщикова // Русская словесность – 1995 – №4 – С.79 – 84.

75. *Каспина М.М., Малкина В.Я.* Структура пространства в альбомах Гребенщикова 1990-х годов Малкина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2008 – Вып. 9 – С. 149 – 155.

76. *Киплинг Р.Д.* Ким. Книги джунглей: Роман, рассказы – Пермь: Кн. изд-во, 1991 – 507 с.

77. *Кихней Л.Г., Фоменко О.Е.* Так молюсь за Твоей литургией... (религиозная вера и поэзия Анны Ахматовой) – М.: Диалог-МГУ, 2000. – 148 с.

78. *Кихней Л. Г.* Заголовочно-финальный комплекс как потаенный шифр в стихах Ахматовой 1920-40-х годов // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4 – Симферополь, 2006 – С. 108 – 119.
79. *Кихней Л. Г., Темиришина О. Р.* Пародическая семантика «Аквариума» // Проблемы славянской культуры и цивилизации. Материалы научно-практической конференции – Уссурийск: УГПИ, 2001 – С. 253 – 256.
80. *Ковалев П. А.* Структурные особенности стиха русской рок-поэзии в контексте современной русской песенной лирики // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 3 – С. 93 – 99.
81. *Козицкая Е. А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1998 – Вып. 1 – С. 49 – 56.
82. *Козицкая Е. А.* Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1999 – Вып. 2 – С. 37 – 43.
83. *Козицкая Е. А.* Новое культурное самосознание русского рока (на материале вещания «Нашего радио») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 207 – 212.
84. *Козицкая Е. А.* Цитата в структуре поэтического текста. Дисс. ... канд. филол. наук – Тверь, 1998 – 237 с.
85. *Козицкая Е. А.* Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования Литературный текст: Проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сб. науч. тр. – Тверь, 1999 – С. 53 – 60.
86. *Колчина О. Н.* Диалог культур в структуре языковой личности (на примере творчества Бориса Гребенщикова). Дисс. ...канд. филол. наук – Нижний Новгород, 2004 – 174 с.
87. *Константинова С. Л., Константинов А. В.* Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 13 – 20.
88. *Константинова С. Л., Константинов А. В.* Рок-поэзия как тип тек-

- ста (к вопросу о генезисе структурной модели) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.– Тверь, 2000 – Вып. 3 – С. 123 – 129.
89. *Кораблева Н.В.* «Освоение» и «отчуждение»: к проблеме литературных влияний // Литературный текст: Проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сб. науч. трудов – Тверь, 1999 – С. 29 – 34.
90. *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения – М.: Просвещение, 1972 – 110 с.
91. *Кормильцев И.В., Сурова О.Ю.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.– Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998 – Вып. 1 – С. 5 – 33.
92. *Кочедыков Л.Г., Жильцова Л.В.* Краткий словарь библейских фразеологизмов – М.: Бахрах-М, 2006 – 176 с.
93. *Кошемчук Т.А.* Русская поэзия в контексте православной культуры – СПб.: Наука, 2006 – 639 с.
94. *Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: ИТДГК Гнозис, 2003 – 375 с.
95. *Красовская С.И.* Художественная проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005 – 392 с.
96. *Кржижановский С.Д.* Поэтика заглавий – М.: Никитинские субботники, 1931 – 32 с.
97. *Кушнир А.* 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977 – 1991: 15 лет подпольной звукозаписи – М.: ЛЕАН; АГРАФ; КРАФТ+, 1999 – 400 с.
98. *Кушнир А.* Золотое подполье: полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата 1967 – 1994. История. Антология. Библиография – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 1994 – 368 с.
99. *Кушнир А.* Хедлайнеры.– М.: Амфора, 2007.– 416 с.
100. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении – М.: Педагогика-пресс, 1994 – 608 с.
101. *Левин А.* Песни, присланные из Англии (*Опыт синтетической рецензии*) Аквариум «Навигатор».– 1995; БГ, «Добролёт» // Знамя. – 1997. – № 1.– С. 220 – 224.

102. *Левин Ю.И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика – М.: Языки русской культуры, 1998.– С. 468 – 469.
103. *Лейдерман Н.Л.* Космос и Хаос как метамодели мира: (К отношению классического и модернистского типов культуры) // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3 – Екатеринбург, 1996 – С. 4 – 12.
104. Литературная энциклопедия терминов и понятий – М.: НПК «Интелвак», 2001 – 1600 стб.
105. *Логачева (Виноградова) Т. Е.* Неомифологические аспекты рок-композиции Б. Б. Гребенщикова «Нога Судьбы» (альбом «Сестра Хаос», 2002 г.) // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая...и Б. Гребенщиков – М.: МАКС Пресс, 2003 – Выпуск IV С. 193 – 199.
106. *Логачева Т.Е.* Русская рок-поэзия 1970 – 1990-х гг. в социокультурном контексте: Автореф. дис... канд. филол. наук – М., 1997 – 21 с.
107. *Логачева Т.Е.* Суггестивная лирика БГ: «Дело Мастера Бо» // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин ... и Б. Гребенщиков. Сб. науч. трудов – М.: Русская энциклопедия; Диалог-МГУ, 1996 – Вып. I – С. 119 – 137.
108. *Лоскутова А.А.* Поэтика протоинтертекстуальности: К постановке проблемы // Литературный текст: Проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сб. науч. трудов – Тверь, 1999 – С. 102 – 107.
109. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история – М.: Языки русской культуры, 1996 – 464 с.
110. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 1996 – 848 с.
111. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста – М.: Наука, 1970 – 272 с.
112. *Максимов Д.Е.* А. Блок «Двойник» // Поэтический строй русской лирики / Ответ. редактор Г.М. Фридлендер – Л.: Наука, 1973. – С. 211 – 235.
113. *Мандельштам О.Э.* Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения – М.: Худож. лит., 1990 – 638 с.

114. *Маслоброд С.Н.* Пушкин как ученый. О поэзии науки в отрывке «О, сколько нам открытий чудных...» (черновик и белой текст) Маслоброд / [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://litkonkurs.ru/?dr=45&tid=201597&pid=0>
115. *Меерсон О.* «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. 3-е изд., испр – Новосибирск: Наука, 2002 – 122 с.
116. *Меерсон О.* Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей – СПб: Пушкинский Дом, 2009 – 432 с.
117. *Мейендорф И.* Введение в святоотеческое богословие – Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2001 – 448 с.
118. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 3-е изд., репринт – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000 – 407 с.
119. *Милюгина Е.Г.* «Вавилон – это состояние ума...»: миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С.167 – 174.
120. Мифологический словарь – М.: Сов. энциклопедия, 1991 – 736 с.
121. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т – М.: Большая российская энциклопедия, 1998 – Т. 2 – 720 с. с ил.
122. *Модестов В. С.* Английские пословицы и поговорки и их русские соответствия. 5-е изд., стереотип – М.: Рус. яз.; Медиа, 2005 – 467 с.
123. Молитвенный щит православного христианина – Воронеж: НПО «МОДЭК», 2000 – 704 с.
124. *Мюллер В.К., Дашевская В.Л., Каплан В.А.* и др. Новый англо-русский словарь: 160 000 слов и словосочетаний – М.: Рус. яз., 2002 – 880 с.
125. *Науменко М.* Песня простого человека («Белая полоса», 1984). [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.mikenaumenko.ru/album_belaya.htm#4
126. *Нежданова (Мельникова) Н.К.* Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70 – 80-х годов // Проблемы эволюции русской литературы XX века – М., 1997 – С.163 – 165.
127. *Нежданова Н.К.* Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 15 – 23.
128. *Никитина О.Э.* Белая богиня Бориса Гребенщикова // Рус-

ская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001 – Вып.5 – С. 152 – 162.

129. *Никитина О.Э.* Биографический миф как литературоведческая проблема (на материале русского рока). Дисс. ...канд. филол. наук. – Тверь, 2006 – 309 с.

130. *Никитина О.Э.* Субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало альбома Михаила Борзыкина «Двое» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 44 – 52.

131. *Никишов Ю.М.* Проблемы оптимального контекста для понимания лирического стихотворения: Пушкинский «Пророк», его «ветви» и «корень» // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сб. науч. тр.– Тверь, 1999 – С. 67 – 74.

132. *Никольская Т.К.* Христианская рок-поэзия 1990-х гг. в религиозно-общественном контексте // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 148 – 154.

133. *Никольская Т.К.* Христианская тема в современной рок-поэзии (по материалам молодежного самиздата) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 3 – С.129 – 135.

134. Новейший словарь иностранных слов и выражений. – М.: Современный литератор, 2003. – 976 с.

135. *Нугманова Г.Ш.* Женские образы в поэзии Б. Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 97 – 102.

136. *Нугманова Г.Ш.* Миф и антимиф о Б.Г. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000 – Вып.3 – С.173 – 177.

137. *Окуджава Б.* Стихотворения – М.: Советский писатель, 1984 – 272 с.

138. *Павлова Е.В.* Субъектно-объектные отношения в альбоме Майка «LV» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2001 – Вып.5 – С. 45 – 50.

139. *Пастернак Б.Л.* Я понял жизни цель: Повести, стихи, переводы. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 528 с.; илл.

140. *Полякова О.Д.* Рок-книга как особое жанровое образование

- // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2010 – Вып. 11 – С. 38 – 42.
141. Поэтический строй русской лирики / Ответ. редактор Г.М. Фридлендер – Л.: Наука, 1973. – 350 с.
142. Поэты русского рока: Б. Гребенщиков, А. Гуницкий, А. Романов, М. Леонидов, Э. Шклярский, А. Васильев – Спб.: Азбука-классика, 2005 – 448 с.
143. Псалтирь учебная – М.: Правило веры, 2000 – 796 с.
144. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 2. Стихотворения 1825 – 1836 – М.: Худож. лит., 1974 – 688 с.
145. Разговоры Пушкина: Репринт. воспроизведение изд. 1929 г – М.: Политиздат, 1991 – 318с.
146. Религиоведение. Энциклопедический словарь – М.: Академический Проект, 2006 – 1256 с.
147. *Ремнева М.Л., Савельев В.С., Филичев И.И.* Церковнославянский язык: Грамматика с текстами и словарем – М.: Изд-во МГУ, 1999 – 231 с.
148. *Ройтберг Н.В.* Диалогическая природа рок-произведения. Автореф. дис. ...канд. филол. наук – Донецк, 2007 – 19 с.
149. *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель – Писатель. Собрание сочинений. В 2-х т. Т. I. Ч. 2. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. – 479 с.
150. *Светлов М.А.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. Эпиграммы. Переводы – М.: Худож. лит., 1975 – 784 с.
151. *Свириденко Е.В.* Текст и музыка в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.: Вып.4 – Тверь, 2000 – С. 9 – 14.
152. *Свиридов С.В.* Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.: Вып. 6 – Тверь, 2002 – С. 5 – 33.
153. Святое Евангелие Господа нашего Иисуса Христа от Матфея, Марка, Луки и Иоанна на славянском и русском наречии. / Репринт. изд – Спб.: Синодальная типография, 1874 – 476 с.
154. Святое Евангелие от Луки с толкованием блаженного Феофилакта – М.: Новая книга; Ковчег, 2004 – 624 с.
155. *Скворцов А.Э.* Лирический герой поэзии Бориса Гребенщи-

- кова и Михаила Науменко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1999 – Вып.2 – С.159 – 166.
156. Словарь американских идиом: 8000 единиц – СПб.: Лань, 1997 – 467 с.
157. Словарь библейских крылатых слов и выражений – СПб.: Петербург – XXI век, 2000 – 480 с.
158. *Смирнов И.* Время колокольчиков – М.: ИНТО. 1994 – 263 с.
159. *Смирнов И.* Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России – М.: ЛЕАН, 1999 – 364 с..
160. *Снигирев А.В.* «Прогулки по воде» И. Кормильцева и евангельские мотивы: характер и специфика диалога // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 144 – 148.
161. *Снигирев А.В.* Обращение к имени как интертекстуальная доминанта поэзии Е. Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 94 – 96.
162. Современное западное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник – М.: Интрада; ИНИОН, 1996 – 319 с.
163. Современный русско-ивритский, иврит-русский словарь – Израиль: МАТАХ: Центр разработки методов обучения, 2005 – Русско-ивритский – 375 с.; Иврит-русский – 421 с.
164. *Соловьёв В.С.* Сочинения в 2 т. М.: Изд-во «Мысль», 1990. Т. 2. 823 с.
165. *Соловьёв-Спаский В.* История Светлых Времен. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://aquarium.ru/misc/history/index.html>.
166. *Сосновский Н.* Хайле Селассие, песенки рэгги и мифы исторического сознания // Иностранная литература. 1992. № 8 – 9. С. 281 – 288.
167. Старославянский словарь (по рукописям X – XI веков): Около 10 000 слов – М.: Рус. яз; 1994 – 842 с.
168. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова – М.: Языки славянской культуры, 2005 – 400 с.
169. Структурализм: «за» и «против». Сб. статей – М.: Прогресс,

1975 – 468 с.

170. *Ступников Д.О.* Вид через «дырку от бублика» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 3 – С. 3 – 7.

171. *Тарковский А.* Земле – земное – М.: Сов. писатель, 1966 – 176 с.

172. *Темиришина О.Р.* Поэтическая семантика Б. Гребенщикова. Дисс. ... канд. филол. наук – М., 2006 – 202 с.

173. *Темиришина О.Р.* Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: случай Б. Гребенщикова – М.: Изд-во МНЭПУ, 2009 – 180 с.

174. *Темиришина О.Р.* Символическая поэтика Б. Гребенщикова: поэтика реконструкции и интерпретации // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2007 – Вып. 9 – С. 298 – 328.

175. *Темиришина О.Р.* Символы индивидуации в творчестве Б. Гребенщикова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь; Екатеринбург, 2008 – Вып. 10 – С. 216 – 224.

176. *Темиришина О.Р.* Б. Г.: Логика порождения смысла // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2005 – Вып. 8 – С. 32 – 47.

177. Теория литературы: В 2 т. – М.: Изд. центр «Академия», 2004.

178. *Тимашева М.* «Мытарства души» из Калинина в Вудсток // БГ. <Б. Гребенщиков> Лилит – М.: ЛЕАН, 1997 – С. 9 – 13.

179. *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. статей – М.: Прогресс, 1975 – С. 37 – 114.

180. *Толоконникова С.Ю.* Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 3 – С. 154 – 161.

181. *Толоконникова С.Ю.* Русская рок-поэзия в зеркале неомифологии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.: Вып. 2 – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999 – С. 47 – 53.

182. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического – М.: Прогресс; Культура, 1995 – 624 с.

183. *Топоров В.Н.* Об «экзотропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елезара Моисеевича Мелетинского – М., 1993 – С. 25 – 42.

184. *Тресиддер Дж.* Словарь символов – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999 – 448 с.

185. *Троицкий А.К.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... – М.: Искусство, 1991 – 207 с.
186. *Тулупов В.* (протоиерей). Духом пламенейте... История апостольского века – М.: Русский хронографъ, 2001 – 382 с.
187. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино – М.: Наука, 1977 – С. 255 – 270.
188. *Урубыйшева Е.В.* Роль внетекстового ряда в заглавии альбома «Библиотека Вавилона» группы «Аквариум» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.* – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 155 – 159.
189. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции – СПб.: Азбука, 2000 – 352 с.
190. *Успенский Л.В.* По закону буквы – М.: Мол. гвардия, 1979 – 240 с.
191. *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы – М.: Прогресс, 1978 – 326 с.
192. *Фелицына В.П., Прохоров Ю.Е.* Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: Лингвострановедческий словарь – М.: Рус. яз., 1979 – 240 с.
193. *Фоменко И.В.* Цитата // Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины – М.: Высш. школа, 1999 – С. 496 – 506.
194. *Фоменко И.В.* Цитата // *Русская словесность* – 1998 – № 1 – С. 73 – 78.
195. *Фразеологический словарь русского языка* – 4-е изд., стереотип – М.: Рус. яз., 1986 – 543 с.
196. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997 – 656 с.
197. *Хуттунен Т.* «Невы Невы»: Интертекстуальное болото Бориса Гребенщикова // *Русская поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.* – Тверь; Екатеринбург, 2007 – Вып. 9 – С. 283 – 298.
198. *Хуттунен Т.* К семиотике границы в поэзии Б. Гребенщикова (предварительные наблюдения) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр.* – Тверь; Екатеринбург, 2008 – Вып. 10 – С. 209 – 216.
199. *Цветева М.И.* За всех – противу всех!: Судьба поэта: В стихотворениях, поэмах, очерках, дневниковых записях, письмах – М.: Высшая школа, 1992 – 384 с.
200. *Цветева М. И.* Стихотворения. Поэмы – М.: Правда, 1991 – 688 с.

201. *Цвигун Т.В.* Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2001 – Вып.6 – С. 104 – 114.
202. *Чебыкина Е.Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формосодержательный аспекты. Дисс. ...канд. филол. наук – Екатеринбург, 2007 – 214 с.
203. *Чернов А.* СПб, или Нежилой фонд. Стихи.– Париж: «Синтаксис», 1991.– 84 с.
204. *Шакулина П.С.* Русский рок и русский фольклор // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999 – Вып.2 – С. 38 – 42.
205. *Шекспир В.* Гамлет. /Пер. с англ. М. В. (Михаил Вронченко) – СПб.: 1828. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru/shakespeare/hamlet9.pdf>
206. *Шекспир У.* Гамлет // Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов – М.: Радуга, 1985 – 640 с.
207. *Шекспир У.* Гамлет: Трагедия // Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. /Пер. с англ. М. Лозинского – М.: Искусство, 1960 – 688 с.
208. *Шкловский В.Б.* Воскрешение слова // Шкловский, В. Б. Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе (1914 – 1933) – М.: Советский писатель, 1990 – С. 36 – 42.
209. *Шмид В.* Нарратология – М.: Языки славянской культуры, 2003 – 312 с.
210. *Шогенцукова Н.А.* Миры за гранью тайных сфер // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 2000 – Вып. 4 – С. 86 – 97.
211. *Щербенок А.В.* Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Тверь, 1999 – Вып. 2 – С. 5 – 30.
212. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов – М.: Флинта; Наука, 2001 – 808 с.
213. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/14/136.htm>
214. Энциклопедия православной святости. В 2-х т. Т. 2 – М.: Лик пресс, 1997 – 368 с.
215. *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков – М.: Советский писатель, 1988 – 416 с.

216. *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе: Учеб. Пособие для вузов – М.: Высш. школа., 2005 – 495 с.
217. *Юрьева И.Ю.* Молитвы в текстах Пушкина // Пушкинская эпоха и христианская культура – СПб., 1994 – Вып. 6 – С. 110 – 121.
218. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» – М.: Прогресс, 1975 – 469 с.
219. *Якобсон Р.О.* Грамматика поэзии и поэзия грамматики // Семиотика – М.: Радуга, 1983 – С. 469 – 472.

Интервью с Б. Гребенщиковым

1. *Ганчикова В.* Интервью БГ от 12 февраля 2001 г. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>
2. Интервью с БГ от 20.02.2002. Журнал FUZZ. № 3. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>
3. Интервью с БГ в ж. «Огонек». Декабрь, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/b4c35b6ce3bf90bbc3256d11006b5089!OpenDocument>
4. *Захаров Л.* Интервью с БГ в газете «Комсомольская Правда» 2002 15 февраля. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>
5. *Кашликова Н.* «Арт-Мозаика» (№14, 10 – 16 апреля, 2000г.) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/dc06027d9b6e695cc32573eb006a2f67/c70bf3a829c07808c32568df0060cba0!OpenDocument>
6. *Кечин И.* Интервью с БГ в журнале «Лица». Декабрь, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/d4eef0f2f8b4c3ac3256f6100710aee!OpenDocument>
7. *Маргулис М.* Интервью с БГ газете «Известия» 17.12.06.: Мое дело провокатора – взрывать слежавшиеся пласты общественного сознания [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://russart.com/actor-interview-1370-Boris-Grebenschikov-Moe-Delo-Provokatora-vzryvat-Slezhavshiesya-Plasty-Obschestvennogo-Soznanya>
8. Пресс-конференция с Б. Гребенщиковым в Ростове-на-Дону . 14 февраля. 1998. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/f8b8167454bd624ac325693f00664f7b!OpenDocument>
9. *Рахлина А.* Интервью с БГ в журнале «МузОбоз». Февраль, 1998. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/549fac16054a3ad6c3256f620047f5d1!OpenDocument>
10. *Соснов А.* Интервью с БГ в журнале «Огонек». Декабрь, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/b4c35b6ce3b90bbbc3256d11006b5089!OpenDocument>

11. Сущинская О. Пресс-конференция с Б. Гребенщиковым в Ижевске. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/12738f731c6ae299c325693f004697d7!OpenDocument>

12. Хаген М. Интервью с БГ от 20.02.2002. Журнал FUZZ, 2002. N3. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/>

13. Interview for ABCNEWS.com (eng.) Playing With God 24 января 2002. [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/fb8be26c67210bd8c3256b5e0056b839!OpenDocument>

14. Интервью BBC 10 апреля 2007 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aquarium.ru/mail/069.html>; <http://boris-barabanov.livejournal.com/55867.html>

15. Кич К. Интервью с БГ. 1984, май. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/7b548195e77418d543256b1e003629bc!OpenDocument>

16. Интервью с БГ в Ярославле от 17 ноября 1991 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/7464d7e84a74a775c3256c930036eb27!OpenDocument>

17. Плюцев А. БГ в прямом эфире, радио «Эхо Москвы».

31.08.2003 [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://handbook.severov.net/handbook.nsf/4e22447f7944a68dc3256c9e005f0702/1aa9b56b6da59e8ac3256d98004414c0!OpenDocument>

18. Газета «Премьер – новости за неделю» № 47 (634) 24-30 ноября 2009 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://www.premier.region35.ru/archive/2009/11/np634/s7.html>

19. Борис Гребенщиков о буддизме и православии. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://kardiogramma.ndnl.org/content/view/242/39/>

Моей маме

ЛИСТЬЯ СНЕГА

* * *

Жили где-то везде,
Гадали на листьях снега...

* * *

Земля летела в глубине...
В моём некрашеном окне
Дремало время в тишине
Улиткой на склоне.

И падал древнерусский снег
И падал древнерусский снег
И падал древнерусский снег
В твои родные ладони...

* * *

Снег в тысячу лет —
Ночь. Чай на балконе.

* * *

Вдыхать это утро,
Касаясь ответа —
Кто автор идеи снега?

* * *

И стоять, как дурак,
То и дело сбиваясь:
«Снег две тысячи семь,
Снег две тысячи ... семь...»

* * *

До чего же знакомый снег
Здесь, вдалеке от дома.
Кто скажет, откуда мы родом,
Когда карандаш сотрётся?

* * *

Мысли длинные-длинные
Пахнут снегом.
Вокруг – огни. Над огнями – дом.
Снова спрошу у давнишнего счастья:
«Кто рядом? Что ближе?»

* * *

Руны вороны на русском снегу...

* * *

Грустить, обложившись конспектами снега,
Винить неразборчивый почерк...

* * *

«Ох, уж, эти мне поэты!» –
В доме дворника – о снеге.

* * *

Зимний блюз...
Снег в карманах пальто.
Я влюблюсь,
Как, быть может, никто.
Силуэт в том окне
Полон тайн.
Ночь.
Февраль.
Звёзды.
Вальс.
Valentine...

* * *

Снег – вечный пограничник.

* * *

А снег уже на антресолях ...
Пожалуй, я увлёкся снегом.

* * *

Вот бы чуть-чуть подольше находиться
В предснежном состоянии вещества...

* * *

Она его опять простит,
Просыпав вдруг пакетик с перцем.
И всё летит, летит, летит
Земля сквозь снег,
А снег сквозь сердце.

* * *

И все давно уже расстались,
И всё давно уже забылось,
А место встречи – снег,
Но вместо встречи – снег...

* * *

Новый год* – это ЛЕНИН

* Дед Мороз.

** Рок-н-ролл.

*** Интернет.

* * *

Погоди говорить,
Что ничто здесь не радует –
Есть у самого сердца – ель,
И откуда-то шёпотом
Падает, падает
Новорожденный снег в купель...

* * *

Но входит Снег...
И все часы встают.

* * *

Подходит... и с ним
Еловая ветхость.
Зелёный Седой –
Колыбельная светлость.

Зелёный-зелёный Седой...

* * *

Место для письменного сообщения изменить нельзя,
Как и время (сама понимаешь – загруженность почты),
Остаётся менять пространства,
Чья пустота нежна в эти старинные ночи.
Ах, если бы кофе горел (в смысле рождает свет),
Я б здесь, а ты там – зажгли кофейные свечи –
Без разницы в шесть часов улыбались бы друг о друге.
А так...
Тик-так*.
Грусть – это радость в профиль...
И всё-таки ...
ДЕД МОРОЗ – ЕСТЬ!!!
Быть или не быть им – вот в чём теперь ходят.

* В этот час и Волга впадает в детство,
А нам – мудрено...

* * *

Раз в год вода бывает Андерсен,
Вода и Свет.
И снег, и Снег...

* * *

Из прошлогоднего снега
Пробьются вербные сны.
Весна до неба
И полстакана до весны.

Весна до самого неба...

* * *

Сидеть на самом краешке года
Вдвоём со снегом –
Смотреть простые слова...

* * *

Рождество...
И каждый мечтает, что дома – он дома,
А между тем...
В рождественскую ночь все деревья – берёзы.
Все крыши – крыши домов.
А Тот, Кто светлее снега, и свет Его – грусть,
Всё идёт и идёт,
Невидим, неслышим...

* * *

.....иго Снега.

* * *

И как нас сюда занесло...
В Зелёную Книгу Снега?

* * *

Сквозь тысячи зимних лет —
Корневая система снега...

* * *

Казалось всё — точка.
Но точка росла,
Росла, обращаясь в точку отсчёта,
Снежинкою... Первой от Рождества.

* * *

Мы с тобой волхвы на свалке времени,
Мы с тобой вожди без роду-племени.
Снег придёт — подарит нам по имени,
Будто бы мы только родились.

* * *

Пиратское счастье — весь снег в МР-3.

* * *

Когда снег был Пушкин... Он тоже был дети.

* * *

1.

Ищу дегустатора снега.

2.

Думал, уже не дождусь:
«Слёт дегустаторов снега!»

3.

Проснулся в холодном поту –
«Съезд дегустаторов снега»!

* * *

– Снег – корень?
– Приставка, корень, суффикс, окончание...
Он – всё, он – снег!..
Мор-фо-ло-ги-я снега...

* * *

А под утро легла диссертация –
«Снег как утерянное звено между птицей и человеком».
Глава I. *Снег: к истории вопроса.*

* * *

Жила-была снег-рыба...

* * *

Что бы такое вспомнить,
Чтобы ...
Медленнее и плавнее.

P.S. И падал бы снег под водой.

* * *

Включите снег (езде).
А мир поставьте набок.
Хочу быть рыбой,
Плыть да плыть в снегу.

* * *

Набились в тишину, без мест,
Ютились в танках и пирогах.
Ложился снега светлый крест
На всех надуманных дорогах.

* * *

И вот тогда настанет снег
Старинно и неэкономно.

* * *

Гляжу в окно... Перевожу.
Со снежного на русский.

* * *

И был мне снег из первых рук...

* * *

Снег – деньги!!!
Банкирам – сойти с ума!
Нам – проснуться банкирами! –
Хочешь?

* * *

...Уголь, припорошённый снегом, –
Им есть о чём помолчать.
.....
Слушаю: ...
Любовь летает пешком...

* * *

А вот что ты чувствуешь,
Читая эти слова:
«...последний снежный жираф»?

Ну, ... или «первый...»?

* * *

А (но) снег всегда провинциален.

* * *

«Мы стояли –
Одно бесквартирное сердце.
Падал царственный снег
В полдыханья от нас».

– Скажите, пожалуйста,
Эти двое...
То есть почему
Картина называется
«Рождество. Июль»?

* * *

–?
– Да мудрено не мудрено...
А Вам мечталось ли, коллега,
Влететь в июльское окно
Охапкой полевого снега?

* * *

.....
Плавным пленом оглох-ослеп,
И тишайший комбайн приземлился на сердце.
И пойдёт хлебный снег,
И взойдёт снежный хлеб...

* * *

Чай без снега...(какая подлость!..)

* * *

.....
И тёплой, щедрою рукой
В заварник города всё сыпал
Снег тихий крупнолистовой.

* * *

— А в титрах снега нет.
— Так он и не играл...

* * *

... А вечером снег пойдёт,
И будет идти с ползимы,
И будет не знать самолёт.
Где мы и зачем нам мы.

* * *

Карликовый,
Карликовый,
Карликовый снег,
Как бы до тебя дотянуться?

* * *

Сердце на цыпочках
Тщится увидеть тот снег...

* * *

Заблудилась снежинка в улицах...

* * *

И снежный ток по снежным проводам...

* * *

Ударил звук, вспорхнули веки,
Открылось в светлой глубине –
О чём расходятся навеки
Евгений – в ночь,
Татьяна – в снег...

* * *

«Снег на-все-гда», – можно долго шептать вот так,
А можно в миллион и полпраза ближе.

.....
И вот ты стоишь, как самый новый детский дурак,
Глядишь. То в эту траву. То на эти лыжи...

* * *

Будущий снег совершенного вида...

* * *

Смотреть обратный снег. Весна...

* * *

Небо на полную громкость —
Ловили радиоснег.

* * *

И вдруг понимаешь: снег — это взгляд.

* * *

Снег впал в город...

* * *

Старый театр снега...
Ангелы на галёрке...

* * *

Снежинки — буквы снега?

* * *

Город младенчески нем,
Пенсионно растроган —
Манные бивни снега
Плавнo всплывают в кадр...

Трепет вдох... треплет.

* * *

XII

Её звали Листья Снега.

* * *

Нарушитель границы снега.

* * *

Тяжело весной тяжеловесной
Снегу...
Ни-гу-гу.

* * *

*Реликтовая Таблетка Снега

*Маленький город болен.
Настойчиво болен.
Город серьёзно серьёзен –
у города есть всё.
Город,
Вы дурак!
Смотрите –
со всех трёх сторон света –
это Вам же кричат, звонят, стучат!!!
Молча-а-а-т нежно.
Перевожу:
тебя.
сейчас.
спасёт.
лишь
одно.
Одна,
Но
Сам-м-мая Большая
(и Настоящая)...

* * *

Денег – почти что на вечность,
А времени ...
Только на соевый снег.

* * *

И спрашивать, спрашивать, спрашивать, спрашивать...
Нет ли лишнего снега?

* * *

След снега – снег.

* * *

Лежу исчерпан снегом –
Прибываю...*

*Пребываю

* * *

.....
А находили двери снега

* * *

Снег без единого гвоздя.

* * *

Снег. Выше среднего. Встретится с городом.
Дети не помеха.

* * *

Снег...снег: склероз и дежавю.

* * *

Был бы я санками,
Ждал бы я снега.
Старенькими,
С красной облупленной краской.
Треснувшей рейкой,
Потёртой верёвкой
(да... и след языка на полозьях).

А люди желают под снег влюбляться,
Думать стихи, путать причины,
Не сознаваясь, что снег —
Он сам...
Он сам
только что
от любви
к тем санкам...

* * *

Как передать словами... не знаю...
У снега особый глаз.

* * *

А потом наступит снег
С тихими глазами...
* * *
И мысли разбегом,
И мысли набегом —
Что избраны снегом,
Мы избраны снегом...

* * *

Однажды осенью, однажды осенью,
На беззвёздном вокзале вокзалов
Вдруг расслышишь шептанье
Из великого Ничего...
Вероятно,
это и будет то самое:
«С Вами было “Радио снега”».
.....всегда.
Всег-да.....

* * *

Вот и открылись снежные краны у фонарей.
Лето запуталось в мыслях.
Завис-
ло.

* * *

Уйду я от Вас...
Перелистывать снег.

* * *

А ветер городской –
Бездельник-лоботряс.
Всё б юбки задирать,
Да банки гнать пустые.
А во поле ...
Снежинки.
Снежинки...
Снежинки!!!

* * *

Целоваться нежно бы –
Целовались громко.
В сердце спят подснежники,
По сердцу – позёмка.

* * *

Дресс-код? А снегу начхать!
Треуголка и кресло-качалка.

* * *

Мир-торопыга замер. Арестплощадка...
Тихая сила снега.

* * *

В банановых снегах,
в банановых снегах...

* * *

Белой вороной над речкою чёрной
Вдруг оглянуться прищурясь...
Кто остаётся? Кому здесь водить?
Пушкин снега.

* * *

Меньшее – больше. Снег.

* * *

Добрый.
Тихий.
Ясный.
Большой.
Снис-
хо-
ди-
тель-
ный
Снег.

* * *

Ночь-молоко.
Низко-низко. Высоко-высоко...
Странная телеграмма.
Стоит человек.
Закрыв глаза, глядит, как падает снег
Древний-древний...
Над куполом храма...

Ночь-молоко.
Близко-близко. Далеко-далеко.
Просто как слово «Мама»...
Чудак-человек... Лежал и лежал бы,
Смотрел как падает снег...
Детский-детский...
И боли ни грамма.
Ночь — молоко...

Близко-близко, высоко-высоко...
Возвращаясь из храма...

* * *

Снова снег выводят в свет.
Свет становится несветским,
Свет гутарит не по-светски,
Что вначале – жил-был снег.
Что в начале Снег – жил-был ...

* * *

Он глянул в себя – внутри росла дорога,
а по краю шёл снег...

* * *

Ежели дом – это то, чего нет...
Ты по снегу...
От снега – до Бога...
(полшага...в полшага...)

* * *

И пишется белым по белому,
Тишиной по молчанию,
Любовью по свету...

Снег

* * *

.....

Научное издание

Евгений Михайлович Ерёмин

Царская рыбалка,

или

Стратегии освоения библейского текста
в русской рок-поэзии: Случай Б. Гребенщикова

Монография

Оформление: «Ладыгин дизайн»

Идея: Е. Ерёмин

В оформлении книги использована обложка сингла «Жажда» (1987)
группы «Аквариум». Художник А. Флоренский.

Лицензия ЛР № 040326 от 19 декабря 1997 г.

Подписано к печати 25.05.11.

Формат бумаги 60х 84 1/16

Бумага тип. № 1

Усл. печ. л.

Тираж 500 экз.

Заказ №

Издательство Благовещенского государственного
педагогического университета.

Типография Благовещенского гос. пед. университета
675000 Амурская обл., г. Благовещенск, ул. Трудовая, 8