



**О.Р. Темиршина**

**СИМВОЛИСТСКИЕ  
УНИВЕРСАЛИИ  
И ПОЭТИКА СИМВОЛА  
В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ**

**СЛУЧАЙ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА**

**О.Р.Темиршина**

**СИМВОЛИСТСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ  
И ПОЭТИКА СИМВОЛА В СОВРЕМЕННОЙ  
ПОЭЗИИ**

*СЛУЧАЙ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА*

**Москва  
Издательство МНЭПУ  
2009**

УДК 821.161.2

ББК 83.3(2Рос=Рус)-6-8

Т49

Темиршина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б.Гребенщикова - М.: Издательство МНЭПУ, 2009. - 180 с.

**Ответственный редактор:**

доктор филологических наук, профессор Е.В.Дмитриев

**Рецензенты:**

доктор филологических наук, профессор

*А.П.Авраменко,*

доктор филологических наук, профессор

*Л.Г.Кихней*

ISBN 5-87930-099-X

ББК 83.3(2Рос=Рус)-6-8

В монографии рассматривается ряд теоретических и историко-литературных проблем, связанных с механизмами литературной традиции. Особое внимание уделено типологическим корреляциям, возникающим между хронологически разведенными поэтическими дискурсами, предлагается методология типологического анализа. Выявляются соответствия между инвариантной структурой поэтики символа и структурой общесимволистской модели мира.

Книга адресована специалистам, занимающимся семиотическими проблемами теории и методологии анализа сложных смысловых систем, преподавателям, аспирантам, студентам. Она будет интересна также тем вдумчивым любителям русской словесности, кто интересуется теоретическими проблемами русской поэзии XX века и, в частности, поэтикой Бориса Гребенщикова.

© О.Р.Темиршина, 2009

## ВВЕДЕНИЕ

В последнее время «динамическое движение смысла» все чаще оказывается в фокусе внимания исследователей. Здесь можно назвать множество разнообразных исследовательских направлений: от «порождающей поэтики»<sup>1</sup> до так называемой «семидинамики»<sup>2</sup>. Подобный динамический подход к смыслу в современной науке сопряжен с вопросами «концептуализации» гуманитарного знания<sup>3</sup>. При этом в процессе исследования сложных семантических систем в динамическом аспекте появляется множество научных метафор, что свидетельствует о том, что в настоящее время нет адекватного метаязыка для их описания.

Особенный интерес в этом плане представляют системы, имеющие символическую природу. Главная особенность символических систем заключается в том, что они отличаются особенной смысловой избыточностью, позволяющей более надежно сохранять информацию. Однако такие системы способны не только сохранять информацию, но и порождать новую. Этим объясняется высокая сохранность такого рода систем во времени.

Применительно к истории литературы этот факт ставит вопрос о механизмах традиции. И в самом деле, если *русский символизм* – это поэтическое течение,

---

<sup>1</sup> См.: Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. См. также: Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей «смысл-текст». М., 1974. В этой работе «трансформационный» подход применяется к естественному языку, который понимается как «особого рода преобразователь, выполняющий переработку заданных смыслов» (с. 9).

<sup>2</sup> См.: Семидинамика. Труды семинара. СПб., 1994.

<sup>3</sup> Ср.: «Если следовать предложенному пониманию концептуализации, то становится ясна ее неразрывная связь ее исследования с исследованиями семантики. И это естественно, хотя бы потому, что в ряде фундаментальных отношений познавательные процессы суть собственно процессы порождения и трансформации смысла» (Поляков И.В. Предисловие // Концептуализация и смысл. Новосибирск, 1990. С. 4).

связанное с конкретным культурно-историческим хронотопом, то сама категория *символа* – явление слишком общее и универсальное, чтобы быть ограниченным рамками одной эпохи. «Символические мотивы» периодически обнаруживаются в ходе истории развития не только поэзии, но и философии. Так, А.Ф.Лосев отмечает, что «знаменитые идеи Платона или перводвижитель Аристотеля при ближайшем их рассмотрении оказываются не чем иным, как именно символами. Монадология Лейбница или персонализм Тейхмюллера, несомненно, в основе своей символичны. С другой стороны, такой позитивист, как И.Тэн, понимавший прекрасное как идею, видимую через темперамент, безусловно, пользовался понятием символа. «Творческая эволюция» А.Бергсона и весь фрейдизм — насквозь символичны, хотя соответствующие авторы и избегают употреблять термин «символ». Учение Г.Когена и П.Наторпа о гипотезе, методе и законе — тоже есть, по существу, символизм, а Э.Гуссерлю помешала быть символистом только его чересчур созерцательная теория эйдоса»<sup>4</sup>.

Следовательно, с определенной точки зрения символизм может пониматься как явление, которое носит циклический характер. Можно даже предположить, что существует некий *символистский код*, который с известной степенью периодичности реализуется в тот или иной исторический период в разных поэтических традициях. Зачастую такого рода «совпадения» трудно мотивировать генетически, но это, на наш взгляд, только лишь доказывает значимость и определенного рода универсальность этого символистского кода.

Эта универсальность, с одной стороны, проявляется в том, что сами символисты как бы «вчитывали» свой смысл в классическую традицию. Так, А.П.Авраменко указывает,

---

<sup>4</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С.9.

что «А.Пушкин, М.Лермонтов, Ф.Тютчев, А.Фет, Н.Гоголь, Ф.Достоевский и даже Н.Некрасов – среди тех, кого символисты называли своими великими предшественниками»<sup>5</sup>. С другой стороны, в некоторых современных поэтических течениях совершенно отчетливо реализуются символистские тенденции. И один из интереснейших вариантов рецепции этого символистского кода обнаруживается в творчестве Б.Гребенщикова. Его тяготение к символистским формам выражения отмечалось уже не раз: использование архетипических образов и мотивов, сложность текстов, обращение к различным культурно-философским и литературным системам – все это позволяет рассматривать поэзию Гребенщикова как продолжение символистских исканий.

Однако невыясненным остается самый важный вопрос: каким образом происходит «передача традиции» и какие семиотические отношения связывают творчество Б.Гребенщикова с русским символизмом. Представляется, что эти вопросы могут быть решены только на базе общей теории литературной традиции в ее типологическом аспекте, ибо прямые цитатные совпадения для столь внешне разных поэтических систем оказываются нерелевантными. В решении этой проблемы мы исходим из идеи о том, что при соположении разных поэтических систем должен учитываться не только конкретный уровень поэтики, но также и более общий уровень *типа поэтики* и *модели мира*, которая этот тип поэтики обуславливает.

Отсюда общая теоретическая цель работы: выявить инвариантную структуру поэтики символа и соотнести ее со структурой символистской модели мира (на примере творчества Б.Гребенщикова). Попутно в работе будет решаться ряд методологических задач, связанных, прежде всего, с методами литературной типологии, позволяющими

---

<sup>5</sup> Авраменко А.П. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990. С.5. О литературной традиции в русском символизме см. также: Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. Л., 1986.

достаточно строго и корректно сравнивать «разведенные во времени» поэтические системы через выявление общего типологического сходства, основой для которого оказывается парадигматический набор миромоделирующих универсалий.

# ГЛАВА 1. СИМВОЛИЗМ: МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ УНИВЕРСАЛИИ

## § 1. Художественная модель мира и проблема литературной традиции

Соположение разных поэтических систем на общей смысловой основе ставит вопрос о литературной традиции, типах заимствования и смысловой основе этих заимствований. В этом контексте само понятие литературной традиции оказывается неоднозначным. Интерпретация его возможна, по крайней мере, в двух методологических ключах: генетическом и типологическом. Эти разные аспекты понимания литературной традиции связаны с различными методами ее исследования и, как следствие, с разными конечными результатами.

В первом случае используется сравнительно-исторический метод и литературная традиция понимается в аспекте текстуальных совпадений и прямых заимствований. Самым характерным воплощением такого подхода является теория интертекстуальности, ибо прямые влияния проявляются, прежде всего, на уровне «чужого слова».

Это аспект, если использовать философскую терминологию, является эмпирическим и индуктивным: исследователь «идет от текста» с целью выявить ряд текстуальных переключек. Однако строгость этого подхода при ближайшем рассмотрении оказывается мнимой. Это связано с тем, что в его рамках нет четкого определения критериев заимствования (крайне характерны случаи, когда одна цитата возводится к разным источникам), поэтому



«цитатой» может называться случайное «текстовое совпадение».

Этот недостаток ведет к серьезной методологической проблеме, с которой сталкивается любой исследователь, занимающийся интертекстом: что считать заимствованием? Радикально эта проблема была решена в постструктурализме - «все есть цитата» - однако, думается, не нужно говорить о том, что никаких здравых методик интертекстуального анализа там предложено не было.

Критерии заимствований можно выработать только в рамках более общего системного подхода, который в такого рода исследованиях, как правило, исключается, ибо их цель - собирание отдельных фактов заимствования, что часто приводит к подмене понятия *система* понятием – *классификация*.

*Типологический подход* в осмыслении литературной традиции менее распространен, если же он и используется, то зачастую не в строгом методологическом смысле. Так, типологическими совпадениями обычно называют все совпадения, которые не обусловлены генетически.

Тем не менее, следует помнить, что типология обладает своими правилами и методологией. Ключевым в этой методологии оказывается понятие *типа*, который можно понимать как систему взаимозависимых и связанных признаков<sup>6</sup>. Поэтому любая типология предполагает, во-первых, обнаружение этих признаков, во-вторых, установление между ними взаимосвязи.

Р.Якобсон, рассуждая о типологической лингвистике, отмечал, что «не перечень элементов, но система являются

---

<sup>6</sup> Здесь следует оговориться, что необходимо отличать тип, предполагающий включение в себя ряд конкретных поэтик, и тип как абстрактный теоретический конструкт, реконструируемый на основе анализа ряда исторически разных поэтических систем, которые исследователем приводятся к общему смысловому знаменателю.

основой для типологии»<sup>7</sup>. Отсюда базовым в работе будет являться понятие «тип поэтики», который есть не просто набор элементов, но **структурно упорядоченный формально-семантический комплекс**. Говоря иначе, реконструируемый тип поэтики будет являться определенным морфологическим типом, к которому могут восходить конкретные поэтики.

По какому критерию на формальном уровне могут быть сопоставлены разные поэтические системы? Этот вопрос оказывается тем более важным, что зачастую выводы о схожести разных типов поэтик делаются на основе поверхностного сходства мотивов и образов. Однако мотивы и образы в каком-то смысле являются повторяющимися единицами<sup>8</sup>, и внешняя схожесть мотивно-образных систем не позволяет отнести поэтики к одному типу (ибо, используем медицинскую терминологию, одинаковые симптомы могут иметь разную этиологию).

Поэтому главную роль при сопоставлении разных поэтических систем играют не сами единицы, но связи, возникающие между ними (по лингвистической аналогии такие связи могут быть названы «регулярными соответствиями»). В таком контексте особое значение приобретает «типология семантических трансформаций»<sup>9</sup>,

---

<sup>7</sup> *Якобсон Р.* Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание // Новое в лингвистике. Вып. III. М., 1963. С.96.

<sup>8</sup> Ср. определение мотива, данное А.Н. Веселовским: «под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся особенно важными или повторявшиеся впечатления действительности» (*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 301).

<sup>9</sup> О такого рода трансформациях, рассматриваемых с «диахронической» точки зрения применительно к языку см.: *Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы: реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Тбилиси, 1984. С. 91.

позволяющая установить наличие регулярных соответствий в изменениях разных поэтических «семантик». Так, если в хронологически и территориально разведенных типах поэтики возникает набор разных элементов, изменяющихся по одинаковым семантическим правилам, - то можно говорить о типологическом сходстве таких систем.

Таким образом, схожесть мотивно-образных систем не является релевантным признаком для отнесения разных поэтик к одному типу. При определении типологических соответствий главным критерием будет изоморфность структурных принципов их построения. То есть одна и та же мотивно-образная модель может наполняться разным содержанием, но если *разные единицы входят в одинаковые структурные отношения, то можно установить типологическое сходство*. Если же говорить о совмещении генетического и типологического подходов и поиске критериев отличия заимствования от случайного текстового совпадения, то необходимо отметить следующее: текстовые переключки можно считать заимствованиями, если они не противоречат законам общего типа поэтики, каждое заимствование должно быть подкреплено системно.

Результатом применения типологического метода будет являться построение определенной абстрактной модели (типа поэтики), когда «задается наиболее полная схема, реализуемая лишь в части случаев»<sup>10</sup>, причем взаимосвязь между элементами этой схемы подчиняется определенным правилам. *Если эта абстрактная модель обнаруживается в ряде поэтических систем, то они могут быть названы типологически схожими*.

В соответствии с типологической методологией в практической части работы мы не будем искать текстологических совпадений, цитат, связывающих

---

<sup>10</sup> Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976 // [http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov\\_semio.htm](http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov_semio.htm)

Гребенщикова с символизмом. Руководствуясь типологическим методом, предполагающим выявление определенного поэтического типа, мы будем реконструировать самые общие поэтические принципы, которые, как кажется, связаны с поэтикой символа и позволяют типологически отнести творчество Б.Гребенщикова – к символистскому.

\*\*\*

Если сосредоточится на подобных типологических совпадениях на уровне поэтики, то методология работы будет совершенно ясна: необходимо выделить ряд общих признаков, которые присущи разным поэтическим языкам, и на основе этих признаков реконструировать определенный *тип* поэтической системы (в нашем случае – символистской).

Такого рода подход мог бы прекрасно «сработать» на сугубо языковом материале, однако для анализа поэзии в аспекте традиции выявления формальных признаков недостаточно.

Во-первых, многие схожие явления в поэтике могут иметь разный генезис. А.П.Авраменко в связи с этой методологической проблемой отмечает, что «выявление похожих структур, приемов в творчестве разных авторов» отнюдь не исчерпывает вопроса о традиции, и «при всей важности трудоемкости такой работы нужно помнить, что она существенно ограничивает исследователя и требует большой осторожности в выводах, так как часто это может быть оболочка, наполненная другим, по сравнению с первоисточником, содержанием»<sup>11</sup>.

Во-вторых, даже, если мы с известной долей вероятности возведем две поэтические системы к одному типу на основе сходных структурных связей между их

---

<sup>11</sup> Авраменко А.П. А.Блок и русские поэты XIX века. М., 1990. С. 11.

элементами, то нерешенным останется базовый вопрос: что же обуславливает такое структурное подобие?

Многие исследователи полагают, что залогом корректного выявления структурных соответствий на уровне поэтики является анализ модели мира<sup>12</sup>, поскольку именно модель мира позволяет не только системно описать те или иные случаи заимствования, но и объяснить их. И в таком случае, действительно, можно выявить определенный тип поэтики, базирующийся на изоморфизме связей между его элементами и верифицируемой той или иной миромоделью. Именно так понимаемый типологический подход и будет актуален для нашей работы.

Говоря о модели мира, мы сталкиваемся с методологической трудностью: как определить значение этого словосочетания, ведь понятие «модель мира», как и другие базовые понятия культуры, является многозначным?

Для целей типологического анализа целесообразно разграничить понятия «модель мира» и «картина мира». Т.В.Цивьян указывает, что модель мира – это своего рода «каркас, арматура, которая далее должна быть заполнена материалом, реалиями и т. п. самого мира», она «может быть описана по принципу языка» и «может быть уподоблена универсальной грамматике». Тогда «переход от ММ <модели мира – О.Т.> к картине мира (или заполнение каркаса) может быть, в свою очередь, уподоблен переходу с парадигматического уровня на синтагматический»<sup>13</sup>.

В качестве единиц миромоделирующего уровня выступают те или иные абстрактные *универсалии* (константы, инварианты). Парадигматический набор таких

---

<sup>12</sup> См., например: *Авраменко А.П.* Указ. соч.; *Кухней Л.Г.* Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001.

<sup>13</sup> *Цивьян Т.В.* Модель мира и ее роль в создании (аван)текста // <http://www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm>

универсалий лежит в основе модели мира. Сами же эти константы могут воплощаться в разных культурно-философских «кодах» и тем самым формировать культурно различные картины мира. Говоря иначе, *при переходе от модели мира к картине мира происходит актуализация абстрактных «потенциальных» универсалий в конкретных культурно-философских системах.*

В связи с этим, несомненно, что *реконструкция общего типа поэтики должна быть связана с уровнем модели мира*, поскольку и в том и в другом случае мы имеем дело с абстрактным «неявным» уровнем. Само же установление типологического сходства на уровне миромодели позволяет сквозь разнообразие ее культурно-философских «воплощений» увидеть один мировоззренческий и поэтический тип.

Один из важных вопросов, который необходимо решить, заключается в следующем: как модель мира может влиять на тип поэтики? Этот момент перехода – от миромодели к поэтике – зачастую не берется во внимание. Исследователи, как правило, просто предполагают, что связь между этими двумя качественно различными уровнями существует, но вопросом о самих механизмах этой связи не задаются.

Мы предполагаем, что эта связь реализуется, прежде всего, на уровне *комбинаторики образов*, ибо модель мира в первую очередь задает способы «сочетания» разнообразных идей и, тем самым, правила комбинации образов, которые эти идеи воплощают. Следовательно, важнейший критерий установления типологического сходства (правила связи элементов внутри определенного типа) мотивируется именно моделью мира.

Таким образом, модель мира – это не столько конкретная философская система (это уровень картины мира), сколько система правил, работающая на смысловом уровне. При этом именно модель мира обуславливает

специфику восприятия разных культурных традиций, заставляя «работать» их по своим «принципам».

С учетом этих замечаний можно дать следующее рабочее определение модели мира. **Модель мира - это базовая система-интерпретатор, задающая правила комбинирования образов в рамках того или иного поэтического типа**<sup>14</sup>.

**Базовой** эта система оказывается потому, что является глубинным основанием поэтической семантики. **Система-интерпретатор** – потому, что, оказываясь базовым уровнем, она, осваивая чуждые семантические пространства, как бы «встраивает» в себя другие внеположные ей знаковые системы, «интерпретирует» их в соответствии с собственными правилами, формируя тем самым индивидуальную картину мира. За счет такого «встраивания» поэтическая система, с одной стороны, экстенсивно расширяется (ибо прибавляются все новые и новые элементы), а с другой стороны, сохраняет свое внутреннее единство (ибо эти элементы объединяются на основе общих правил, задаваемых миромоделью)<sup>15</sup>.

На основе вышеизложенных методологических предположений можно построить конкретную методику типологического анализа, связанную с такими понятиями, как **модель мира, картина мира, тип поэтики, индивидуально-авторская поэтика**. Если в самом общем виде попытаться определить связи, возникающие между

---

<sup>14</sup> О семантической комбинаторике образов и художественном мировоззрении писал Е.Фарино (*Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 82-85).

<sup>15</sup> Языковые структуры, взятые в аспекте миромодели, напоминают т.н. «фреймы» - группы слов, связанные в единое целое «опытом». Ч.Филлмор, писавший о «фреймах» в лингвистическом аспекте, утверждал, что «такие группы слов удерживает вместе то, что они мотивируются определяются и взаимоструктурируются особыми унифицированными конструкциями знания или связными схематизациями опыта...». (*Филлмор Ч.* Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1988. С. 54).

этими категориями, то необходимо сказать, что экстрасемиотические категории модели мира и картины мира фундируют семиотические категории индивидуально-авторской поэтики и типа поэтики.

Модель мира на семиотическом уровне обуславливает общий тип поэтики, на мировоззренческом уровне – конкретные картины мира. Индивидуально-авторские же картины мира мотивируют сами механизмы воплощения миромоделирующих универсалий в конкретных поэтических системах. В схеме эти четыре категории могут быть представлены следующим образом:

*Схема №1*

	Абстрактный уровень	Конкретный уровень
Экстрасемиотические категории	Модель мира	Картина мира
Семиотические категории	Тип поэтики	Индивидуально-авторская поэтика

Отношения между абстрактным и конкретным уровнями можно описать как **«инвариантно-вариантные»**, при этом члены оппозиций «модель мира – картина мира» и «тип поэтики – индивидуально-авторская поэтика» противопоставляются по целому ряду признаков:

*Схема №2*

модель мира - тип поэтики	картина мира - индивидуально-авторская поэтика
<i>абстрактный</i>	<i>конкретный</i>
<i>социальный</i>	<i>индивидуальный</i>
<i>потенциальный</i>	<i>актуальный</i>
<i>статичный</i>	<i>динамичный</i>
<i>парадигматический</i>	<i>синтагматический</i>



Важнейшая оппозиция, релевантная для этого противопоставления: **парадигматический** – **синтагматический**. И модель мира, и тип поэтики являют собой парадигматические, системные наборы определенных признаков (в первом случае эти признаки являются экстрасемиотическими, во втором – семиотическими). При этом между абстрактным и конкретным уровнями *возникают отношения смысловой асимметрии, за счет чего становится возможным развертывание определенного набора парадигматических признаков в линейных синтагматических образованиях. Это приводит к претворению модели мира в конкретные картины мира, а типа поэтики – в ряд индивидуально-авторских поэтик.*

Абстрактные категории характеризуются достаточно полным набором элементов, конкретные категории можно рассматривать как частные системы, где на те или иные сочетания элементов накладываются разного рода смысловые и формальные ограничения. Если за точку отсчета взять индивидуально-авторскую поэтику, то эти ограничения будут связаны, с одной стороны, с картиной мира, а с другой стороны, – с типом поэтики.

Схема №1 дает пути реконструкции для каждой из категорий. Например, к абстрактному уровню модели мира можно прийти через ряд опосредующих звеньев: через тип поэтики, который, в свою очередь, должен выводиться из ряда частных поэтик.

Вышеизложенные теоретические замечания обуславливают композицию работы. В следующем параграфе будут выявляться мировоззренческие константы (или универсалии), которые лежат в основе символистской *модели мира*, а также будут определены культурно-философские координаты, в рамках которых эти универсалии воплощаются в творчестве русских символистов и Б.Гребенщикова (уровень *картины мира*).

В последующих главах, посвященных семантическому анализу творчества Б.Гребенщикова (*индивидуально-авторская поэтика*), будут выявляться и описываться основные формальные особенности поэтики символа (*тип поэтики*), типологически обусловленные «символистской» моделью мира.

## § 2. Принципы построения модели мира в символистском дискурсе

В качестве сущностных черт модели мира символистского типа, обуславливающих саму типологию символистской поэтики, можно выделить *универсализм*, *эволюцию* и *онтологическую асимметрию*. Отметим, что выбор «именования» для каждой мировоззренческой универсалии является в некотором роде условным, поскольку, как мы покажем ниже, каждая из них даже в контексте одной традиции может наделяться рядом имен, что, во-первых, свидетельствует об их смысловой значимости, а во-вторых, подтверждает идею о разграничении модели мира и картины мира. Каждая из этих черт, взятая как константа, принадлежит к уровню модели мира, конкретные же культурно-философские воплощения этих универсалий (гностические, христианские, буддистские) соотносятся с уровнем картины мира. Поиск типологических закономерностей будет, как мы уже отмечали, производиться на миромоделирующем уровне.

Эти мировоззренческие константы можно рассматривать по отдельности на парадигматическом уровне, выявляя ряд поэтических признаков, связанных с каждой из них. В таком случае мы получим статичный набор, «словарь» наиболее значимых элементов без учета связей, возникающих между ними.

Взятые же в совокупности, эти миромоделирующие универсалии образуют общий мировоззренческий каркас, глобальный метасюжет, который структурирует модель мира, придает ей целостность и завершенность, а также мотивирует связи, появляющиеся между элементами. Этот метасюжет можно условно обозначить как *«желаемое достижение гармоничного состояния»* (в творчестве символистов эта идея реализуется в философской концепции «свободной теургии», у Б.Гребенщикова – в идее снятия оппозиций, дробящих мир на части).

*Комплексное соотнесение этого мировоззренческого сюжета с приемами и средствами выразительности позволяет охарактеризовать тот или иной тип художественного мышления как символистский, а поэтику – как символистскую.*

**Универсализм.** В качестве важнейшей константы символистской модели мира выступает категория универсализма, воплощающаяся в представлении о мире как о «единораздельной цельности». Эти представления проявились, прежде всего, в центростремительной тенденции собирания бытия на разных его уровнях: онтологическом (концепция Вяч.Иванова о единых законах развития мирового процесса), гносеологическом («плюродуо-монизм» А.Белого), эстетическом и аксиологическом (представления А.Блока о преображении мира красотой и размышления А.Белого о философской категории ценности).

**Бытие как «единораздельная цельность»** рассматривалось символистами сквозь призму разных философских концепций, которые являлись своеобразными смысловыми кодами, позволявшими увидеть один и тот же объект с разных сторон. А.Белый, обращается к индуистским понятиям «Авидья - Видья» (значение которых преломляется через теософскую призму), Вяч.Иванов, следуя за Ницше, вводит оппозицию

дионисийского и аполлонического, А.Блок апеллирует к понятиям стихии и культуры.

Тем не менее, на глубинном типологическом уровне во всех этих разноречивых концепциях обнаруживается общее смысловое ядро. Бытие как «единораздельная цельность» предполагает, с одной стороны, внутреннюю разделенность (характерны в этом смысле заглавия некоторых статей Блока, представляющих собой бинарную пару: «Стихия и культура», «Народ и интеллигенция»), а с другой стороны, - диалектическое преодоление этой разделенности. С этой точки зрения все «объяснительные» философские модели Единого на абстрактном типологическом уровне, в сущности, оказываются уравненными. Во-первых, по структурному принципу все эти модели бинарны, они построены на определенных оппозициях, восходящих к той или иной культурно-философской системе (ср.: «Аполлон-Дионис», «Авидья-Видья», «Атман-Брахман» и проч.). Во-вторых, во всех этих моделях возникают одинаковые отношения между элементами бинарной структуры: оппозиции должны быть нейтрализованы, ибо Единое не предполагает разделенности, а значит – бинарности (ср., например, индуистскую концепцию единства «Атмана-Брахмана»).

В конечном счете, эти культурно-философские оппозиции накладываются друг на друга и образуют определенную мировоззренческую парадигматическую систему, связанную с уровнем *модели мира*. При этом эта миромоделирующая система может воплощаться синтагматически в индивидуальной *картине мира* в той или иной бинарной паре, в связи с чем возникает ощущение, что символисты подходят к теме Единого как бы с разных сторон.

Если для объяснения этого феномена использовать поэтические образы, то можно обратиться к фрагменту из оды П.Клоделя, что приводит П.Флоренский, пытаясь символически объяснить органическое развитие творческой

мысли, которое выстраивается по законам подобных парадигматических «соответствий»: «Он идет к конечной цели по различным дорогам, сразу со всех сторон: не дойдя до конца по одной, он бросает ее и ведет другую издали и с другой стороны, в том же направлении, так что срединная мысль оказывается как бы заключенной внутри обширного круга радиусов, стремящихся к ней, но не достигающих, что дает мысли читателя то устремление, которым он сам переносится через недосказанное, и единое солнце вдруг вспыхивает в конце всех путей, которые кажутся ослепленному сознанию уже не дорогами, а лучами срединного пламени»<sup>16</sup>.

В каком-то смысле здесь можно даже говорить о своеобразной мифологической логике, когда, как пишет О.Фрейденберг, «одна мысль повторяет другую, один образ вариантен другому; различие их форм создает кажущееся разнообразие». При этом возникает «несомненная связность целого и семантическое единство всех частей», потому что «все представления выражают известный центральный образ, многообразно, но топически варьируемый»<sup>17</sup>. И «единое солнце», бытие как целое, оказывается познаваемым только при наличии принципиальной множественности путей, ведущих к нему, что обусловлено его сложнейшей символической природой.

Такое количество «имен», подобранных к Единому, свидетельствует, во-первых, об исключительной значимости этой категории в символистской эстетике, а во-вторых, о ее символическом осмыслении. Что касается второго пункта, то здесь можно отметить, что А.Ф.Лосев, осмысляя «имманентную сущность вещей» («самое самó»), указывает, что познание этой сущности возможно только с помощью символических интерпретаций. Ср.: «Символ

---

<sup>16</sup> Цит. по: *Флоренский П. У водоразделов мысли.* М., 1990. С. 15.

<sup>17</sup> *Фрейденберг О. Миф и литература древности.* М., 1998. С. 29.

*есть бытие sui generis <...>. И самое само может быть дано только символически (хотя само по себе оно и не символ, ибо оно вообще не есть что-нибудь)»<sup>18</sup>.*

Фактически, сама «символическая» природа Единого задает такие многочисленные толкования и принцип символических соответствий, ибо смысл этого глобального символа может выражаться лишь в приближении и «вечном возвращении» («рекуррентности», если использовать не столь поэтический термин). Поэтому феноменологически Единое может быть проявлено не в одном имени, но в целой парадигме имен, и эта парадигма должна быть структурирована с помощью бинарных оппозиций, поскольку Единое «охватывает» и «снимает» противоположности. Возможно, что такое наложение оппозиций и их нейтрализацию А.Белый в «Эмблематике смысла» поэтически назвал «лестница творчеств», когда триадическое бытие на каждом новом уровне воплощается в новых структурах<sup>19</sup>.

В связи с принципом подобной «семантической» дополнительности можно вспомнить философскую концепцию П.Флоренского, утверждавшего этот принцип по отношению к любым научным описаниям мира. Вяч.Вс.Иванов замечает, что Флоренский предвосхитил открытие Нильса Бора<sup>20</sup>. Нам же кажется, что принцип семантической дополнительности мотивируется не столько предвосхищениями Флоренского в области квантовой механики, сколько самим объектом, символическая природа которого *по определению* требует множества смысловых кодов.

---

<sup>18</sup> Лосев А.Ф. Самое само // Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 345.

<sup>19</sup> См.: Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 25-90.

<sup>20</sup> Иванов Вяч. Вс. Очерки по предыстории и истории семиотики // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1. М., 1999. С. 179.

Симптоматично, что «магия» объекта оказывается столь велика, что даже исследователи берут на вооружение этот символистский принцип, интерпретируя категорию целостности и единства в символизме с точки зрения разных методологических систем. Так, Е. Григорьева, анализируя мифологему целостности на культурно-философском уровне, подбирает ей несколько смысловых методологических кодов, главным из которых является психоаналитический<sup>21</sup>. Исследовательница исходит из идеи о «дополнительности» и компенсаторной функции сознания по отношению к бессознательному, в результате чего идея Единства получает психоаналитическое обоснование на основе снятия оппозиции между сознанием и бессознательным. Однако с таким же успехом ряд оппозиций, позволяющих «объяснить» особенности символистской эстетики и поэтики, можно продолжить.

Все же, несмотря на множественность оппозиций, структурирующих философско-поэтическую символистскую модель мира, в ней можно выделить общее смысловое начало, позволяющее объяснить специфику символистского универсализма и свести все оппозиции в единую систему. Мы полагаем, что в качестве такого ключа выступает оппозиция - *актуальное и потенциальное*. В силу своей «универсальности» эта оппозиция связывается с общей символистской моделью мира, в то время как различные ее преломления в разных мировоззренческих координатах коррелируют с уровнем разных индивидуально-авторских картин мира.

Возможно, что эта оппозиция имманентна самому типу символистского художественного мышления. Так, А.Ф. Лосев, рассуждая о трагическом мировоззрении Аристотеля, указывает на его символическую природу. При этом символизм Аристотеля связан с тем, что некая

---

<sup>21</sup> Григорьева Е. О некоторых коннотациях мотива андрогинна в культуре XX-го века (преимущественно на русской почве) // <http://www.rvb.ru/belyi/studies/grigorjeva/androgynie.htm>

«Смысловая заданность» сопрягается со всеми потенциальными «возможными вне-смысловыми алогическими осуществленностями»<sup>22</sup>.

И в самом деле, эта аристотелевская оппозиция латентно присутствует в каждой из разных моделей Единого. Для того чтобы это увидеть, нужно рассматривать противопоставления, структурирующие категорию «единораздельной цельности», с учетом того, какие взаимоотношения возникают между их элементами. Во всех случаях снятие оппозиции происходит за счет актуализации одного члена в другой, в результате чего дионисийское начало, «застывая», трансформируется в аполлоническое, мировая душа обнаруживается в душе человека. Однако то, что было актуальным, уходит «вглубь» для того, чтобы снова появиться. Так возникает сугубо символистская диалектика скрытых и явных форм.

Корректность выделения этого противопоставления в качестве миромоделирующего подтверждается тем, что оно оказывается важным в ряде богословских трудов, повлиявших на специфику символистского художественного мышления и выразившихся в концепции софийности<sup>23</sup>. Философское понятие Софии в русской религиозной философии вбирает в себя целый круг представлений, связанных с каббалой, гностицизмом, европейской мистикой и, как правило, связывается именно с философскими системами всеединства<sup>24</sup>. Несмотря на «разночтения» этого древнего образа мудрости, все эти софиологические учения едины в одном: София является «посредником» между тварным и идеальным миром.

---

<sup>22</sup> Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С.726.

<sup>23</sup> Об истоках этой древней философемы см.: Иванов Вяч.Вс. Новые данные о предистории мудрости в древневосточных текстах // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. М., 2007. С. 325-333.

<sup>24</sup> Козырев А.П. Софиология // Русская философия. Словарь. М., 1999. С.465-469.



Именно она обнаруживает единство во множественности и обеспечивает миру целостность.

София оказывается «средним» членом в этой бинарной философской модели. Это обуславливает ее функцию: *она снимает противопоставление материального и идеального, заключая в себе то и другое*. Отсюда возникает уже указанная нами оппозиция потенциального и актуального бытия, которая в этих философских системах выдвигается на первый план.

Так, по Вл.Соловьеву, София может представлять как «второй полюс потенциальности, непосредственная возможность бытия, первая материя, природа в Боге»<sup>25</sup>. Философ в «Чтениях о Богочеловечестве» подчеркивает эту функцию Софии, которая, будучи посредующим началом, помогает Божеству «осуществиться», актуализироваться. Ср.: «Обнимая собою все живые существа (души), а в них и все идеи, она не связана исключительно ни с одною из них, свободна ото всех, - но будучи непосредственным центром и реальным единством всех этих существ, она в них, в их особенности получает независимость от божественного начала, возможность воздействовать на него в качестве свободного субъекта. Поскольку она воспринимает в себя Божественного Логоса и определяется им, душа мира есть человечество - божественное человечество Христа - тело Христово, или София. Воспринимая единое божественное начало и связывая этим единством всю множественность существ, мировая душа тем самым дает божественному началу полное действительное осуществление во всем; посредством

---

<sup>25</sup> Козырев А.П. Указ. соч. С. 465.

нее Бог проявляется как живая действующая сила во всем творении, или как Дух Святой»<sup>26</sup>.

С.Н.Булгаков, систематически развернувший учение о Софии, также связывает ее с актуальным и потенциальным бытием. Так, он указывает на то, что «сотворение мира в Начале, т.е. в Софии, или на ее основе, приходится поэтому мыслить как обособление ее потенциальности от вечной ее же актуальности <...> Актуализация потенции софийности и составляет содержание этого процесса»<sup>27</sup>. Поэтому София является связующим началом множественности мира, трансформирующая ее в Единство и целостность<sup>28</sup>.

Почему философская оппозиция актуального и потенциального оказывается столь важной? Дело в том, что представления об органической целостности мира с необходимостью требуют отсутствия бинарных моделей. И благодаря этой оппозиции, противопоставления могут сниматься: реальное и идеальное не противостоят, но являются полюсами одного неделимого целого, и поэтому в соответствии с аристотелевским принципом энтелехии они просто «переходят» друг в друга.

Таким образом, в первом приближении концепция Единого в символистской модели мира оказывается связанной с претворением потенциального в актуальное, что позволяет диалектически решить проблему единичного и множественного, снять все противопоставления и вернуть миру утраченную целостность.

**Эволюция.** Модель бытия, организованная по принципу «актуальное - потенциальное», по определению не является статичной. Реализация потенциального в актуальном, долженствующая привести к целостности

---

<sup>26</sup> Соловьев Вл. Чтения о богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из "Трех разговоров...": Краткая повесть об Антихристе. СПб., 1994. С. 162-163.

<sup>27</sup> Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 195.

<sup>28</sup> Там же. С. 196.

мира, предполагает еще одну миромоделирующую категорию – категорию эволюции.

На уровне индивидуальных поэтических картин мира эволюция воплощается в мотиве пути<sup>29</sup> (и сопутствующих ему образах). С точки зрения доминантной миромоделирующей оппозиции путь мыслится не как прямолинейно-направленный (что в целом характерно для западного понимания прогресса), но как *претворение потенциального бытия в актуальное*, отсюда главная функция пути – вернуть пространству утраченную целостность.

Поэтому путь в индивидуальных символистских картинах мира предстает не как традиционное «путешествие», но как объединение противоположностей. В этом смысле показательны многие пространственные метафоры Блока – его лирический герой в ранних стихотворениях выполняет «опосредующую» функцию, соединяя земную и небесную сферы (ср., например, «Я шел к блаженству. Путь блестел...», «В бездействии младом, в передраассветной лени...», «В те дни, когда душа трепещет...» и др.).

В соответствии с философскими установками в символистской модели мира отчетливо вырисовываются два «вида» эволюции и два типа пути: *движение по восходящей* и *движение по нисходящей*. Поэтически эти модели движения воплотил А.Блок. В парадигму так понимаемого пути вписываются мотивы восхождения его лирического героя и мотивы падающей звезды (Незнакомки – Софии – Вечной Женственности).

Все эти пространственные метафоры имеют древнейшее философское обоснование, которое, несомненно, оказывается значимым для символизма, – гностицизм. Как и любое онтологическое учение,

---

<sup>29</sup> Об идее пути у Блока см. классическую работу: Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал.Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Блока. Л., 1981. С. 6-151.

претендующее на универсальность, гностицизм предлагает и свое учение о пространстве.

Пространство в гностицизме состоит из ряда эонов, которые объединяются в целостность, благодаря разным «опосредующим» категориям: Логос, Христос, София. На абстрактном уровне модели мира эти категории функционально восходят к «третьему» элементу, элементу-медиатору, объединяющему две сферы пространства. Поэтому сама тернарная пространственная модель предполагает эволюцию и динамику, которая и осуществляется по двум указанным выше спациональным схемам (восхождения и нисхождения). Ср.: «Живой Иисус ответил и сказал: "Это Слово, бывшее в Небесах прежде, чем начала быть земля - то есть то, что зовется миром сим - вы же, познавая Слово мое, опустите Небеса, а оно поселится в вас. Небеса же эти суть Невидимое Слово Отца, но когда вы познаете всё это, вы опустите Небеса. Что же касается подъема земли в Небеса, то я покажу вам, что это такое, чтобы вы знали это. Отправить землю на небо означает, что слышащий слово гнозиса перестал пользоваться пониманием земного человека, но сделался Небесным Человеком. Его Понимающий (Разум) перестал быть земным, но стал небесным»<sup>30</sup>.

Подобные идеи находим у Вл.Соловьева. Так, А.П.Козырев отмечает, что «видеть современное человечество софиологически означает для Соловьева не только возвышать его до состояния божественного единства (чем, собственно, он и занимался, разрабатывая теократическую утопию), но и низводить Софию до расчлененного мира, заставляя ее страдать вместе с ним. София - это как бы мостик между небом и землей,

---

<sup>30</sup> Первая книга Иеу // <http://apokrif.fullweb.ru/gnost/kniga-ieu1.shtml>

движение по которому осуществляется в обоих направлениях»<sup>31</sup>.

К этим же миромоделирующим пространственным схемам обращается и Вяч.Иванов, воплощая их в иных философских кодах. Так, с помощью метафор восхождения и нисхождения Вяч.Иванов выявляет закономерности творческого процесса. Однако его учение о творчестве из-за сильного пространственного элемента в нем присутствующего в своей глубине неожиданно оказывается онтологическим. Это связано с теургической концепцией, в соответствии с которой процесс творчества понимается как пересотворение мира, а художник оказывается тем, кто возвращает реальности ее целостность. Ср.: «в деле создания художественного произведения художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т.е. истинных художников»<sup>32</sup>.

В конечном счете, Иванов рисует величественную картину реальности, насквозь пронизанную такого рода динамическими тенденциями: «Брать и давать — в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствуют — восхождение и нисхождение»<sup>33</sup>.

В рамках индивидуальных картин мира эти две пространственные модели пути могли получать разные «имена» в зависимости от той или иной культурно-философской традиции, куда они были спроецированы. В частности, отзвуки мотивов восходящего и нисходящего пути отчетливо слышны в учении Вяч.Иванова об

---

<sup>31</sup> Козырев А.П. Парадоксы незавершенного трактата. К публикации французской рукописи Владимира Соловьева «София» // <http://www.anthropology.ru/paradoxy.htm>

<sup>32</sup> Иванов Вяч. О границах искусства // Собр. соч. в 4 т. Т.2. Брюссель, 1974. С. 629-630.

<sup>33</sup> Там же. С. 633.

Аполлоне и Дионисе (которое он развивал с опорой на философию Ницше). Дионисийское начало связывается с нисхождением в смерть и саморазрушением, в то время как аполлоническое начало коррелирует с ясностью и законченностью.

Эти категории могут прочитываться Ивановым и в иной смысловой перспективе. Применительно к творчеству аполлоническое начало соотносится с совершенством формы, а дионисийское начало – с «музыкальным», «неоформленным» духом. Ср.: «Вглядимся ближе в процесс возникновения из эротического восторга мистической эпифании, из этой эпифании — духовного зачатия, сопровождающегося ясным затишьем обогащенной, очастливленной души, из этого затишья — нового музыкального волнения влекущего дух к рождению новой формы воплощения, из этого музыкального волнения — поэтической мечты, в которой воспоминания только материал для созерцания аполлинийского образа, долженствующего отразиться в слове стройным телом ритмического создания, — пока, наконец, из желания, зажженного созерцанием этого аполлинийского образа, не возникнет словесная плоть сонета»<sup>34</sup>.

Исходя из такой концепции, мы можем предположить, что категории аполлонического и дионисийского могут быть соотнесены с традиционными категориями формы и содержания. Если вернуться к оппозиции актуальное и потенциальное, которая обуславливает специфику семантических отношений между двумя бинарно противопоставленными элементами, то можно сказать, что форма и содержание соотносятся между собой по аристотелевскому принципу. Таким образом, эти два «школьных» термина понимаются совершенно в ином аспекте – ***форма и содержание становятся***

---

<sup>34</sup> Иванов Вяч. О границах искусства // Собр. соч. в 4 т. Т.2. Брюссель, 1974. С. 630.

*динамичными* (*содержание* – восхождение – потенциальное – Дионис; *форма* – нисхождение – актуальное – Аполлон). Все это обуславливает динамическое и нераздельное взаимодействие формы и содержания в рамках одной смысловой структуры, и именно это динамическое взаимодействие приводит к появлению «плоти сонета», то есть к созданию художественного произведения.

П.Флоренский предлагает такую же, «символическую», модель творчества в работе «Иконостас». Характерно, что П.Флоренский использует те же самые пространственные метафоры, к которым обращался и Вяч.Иванов, что еще раз свидетельствует о том, что речь действительно идет об одной из символистских универсалий, связанной с общесимволистской моделью мира<sup>35</sup>. Ср.: «Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо искусство есть оплотневшее сновидение»<sup>36</sup>.

Интересно проследить, как эта концепция неожиданно реализуется в XX веке, например, в эстетике С.Эйзенштейна, где категории восхождения и нисхождения заменялись категориями прогресса и

---

<sup>35</sup> Факт взаимовлияний, которые, несомненно, имели место, этой мысли не противоречит, ибо такие взаимовлияния возможны только на базе общего мировоззрения.

<sup>36</sup> Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 18.

регресса<sup>37</sup>. Вяч.Вс.Иванов, анализируя монографию Эйзенштейна «Grundproblem», замечает, что для Эйзенштейна «без тенденции к регрессу в искусстве нет формы, как без тенденции к прогрессу – нет содержания». При этом, как утверждает Эйзенштейн, «процесс «переложения идеи» в последовательность «живых образов», по существу, состоит в том, чтобы тезу содержания «перевести» с языка логики на язык чувственного мышления. Единство обоих в законченном художественном произведении определяет собою диалектику художественного образа», то есть обуславливает создание произведения как некой целостной образной структуры, которая понимается как результат динамического взаимодействия двух разнонаправленных векторов<sup>38</sup>.

Здесь мы сталкиваемся с крайне интересными механизмами культурной памяти и традиции, когда *базовая миромоделирующая пространственная схема, попадая в новый культурный контекст, начинает выражаться в иной картине мира и, как следствие, - в иной символической системе.* Естественно, что Эйзенштейн, обращаясь к категориям регресса и прогресса, трактует их отнюдь не в гностическом духе (как Вяч.Иванов), он заимствует только основную пространственную схему и воплощает ее в новой

---

<sup>37</sup> Отметим, что Вяч.Вс.Иванов указывает на некоторые соответствия между работами С.Эйзенштейна и П.Флоренского, что опять же может свидетельствовать о символическом коде, которым пользовался Эйзенштейн, тем более, что само обращение Эйзенштейна к мифологической архаике с необходимостью этот символический код предполагает. См.: *Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна* // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998. С. 310. Также: *Иванов Вяч.Вс. Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточно-фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию»* // *Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры.* Т.2. М., 2000. С. 86.

<sup>38</sup> *Эйзенштейн С.М. Чет-нечет* // Восток - Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988, С. 238.



культурно-философской модели. Так, эту оппозицию он сводит к фрейдистскому противопоставлению чувственного и логического типов познания.

Таким образом, если рассматривать категории эволюции и пути в широком контексте модели мира, то мы увидим, что они вписываются в общую модель символистского пространства. Эволюция, понимаемая как актуализация потенциального, оказывается «третьим» необходимым элементом, который является главным условием единства мира. Проекция же эстетики на онтологию (обусловленная теургическими исканиями символистов) приводит к тому, что пространственные категории обретают расширительный смысл. Так, эти пространственные модели используются не только для описания становления мира, но и для описания рождения творческого произведения.

**Онтологическая асимметрия.** Итак, категория эволюции связана с обретением миром своей утраченной целостности, с чаемым синтезом, где бинарность тезы и антитезы будет нейтрализована. Однако биографические и исторические факторы указывали на невозможность такого синтеза. На уровне модели мира это обозначало исчезновение элемента, выполняющего опосредующую функцию (пути, Софии, Логоса). Тернарная модель мира превращалась в бинарную, поэтому «логика эволюции» подменялась «логикой взрыва»<sup>39</sup>.

Соединение противоположностей принципиально невозможно, вечное возвращение оказывается дурной бесконечностью (ср. хрестоматийное «и повторится все, как встарь...»), оппозиции превращаются в антиномии – все это приводит к эсхатологическому мироощущению и трагизму. Используя слова Вяч.Иванова, можно

---

<sup>39</sup> Подробнее о дуальных моделях культуры см.: *Лотман Ю.М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до XVIII века) // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 88-116.*

утверждать, что символисты задержались в «области антитезы», что обусловило элементы романтического мироощущения. Разрушение целостного смыслового единства мира, характерного для религиозно-теургического мышления, приводит к распаду пространства (ср., например, специфику пространства в «городских» стихах Блока или же в «Пепле» у Белого).

Возникает вопрос: почему происходит разрушение этой гармоничной модели бытия? Можно выделить два совпавших фактора: внешний (исторический) и внутренний (смысловой). Исторический фактор связан с общей социально-исторической нестабильностью (революция в символистской семиотической системе была означена как событие, предвещающее мировую катастрофу). Смысловой же фактор соотносится с логикой самого символа. Остановимся на этом подробнее.

Онтологическая асимметрия между разными уровнями бытия приводит не только к динамической подвижности, но также и к аксиологическому несоответствию «сверхсмысла», который должен быть выражен, и вариантов, с помощью которых он выражается.

Отсюда проистекает множество сугубо символистских мотивов и образов, в частности мотив «невыразимости». В системно-семиотическом ключе он может быть прочитан как результат несоответствия, возникающего между инвариантом и вариантами. На мировоззренческом уровне у младосимволистов это выражается в трагическом мотиве невозможности теургии, то есть невозможности адекватно и полно воплотить идеал в рамках земной действительности.

Другой мотив, связанный с подобной «логикой символа», - это мотив демонической подмены, который также может быть объяснен в контексте «символической структуры». Изначально в рамках концепции «положительного всеединства» мыслилось гармоничное сочетание множественности в Едином. Если использовать

семиотическую терминологию, то можно сказать, что предполагалось, что инвариант мог быть корректно представлен в ряде вариантов. Однако распад гармоничной картины мира привел к смысловому распаду структуры символа. Инвариант (абсолютное «сверхзначение») заменяется рядом вариантов, которые не приближают к этому абсолютному смыслу, но отдаляют от него. Метафизическая целостность, в рамках которой предполагалось сочетать единое и множественное, оказывается земной «раздробленностью», которая приводит к появлению мотивов двойничества и демонической подмены. Вечная Женственность является в разных ликах, каждый из которых оказывается «не тем». Следовательно, инвариантное сверхзначение, воплощаясь (материализуясь) в мотивно-образных рядах, искажается, и символ теряет свою жизнетворческую функцию.

Таким образом, изначальная антиномичность символа, проецирующаяся на антиномичность бытия, обуславливает не только его семантическую подвижность и целостность, но также и (при невозможности снять оппозиции) – мотивы смыслового распада, которые на семантическом уровне представляют собой отражение экзистенциального диссонанса.

Характерно, что А.Ф.Лосев истоки трагического мировоззрения Аристотеля усматривает именно в символической структуре его онтологических представлений, связанных с воплощением Единого, которое оборачивается его «раздробленностью». Ср.: «Трагедия возникает тогда, когда это вечный и самодовлеющий все-блаженный Ум начинает отдаваться во власть инобытию и, определяясь материально, становится из вечного временным, из самодовлеющего – подчиненным

необходимости и из все-блаженного – страдающим и скорбным»<sup>40</sup>.

Поэтому, кажется, что революция стала лишь поводом к тому, чтобы сработала логика символа, образования изначально амбивалентного и противоречивого, заключающего в себе семантические противоположности. Но дело даже не в том, что соединение неба (сферы идеального смысла) и земли (сферы материи) оказывается невозможным. Дело в том, что дух, который «нисходит» на землю, в условиях материальной реальности подвергается онтологическим «изменениям». Желанная связь между небом и землей – возникает, но оказывается предельно «инверсированной», теургическая утопия, помещенная в координаты материального мира, оборачивается антиутопией, а зло предстает не как отсутствие добра, а как его искажение.

\*\*\*

В основе *модели мира* Гребенщикова обнаруживаются те же «символистские» мировоззренческие константы - это ведет к использованию сходных поэтических приемов и, в конечном счете, – к поэтике символа<sup>41</sup>. Однако эти универсалии у Гребенщикова воплощаются в иной культурно-философской *картине мира*, нежели у русских символистов.

---

<sup>40</sup> Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 733.

<sup>41</sup> О символистской традиции в бардовской песне см., например: Авраменко А.П. Наследник Серебряного века: (Традиции классики XX века в творчестве Булата Окуджавы) // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы междунар. науч. конф. 14–15 нояб. 2002 г. М., 2002. С. 14–23; Авраменко А.П. Слово как явление синэстетизма в творчестве Булата Окуджавы // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Междунар. конгресс исслед. рус. яз. (М., МГУ им. М. В. Ломоносова, филол. факультет., 18–21 марта 2004): Тр. и материалы. М., 2004. С. 616–617.

**Универсализм.** «Я все время тяготел к универсальности» - эти слова Б.Гребенщикова могли бы стать эпиграфом к главе и методологическим оправданием отнесения гребенщиковской поэтики к символистскому типу. Каждый исследователь, обращающийся к творчеству Б.Гребенщикова, считает своим долгом отметить это стремление к универсализму, поскольку основы гребенщиковской «философской» поэтики и «поэтической» философии (интертекстуальность, сочетание разных религиозно-философских систем) объясняются стремлением рассматривать мир как целое, что в общем смысле повторяет доминантную мировоззренческую установку символистов.

Но если у символистов представление о всеединстве и универсальности воплощалось в гностическо-христианском коде (поскольку он давал возможность «снять оппозиции»), то в основе поэтического выражения целостности мира у Гребенщикова лежит иная культурно-религиозная система – буддизм, где также отрицается «бинарность» и «разделенность» мира.

Парадоксально, но на фундаментальном уровне эти различные религиозно-философские системы обретают неожиданное сходство, ибо в обоих случаях используются с одной целью: найти «тот набор слов» (по выражению Гребенщикова), который максимально полно обозначает единство бытия.

Установка на преодоление разрыва между земной и небесной сферами приводит символистов к соловьевской концепции «положительного всеединства», понимаемого как «свобода частей в рамках целого». Интеграция же различных культурно-философских моделей в «буддистски» ориентированной картине мира Б.Гребенщикова также происходит не за счет «унификации» («отделенности»), но за счет «всеприятия» («целостности»), которое, однако, имеет восточные корни. Так, ниже мы покажем, как образы из разнообразных

культурных источников, попадая в символические единства, «возводятся» Гребенщиковым к одному «метасмыслу».

И точно так же, как символисты воспринимали реальность сквозь призму разных культурных систем, Гребенщиков обращается к различным моделям понимания и осмысления реальности. Такая «полиморфность», выражающаяся в том, что Б.Гребенщиков апеллирует сразу к множеству культур, приводит его к созданию буддийской поэтики «неразличения», где главным является принцип «сгодится все» (ср. из интервью: «Просто время от времени ко мне в руки попадает новый набор слов, который еще более точно объясняет все по поводу меня самого»).

Возникает ощущение, что Б.Гребенщиков пытается как бы реконструировать смысл, пронизывающий все мироздание, «прочитать» реальность. Видимо, понимая, что сделать «однозначно» это невозможно, он, так же, как и символисты, постоянно подбирает разные означающие этого смысла, в конечном счете, пытаясь добраться до самых глубинных оснований мира. Отсюда основная особенность этой поэтики – установка на абсолютную семантическую медиацию, понимаемую как снятие любого противопоставления.

*Эволюция.* Семантическая медиация в творчестве Гребенщикова оказывается типологически родственной представлениям символистов об эволюции мира через актуализацию потенциального. В обоих случаях феномен семантической медиации философски обоснован тем, что разные уровни мира не разделены, но мир – одно целое. Выше мы рассмотрели, как эта медиация воплощается у русских символистов через категории пути и Софии. Что касается буддистской картины мира, то постулат об отсутствии бинарности здесь является первоочередным.

Чистое бытие «не содержит в себе разнообразия»<sup>42</sup>, утверждали поздние буддисты. При этом основой «онтологической» иллюзии становится разделение на субъект и объект познания, что приводит к бинарности и «разорванности» восприятия мира<sup>43</sup>. В дзен-буддизме («дальневосточная» ветвь буддизма Махаяны) попытки «расчленивать» реальность приводят к тому, что мир, понимаемый как сложнейшая «живая» субстанция, становится мертвым и безжизненным: логические операции, связанные с различением, эту живую целостность убивают.

В этом смысле буддистская философская основа позволяет многое объяснить и в поэтике Б.Гребенщикова: установка на снятие оппозиций на мировоззренческом уровне приводит к смысловой многозначности на уровне текста.

**Онтологическая асимметрия.** Тем не менее, ни одна культурно-философская система не способна выразить всю полноту реальности. Так мы подходим к сугубо символистской асимметрии между означаемым и означающим, которая у символистов связывалась с трагическим мироощущением. У Гребенщикова же эта асимметрия обуславливает невозможность словесного «выражения» мира. Это типологическое сходство на уровне модели мира очевидно, но у Гребенщикова эта миромоделирующая символистская константа на уровне картины мира связывается опять же с буддизмом.

Так, в буддизме слово как логическая категория противопоставляется «чистому опыту», который находится

---

<sup>42</sup> Щербатской Ф.И. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. В 2 т. Т.2. СПб., 1995. С. 181.

<sup>43</sup> Познавательный идеал буддистов – «видение реальности как она есть», для чего нужно преодолеть субъектно-объектную разделенность (Классическая буддийская философия. СПб., 1994. С. 42).

за пределами «дискурсивной реальности»<sup>44</sup>. Фактически эта восточная идея «несказанности» типологически родственна апофатическим христианским идеям.

Слова в философской системе буддизма, таким образом, оказываются категориями, ложно структурирующими реальность и обуславливающими главную экзистенциальную иллюзию: субъектно-объектное деление мира. Поэтому слово у Б.Гребенщикова часто предстает как устойчивая «колея сознания», обретающая в ценностной системе автора негативные смыслы. Слово, будучи знаком «ложной реальности», в этом плане противостоит «живой жизни» и «правильному восприятию». Типологически такой «взгляд» на природу слова на глубинном уровне модели мира может соотноситься с символистскими концепциями, также предполагающими «онтологическое безмолвие» и принципиальную неспособность слова выразить мир, однако на уровне «картины мира» становится понятным, что основа такой философии слова у Б.Гребенщикова – буддизм. Ср. в «Цветах Йошивары»: «Я бы все объяснил - но я не знаю истинных слов».

Для того чтобы обрести истинное знание о мире, по мысли буддистов, необходимо разрушить «дискурсивную» реальность и лишить слова их «обычного» значения. Поэтому буддизм не только отрицал слова как таковые, но также и задавал определенные методы работы с ними, когда «узуальные» значения разрушались при необычной комбинаторике слов. Особенно в этом смысле показательна дзен-буддистская практика «коанов». Коан - своеобразный «буддистский» жанр, предполагающий вопрос и заведомо лишенный смысла ответ (ср.: « - Что такое Будда? – Три циня хлопка»). Преодоление логических штампов

---

<sup>44</sup> Ср.: «Основой всех понятий является простой непосредственный опыт. Этому опыту Дзен придает самое большое значение, считая его фундаментом, и над ним он сооружает здание из слов и понятий...» (Судзуки Д.Т. Дзен-буддизм. Бишкек, 1993. С. 21).



реальности через асемантичное столкновение слов инспирирует заведомый абсурдизм коана. При этом абсурдность, возникающая в ходе подобного диалога, должна, по мнению мастеров дзена, разрушить логические категории, структурирующие ум, и привести к «просветлению»<sup>45</sup>.

Сознательная ориентация Б.Гребенщикова на дзен проявилась в спорадических обращениях к этому жанру. Так, например, в песне «Иван и Данило», несомненно, появляются элементы коана: «Мне скажут: “Как это мило”, я скажу “Иван и Данило”».

Практика коанов – это целая «семантическая философия». Можно сказать, что учителя дзена работали не с самими словами, а с их *отношениями*. Преодоление ложной «дискурсивной реальности» происходило через разрушение связей между словами. Эта «метода» отчетливо проявляется и у Б.Гребенщикова. Его интересуют не слова сами по себе, а их разнообразные «комбинации»: извлекая то или иное слово из привычного контекста, он помещает его в собственную «систему связей», за счет чего слово теряет свое «фиксированное» значение. Эта установка была отрефлексирована Гребенщиковым еще в песне «Двигаться дальше»: «Простые слова, их странные связи - / Какой безотказный метод». Работа со словом на границах его значений приводит к тому, что предметное значение слова разрушается (почти так же, как это происходило в практике коана), и слово, вписанное в сетку новых связей, «наращивает» свой смысл. Слово оказывается всего лишь «семантическим узлом», меняющим свой смысл от рода семантической сети, в которую оно помещено.

Итак, общая символистская миромодель представляет собой набор определенных универсалий, которые на уровне

---

<sup>45</sup> Ср.: «Эти парадоксы возникли потому, что язык человека является очень плохим средством для выражения глубочайших истин, истины эти не могут быть превращены в предмет, уместяющийся в узкие рамки логики» (*Судзуки Д.Т.* Указ. соч. С. 21).

индивидуальных картин мира воплощаются в разных культурно-философских системах, где каждой универсалии подбираются различные «имена». Однако обилие этих имен не должно сбивать с толку, потому что в основе общей модели мира лежат одни и те же константы.

В символистском типе поэтики выстраивается определенный мировоззренческий сюжет, развитие которого обуславливается «инвариантами» символистского мировоззрения: представлениями о целостности и единстве мира, о его необходимом развитии и о невозможности такого развития. Не нужно доказывать, что эти мировоззренческие универсалии в поэтике символистского типа воплощаются в мотивно-образных рядах. Однако, думается, что этот сюжет влияет не только на внешний уровень мотивно-образной системы, но также и на внутренний уровень ее выстраивания. То есть он связан не только с простейшим уровнем тематики, но и с глубинными семантическими принципами организации всей символической системы, которые не лежат на поверхности, но которые должно реконструировать. Так мы подходим к ключевому вопросу поэтики символистского типа – вопросу о символе. Для анализа категории символа в аспекте его связи с миромоделью и в его поэтической функции обратимся к поэтике Б.Гребенщикова, построенной по законам символических соответствий.

## ГЛАВА 2. СИМВОЛ КАК «ЕДИНОРАЗДЕЛЬНАЯ ЦЕЛЬНОСТЬ»

Вышеуказанные философские константы являются мировоззренческим основанием для организации символа, и *каждая из этих категорий структурирует разные уровни символической системы*. Символ же, в свою очередь организует семантический универсум текстов «символистского» типа. Рассматривая символ в таком ключе, мы подходим к важному вопросу о том, как макроуровень картины мира влияет на микроуровень поэтической семантики.

Проекция философской модели бытия на семиотический уровень дает семантическую структуру, которая является инвариантной для целого ряда символических систем. Каждая из таких систем структурируется по принципу воплощения категории «общего» «потенциального» смысла в образных рядах, можно сказать, что происходит «оплотнение» духовного «смыслового» начала в ряде «материальных» образов.

В результате актуализации потенциального смысла в конкретных художественных образах и мотивах появляются целые парадигмы имен, при этом возникает семиотический парадокс: чем обширнее эти парадигмы, тем важнее выражаемый ими смысл и тем менее его можно выразить, поскольку каждый из этих образов есть всего лишь относительное приближение к этому сверхсмыслу. При этом все элементы символической системы содержат в себе его частицу и одновременно отличаются друг от друга.

В подобных символических целостностях<sup>46</sup> смысловые элементы выстраиваются по принципу семантического

---

<sup>46</sup> Здесь нам близка позиция Т.М. Николаевой, которая считает, что целостность текста обусловлена тем, что текст пронизан некими семантическими «квантами», «не привязанными ни к линейному контакту, ни к оформленности грамматических уровней. Текст

тождества, когда *различение указывает лишь на внутреннюю смысловую нерасчлененность, «где одна мысль повторяет другую, один образ вариантен другому»*<sup>47</sup>. Этот принцип архаичного искусства является главным принципом выстраивания символа<sup>48</sup>. Таким образом, вся система элементов, входящих в символическое множество, наполняется общим инвариантным смыслом благодаря тому, что в саму их форму включается некоторое содержание, приблизительно одинаковое для всех<sup>49</sup>. Этот инвариантный смысл можно обозначить как *архисему* (метасему), которая выполняет функцию «классификатора», организующего систему образов в пределах той или иной семантической группы, в то время как каждый из этих образов служит одним из «парадигматических» означающих для заданного «общего» содержания.

Такая символическая диалектика единичного и множественного была выражена А.Ф.Лосевым в уподоблении символа математической функции. Ср.: «Выражаясь чисто математически, символ является не просто функцией (или отражением) вещи, но функция эта разложима здесь в бесконечный ряд, так что, обладая символом вещи, мы, в сущности говоря, обладаем бесконечным числом разных отражений, или выражений,

---

оказывается прошитым этими смысловыми переключками» (Николаева Т.М. От звука к тексту. М., 2000. С. 436).

<sup>47</sup> Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 29.

<sup>48</sup> В.Г.Гак подобные смысловые образования называет классами объектов, сформированных «ad hoc» (Гак В.Г. Языковые преобразования. М., 1998. С. 32). Ср. эту же проблему классов ad hoc у Дж.Лакоффа (Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. М., 2004).

<sup>49</sup> Сходный тип «образования образов» был исследован в работе: Павлович Н.В. Значение слова и поэтические парадигмы // Проблемы структурной лингвистики, 1984. М., 1988. С. 151-167.

вещи, могущих выразить эту вещь с любой точностью и с любым приближением к данной функции вещи»<sup>50</sup>.

Поскольку элементы этих символических множеств объединены общим содержанием, постольку они могут быть взаимозаменяемы в разных контекстах. Здесь появляется то, что можно назвать принципами «парадигматической» логики, когда один образ в силу его внутренней семантической родственности другому может в тех или иных контекстуальных позициях заменять его. При этом семантика искомого образа будет меняться в зависимости от того, в какой структуре значения он функционирует<sup>51</sup>.

Если для описания такой структуры символа использовать семиотический язык, то можно сказать, что символические системы характеризуются наличием в них двух типов структур.

Во-первых, в символе есть *жесткая семантическая структура*, которую А.Ф.Лосев обозначил как «функцию». Она является «порождающим принципом», смысловым ядром системы, и обеспечивает ее единство и целостность. На семантическом уровне жесткую структуру можно определить как смысловой инвариант, который придает символической системе целостность и неделимость.

---

<sup>50</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 9; ср. понимание символа как системной целостности у Е.Фарино: «символ – это понятийная система, свернутая <...> до одного объекта» (Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 90).

<sup>51</sup> Возникает вопрос: на основе какого методологического правила мы можем выделить инвариантную сему, объединяющую то или иное образное множество в единое целое? Здесь мы воспользуемся «основным правилом интерпретации», предложенным Ю.Д.Апресьяном: «основной семантический закон, регулирующий правильное понимание текста слушающим: выбирается такое осмысление данного предложения, при котором повторяемость семантических элементов достигает максимума» (Апресьян Ю.Д. Лексическая семантика. Избр. труды. Т.1. М., 1995. С. 14). То есть выбирается такая сема, которая повторяется в максимальном количестве мотивно-образных элементов.

Во-вторых, символ характеризуется наличием *гибких семантических структур*, которые представляют собой ряд конкретных вариантов, где инвариантное значение может реализовываться в определенный момент времени.

*Жесткие смысловые структуры связаны с целостностью символической системы, гибкие смысловые структуры связаны с дробностью и разнообразием.* Так семантически оправдывается лосевское определение символа как «единораздельной цельности». Форма символической системы в таком контексте оказывается ипостасной, поскольку она связывается с гибкими структурами, представляющими множество и разнообразие, и является «способом» проявления инвариантного символического содержания, которое относится к ней как потенциальное к актуальному.

Таким образом, структура символа становится изоморфной структуре бытия (как оно явлено в символистских представлениях). И так же, как бытийное пространство организовано как «единораздельная цельность», так и семантическое пространство структурировано по принципу «нераздельности-неслиянности». Так на семантическом уровне происходит реализация философской концепции «положительного всеединства», которое Вл.Соловьев определял как свободу частей в рамках целого.

Обратимся к *первому уровню поэтики символа, который связан с мировоззренческой установкой на универсализм, воплощающейся в жестких семантических структурах.*

## § 1. Семантическое множество «истинное состояние»

Подобные «символьные» структуры появляются в творчестве Б.Гребенщикова. Так, у него возникает группа образов, объединенных архисемой (жесткой смысловой структурой), которую можно условно обозначить как «истинное состояние» (далее ИС, или архисема «просветление»). **Реконструкция заданной символьной группы будет происходить через установление авторской структуры значения для каждого компонента этой группы.**

Иначе говоря, мы прибегнем к принципам контекстного анализа, когда тот или иной образ будет интерпретироваться через «соседние» образы. Так мы установим «семантическую сеть»<sup>52</sup>, в пределах которой образы и будут получать свое толкование. Такая методика анализа сложных символических структур кажется вполне релевантной. Характерно, что А.Ф.Лосев, анализируя символическую структуру слова, обращается к химическому термину «валентность», определяя ее как «способность языкового элемента получать то или иное значение (функцию) в связи со своим контекстом»<sup>53</sup>.

Инвариантная сема «истинное состояние» оказывается общей для обширной образной парадигмы. Так, в песне «Дело мастера Бо» архисема ИС актуализируется в нескольких культурно-разнородных образах, связанных с религиозными системами буддизма и христианства:

*Поздно считать, что ты спишь,  
Хотя сон был свойственным этому веку.  
Но время сомнений прошло, уже раздвинут камыш;*

---

<sup>52</sup> Понятие «семантической сети» было введено Г.Скрэггом (см.: *Скрэгг Г. Семантические сети как модели памяти // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XII. Прикладная лингвистика. М., 1983. С. 228-272).*

<sup>53</sup> *Лосев А.Ф. Языковая структура. М., 1983. С. 132.*

*Благоприятен брод через великую реку*

*<...>*

*И вот, Рождество опять*

*Застало тебя врасплох.*

*А любовь для тебя - иностранный язык ...*

*<...>*

*Теперь ты узнал,*

*Что ты всегда был мастером Бо;*

*А любовь - как метод вернуться домой...<sup>54</sup>*

«**Другой берег**» в дзен-буддизме - традиционная метафора, обозначающая преодоление колеса превращений и достижение нирваны (сатори). Ср., например: «перебраться на другой берег, чтобы достичь освобождения, является первостепенной задачей всякого буддиста»<sup>55</sup>. Однако «просветление» в этом же тексте в соответствии с парадигматической логикой «поиска соответствий» обретает и другую образную актуализацию – еще одно образное воплощение архисемы ИС. Так в песне появляется образ христианского «**Рождества**», который связывается с обретением истинного состояния.

Образы «Рождества» и «сатори» в контексте песни оказываются двумя означающими для одного означаемого. Несмотря на разные культурные оболочки, они, по существу, являются знаками одного состояния - состояния просветления. При этом «Рождество», вписанное в буддистский контекст, становится метафорой сатори (которое в дзене определяется, во-первых, как «новое рождение»<sup>56</sup> (ср.: «Рождество»), во-вторых, как «**возвращение домой**»<sup>57</sup> (ср.: «...И любовь как метод вернуться домой»)), а имплицитно заданный образ

---

<sup>54</sup> Все тексты Б.Гребенщикова цит. по: Аквариум: Альбомы. Документы. Разное // [электронный ресурс] <http://www.aquarium.ru>

<sup>55</sup> Годзан Бунгаку. Поэзия дзенских монастырей. СПб, 1999. С. 53.

<sup>56</sup> Судзуки Д.Т. Дзен-буддизм. Бишкек, 1993. С. 164.

<sup>57</sup> Там же С. 163.



«сатори», проецируясь на христианскую семантику, в свою очередь, оказывается метафорой Рождества. Возникает своеобразный эффект «эманации» смысла, когда одно и то же «сверхзначение» (в нашем случае архисема «просветление») воплощается в различных образных формах («Рождество» и «сатори»).

Еще один образ, принадлежащий к этой группе, – «**Новый Год**». Он появляется в «Рождественской песне», что связывает его с образом Рождества и, если двигаться по парадигматическому ряду, – нирваны-сатори. Являясь элементом выявленной нами символной группы образов и входя в принципиально иные (по сравнению с общеязыковыми) связи, «Новый Год» оказывается метафорой обретения истинного состояния (т.е. того же просветления), что подчеркивается религиозными коннотациями, появляющимися в этой песне («матросы в монашеских рясах», «белый всадник» и др.).

«Новый Год» притягивает сопутствующий образ «**снега**» («Но, королева, тише: ты слышишь - падает снег; / Да, королева, - это все-таки Новый Год!»), который, находясь в семантической корреляции с образом Нового Года, входит тем самым в смысловой ряд «просветление», в силу чего часто связывается с «восточной» парадигмой. Связывается метонимически – через образ «следа» (ср. из «Дао дэ цзин» «Умеющий ходить не оставляет следов»<sup>58</sup>). Отсюда возникают многочисленные вариации этого образа у Гребенщикова (часто с негативными аксиологическими коннотациями), которые противопоставляются образу «снега» как «освобождающего» (в буддистском смысле) начала. Ср., например, в песне «С утра шел снег»:

*Мои следы лежали как цепи,  
Я жил, уверенный в том, что я прав;  
Но вот выпал снег, и я опять не знаю, кто я...*<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Дао-дэ Цзин. М., 2003. С. 238.

<sup>59</sup> Ср. подобные мотивы в песнях «Электричество» и «Искусство быть смиренным».

С образом «Рождества» в «Рождественской песне» коррелирует «**чистая вода**», один из важнейших элементов группы ИС. Ср.: «Лишь рыбаки не боятся смотреть тебе вслед. / Тебя обманули - им не позволяют смотреть на воду; / Но, королева, кто погасит их свет» (ср. значение «воды» как знака «истинного состояния» в песнях «Жажда», «Дети декабря», «Дело мастера Бо», «Шары из хрусталя», «Бурлак» и др.).

Архисема ИС в рамках «поэтической семантики» Б.Гребенщикова может реализовываться в эсхатологических и апокалипсических образах, расширяя тем самым область «общего смысла» и становясь базой для новых значений. Так, например, в «Рождественской песне», пронизанной семантикой «просветления» возникает образ «**Белого всадника**» («Но белый всадник смеется, его ничто не тревожит...»), который в христианском контексте является одним из вестников апокалипсиса. Появление апокалипсического «Белого всадника» в «Рождественской песне» переводит в иной смысловой план образ «Рождества». Однако смысл меняет не только он, но и (по законам парадигматической логики) другие элементы данного образного ряда. Так в контексте индивидуальной структуры значения «апокалипсис», «рождество», «сатори», «возвращение домой» становятся «смысловыми синонимами», поскольку они являются разными образными вариантами одного смысла, что позволяет им *в различных комбинациях* выступать в функции *семантических вариантов* в других песнях Гребенщикова.

Другой образ, получающий свой смысл в контексте множества ИС и связанный с эсхатологической семантикой просветления, – это «**джаз**». В песне «Пока не начался джаз» джаз, контекстуально соседствуя с образом города (в котором «новые стены» и «белый снег») и мотивом «перемены времен» («это кончился век»), оказывается в

структуре значения ИС очередной метафорой апокалипсического состояния.

Следующий апокалипсический образ, входящий в ту же семантическую сетку связей, что и вышеперечисленные, - образ «наводнения», которое понимается как «вселенский потоп». Ср., например, такое значение «наводнения» в песне «Бурлак»: «А то ли волжский разлив, то ли вселенский потоп, / то ли просто господин замечает следы...»<sup>60</sup>.

Этот образ часто появляется в семантической корреляции с образом «весны» как времени, когда «движется лед» и происходит «вселенский потоп». «Весна» – один из частотных образов в творчестве Б.Гребенщикова (ср. песни «Выстрелы с той стороны», «Иван Бодхидхарма», «Тема для новой войны», «Движение в сторону весны» и др.). Во всех перечисленных песнях «весна» входит в сеть семантических связей группы ИС. Так в группу ИС добавляется еще один образный элемент, и она становится сложнее на одну единицу. В «Рождественской песне» «весна» наполняется апокалипсической семантикой, коррелируя с образом «Белого всадника»: «Белый всадник смеется, его ничто не тревожит. / Часовые весны с каждым годом становятся строже. / Мы слышали, что движется лед, / Но когда поднимаются реки – это даже не стоит ответа...».

Таким образом, «весна» в «Рождественской песне» с учетом семантических связей, соединяющих этот образ с образами «белого всадника», «рождества», «сатори», знаменует апокалипсис, который, оказываясь в системных смысловых отношениях с указанной группой образов, обретает дополнительную семантику религиозного просветления. Так, в песне «Иван Бодхидхарма» мы обнаруживаем традиционную для песен Гребенщикова апокалипсическую ситуацию, которая описывается как

---

<sup>60</sup> «Господин» - звукосемантическая инверсия слова «Господь».

время наступления весны и разлива вод. При этом апокалипсис здесь оказывается равнозначным буддийскому просветлению («Иван Бодхидхарма / Двигается с юга, / На крыльях весны»). Бодхидхарма, упомянутый в песне, является первым «патриархом» дзен-буддизма в Китае. При этом дзен-буддистский «пласт» отчетливо виден в песне: основная идея дзен – «убийство ума» как системы выстроенных логических категорий с целью достижения освобождения и «высшего знания»<sup>61</sup>. Отсюда появление в тексте дзен-буддистских мотивов уничтожения ума и «истории светлых времен» (семантическая параллель к «просветлению»):

*Иван Бодхидхарма склонен видеть деревья  
Там, где мы склонны видеть столбы;  
И если стало светлей,  
То, видимо, он уже здесь;  
Он вылечит тех, кто слышит,  
И, может быть, тех, кто умен;  
И он расскажет тем, кто хочет все знать,  
Историю светлых времен.*

Как и все остальные образы, которые в разных текстах могут «сочетаться» друг с другом в «случайном» порядке, «весна» может входить в семантические отношения с другими образами выделенной нами группы. Так, в «Партизанах полной луны» «весна» соседствует с образом «другого берега» и снова (в соответствии с принципами парадигмы) оказывается «контекстуальной» метафорой «просветления». Более явно апокалипсический смысл «весны» актуализируется в песнях «Сирина, Алконоста, Гамаюн», «Танцы на грани весны», а также в песне «Бурлак».

---

<sup>61</sup> Судзуки Д.Т. Дзен-буддизм. Бишкек, 1993. С.34.

Через эсхатологический образ «вселенского потопа» в группу ИС включается еще один важный образный элемент – «**смерть**». Смерть, вступая в парадигматические связи с остальными образами множества, интерпретируется Гребенщиковым как «личный апокалипсис». Ср., например, корреляцию образов «смерти» и «апокалипсического всадника» в песне «212-85-06»:

*Недолго это тело будет жить на земле,  
Спроси об этом всадника в белом седле,  
Недолго это тело будет жить на земле...*

«Внутренняя аксиология» выявленной нами семантической группы «объясняет», почему смерть в песнях Гребенщикова лишается своего традиционного «негативного» значения, ибо ситуация апокалипсиса у Б.Гребенщикова, как было показано выше, связываясь с образами парадигмы ИС, всегда знаменует мистическое обновление. В силу этих вновь образовавшихся в индивидуальной поэтической семантике связей смерть, например, в «Заповедной песне» коррелирует с «**радостью**», следующим элементом рассматриваемой группы:

*А когда, наконец, смерть придет ко мне спать,  
Она ляжет со мной в тишине;  
Она скажет "еще", и опять, и опять,  
И - ура! - будет радостно мне...*

В песне «День радости» происходит обычная для Гребенщикова «рекомбинация» образов, и пара «смерть-радость» («Заповедная песня») трансформируется в пару «апокалипсис-радость». В песне возникает традиционный для Б.Гребенщикова «набор» апокалипсических мотивов и образов: мотив «слома времени», образ «белого коня», а также образ «темной» воды потопа. При этом «перемена

времен» (знак «апокалипсиса»), так же, как и «смерть» в «Заповедной песне», оказывается связанной с «радостью», что еще раз указывает на «генетическую» родственность этих образов.

Образ «смерти» возникает также в «Теме для новой войны». Будучи одним из элементов образного множества, «смерть» «притягивает» другие образы, входящие в тот же парадигматический ряд. При этом Б.Гребенщиков дает модель взаимодействия образов из одного семантического множества, выстраивает логику этого взаимодействия. Так, Гребенщиков выделяет доминантный, функционально необходимый в данном контексте, стержневой образ (своего рода точку отсчета в этой текучей системе) и нанизывает на него другие как «дополнительные варианты», которые, с одной стороны, максимально полно раскрывают смысл главного образа, а с другой стороны, – претерпевают семантические изменения под его влиянием. Доминантным образом становится «смерть», которая в контексте песни снова лишается своего негативного смысла, соседствуя рядом с «весной», «возвращением домой», «переходом на тот берег».

Совокупность совместимых контекстуальных позиций образа в этом случае дает наглядное представление о его «дистрибуции», о смысловых связях с другими элементами группы. «Смерть» в этой структуре значения оказывается аналогом буддистской нирваны, христианского апокалипсиса, и – через общие парадигматические связи – других образов этой группы.

Еще одна реализация архисемы ИС – это образ «любовь». Так, в «Деле мастера Бо» любовь оказывается тем, что приводит к сатори («любовь как метод *вернуться домой*»). А поскольку «сатори» часто соотносится с апокалипсисом, то вполне понятно, почему в песне «Как движется лед» образ «любовь» коррелирует с образом «поднявшейся реки»:

*Моя любовь купит сахар и чай  
и мы откроем свой дом  
<...>*

*И мы сдвинем стаканы плотнее  
чувствуя краем зрачка  
как движется лед...*

Входя в семантическое множество, «любовь», как и другие образы группы, может комбинироваться практически с любым его элементом. Поэтому любовь ведет не только к просветлению, но и к смерти (ибо смерть для Б.Гребенщикова - коррелят нирваны). Ср., например, «неразличение» образов любви и смерти в песне «Мы никогда не станем старше», пронизанной личной апокалиптической символикой Гребенщикова:

*Кто там? Я спрашиваю: «Кто там?»  
Любовь или смерть, ваши лица плывут, как туман.*

Через образ «смерти» в выявленную нами группу входит еще одно метафорическое «означающее» ИС – образ «**войны**», который, контекстуально соединяясь с другими образами группы, лишается своей «конкретной» семантики и соотносится с образом «той стороны», «весной», «любовью» и др.. Семантическую сетку таких связей находим в песне со знаковым названием «Выстрелы с той стороны»:

*Он подходит к дверям, он идет, ничего не ища.  
Его чело светло, но ключ дрожит в кармане плаща.  
Какая странная тень слева из-за спины,  
Зловещий шум лифта, новая фаза войны;  
Жизнь проста, когда ждешь выстрелов с той  
стороны.*

*Он ходячая битва, он каждый день выжжен дотла.*

*Вороны вьют венки, псы лают из-за угла.  
Малейшая оплошность - и не дожить до весны  
Отсюда величие в каждом движенье струны;  
Он стит в носках, он ждет выстрелов с той стороны.*

Образ «войны» в соответствии с принципами парадигмы может оказываться в различных сочетаниях с любыми другими образами группы. Естественно, что, входя во «вторичные» семантические связи, война теряет свое прямое языковое значение и в контексте заданного множества оказывается знаком «перехода» в иное состояние, то есть становится опять же одной из возможных метафор просветления. Именно такой смысл образа войны, обусловленный «индивидуальной структурой значения», находим в песне «Пока не начался джаз», где «звездная война» с учетом эсхатологической семантики «джаза» оказывается одним из возможных «означающих» апокалипсиса, приводящему в контексте песни к мистическому буддийскому просветлению.

Сходную семантическую перекодировку образа «войны» находим в песне «Сирин, Алконост, Гамаюн», где «война», оказываясь в контекстуальном соседстве с образом «весны» и мотивом разлива реки, снова наполняется апокалипсическим смыслом.

Архисема ИС реализуется также в ряде образов, связанных с архетипом «чистой земли». В структуре значения группы они часто соотносятся с эсхатологическими мотивами. Так, например, в песне «Электричество» появляется библейский образ «белого города на зеленом холме»<sup>62</sup>, который, оказываясь в одной семантической плоскости с образами «снега» и «дома», также знаменует собой обновленное состояние мира и входит тем самым в выявленную нами сетку связей:

---

<sup>62</sup> Ср.: Откр. 21:10.



*Белый город на далеком холме,  
Свет высоких звезд по дороге домой.  
Но электричество смотрит мне в лицо,  
И просит мой голос;  
Но я говорю: «Тому, кто видел город, уже  
Не нужно твое кольцо»  
<...>*

*Но если твой путь впечатан мелом в асфальт -  
Куда ты пойдешь, если выпадет снег?  
Но электричество смотрит мне в лицо,  
И просит мой голос...*

Цепочка образов этой группы находит свое продолжение в песне «Дубровский», где появляется еще один образный вариант «чистой земли» - «**Небесный Иерусалим**», коррелирующий с образом постапокалипсического города в предыдущей песне. Однако здесь Б.Гребенщиков в соответствии с принципом «парадигматической перекодировки» трансформирует этот образ на семантическом уровне:

*Небесный град Иерусалим  
Горит сквозь холод и лед,  
И вот он стоит вокруг нас и ждет нас...*

О перекодировке смысла говорит местоположение «небесного города», указывающее на его скрытую буддийскую семантику: в дзен-буддизме есть концепт так называемого «Будда-поля», которое находится *вокруг* каждого человека. При этом логической основой такой «игры отскоком» стало то, что синонимом «Будда-поля» в литературе становится «обетованная чистая земля»<sup>63</sup> (ср.: Иерусалим - «земля обетованная»). Вполне понятно, почему в таком контексте появляется мотив буддистского

---

<sup>63</sup> Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 36.

пробуждения, которое должно привести к обретению «земли праведной» («Проснись, моя Кострома, / Не спи, Саратов и Тверь»).

«Чистая земля», коррелирующая с пробуждением (просветлением) и «возвращением домой», оказывается связанной с «**возвращением к истокам**». Ср., например, в короткой песне «Назад к девственности», где образ «истока» имплицитно (через образ «майских ветвей») коррелирует с образом весны, встраиваясь тем самым в анализируемый семантический ряд:

*Назад к девственности майских ветвей;  
Вперед к истокам;  
Отдых и вверх...*

Через образ «пути назад в рай» («Морской конек») в семантическое множество ИС встраивается масса других образных элементов. Так, например, «первоначало» часто выражается в образах «яблок» (Б.Гребенщиков, снова используя принципы «парадигматической» логики, актуализирует «библейский» смысл этого образа). Однако, оказываясь в «индивидуальной структуре» значения, «яблоки» (как и другие смысловые «производные» от них) становятся у Гребенщикова «образной формой» для семантики «просветления». Наиболее характерный пример подобного «авторского переосмысления» находим в «Рождественской песне», где «песнь яблоневого ветвей», находясь в контексте других образных элементов множества («слово времени», «белый всадник», «снег», «весна», «Новый Год»), наполняется общим для них смыслом:

*И песнь яблоневого ветвей - ее никто не поет,  
Но это не долго, и наша звезда никогда  
не меняла цвета;  
Но, королева, тише: ты слышишь - падает снег;  
Да, королева, - это все-таки Новый Год!*

В рамках подобной структуры авторского значения вполне понятным оказывается образ «яблочных дней» в одноименной песне. «Яблочные дни» - это дни возвращения к истокам («возвращения в рай»), а следовательно, - в соответствии с логикой группы – это дни «эсхатологического перехода». Эта мысль подтверждается в песне «Отец яблок» (одно из «имен Бога» у Б.Гребенщикова), где этот песенный персонаж приближает наступление весны, связанной у Б.Гребенщикова с традиционно апокалипсической семантикой:

*Отец яблок*

*Пристально смотрит в цветущий сад;*

*Странный взгляд.*

*Отцу яблок*

*Слышно движенье корней во сне.*

*Зимы к весне...*

Эсхатологический смысл «яблочных дней» и «весны» подчеркивается в песне имплицитно возникающим мотивом «последнего суда», связанного с образом «отца яблок». Ср.: «Отец яблок / Явственно слышит родную речь; / Все здесь. / Отец яблок / Просит присяжных занять места / И скромно сесть».

«Встроенность» образа «яблочных дней» в рассматриваемую «семантическую систему» подчеркивается еще одной корреляцией с «элементом» из этого семантического множества: «яблочная» семантика очень часто соотносится у Гребенщикова с образом «любви». Ср., например, в этой же песне:

*Мое ощущение, что это просто мой метод любви,*

*И я ожидаю*

*Наступления яблочных дней.*

«Яблочные дни» - не последний элемент семантической группы ИС. Следующей актуализацией архисемы ИС оказывается в смысловой системе Б.Гребенщикова образ «луны». «Луна» входит в постоянные соотношения с другими элементами группы, за счет чего формируются устойчивые контекстуальные связи. Традиционная для поэтического языка Гребенщикова семантическая дистрибуция «луны» – это разнообразные образы из анализируемого образного множества. Так, например, в песне «Партизаны полной луны» «луна» находится в контекстуальном соседстве с образами «весны», «другим берегом», входя тем самым в семантический ряд множества ИС.

«Контекстуальность» этих связей вовсе не предполагает их случайности и неустойчивости (по крайней мере, в данном поэтическом языке). Напротив, в поэтическом дискурсе Б.Гребенщикова эти смысловые отношения становятся на редкость постоянными и, как следствие, «повторяющимися». Так, например, в таких песнях, как «Луна, успокой меня», «Как нам вернуться домой» возникают те же самые «дистрибутивные» отношения, что и в песне «Партизаны полной луны». В песне «Луна успокой меня» «луна» снова соотносится с образом «другого берега», а в песне «Ей не нравится то, что принимаю я» «луна» коррелирует с образом «весны». Таким образом, структура значения, возникающая в данном поэтическом языке, становится «устойчивой» и повторяется во многих текстах Б.Гребенщикова.

В качестве другой словесно-образной «формы» ИС у Б.Гребенщикова выступает «серебро». С учетом анализа предыдущего образа – это вполне закономерно, ибо часто «луна-серебро» оказываются в одном мифопоэтическом ряду как символы некоего «потустороннего теневого состояния». Однако, попадая в структуру значения поэтического языка Б.Гребенщикова, «серебро» меняет свое семантическое наполнение и становится еще одним

образным «знаком» перехода в «иное» состояние. Особенно ярко такая семантика «серебра» реализуется в песне «Партизаны полной луны», где «серебро» становится одним из элементов уже описанного семантического ряда.

В соответствии с принципами «парадигмы», когда общее значение может как бы «переходить» из одного образа в другой, в песне «Каменный уголь» «серебро» становится носителем апокалипсической семантики, ибо «переход на другой берег» в согласии с «поэтической логикой» Б.Гребенщикова семантически эквивалентен апокалипсическому состоянию. В песне возникает образ «дня Серебра», который, благодаря его контекстуальной дистрибуции («всадник», «чистый лист», «восстание из земных недр»), можно интерпретировать как день апокалипсиса:

*И когда наступит День Серебра,  
И кристалл хрусталя будет чист,  
И тот, кто бежал, найдет наконец покой,  
Ты встанешь из недр земли, исцеленный,  
Не зная, кто ты такой.  
Я хотел бы быть рядом, когда  
Всадник протянет тебе  
Еще нетронутый лист.*

Наиболее полно этот смысл явлен в заглавии альбома – «День серебра». Учитывая, что заглавие оказывается своеобразным «зародышем смысла»<sup>64</sup>, из которого уже «разворачивается» весь цикл, вполне понятно, почему в

---

<sup>64</sup> Здесь мы пользуемся терминологией Я.Г.Дорфмана, В.М.Сергеева (см.: Дорфман Я.Г., Сергеев В.М. Морфогенез и скрытая смысловая структура текстов // Вопросы кибернетики. № 95. Логика рассуждений и ее моделирование. М., 1983. С. 137-147). Динамика смысловой структуры текстов как «семантический» морфогенез рассмотрена в монографии Л.Г.Кихней, посвященной вопросам семантики и «поэтической философии» О.Мандельштама (см.: Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. М., 2000. С. 75-82).

рамках этого альбома происходит развертка апокалипсического мифа в его разных ипостасях (ср. практически *все* песни этого альбома).

«Серебро», входя в индивидуальную структуру смысла и наполняясь в ее контексте «апокалипсической» семантикой, в песне «Жажда» оказывается знаком «чистоты». Такой «перенос значения» понятен в контексте авторской поэтической логики, отражающейся в парадигматических связях, возникающих в символьной группе. «День апокалипсиса» для Б.Гребенщикова – это «день очищения» (ср. в песне «Каменный уголь» мотив обновления, связанный именно с эсхатологическим смыслом). Именно поэтому серебро, оказываясь одной из «форм» для апокалипсического содержания, также становится знаком чистоты:

*Наши руки привыкли к пластмассе,  
Наши руки боятся держать серебро;  
Но кто сказал, что мы не можем стать чище?  
Кто сказал, что мы не можем стать чище?*

Семантика «серебра» как «очищающего» начала, связанного с обновлением и с комплексом эсхатологических мотивов, соединяет этот образ с другими элементами группы («чистой водой» и «луной») и через «логику парадигмы» объясняет замену «серебра» «кислотой» в песне «Государыня». Общей семьей, благодаря которой происходит «мена образов», становится сема очищения:

*Столько лет  
Шли по снегу серебром,  
Боялись прикоснуть кислотой;  
и:  
Зато теперь  
Мы знаем, каково с серебром;  
Посмотрим, каково с кислотой...*

В более поздних песнях эта «игра отскоком» продолжается и приводит к появлению нового образа, еще одного элемента группы, появление которого можно объяснить только исходя из «святой и очищающей» семантики «серебра» и «воды», которые в совокупности дают образ «святой кислоты»:

*Мне не стать святым, даже если сам Папа  
Растворит меня в святой кислоте...*

Следующим образным элементом данного семантического множества становится образ «света». В песне «С утра шел снег» «свет» включается в семантические связи с образом «снега» (обозначающим в данном контексте онтологическое обновление) и также становится знаком «очищения»:

*Оставь записку, что нас нет дома -  
На цыпочках мимо открытых дверей,  
Туда, где все светло, туда, где все молча...*

В песне с ярко выраженной «апокалиптической семантикой» «Иван Бодхидхарма» свет в согласии с этимологией становится знаком «просветления». «Иван Бодхидхарма», будучи в поэтической системе Гребенщикова актантом «просветления», должен рассказать «историю *светлых* времен».

И, наконец, в песне «Джунгли» «свет» как образ, принадлежащий к первой группе, соотносится с образом «другого берега»:

*Трава всегда зелена  
На том берегу, когда на этом тюрьма.  
Как сказал Максим Горький Клеопатре,  
Когда они сходили с ума:*

*"Если ты хочешь сохранить своих сфинксов,  
Двигай их на наше гумно.  
Мы знаем, что главное в жизни -  
Это дать немного света, если стало темно  
Кому-то в джунглях"*

Итак, в процессе нашего анализа мы вернулись к первому означаемому – «другому берегу». Таким образом, символическая группа ИС образует своеобразную семантическую цепь: все образы соединяются друг с другом за счет жесткой структуры смысла, которая выполняет «организующую» функцию по отношению к символному множеству. Поэтому, чтобы выявить значение того или иного элемента, необходимо реконструировать его связи с другими образами множества<sup>65</sup>. Эти связи, возникающие внутри одной системной группы, составляют первый уровень «организации» смысла. Второй уровень сложности обусловлен тем, что в творчестве Б.Гребенщикова можно выявить несколько групп. При этом каждая из групп не является изолированной – она оказывается в тесном взаимодействии с другими: либо коррелирует, либо противопоставляется.

## **§ 2. Семантическое множество «ложное состояние»**

Рассмотрим вторую образную группу, которая находится в бинарных отношениях с предыдущей. Семей-интегратором, объединяющей вторую группу образов в единое целое, становится сема «ложное состояние» (далее

---

<sup>65</sup> Можно сказать, что эти множества устроены по типу смыслового гнезда, где «значения производных, как правило, равноправны и связаны между собой только через значения ядра...» (Кубрякова Е.С., Соболева Н.А. О понятии парадигмы в формообразовании и словообразовании // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 15).



ЛС). Отсюда главная особенность этой символической группы: ее образы на синтагматическом уровне *всегда* оказываются противопоставленными образам из группы ИС. В целом же вторая «группа» выстраивается по тем же «семантическим правилам», что и первая: образы объединяются в семантическую цепь на основе архисемы, за счет чего образуется новая структура значения со своими внутренними связями, устойчивыми в пределах данного поэтического языка.

Поскольку практически каждый образ из первой группы имеет свой «негатив» во второй группе, постольку *эти две группы являют собой уже «единство» второго уровня*. Так, например, если в первой группе возникают «вещества», связанные с обретением «истинного» состояния («серебро»), то во второй группе появляются «вещества», связанные с «ложным» состоянием («пластмасса»). При этом часто только через *соотнесение* этих бинарно противопоставленных образов в рамках индивидуальных структур значения можно дать их корректную интерпретацию.

Одним из главных образов второй группы становится образ «сна». Этот образ (и комплекс производных от него мотивов) является одной из смысловых доминант поэтической семантики Гребенщикова и появляется во множестве песен: «Кусок жизни», «Дело мастера Бо», «Сидя на красивом холме», «Сны» и т.д. Во всех этих песнях «сон» оказывается знаком иллюзорного, «неподлинного» бытия. Образ «сна» с таким семантическим ореолом возникает в песне «Кусок жизни»:

*Но все, что я здесь слышал,  
Меня погружало в сон;  
Дайте мне мой кусок жизни,  
Пока я не вышел вон.*

«Второй уровень» организации смысла предполагает, что «сон» должен иметь свой негативный аналог в множестве ИС. С учетом «бинарных» отношений, в которых находятся две группы, сон оказывается противопоставленным образу буддийского «пробуждения». Подобное противопоставление говорит о «восточной природе» образа «сна»: обретая буддийские коннотации, этот образ становится метафорой «непробужденного сознания», обреченного на заточение в мире иллюзии. С особенной четкостью подобная «восточная» семантика «сна» воплощается в песне «Дело мастера Бо», где буддийский призыв «перебраться на тот берег» обозначает в контексте песни - «проснуться» («пробудиться»).

В песне «Минус тридцать» «сон» находится в семантической паре с образом «льда», что включает последний образ в группу ЛС:

*Сегодня на улицах снег,  
На улицах лед;  
Минус тридцать, если диктор не врет;  
Моя постель холодна, как лед.  
Мне не время спать; не время спать.  
Здесь может спать только тот, кто мертв...*

С учетом сложных «оппозиционных» связей, возникающих между двумя группами, становится понятным, почему корреляция «сон-лед» становится возможной. «Лед» как знак непробужденного состояния в рамках двух парадигматических образных групп оказывается противопоставленным «воде» как образу группы ИС. Лед, по Б.Гребенщикову, - это вода в потенции, «мертвая вода», в противоположность воде как текучей, подвижной субстанции. Такую оппозицию обнаруживаем в «Иване Бодхидхарме» («Он пьет из реки, / В которой был лед») и во многих других песнях («Возвращение домой», «Бурлак», «Сирия, Алконост,

Гамаюн» и др.). Следовательно, с учетом парадигматических принципов, по которым выстраивается поэтическая семантика Б.Гребенщикова, «сон», появляясь в группе ЛС, вполне закономерно оказывается *противопоставленным* «воде», но *сопоставленным* со «льдом».

Семантическая закономерность корреляции «льда» и «сна» подтверждается тем, что мы обнаруживаем ее и в других песнях (ср. «Как движется лед»). Здесь возникает феномен, названный нами «устойчивостью структуры значения» в рамках данного поэтического языка, когда элементы разных множеств комбинируются одинаковым образом в разных текстах.

Через «сон» в множество ЛС также включается образ «вина». Корреляция «сна» и «вина» – это еще одна устойчивая смысловая связь, возникающая в поэзии Б.Гребенщикова (ср., например, песни «Сторож Сергеев», «Дело мастера Бо» и др.). Если «сон» в индивидуальной структуре значения Б.Гребенщикова – это знак ложной реальности, то «вино» в соответствии с семантикой «ложности», объединяющей элементы группы ЛС, всегда оказывается знаком «духовной» подмены.

Так, во многих песнях «вино» символизирует «формализацию» духа в религиях, которые сместили аксиологический акцент на ритуал, – часто (но не всегда) речь идет о христианстве. Что и понятно: «вино» – традиционный христианский символ, обозначающий «кровь Господню». Наполнение образа «вина» религиозной семантикой, связанной с состоянием ложного познания мира, находим в следующих песнях:

«Человек из Кемерово»:

*Ной не достроил того, что он строил,  
Нажрался и упал лицом в грязь...*

«Бурлак»:

*Вот так и вся наша жизнь - то Секам, а то Пал;*

*То во поле кранты, то в головах Спас.  
Вышел, чтоб идти к началу начал,  
Но выпил и упал - вот и весь сказ...*

«Тень»:

*Но зачем ты надел это платье и что у тебя с лицом?  
И если ты мой ангел, зачем мы пьем эту смесь?*

«Не пей вина, Гертруда»:

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

Христианская семантика образа «вина» подчеркивается в песне «Стоп-машина», где возникает специфический образ «Никола в ларьке», порожденный по принципу парадигматического сдвига значения. «Ларек» имплицитно указывает на контекстуальную связь Святого Николая с вином<sup>66</sup>. Более четко эта связь обозначается в песне «Брод», где святой Николай называется по-

---

<sup>66</sup> Ср. высказывание Б.Гребенщикова о св. Николае как о главном святом на Руси: «большая часть православных христиан считает, что они молятся Николе. А на Севере не во всех церквях есть икона Христа. И когда людей спрашивают, они говорят: «Вот Божьей Матери да Николе молимся, вот у нас главные». Про то, что есть Христос, они могут и не знать. О какой религии мы говорим? Если опросить тысячу москвичей, я думаю, не все будут знать, где Никола, где Христос, и чем они отличаются друг от друга» (Aquarium - Interview for BBC, 26\_11\_20032// <http://www.aquarium.ru> ).

домашнему Колей<sup>67</sup> и тоже оказывается связанным с «вином», которое интерпретируется Гребенщиковым в отрицательном ценностном ключе:

*Там, где я родился, каждый знал Колю.  
Коля был нам лучший товарищ и друг.  
Коля научил пить вино, вино заменило мне волю...*

Включенность «вина» в множество ЛС обуславливает сугубо авторский смысл этого образа. Тесно связываясь с религиозными мотивами, «вино» в гребенщиковской системе смысла оказывается «ложным проводником» в духовную реальность. Ср., например: «Я не выхожу из астрала, / А выйду - так пью вино...». При этом в контексте авторской структуры значения «вино» часто противопоставляется образу из первой группы – образу «чистой воды», который для Б.Гребенщикова оказывается знаком истинной духовности<sup>68</sup>. Противопоставление «вино-вода» – одна из наиболее устойчивых структурных связей в системе поэтической семантики Б.Гребенщикова. Ср., например:

«Волки и вороны»:

*Назолотили крестов, навтыкали, где ни попадя;  
Да променяли на вино один, который был дан.  
А поутру с похмелья пошли к реке по воду,  
А там вместо воды - Монгол Шуудан».*

«Стережущий баржу»:

*Я хотел стать водой для тебя -  
Меня превратили в вино.*

---

<sup>67</sup> Подобное «фамилярное» обращение с высшими силами вообще свойственно для Б.Гребенщикова. Ср., например, обозначение Господа Бога как «Господина» в песне «Бурлак».

<sup>68</sup> Ср. такую же оппозицию в «Деле мастера Бо», где христианский акт евхаристии оценивается однозначно отрицательно и противопоставляется буддисткой семантике Великой Реки - Жизни.

В песне «Брод» оппозиция «вода-вино» дается в игровом ключе. Переход реки вброд оказывается противопоставленным образу «вина»:

*Коля научил пить вино, вино заменило мне волю,  
А яшмовый стебель заменил  
Компас и спасательный круг  
<...>  
Время перейти эту реку вброд...*

При этом в буддийском мотиве «перехода реки» актуализируется христианский мотив «хождения по воде», который доказательно опровергается тем, что «переход реки» осуществляется «по земле» («вброд»): «Нежность воды надежней всего, что я знаю, / Но инженеры моего тела велели мне ходить по земле».

«Вино» притягивает к себе и другие образы, связанные с мотивом (наркотического) опьянения, искажающего облик реальности («**никотин**», «**кокаин**», а также «**дрянь**», «**яд**», «**смесь**», «**жидкость**»). В рамках авторской структуры смысла «вино» и «наркотические» образы являются парадигматическими образными вариантами, которые в силу общего значения их объединяющего, могут выступать в разных контекстах в качестве «взаимозаменяемых». Так, например, в оппозицию к «воде» часто входит не «вино», а другой образ из этой группы, употребляемый в сходном контексте и выполняющий ту же функцию (ср., например: «Это вода; это вода, в ней яд - прочь»).

Кроме того, «наркотические» образы, подобно образу «вина», также наполняются «религиозной» семантикой. Так, в песне «Бурлак» «кокаин», коррелируя с мотивом опьянения, связывается с «Господином», местоположение которого (на небе) указывает на его высшую природу.

Такое же семантическое соотношение «религии» и «наркотика» находим в песне «Брат Никотин», где

«никотин» связывается с церковью («Я пришел греться в церковь, / Из алтаря глядит глаз») и становится знаком искушения («Отженись от меня, брат никотин»). Этот образ в соответствии с парадигматическими принципами группы связывается с другим образом – льдом («вокруг меня лед») – что еще раз подтверждает его включенность в парадигму ЛС.

Мотив подмены настоящей реальности («чистая вода» – образ из группы ИС) – ложной реальностью («вино» – образ из группы ЛС) приводит к появлению семантики «искусственности», которой характеризуются многие образы второй группы. «Вино» и «наркотики» здесь оказываются «искусственными» заменителями чистой воды, в силу чего они часто коррелируют с образами, символизирующими «искусственную» (ложную) реальность («кино», «концерт», «цирк»). Так, например, в песне «Стерегающий баржу» «кино» появляется в одной семантической связке с образом «вина», что, несомненно, указывает на их «генетическую» близость:

*Я был рыцарем в цирке,  
Я был святым в кино;  
Я хотел стать водой для тебя –  
Меня превратили в вино».*

**Контекстуальная** с точки зрения общезыковой семантики связь «кино» и «вина» становится **устойчивой** в рамках индивидуальной поэтической структуры значения Б.Гребенщикова, что подтверждается тем, что она обнаруживается во многих других песнях («Мне было бы легче петь», «Мальчик Евграф»).

Иногда происходит семантическая рекомбинация образов, и в паре «вино-кино» второй член может заменяться другим образом из той же группы. Так, например, в песне «Кусок жизни» в корреляции с «вином»

появляется образ «концерта», который (так же, как и образ «кино») символизирует «искусственное» бытие:

*Я пришел на этот концерт  
Не затем, чтобы здесь скучать;  
Пусть играет, кто должен играть,  
И молчит, кто должен молчать;  
<...>  
Десять степных волков -  
И каждый пьян, как свинья.*

С учетом таких контекстуальных связей вполне естественно считать, что образ «кино» в рамках поэтической семантики Б.Гребенщикова должен быть связан с образом «воды»: если «вино» оказывается в одной группе с образами «кино» и «концерта», то последние в соответствии с принципами авторской организации смысла должны быть **противопоставлены** «воде». Такую оппозицию находим в песне «Сыновья молчаливых дней»:

*Сыновья молчаливых дней  
Смотрят чужое кино,  
Играют в чужих ролях,  
<...>  
Дайте немного воды  
Сыновьям молчаливых дней...*

Таким образом, «кино» в соответствии с логикой авторской структуры значения противопоставляется образам, принадлежащим к первой группе. Такое противопоставление отнюдь не является случайным и спорадическим; оно, напротив, оказывается еще одной структурной связью в семантической системе Гребенщикова. Так, символизируя «ложность» и «искусственность», образ «кино» в песне «С утра шел снег» становится знаком экзистенциальной раздробленности («И



кто-то сломан и не хочет быть целым») и противопоставляется «снегу» (образу из группы ИС) как символу просветления и обновления:

*И можно делать вид,  
Что ты играешь в кино  
О людях, живущих под высоким давлением -  
Но  
С утра шел снег,  
С утра шел снег;*

Только с учетом такой семантической дистрибуции этот образ может получить адекватную интерпретацию в песне «Дело мастера Бо», где «кино» в соответствии с логикой авторской модели смысла как элемент множества ЛС коррелирует с «вином» и противопоставляется образам группы ИС («возвращению домой», «снегу» и «другому берегу»).

В группу ЛС наряду с образами «концерта» и «кино» входит «генетически» родственный им образ «цирка». «Цирк» (так же, как и образ «кино») оказывается знаком персональной отчужденности и экзистенциальной раздробленности. Ср., например, в песне «Танцы на грани весны»: «Я мог бы остаться целым, / Но это не в правилах цирка».

«Цирк», таким образом, оказываясь локусом «непробужденного сознания», вполне закономерно (так же, как «кино» и «концерт») противопоставляется образам первой группы, например, образу «чистой земли», появляющейся в песне «Электричество»: «Слишком рано для цирка, / Слишком поздно для начала похода к святой земле». Контекстуальное противопоставление «цирка» образу «святой земли» дает семантический ответ на этот образ, и «цирк», в конечном счете, обретает «онтологический смысл» и напрямую связывается с религиозной семантикой. Ср. в песне «Дарья»:

*Бог сказал Лазарю - мне нужен кто-то живой  
Господь сказал Лазарю - хэй, проснись и пой!  
А Лазарь сказал - Я видел это в гробу  
Это не жизнь, это цирк Марабу  
А ты у них фокусник-клоун, лучше двигай со мной...*

Ложное бытие, «формами» которого оказываются «кино», «концерт» и «цирк», всегда оказывается бытием «искусственно срежессированным» и «сценарно организованным», бытием, выстроенным по неким «выдуманым» принципам. Так через семантику «сценарности – искусственности» в семантическое множество ЛС входят образы разного рода «**правил**» и «**законов**».

Семантическая дистрибуция этих образов ясна: прежде всего, «правила» и «законы» (как смысловые синонимы «режиссуры») соотносятся с образом «кино». Так, в песне «Странный вопрос» «кино» становится «означающим» для ложной ненастоящей реальности, главная особенность которой структурирование жизни по «правилам»:

*Ты пришла ко мне утром,  
Ты села на кровать,  
Ты спросила, есть ли у меня  
Разрешенье дышать,  
И действителен ли мой пропуск,  
Чтобы выйти в кино?*

Такое же синтагматическое сочетание «кино» с «правилами» находим в песне «Время луны», где «фильм» становится выражением «известных законов» и как образ группы ЛС находится в оппозиции к образу из группы ИС – «луне», являющейся в песне знаком отсутствия «правил»:

*Я видел вчера новый фильм,*

*Я вышел из зала таким же, как раньше;  
Я знаю уют вагонов метро,  
Когда известны законы движенья;  
<...>  
Но, слышишь меня: у нас есть шанс,  
В котором нет правил.  
Время Луны - это время Луны...*

Реализацию той же структуры значения, в рамках которой «правила» противопоставлены образам первой группы, находим в песне «Пока не начался джаз», где разрушение «правил» («ночью так много правил...») соотносится с наступлением «нового времени» («это кончился век»), приход которого подчеркивается семантикой «снега» и «нового города» (образов группы ИС).

Во вторую группу через внутреннюю форму слова «правило» включается концепт «правоты», понимаемый Гребенщиковым также в отрицательном аксиологическом ключе. Ср.:

*Увязшие в собственной правоте,  
Завязанные в узлы.  
Я тоже такой, только хуже  
И я говорю, что я знаю: козлы.*

«Правота» в такой структуре значения интерпретируется как создание своих собственных искусственных правил, организующих реальность. В этом семантическом контексте «правила» как искусственные образования противопоставляются даоскому принципу естественности, декларируемому в песне «Платан»,

пронизанной аллюзиями из «Дао дэ цзин»: «Свои законы у деревьев и трав один из нас весел другой из нас прав»<sup>69</sup>.

В песне «Мальчик» концепт «правоты» входит в похожую смысловую структуру: принцип «правоты» (множество ЛС) здесь оказывается противопоставленным принципу «любви» (множество ИС):

*И они правы, они правы, они конечно правы*

*Но только это еще не все*

*<...>*

*Вот идет мальчик*

*Он просто влюблен*

*И что мне делать с ним?*

«Правила» и «правота» как символы-знаки ложной реальности связываются в семантической системе Б.Гребенщикова с образом «следа». Этот выразительный образ в песне «С утра шел снег», соединяясь с «правотой», метафорически выражает идею предначертанности и закрепощенности. Поэтому вполне естественно, что в рамках авторской структуры смысла «след» как знак онтологического детерминизма оказывается противопоставленным образу «снега», заметающего следы и тем самым являющегося символом освобождения от всякого рода правил:

*Ты помнишь, я знал себя,*

*Мои следы лежали как цепи,*

*Я жил, уверенный в том, что я прав;*

*Но вот выпал снег, и я опять не знаю, кто я...*

---

<sup>69</sup> Ср. в тексте Б.Гребенщикова: «С мешком кефира до Великой Стены; / Идешь за ним, но ты не видишь спины, / Встретишь его - не заметишь лица...». Ср. в «Дао-дэ Цзин»: «Встречаешь его – не видишь его главы, / Провожаешь его – не видишь его спины» (Дао-дэ Цзин. М., 2003. С. 165).

Такую же контекстуальную структуру находим и в песне «Электричество»:

*У каждого дома есть окна вверх;  
Из каждой двери можно сделать шаг;  
Но если твой путь впечатан мелом в асфальт -  
Куда ты пойдешь, если выпадет снег?*

Через концепт «правило» (который, как мы указали, часто связывается с концептом «правоты» и сценарностью действия) в группу ЛС входит образ «книги». «Книга» (так же, как «кино» и «концерт») предполагает предзаданность, «зафиксированность» и «догматичность» смысла, развитие его по определенным «искусственным» законам, которые в контексте поэтической семантики Б.Гребенщикова становятся знаками скованности и несвободы. Такая структура значения образа обуславливает его дистрибуцию: «книга», входя в группу ЛС, соотносится Гребенщиковым с «правилами» и «правотой». Пример такой структурной связи обнаруживаем в песне «Сны»: «В книгах всегда много правильных слов...».

При этом «книга» в разных песнях может сочетаться с любым другим образом из группы ЛС. Так, в песне «Время луны» «книга» и «фильм», находясь в одной структуре значения, становятся смысловыми синонимами. Структура значения, воплотившаяся в этой песне, усложняется еще тем, что два этих «образа-синонима» из группы ЛС оказываются противопоставленными «луне» – образу из группы ИС, что еще раз указывает на «семантическую общность» «книги» и «фильма»:

*Я видел вчера новый фильм,  
Я вышел из зала таким же, как раньше...  
<...>  
И я читал несколько книг,  
Я знаю радость печатного слова,*

*Но сделай шаг - и ты вступишь в игру,  
В которой нет правил.*

Такую же «семантическую перегруппировку» находим в песне «Яблочные дни», где «книга», сохраняя в себе семантику группы ЛС, снова противопоставляется образам из первой группы. На этот раз в статусе антитез выступают образы «весны» и «любви», которые в семантической системе становятся равнозначными:

*Мое ощущение, что это просто мой метод любви,  
И я ожидаю  
Наступления яблочных дней.  
У этой науки нет книг,  
Но кто пишет книги весной?*

Такого рода противопоставления, если исходить из логики организации поэтической семантики Б.Гребенщикова, кажутся вполне закономерными: просветление, по Гребенщикову, является отрицанием всяких правил (в более широком, возможно, буддистском контексте – это отрицание правильных логических категорий, структурирующих ум и мешающих освобождению), в то время как главная функция книги – эти «правила» фиксировать.

В подобной смысловой структуре «книга» часто оказывается «метафорой» отчужденной жизни – функция, которую, как помним, выполняли также образы «кино», «концерта» и «цирка». Так, в песне «Стережущий баржу» «книга» получает стандартную для образов второй группы семантическую дистрибуцию: она связывается с образами «вина», «кино» и «цирка», противопоставляется образу «чистой воды» и, в конечном счете, становится знаком-символом человеческого отчуждения. Ср.:

*Я был рыцарем в цирке,*

*Я был святым в кино;  
Я хотел стать водой для тебя -  
Меня превратили в вино.  
Я прочел это в книге,  
И это читать смешно.*

Семантика «ложности-искусственности» воплощается также в образе «пластмассы», который вписывается в группу ЛС. По законам авторской организации смысла «пластмасса» должна быть противопоставлена образам из первой группы. И мы действительно обнаруживаем такое противопоставление. «Пластмасса» в песне «Искусство быть смиренным» оказывается в оппозиции «серебру», образу просветления из множества ИС:

*Наши руки привыкли к пластмассе,  
Наши руки боятся держать серебро...*

В группу ЛС входят, усложняя ее семантическую структуру, специфические пространственные образы. Если в группе ИС семантическим инвариантом пространства оказывалась «чистая земля», то в группе ЛС пространство оказывается связанным с негативными коннотациями. Так, образу «Небесного Иерусалима», рассмотренному выше, в контексте творчества Б.Гребенщикова противопоставлен образ «**Вавилона**». Указанием на то, что эти образы могут быть связаны оппозиционно, говорит их схожая дистрибуция и одинаковая семантическая «перекодировка», которой они подвергаются. «Христианский Иерусалим» в песне «Дубровский» интерпретируется Гребенщиковым в буддийском ключе и становится смысловым синонимом «Будда-поля» («чистой земли»), в то время как пространство Вавилона в одноименной песне оказывается буддистским знаком «загрязненного состояния ума». При этом снова включается логика «поиска соответствий», аллюзии

сталкиваются, и как Иерусалим был метафорой просветления, так и Вавилон оказывается знаком «мертвого непробужденного сознания». Ср.:

«Дубровский»:

*Небесный храм Иерусалим  
горит сквозь холод и лед  
и вот он стоит вокруг нас,  
и ждет нас, и ждет нас...."*

«Вавилон»:

*Две тысячи лет, две тысячи лет;  
Мы жили так странно две тысячи лет.  
Но Вавилон - это состоянье ума; понял ты, или нет,  
Отчего мы жили так странно две тысячи лет?  
И этот город - это Вавилон,  
И мы живем - это Вавилон;  
Я слышу голоса, они поют для меня,  
Хотя вокруг нас - Вавилон...*

На первый взгляд, эта неожиданная перекодировка смысла оказывается логически непоследовательной: если в ранней песне «вокруг нас Вавилон», то в более поздней – «Иерусалим». Такое «сопоставление», на наш взгляд, мотивируются не изменением картины мира, а ее общей философской спецификой. Подобная корреляция-противопоставление может объясняться особенностями понимания концепции нирваны в буддизме Махаяны, где «нет и тени различия между абсолютным и феноменальным, между нирваной и сансарой»<sup>70</sup> (ср. у Б.Гребенщикова в песне «Не пей вина, Гертруда»: «А ежели поймешь, что нирвана – самсара / то всяка печаль пройдет...»). Поэтому и «Вавилон», и «Иерусалим»,

---

<sup>70</sup> Щербатской Ф.И. Теория и логика познания по учению позднейших буддистов. В 2 т. Т.1. М., 1995. С. 248.



обладая одинаковой смысловой дистрибуцией, оказываются равнозначными.

Еще одним означающим ЛС оказывается «зима», что входит в эту образную группу посредством «игры отскоком» через образ «льда» и оппозиционно через образ «весны», который оказывается ее «образом-негативом» в первой группе. Эти семантические связи формируют сложную фигуру значения: если «весна» как знак просветления часто коррелирует с «возвращением домой» (ср., например, «Дело мастера Бо», «Тема для новой войны» и др.), понимаемого в буддийском ключе как «достижение нирваны», то «зима» как образ из противоположной группы вполне закономерно оказывается **противопоставленным** «дому». Такую оппозицию находим в песне «Возвращение домой»:

*А нам уже нужно так мало слов,  
И зима почти за спиной.  
Но знаешь, сестра, как будет славно,  
Когда мы вернемся домой!*

Образ «зимы» входит во вполне закономерную (даже с точки зрения языковой «логики») устойчивую смысловую связь с образом «весны»; правда, с тем лишь отличием, что эта семантическая пара вписывается в более общую «фигуру смысла»: «ложное-истинное состояние». Следовательно, если «зима» является означающим для ЛС, то весна, напротив, символизирует разрушение ЛС и обретение просветления. Апокалипсический смысл такого противопоставления явлен в песне «Бурлак», а также в песне «Отец яблочк.

В соответствии с правилом семантической рекомбинации «зима» может входить в коррелятивные пары с другими образами группы ЛС и противопоставляться образам из группы просветления. Так,

в песне «Сирин, Алконост, Гамаюн» «зима» соотносится с «ночью» (как со временем онтологического сна):

*Наступает ночь - начнем подготовку к зиме;  
И может быть, следующим, кто постучит  
К нам в дверь,  
Будет война...*

«Ночь» в поэзии Б.Гребенщикова связывается со сном и, включаясь в авторскую структуру значения, оказывается знаком непробужденного «ложного состояния». В соответствии с авторской организацией смысла «ночь» противостоит образам из первой группы, - образам «дня» и «света»: «Твое тело как ночь, но глаза как рассвет».

Таким образом, «ночь» имеет такую же контекстуальную дистрибуцию, как и другие образы второй группы, и входит в многочисленные корреляции с образами семантического множества ЛС и оппозиции к образам группы «просветление». Так, например, в песне «Пока не начался джаз», «ночь» предстает как время «правил» и противостоит тем самым парадигме просветления, в рамках которой «правила» отрицаются (ср.: «Ночью так много правил, но скоро рассвет...»).

Негативным аналогом образа «света» в группе ЛС оказывается специфический образ «электричества». Видимо, противопоставление этих двух образов также вписывается в рамки более общей оппозиции «искусственный - естественный»: если «электричество» оказывается вариантом «искусственной» энергии (ср.: «искусственный свет на мертвых цветах»), то «свет» являет собой энергию «чистую», естественную. Ср. появление этой оппозиции в песне «Электричество»:

*Моя работа проста - я смотрю на свет.  
<...>  
Мой путь длинней, чем эта тропа за спиной.*

*И я помню то, что было показано мне -  
Белый город на далеком холме,  
Свет высоких звезд по дороге домой.  
Но электричество смотрит мне в лицо,  
И просит мой голос;  
Но я говорю: "Тому, кто видел город, уже  
Не нужно твое кольцо"*

В конечном счете, две образные группы через систему пронизывающих их бинарных оппозиций оказываются единым смысловым целым. Установка на бинарность (*второй уровень* организации этой сложной смысловой системы) обеспечивает противопоставление разных образных парадигм, что, естественно, дополняет и уточняет семантику каждой из групп, которые оказываются системно связанными, частично пересекаются с другими семантическими группами, в силу чего разветвляются и становятся с каждым разом все более усложненными. Кажется, что эти образные «системы» как бы множатся через порождение (накопление) означающих для нескольких перманентных означаемых, своего рода семантических универсалий, которые и служат смысловой основой каждой из образных групп.

\*\*\*

Итак, основой семантической рекомбинации образов становится парадигматическая логика, основанная на том, что некий общий признак («архисема») воплощается в разных элементах. Образы и их смысловые отношения образуют целостную символическую систему, где для одного означаемого подбирается множество означающих. Так на семантическом уровне выражается диалектика символа.

Такой способ организации семантической системы обнаруживается не только у Гребенщикова. Это древнейший способ смысловой организации, истоки

которого можно усмотреть в «мифо-логике». И парадигматическую логику, принципы которой были описаны, можно уподобить «логике бриколажа». Бриколажная организация смысла также предполагает, что разные мифологические элементы образуют, как писал К. Леви-Строс, «всегда один и тот же объект», что становится возможным благодаря тому, что в «саму их форму включается некоторое содержание приблизительно одинаковое для всех»<sup>71</sup>. В нашем случае «рядом объектов» будет группа образов, а «общим значением» - жесткая структура, архисема.

Бриколажная логика – это «логика трансформации»<sup>72</sup>. Принципы этой трансформации К.Леви-Строс рассмотрел при анализе нескольких античных мифов. Он выделил в этих мифах «пучки» образов и мотивов, связанных одним семантическим инвариантом, и показал, как эти мотивно-образные «блоки» в силу объединяющего их общего значения могут «перегруппировываться» в других мифах<sup>73</sup>.

Точно такие же «бриколажные» отношения между образами возникают внутри выявленных нами символьных множеств, когда в каждом новом контексте в соответствии с правилом рекомбинации смысла происходят разнообразные «перегруппировки» образов одной семантической группы, рассмотренные выше. Архисемы ИС и ЛС выступают в этом случае в качестве, в терминах К.Леви-Строса, «классификаторов» образных элементов или «операторов для открытия целостной совокупности», коим и будет являться то или иное семантическое множество. При этом архисема (так же, как и мифологический «классификатор») «не воспроизводит эту

---

<sup>71</sup> Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 140.

<sup>72</sup> См. подробное описание принципов этой первобытной логики в работе Е.М.Мелетинского «Поэтика мифа» (см.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 82-84).

<sup>73</sup> См. об этом: Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 183-208.

совокупность, а ограничивается получением группы из ее преобразований»<sup>74</sup>. В результате в рамках этой системной целостности происходит мифопоэтическое взаимодействие элементов и возникает образная метаморфоза, «текучая» метафора, когда образы как бы «перетекают» друг в друга, будучи связанными общим семантическим инвариантом.

Другими словами, происходит процесс мифопоэтического «морфогенеза», «формообразования» – система становится подвижной и при каждой новой рекомбинации образов трансформируется, наподобие мифологических систем, когда образы оказываются «означающими» инвариантного смысла и способными к поддержанию парадигматических отношений<sup>75</sup>, в связи с чем «какая-либо модификация одного элемента автоматически будет иметь отношение ко всем»<sup>76</sup> – именно так, например, семантика «нирваны» на парадигматическом уровне будет влиять на семантику других образов этой группы ИС, а семантикой «сна» оказываются «облученными» многие образы, входящие в контекстуальные корреляции с этим образом. При этом единство и устойчивость этим системам обеспечивают жесткие смысловые структуры, в функции которых выступает та или иная архисема, а подвижность и многообразие – гибкие смысловые структуры, представляющие собой ряд вариантов, где эта архисема воплощается.

Этот эффект «текучести» смысла позволяет вывести семантический закон ***«рекомбинации»***, восходящий к мифологической семантике: ***какой-либо образ из одного символического множества может вступать в корреляции с любым другим образом того же множества (первый уровень организации системы смысла) и противопоставляться любому другому образу из***

---

<sup>74</sup> Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 129.

<sup>75</sup> Там же. С. 129.

<sup>76</sup> Там же. С. 129.

**противоположного множества (второй уровень организации смысла).**

Это правило и является «основанием» семантической поэтики Б.Гребенщикова, обеспечивающее ее сложность и многоярусность. В силу указанного правила в поэтическом языке Б.Гребенщикова сопоставляются и противопоставляются не просто отдельные образы, а целые парадигмы образов, в силу чего бинарные оппозиции заменяются на оппозиции «поливалентные» (так, образ «сна» в рамках одного текста может противопоставляться не только «пробуждению», но также и образам «джаза», другому берегу», «луне» и т.д.). Смысл (в результате таких «преобразований») оказывается динамически подвижным, что приводит к тому, что образные группы будут множиться, наподобие мифологических систем и подсистем, которые, несмотря на внешнее «разнообразие», подчиняются одним структурным законам.

Именно в таком **структурном** смысле можно говорить о мифопоэтике Б.Гребенщикова, специфическая черта которой заключается в том, что Гребенщиков не просто заимствует отдельные образы из разных мифологических систем, но перенимает символические **принципы выстраивания** этих мифологических систем. В результате чего происходит не механическое, а «органическое» соединение «разнородных» элементов в рамках одной системной целостности.

Фактически все мифологии, как показал структурный анализ мифа, пронизаны подобными семантическими универсалиями, которые понимаются не в «логицистском» смысле (как абстрактные идеи), а в ином – конкретно-мифологическом (по А.Ф.Лосеву) – как некие синкретические единства, «все содержащие» в себе. О наличии подобных универсалий в мифологиях говорят многие примеры (ср. семантическую трансформацию какого-либо божества в иное, при котором функция божества часто сохраняется, а название функции

меняется<sup>77</sup>). При этом семантические отношения между жесткими и гибкими смысловыми структурами внутри мифологических систем позволяют, с одной стороны, сохранять им свое единство, а с другой стороны, - изменяться и развиваться.

Подобный мифологический принцип применим и к нашему материалу: так же, как разные божества воплощают одно «синкретическое» начало, так же и одна архисема обретает разные образные реализации. Речь, по сути дела, идет об универсальном мифологическом законе, поскольку множество мифологий претерпевают развитию в соответствии именно с этим принципом. Такой мифологический закон оказывается связанным с бриколажной логикой символа, ибо он базируется на тех же смысловых правилах (когда на основе жесткого инвариантного содержания происходит «подмена» объектов).

Однако при более глубоком рассмотрении можно обнаружить, что подобная мифологическая логика имеет свои корни в языке, а если быть более точными – в области его семантической организации. Так, Е.Курилович, исследуя языковые механизмы порождения смысла, открыл так называемый «закон аналогии», в соответствии с которым особенность семантической деривации состоит в том, что старая функция (значение) может закрепляться за новой формой, а новая функция – за старой формой<sup>78</sup>.

Это семантическое правило напоминает принципы «бриколажной» логики, описываемые К.Леви-Стросом: в тех или иных мифологических системах прежние цели начинают играть роль средств<sup>79</sup>, осколки культур

---

<sup>77</sup> Ср., например, подробное описание слияния и «распада» культов в славянской мифологии в книге Б.А. Успенского (*Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей.* М., 1982).

<sup>78</sup> См. об этом: *Трубачев О.Н.* Указ. соч. С. 199.

<sup>79</sup> *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 130.

«реинтерпретируются» и, встраиваясь в другие смысловые системы, получают иное семантическое наполнение. Именно этот семантический принцип и объясняет появление новых «форм» как мифа, так и языка<sup>80</sup>. В результате чего механизмы «семантического» развития мифа оказываются «изоморфными» механизмам развития языка.

Таким образом, выявленные семантико-языковые множества, обладающие специфическим (мифологическим) типом упорядоченности, взятые в единстве и целостности, представляют развернутый, актуализированный символ, единство которого на «ноуменальном» уровне обеспечивается за счет жесткого инвариантного значения, а многообразие на «феноменальном» уровне – за счет воплощения этого значения в гибких смысловых структурах (рядах вариантов).

Этот символ состоит из двух образных групп, симметрично противопоставленных друг другу. При этом каждая группа является своего рода «эпифеноменом» этого неявленного «прасимвола». И отдельный образ, оказываясь вершиной смыслового айсберга, выполняет указующую функцию, он как бы отсылает к общему множеству, «намекает» на него (если использовать терминологию теоретиков-символистов).

Руководствуясь этой идеей, мы можем пространственно представить *«семантическое многомерное поле»*, в рамках которого происходит взаимодействие и смысловое «перекрещивание» всех образов. Оказываясь внутри этого пространства, *смысл становится «траекторией», соединяющей разные семантические точки (образы одной системной группы)*. Поэтому новое смысловое качество будет рождаться в

---

<sup>80</sup> Этот принцип, на наш взгляд, особенно важен для разного рода «поэтических семантик», ибо именно в их рамках происходит «переосмысление» старых форм (как языковых, так и общекультурных) и наполнение их новым авторским значением.



рамках символической структуры на пересечении тех или иных «траекторий». Так, только учитывая контекстуальные связи между «Рождеством», «сатори», «другим берегом», «любовью» и т.д., а также связи, которые возникают между *разными* группами, мы можем выявить структуру значения каждого из этих образов и дать их адекватную «целостную» интерпретацию.

Таким образом, символ становится объемной *топологической фигурой смысла*, состоящей из отдельных элементов-образов. При этом логика отношений внутри этой топологической фигуры смысла такова: *один образ становится метафорой другого образа<sup>81</sup>, входящего в эту системную группу, и метонимией всей системы в целом*. Так, образы «смерти – Рождества – Апокалипсиса – нирваны» на уровне парадигматики становятся семантическими коррелятами, о чем говорит их одинаковая смысловая дистрибуция (большинство из них входят в одни и те же пары корреляций бинарных оппозиций). В то же время каждый из этих образов в том или ином контексте как бы «подразумевают» всю группу в целом, поскольку, взятые в системном аспекте, они образуют одну «текущую» «многослойную» метафору, определенное смысловое множество, которое становится рядом «комбинаторных вариантов, выполняющих одну и ту же функцию в разных контекстах»<sup>82</sup>.

Поэтому эта сложная смысловая целостность требует принципиально иного метода анализа, который можно обозначить как топологический, «*многомерный*»<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Р.Барт несколько иначе обозначил этот метафорический принцип, выявив «метаязыковую» сущность мифа, заключающуюся в том, что знак становится означаемым для другого знака (*Барт Р.* Из книги «Мифологии» // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994, С. 72-131).

<sup>82</sup> *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 200.

<sup>83</sup> Такой «тип» анализа был предложен К.Леви-Стросом в «Структурной антропологии». Ученый предлагал записывать «парадигматические варианты» на «двумерные таблицы», а потом «рассматривать эти

Заметим, что такой тип анализа позволяет не только выявить структурное ядро образной системы, но показать в нашем случае сам процесс порождения смысла. Воспользуемся метафорой Мандельштама и представим этот символ в виде многогранного кристалла<sup>84</sup>, вершины которого – сами образы, а линии, эти вершины связывающие, являются траекториями смысла, на пересечении которых и рождается новое смысловое качество. Такая «кристаллическая решетка» также позволяет учитывать и синтагматический уровень в произведениях Гребенщикова: каждая из возможных линий связывает образы, которые появляются в какой-либо одной песне. Так, например, «радость» связывается с «апокалипсисом» («День радости»), «апокалипсис» соединяется вектором с «городом» («Электричество»), «радость» – со «смертью» («Заповедная песня»).

При этом все образы, выявленные выше, будут являться «основаниями» символа. В терминах «теоретической» семантики эти образы будут выполнять функцию сем («атомов» смысла), которые в рамках данной семантической системы не могут быть редуцированы к чему-либо иному. Однако этими образами смысловое поле символа не ограничивается. Выявленные образы-семя

---

таблицы как параллельные плоскости». В итоге, по мысли исследователя, должно получиться «некое трехмерное целое, которое можно «прочитать» следующими тремя различными способами: слева направо, сверху вниз или от первой таблицы к последней (или в обратном направлении)» (см. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. С. 195).

<sup>84</sup> Сам О.Мандельштам в «Разговоре о Данте», где и появилась эта метафора, трактует «Божественную комедию» в динамическом аспекте смыслового «морфогенеза» (см. об этом: Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. М., 2000. С. 11-118). Ср. у Мандельштама: «Божественная комедия» Данте представляет собой «кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга. Она есть <...> одно сплошное развитие кристаллографической темы» (*Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1990. С. 224-225).

будут служить «строительным» материалом для последующих уровней организации символа. На основе этих «атомов» смысла будут конституироваться более сложные образы, а также мотивы и сюжет.

Таким образом, реконструированные группы образов и обеспечивают то самое пресловутое «инобытие» символа (символическая образность всегда «свидетельствует еще о чем-то другом»<sup>85</sup>), которая у Б.Гребенщикова оборачивается «ипостазированнойностью» смысла: архисема воплощается в каждом новом контексте в новом означающем.

---

<sup>85</sup> Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 439.

### ГЛАВА 3. СИМВОЛ КАК СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩАЯ МОДЕЛЬ

*Мировоззренческая установка на объединение разных пластов бытия в акте телеологической эволюции, спроецированная на семиотический уровень, обуславливает способность символических систем к порождению смысла, которое связано с гибкими семантическими структурами.*

Символ не является статичным образованием, хотя бы потому, что, так же, как и бытие, которое он выражает, он по структуре является «антиномичным». Взятый в онтологическом ракурсе, он по принципу «нераздельности – неслиянности» сочетает в себе противоположности. Эти противоположности могут реализовываться в разнообразных бинарных парах. Так, у П.Флоренского символ предстает как начало, преодолевающее разделенность между субъективным и объективным; у Вяч.Иванова символ устраняет разрыв между сакральным и профанным; у А.Белого (чья концепция символа формировалась не без влияния П.Флоренского<sup>86</sup>) символом обеспечивается единство между познающим и познаваемым.

Это «нераздельное-неслиянное» сочетание приводит к «софийности» символа, он в бинарной модели пространства оказывается «третьим» элементом, сочетающим в себе «то и это». В теоретических построениях символистов он занимает срединное положение и выполняет функцию медиации наряду с образами Софии, Христа-Логоса, Слова, - обеспечивая онтологическое единство «пневмосферы» (термин П.Флоренского). Характерно, что такую же тернарную модель символа, связанную с функцией медиации и

---

<sup>86</sup> См. об этом: *Иванов Вяч.Вс.* Очерки по предыстории и истории семиотики // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по истории и семиотике культуры. Т.1. М., 1998. С. 710.

соединения, дает и А.Белый, в частности, замечая, что «всякий символ есть триада «abc», где «а» - неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемые («b» - образ природы <...> и «с» переживание <...>)»<sup>87</sup>.

Триадическая структура символа обуславливает появление пространственной парадигмы срединных элементов. И по яacobсоновскому принципу проекции с оси селекции на ось комбинации в тех или иных смысловых системах эти элементы могут взаимозаменяться, ибо их одинаковое пространственное положение указывает на одинаковые функции, которые они выполняют. Поэтому вполне закономерно, что Белый называет «богочеловека» – символом и Логосом, поскольку с «пространственно-семантической» точки зрения это - структурно подобные явления: в том и в другом случае обеспечивается «соединение» между горними и дольными сферами.

Сам эффект семантической медиации, которая, как мы отмечали, обуславливает единство бытия, становится возможным благодаря доминантной философской оппозиции актуального и потенциального. Эта оппозиция является не только структурным принципом организации символистского пространства, но также и оказывается структурным принципом организации семантического пространства символа.

Так, бытие чистого сверхсмысла оказывается «абсолютной потенциальностью», по отношению к тем образам, в которых оно выражается. Об этом свидетельствует А.Ф.Лосев, замечая, что «символ вещи» связан с категорией потенциального, ибо он «на самом деле содержит в себе гораздо больше, чем сама вещь в ее непосредственном явлении. Ведь каждую вещь мы видим такой, какой она является в данный момент, в момент нашего ее рассматривания. Что же касается

---

<sup>87</sup> Белый А. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 257.

символа вещи, то он в скрытой форме содержит в себе все вообще возможные проявления вещи. Эта его чрезвычайная обобщенность и идейная насыщенность и делает его для нашего сознания как бы чем-то загадочным»<sup>88</sup>.

Таким образом, опосредующая функция, которую выполняет символ, приводит к тому, что он становится динамически подвижным. ***На семантическом уровне эта подвижность проявляется в способности символических систем к эволюции и саморазвитию.*** Сама смысловая многомерность символов и пресловутая множественность их толкований связывается с этой способностью символических систем к изменению.

Так ***на смысловом уровне мировоззренческая категория эволюции связывается с категорией символа.*** Если же рассматривать эволюцию в комплексе с символистским универсализмом, то эволюция будет пониматься как максимально полная актуализация потенциального сверхсмысла в образно-мотивных рядах. Поэтому ***вопрос об изменении и эволюции, спроецированный с философской области в семантическую, можно переформулировать как вопрос о порождении смысла.***

Символ, взятый в своем динамическом аспекте, есть смыслопорождающая модель. А.Ф.Лосев указывал на эту важнейшую особенность символа, отмечая, что «символ есть принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления. А это требует своей собственной логики. Логика непрерывного становления, проходящего через бесконечное количество скачков, закономерно между собою связанных, есть логика совершенно особая, основанная на текучих понятиях и

---

<sup>88</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 13-14.

текучих сущностях, не имеющих ничего общего с неподвижными и всегда стабильными категориями формальной логики»<sup>89</sup>.

Возникает вопрос: откуда в символе возникает эта способность и каковы механизмы этого бесконечного становления? Что является его «движителем»? В семантическом контексте этот вопрос опять же может быть переформулирован следующим образом: как происходит рождение новых смыслов в рамках подобных символических систем?

В самом общем случае *новые смыслы дает реализация жесткой семантической структуры – в гибких*. При этом информация в символе то «свертывается» (жесткая структура хранит потенциально возможные образы), то «развертывается» (жесткая структура воплощается в ряде гибких, и символ превращается в миф). Так мы возвращаемся к рефлексиям над поэтической «формой» Вяч.Иванова и С.Эйзенштейна, обнаруживая теперь, что она имеет под собой символическую подоплеку. Символ в таком аспекте является самой общей моделью создания художественного образа, ибо он заключает в себе два типа обработки информации, метафорами которых могут быть пространственные метафоры восхождения и нисхождения.

Таким образом, жесткие и гибкие структуры связаны отношениями порождения. Закономерно возникает вопрос: что есть такого в семантической структуре символа, что позволяет этим отношениям осуществиться? Нам кажется, что главным фактором здесь выступает изначальная *асимметрия* внутри любой символической системы, связанная с тем, что между жесткими и гибкими структурами возникают отношения «неравнозначности»: *один* символический *инвариант* может породить *ряд*

---

<sup>89</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 20.

**вариантов**, отсюда одной жесткой структуре может соответствовать множество гибких структур.

Поэтому для описания символической «системы смысла» в творчестве Б.Гребенщикова мало выявить структурный фундамент символа, «алфавит первоначальных единиц»<sup>90</sup>, гораздо более важная задача заключается в том, чтобы объяснить, *как эта сложная символическая структура будет эволюционировать*, и показать, как «каждое новое звено вырастает из предыдущих» вследствие их «*самопревращения*» и «*порождения*»<sup>91</sup>.

Выявить и объяснить закономерности порождения смысла в семантическом организме, называемом символом, нам поможет наша пространственная модель. Ее особенность заключается в том, что она работает по типу «порождающей матрицы»: можно теоретически с некоторой долей вероятности предсказать появление связи, как бы добавив в кристалл еще одну «грань», обозначающую семантическую связь. Мы, например, можем совершенно произвольно связать образы «радости» и «снега» (ибо по правилу семантической рекомбинации они, вследствие того, что находятся в пределах одной группы, являются семантическими «подобными» и «взаимозаменяемыми»), а потом проверить наличие этих связей в текстах. Говоря иначе, символ может пониматься как сложная семантическая система, необходимым свойством которой становится наличие «потенциального бытия, определяющего, чем данная система может стать

---

<sup>90</sup>Или «тезаурус», то есть информацию, содержащуюся в системе на данном уровне, «необходимую для рецепции (или генерации) информации на следующем» (Чернавский Д.С. Синергетика и информация: Динамическая теория информации. М., 2004. С. 21).

<sup>91</sup> Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Избранное. М., 1991. С. 347.



при любых мыслимых условиях и чем она принципиально быть не может»<sup>92</sup>.

В этом плане представление о символе как о пространственно организованной структуре дает возможность не только «нарисовать» «карту песни» в глобальном семантическом поле (дать своего рода ее схему смысла), но и увидеть, какими путями будет двигаться потенциально возможный смысл, который, может быть, будет реализован в еще не созданных произведениях. Таким образом, с помощью описанной модели в этой главе будет анализироваться целая совокупность текстов с целью выявления лежащих в их основе порождающих правил, которые позволяют не просто интерпретировать тексты Гребенщикова, но еще и, по выражению Вяч.Вс.Иванова, написать (n+1) песню (или же пародию на нее).

С учетом сделанных выше замечаний *процесс порождения смысла понимается нами как «положительное» изменение семантической системы в ее переходе от жесткой структуры к гибким в соответствии с некоторыми «правилами вывода», когда через внутреннее взаимодействие элементов системы могут возникать качественно новые состояния.* Этот переход обусловлен семантической асимметрией между двумя типами структур.

В нашем случае новые смысловые качества каждый раз реализуются в новых образах и сюжетах, появление которых в «семантической» системе Б.Гребенщикова далеко не случайно. *Новые мотивы и образы, возникшие как разные варианты реализации той или иной архисемы, являются гибкими структурами смысла.*

В наиболее общем смысле символ обладает двумя уровнями организации: парадигматический и синтагматический («ось селекции» и «ось комбинации» -

---

<sup>92</sup> Садовский В.Н. Людвиг фон Берталанфи и развитие системных исследований в XX веке // Системный подход в современной науке. М., 2004. С. 30.

по Р.Якобсону). *Парадигматический уровень обуславливает порождение сложных образов (третья «ступень» организации семантической системы Гребенщикова); синтагматический уровень обуславливает порождение мотивов (четвертая «ступень» упорядочивания системы смысла) и сюжета (пятый уровень смысла).*

### **§ 1. Ось селекции: сложные образы как свернутые метафоры**

С помощью пространственной модели символа можно наглядно представить механизмы порождения новых сложных образов. Элементарные образы, обозначенные выше, оказываются единицами, из которых формируются метафоры «второго уровня». По отношению к ним «элементарные образы» и «контекстуальные» связи будут являться *порождающей базой*. Такие порожденные образы являются наиболее энigmatичными точками образной системы Б.Гребенщикова, ибо они на глубинном семантическом уровне, связанном с генезисом текста, содержат в себе отношения порождающей базы. Поэтому, для того чтобы адекватно интерпретировать такой «сложный» образ, нужно реконструировать сам процесс его порождения, выявить «производящую базу» этого образа. Именно эти вопросы семантической этимологии и реконструкции смысла и будут интересовать нас в этом параграфе.

*Механизмы порождения образов осуществляются за счет того, что в определенное семантическое пространство, которое выше обозначено понятием «символическое множество», попадает тот или иной образ, который претерпевает смысловые трансформации под воздействием, с одной стороны,*

*архисемы (жесткой инвариантной структуры), а с другой стороны, - под воздействием смысла самих образов, входящих в группу. Этот механизм, с помощью которого и осуществляется генерация новых образов (гибких смысловых структур), основывается на принципе метафоры, предполагающей взаимообратимость явлений, их семантическое пересечение.* В этом смысле механизмы порождения образов напоминают «бриколаж», когда метафорическая перегруппировка образов на основе общей семантической базы порождает новый смысл, воплощаемый в новой образной единице.

Создавая подобные «сложные» образы, Б.Гребенщиков часто использует как «форму» для авторского смысла совершенно «привычные», обыденные слова, которые, вписываясь в ту или иную сетку «контекстуальных» связей, возникающих в сложном символьном единстве, лишаются своего узуального значения и становятся своеобразными авторскими «мифологемами». В этом случае по бриколажному принципу происходит как бы «ре-интерпретация» уже существующих образов с сохранением старой формы, но с изменением содержания. Структура значения, диктуемая символом, куда входит тот или иной образ при этом «демонтирует» языковую семантику слова, и в итоге мы получаем яркий поэтический образ, содержательно неравный «обычному» слову, хотя «внешняя форма» одинакова.

Сам механизм порождения этих образов таков: в рамках той или иной группы (одной из двух структурных частей символа) происходит метафорическая рекомбинация «первичных образов», в результате чего возникает новый «семный набор». Для того чтобы воплотить этот новое смысловое образование, «одеть» его в слово, отыскивается «старая», уже существующая в языке форма.

В песне «Боже, храни полярников» центральным образом является образ «полярников». В контексте поэтической семантики Гребенщикова этот образ требует соответствующей смысловой «дешифровки», ибо смена контекста при сохранении «формы» влечет за собой радикальную смену содержания. Чтобы определить новое содержание слова «полярники», зададимся вопросом: как этот образ возникает?

Частотными для всего творчества Б.Гребенщикова являются образы из второго символического множества: «лед», «снег», «зима». «Полярники» же появляются достаточно поздно и фигурируют всего лишь в одной песне. В этом смысле можно предположить, что «полярники» – образ вторичный, вновь образованный. Учитывая языковую связь этого образа с холодом, севером, зимой, можно предположить, что порождающей базой для этого образа служат «первичные» семантические элементы второй группы, выявленные ранее: образы «льда», «зимы», которые связываются с состоянием непробужденного сознания. Метафорическая трансформация совокупности этих элементов, производимая по бриколажному принципу (когда один образ становится метафорой другого), приводит к мифопоэтическому морфогенезу: сочетание образов по принципу метафоры обуславливает появление нового набора смыслов, которые актуализируются в искомом образе «полярников»:

Указанием на то, что «полярники» оказываются «семантическим порождением» именно второй группы (входя тем самым в ее семантической поле) служит возникновение в песне устойчивых контекстуальных связей, характерных для второй семантической группы, при этом «полярники» в этой структуре значения занимают центральное место.

Следовательно, данный порожденный образ на «глубинном» семантическом уровне, подлежащем реконструкции, хранит в себе не только образы, от которых

он произошел, но также и внутренние связи между этими образами в рамках всей группы, как бы являясь ее семантическим «сгустком». И фактически разворачивание этих связей в тексте служит главным фактором «текстопорождения», обуславливая в песне появление других образов и мотивов из второго семантического множества.

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

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

«Ложное состояние», которое выражают «полярники», инспирирует появление в песне образа «спирта», вписывающегося в парадигматический ряд наркотических образов второй группы, наполненных религиозной семантикой и указывающих на «неправильное» постижение мира:

*Удвой им, Господи, выдачу спирта  
И отставь их, как они есть...*

И совершенно естественно, что полярники как «актанты ЛС» оказываются *противопоставленными* образу «луны» («помилуй их, как влюбленных, боящихся света луны»). Только с учетом авторской структуры значения становится ясно, почему полярники в песне «боятся света луны» - «луна», по Гребенщикову, оказывается одним из знаков просветления и, входя тем самым в семантическое множество ИС, оказывается смысловым «антонимом» к образам из второй группы.

Итак, образ «полярников» оказывается сложным и многомерным. Занимая свое место в структуре «символьного» единства, он оказывается *генетически* связанным с образами второй группы, и его порождение происходит за счет «бриколажной» метафорической трансформации семантики образов «зимы» и «льда». Совмещение этих «первичных» образов в рамках производного образа делает последний сложной и внутренне многомерной структурой. В целом он является метафорой второго уровня, расшифровать которую можно, только подробно «развернув» все семантические связи, что хранятся внутри этого образа. В этом смысле данный образ является одной из узловых точек реконструируемого нами в предыдущей главе «символа», ибо, с одной стороны, он оказывается производным от первичных элементов группы ЛС – образов базы – а с другой стороны, он по принципу «отрицания» притягивает к себе образы из противоположного множества, тем самым репрезентируя в рамках указанного текста определенный синтагматический срез парадигматического символьного единства.

К образу «полярников» примыкает другой «порожденный» образ - «Дети декабря». Он является своеобразным «семантическим синонимом» «полярников», ибо «порождающей базой» для него служат те же «первичные» образы «зимы» и «льда», что и для образа «полярников»: «дети декабря» в этом контексте также становятся своеобразными «актантами» непробужденного

состояния. Тем не менее, образ «детей декабря» образован несколько по иному принципу. Это один из тех редких образов у Гребенщикова, при «порождении» которого для новых смыслов подбиралась новая форма (словосочетание «дети декабря» кажется абсурдным с точки зрения узуальной семантики).

Однако точно так же, как и в предыдущих случаях, образ «детей декабря» на глубинном семантическом уровне содержит в себе те же многомерные связи, присутствующие в рамках семантико-символической цельности. Это подтверждается тем, что заглавие разворачивается в альбоме через актуализацию структуры значения второй смысловой группы, которая противопоставляется образам первого множества. Так, в альбоме появляются уже знакомые нам образы онтологического «сна», «зимы», «цирка», которые образуют своего рода «семантическую сеть», куда в качестве «главного» образа входит образ «детей декабря».

В песне «Боже, храни полярников» возникает еще один сложный образ – «охраны». Охрана здесь коррелирует с образом «полярников», ибо, генетически связываясь с образами второй семантической группы, она также оказывается образом «порожденным». Так, охрана, которая «вдоль берега, скучая глядит в прицел», - образ производный от первичного образа тюрьмы, одного из элементов второй семантической группы.

Недаром в поздней песне «Время перейти эту реку вброд» переход водного пространства связывается уже не с охраной, а с тюрьмой: «...Я смотрю туда и вижу тюрьму. / Время перейти эту реку вброд...».

В таком контексте «охрана» становится знаком пространственной границы между тем и этим состоянием, становится началом, мешающим «переходу». В этом плане «охрана» оказывается персонификацией границы, разделяющей два типа пространства. Ср. такую же функцию этого образа в «Рождественской песне», где

мотив «покидания» этого берега четко связывается с мотивом просветления, которому «препятствует» охрана:

*И матросы в монашеских рясах пьют здоровье жены  
капитана,  
Но в полночь расходятся в кельи - они снимаются с  
якоря рано,  
Им нужно плыть вокруг света - туда, где в полдень  
темней,  
Чем ночью. Их корабль разобрала на части охрана,  
Но они уплывут, королева, - есть вещи сильнеей.*

Иногда в песнях Б.Гребенщикова встречаются метафоры третьего уровня. Порождающей базой для них будут не простые «образы-семь», но «сложные» образы, уже возникшие в результате «скрещивания» изначальных сем. К таким образам относится образ «телохранителя» (одноименная песня). Смысловой базой для его создания, на наш взгляд, выступает «порожденный» образ второй группы - «охраны», главная функция которого в поэтической системе Гребенщикова – «препятствовать переходу» на другой берег (поэтому с точки зрения парадигматической бриколажной логики «охрана» может символизировать нечто, мешающее просветлению, ибо переход на другой берег в контексте поэтической семантики Гребенщикова равен сатори).

При этом основой этой игры отскоком становится соотнесение образа «тело**х**ранителя» и «охраны» уже на лексико-семантическом уровне (телохранитель – тот, кто **охраняет** тело), что опять же позволяет предположить генезис искомого образа в символическом поле значений через ассоциативную связь с «охраной».

Поскольку «тело» в контексте семантической системы Гребенщикова всегда соотносится с образом «тюрьмы» - элементом множества ЛС (Ср.: «И тело мое просило любви, / Но стало моей тюрьмой»; «Я загнан как зверь в тюрьму



своей кожи» и т.д.), то «телохранитель» выполняет ту же функцию «помехи» просветлению, что и «охрана». Но на этот раз он разделяет не «два берега», а внешнее пространство мира и внутреннее пространство души. Ср., например, в песне «Телохранитель», где душа метафорически предстает в образе птицы:

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

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

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

Таким образом, оппозиция «того и этого берега» («охрана»), а также оппозиция души и мира («телохранитель») в каком-то смысле являются изоморфными. Эту смысловую изоморфность им обеспечивает буддистская философия, которая на имплицитном уровне присутствует в том и в другом случае. Так, в песне «Боже, храни полярников» охрана препятствует переходу на другой берег, что воспринимается как «помеха» просветлению, а в песне «Телохранитель» «хранитель тела» связан с онтологическим «буддистским» сном («телохранитель, что тебе снится?»). В таком буддистском контексте «телохранитель» оказывается метафорой «ложного эго», привязанного в силу «заблуждений» к бренному телу.

Отметим, что буддистский сюжет разрушения «ложного Я» и обретения своей истинной природы оказывается одним из главных семантических «сюжетов» творчества Гребенщикова.

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

В таком «буддистском» контексте песня «Сторож Сергеев» оказывается не столь однозначной как кажется на первый взгляд. Вся песня построена на контекстуальных образах-лейтмотивах, принадлежащих к двум выделенным нами группам, которые в рамках «символической целостности» образуют авторскую сетку семантических связей и «де-монтируют» языковое значение образа «сторожа». При этом все образы и мотивы в контексте поэтической системы Б.Гребенщикова оказываются связанными с религиозной семантикой ИС и ЛС. Такая связь заставляет увидеть в простой, на первый взгляд, песне символическое второе дно и выявить ее скрытый смысл.

Прежде всего, в тексте появляется образ «отравленной жидкости - вина», который является у Гребенщикова, как

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

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

Таким образом, если интерпретировать эту песню в контексте целостного символического единства, «подключающегося» к песне через постоянные образы и лейтмотивы, то покидание сторожем своего дома в силу установленных контекстуальных связей функционально

оказывается родственным покиданию тела (так как «дом» в поэтико-мифологической системе Б.Гребенщикова оказывается метафорой «тела»). В связи с этим можно предположить, что в этой «простой» песне возникает рецепция из тибетской «Книги Мертвых», которую Б.Гребенщиков, увлекающийся тибетским буддизмом, не мог не знать: непросветленное сознание, покидая тело, не знает, куда оно попадет после смерти:

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

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

Другой образ, «сгенерированный» по принципам «игры отскоком» из элементов группы ИС, – образ «бурлака». Он появляется в песне с одноименным

названием и оказывается семантически неравным «языковому слову». «Смыслопорождающей базой» для этого образа служат несколько элементов множества ИС, которые, семантически «скрещиваясь», порождают новый смысл, реализуемый Гребенщиковым в искомом образе.

«Генетическая база» этого образа состоит из нескольких элементов первой группы: «река» (водное пространство) и «начало начал». Традиционный для Б.Гребенщикова мотив перехода через реку, являющийся метафорой «сатори-просветления», и «просветление», понимаемое им как «возврат к истокам», – объединяются, и возникает новый набор смыслов, который находит свое воплощение в образе «бурлака».

Связь «бурлака» с рекой понятна и объяснима. Но почему образ «бурлака» оказывается «генетически» связанным с образом сакрального «начала»? Ответ дает узуальная семантика этого слова: бурлак – тот, кто тянет груз вверх по течению. Эта узуальная семантика, на наш взгляд, и объясняет появление образа, ибо мотив «вверх по течению» у Б.Гребенщикова всегда коррелирует с возвращением к истокам, к некоему «чистому» началу. (Ср., например, в песне «Назад к девственности»: «Назад к девственности майских ветвей; / Вперед к истокам; / Отдых и вверх...»).

На прямую связь «бурлака» с «началом начал» указывает также параллельное семантическое построение двух фрагментов этого текста: «бурлак» и «начало начал» объединяются через образы одного парадигматического ряда – образы опьянения. Ср.: «Ему Господин кажет с неба кулак, / А ему все смешно, в кулаке кокаин» и «вышел, чтоб идти к началу начал, / Но выпил и упал – вот и весь сказ».

Таким образом, «бурлак» в контексте семантической группы ИС теряет свою языковую семантику и через «игру отскоком» связывается с религиозными смыслами обретения истинного состояния, ибо на это указывает сама

природа образных элементов, образующих искомый образ. Так, «Волга», фигурирующая в песне, в контексте «речных» образов творчества Б.Гребенщикова лишается свое «земной конкретности». На религиозную сверхсемантику этого образа указывает, во-первых, сравнение пространства реки с небесным: «А как по Волге ходит одинокий бурлак, / Ходит бечевою небесных равнин» (ср. подобный мотив в песне «Не пей вина, Гертруда»: «Пускай проходят века; / По небу едет река»).

Религиозную трактовку «бурлака» подтверждает также появление в песне образа «Господина» («а ему Господин кажет с неба кулак»), который, видимо, является инверсированным вариантом слова «Господь» (ср., например, подобную замену в песне «Хозяин»).

\*\*\*

Таким образом, порождение сложных образов осуществляется за счет того, что для нового набора сем, возникшего в результате бриколажной перегруппировки, отыскивается старая языковая форма. Однако часто Б.Гребенщиков использует другой «метод» работы со смыслом: форма для нового смысла берется не из области «языка», но заимствуется из той или иной культуры. Здесь мы подходим к проблеме интертекстуальности в творчестве Б.Гребенщикова.

Интертекстуальность является еще одним способом порождения смысла, поэтому представленная модель «самоперестраивающегося» смысла, функционирующего в рамках «целокупного символа», объясняет не только структуру образной системы Б.Гребенщикова, но также и технику интертекстуальности.

Проблема интертекстуальности позволяет рассмотреть символическую систему в аспекте ее взаимодействия с культурно-семиотической «внешней средой» (с другими текстами). Используя эту «естественнонаучную» метафору в качестве «модели объяснения», попробуем выявить типы

отношений между «принимающей» (творчество Гребенщикова) и внешними системами (другие тексты и культуры).

В самом общем виде существует два типа приема информации от внешнего мира той или иной «живой системой»: либо она адаптируется к внешним условиям, либо сама может изменять параметры «внешней среды». В случае с творчеством Б.Гребенщикова актуальным становится как раз последний вариант. Как происходит процесс этого изменения?

Иногда Гребенщикovu не нужно самому «изобретать» образы или переосмысливать «обычные» слова, потому что в культуре вдруг находится тот или иной образ, который выражает смысл того, что ему нужно сказать. В таком случае он прибегает к интертекстуальному заимствованию (ср. из песни «Капитан Африка»: «Я возьму свое там, где я увижу свое»). Но, когда эти образы оказываются в семантическом пространстве той или иной группы, они, точно так же, как и «идиомифологемы», теряют свое изначальное значение и наполняются принципиально иными смыслами. В этом плане можно говорить не просто о «переосмыслении», но о процессе *интерпретации*, или «вторичного структурирования», при котором «чужой» образ оказывается своего рода «означающим» для иного, авторского содержания.

Иначе говоря, интертекстуальные образы подвластны тем же семантическим законам символа, что и другие. Именно поэтому «встраивание» интертекстуальных образов в чужую смысловую систему также происходит по принципу парадигматической логики – когда *тот или иной образ как бы «вынимается» из культурной парадигмы и, помещаясь в символическую структуру смысла, начинает выполнять несвойственную ему изначальную функцию*. Этот процесс также напоминает мифологическую «игру» бриколера: используя логику «бриколажа», он «адресуется к остаткам человеческой

деятельности, то есть к какой-то подсовокупности культуры» и в соответствии с установкой на выявление изначального архетипического смысла как бы инвентаризирует осколки различных культурных систем, встраивает их в собственную культурную модель.

Установка на трансформацию чужих образных комплексов в соответствии с правилами принимающей системы приводит к тому, что интертекстуальное смешение культурных традиций оказывается контекстуальным «смещением» их традиционного смысла. Один из ярких примеров такой перекодировки находим в песне «Не пей вина, Гертруда».

На уровне образных парадигматических связей цитата из «Гамлета» теряет свою изначальную семантику и наполняется принципиально иным смыслом, проецируясь на христианские и буддийские религиозные контексты. Определяющую роль в смысловой трансформации цитаты играют образы «вина» и «воды» (которые мы рассматривали ранее). «Вино» воспринимается Гребенщиковым в христианском аспекте как знак подмены религиозного содержания религиозной формой, и образу «вина» в этом плане противопоставляется образ «воды», который является символом истинной веры:

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

«Якорь» здесь является своеобразным «водным» знаком, который может быть интерпретирован двояко: с одной стороны, «якорь» метонимически соотносится с «водой», а с другой стороны, – является магистральным



символом буддистского учения (Калу Ринпоче, тибетский лама, говорил о том, что религиозная практика буддизма подобна якорной стоянке для ума<sup>93</sup>).

Песня, таким образом, строится на бинарной оппозиции: «вино» / «вода», а сама цитата, в конечном счете, наполняется сугубо авторским смыслом – речь идет не о Гертруде и перипетиях трагедии Шекспира, а о противопоставлении религиозной формы религиозному содержанию – «формального» христианства истинной вере или буддизму, поскольку последний «является духом всех религий и философий»<sup>94</sup>, то есть сугубо архетипическим «смыслом».<sup>95</sup>

Похожую ироническую перекодировку цитат можно найти в упоминавшейся уже песне «Иерусалим», где возникает образ из классики – «Дубровский». Восточный контекст песни (появление образа «чистой земли» см. выше) иронически «сдвигает» смысл этого образа – образ Дубровского, сохраняя «память» о своем «классическом» генезисе, становится предвестником буддийского пробуждения.

Тот же механизм «переиначивания» смысла «чужого слова» возникает в песне «Дело мастера Бо». В цитатном комплексе из стихотворения Г.Аполлинера «Мост Мирабо» радикально трансформируется оригинальная семантика. В контексте «восточных» аллюзий, заданных в песне («дракон», «другой берег»), образ «Моста Мирабо» семантически трансформируется и становится «средством» «перехода через великую реку», которая оказывается вовсе не Сеной (как в оригинале), а буддийским символом

---

<sup>93</sup> *Калу Ринпоче*. Основание буддийской медитации. Владивосток, 1993. С. 3.

<sup>94</sup> *Судзуки Д.Т.* Дзен-буддизм. Бишкек, 1993. С. 31.

<sup>95</sup> Такой процесс перекодировки цитат вслед за Линдой Хатчин, можно обозначить как «трансконтекстуализация» («trans-contextualization») – деформация оригинальной семантики «чужого слова» авторским контекстом (*Hutcheon L.* A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms. New York and London, 1985. P. 53).

текучей реальности (ср. в песне «Стережущий баржу»: «И вот мы плывем через это быт»).

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

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

Интересно, что подобной концептуальной перекодировке подвергаются также цитаты из фольклора: пресловутое «чисто поле» в песне «Максим-Лесник», куда необходимо «выйти» ее герою, с учетом буддийских отсылок может прочитываться как «Будда-поле» («чистая земля» в японском буддизме). Так, Б.Гребенщиков, используя логику «игры отскоком», наполняет традиционный фольклорный образ иной семантикой.

Как видим, механизм работы с интертекстуальными образами в художественном мире Б.Гребенщикова подчиняется тем же законам символических множеств, в

результате чего эти образы оказываются разными означаемыми одного семантического инварианта. Метасемы как бы «притягивают» определенные цитаты, трансформируют их, встраивая в заданную общую модель. В результате происходит метаморфоз семантики «чужого» образа, который оказывается всего лишь словесной моделью для авторского смысла.

Заметим, что подобная техника интертекстуальности (когда «чужое слово» становится, воспользуемся термином Леви-Строса, своего рода «подручным средством» воплощения авторского смысла) приводит к тому, что текст, который использует цитату в качестве своего поясняющего элемента, и цитата, которая «разрешает его непонимание за счет установления многомерных связей с другими текстами»<sup>96</sup>, в функциональном плане меняются местами: ***не цитата поясняет текст, а текст поясняет цитату, наполняя ее собственным содержанием.***

Таким образом, «парадигматическая» логика оказывается также инструментом упорядочивания и концептуализации культуры в рамках отдельно взятой «системы смысла»: «чужое слово», которое «встраивается» в заданные семантические координаты, радикально «одомашнивается» и, теряя свою оригинальную семантику, вступает в органичную парадигматическую связь с другими образами. Отсюда проистекает изменение отношений между синхронией и диахронией (присутствие в рамках одного текста «разновременных» культурных планов). Интертекстуальные образы (которые по отношению к тексту-реципиенту находятся на оси диахронии) как бы «приспосабливаются к синхронической структуре» «принимающего» текста – наделяются функцией в соответствии с определенным «проектом».

---

<sup>96</sup>Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия РАН, Серия литературы и языка. 1997. Т. 56, №5. С. 25.

При этом интертекстуальный образ, оказываясь в той или иной «символической решетке», не просто деформируется, но часто полностью изменяется. Воздействие авторской структуры смысла, в которую попадает образ, становится настолько сильным, что происходит своего рода «демонтаж» его изначального смысла (когда, воспользуемся сравнением Леви-Строса, «колесики будильника» могут служить абсолютно для другой цели). Образная система как бы «ассимилирует» «чужой» образ, используя его для своих собственных «целей». И именно таким способом, ассимилируя эти элементы чужих культур и изменяя их изначальное значение, символическая система может сохранить свою стабильность и оригинальность во «внешнем мире» других текстов.

В процессе подобного заимствования возникает феномен, который (с известной долей метафоричности) можно обозначить как сдвиг границы гомеостазиса<sup>97</sup>, то есть смещение границы стабильного состояния системы. Система как бы «расширяется» во внешний мир и, осваивая внешние по отношению к ней тексты, встраивает их в свои координаты, создавая разветвленные «морфологические» парадигмы. При этом *ключевую роль играют жесткие структуры смысла, чья функция состоит в упорядочении внеположного семиотического пространства.*

Языковым механизмом «встраивания» интертекстуальных образов в новую авторскую

---

<sup>97</sup> Ср.: «условимся называть границей области гомеостазиса... данной живой системы множество – линию, поверхность, гиперповерхность в пространстве параметров внешней среды, отделяющей область их значений, внутри которой существование живой системы возможно, от остального пространства» (Моисеев Н. Человек и ноосфера. М., 1990. С. 84). Другими словами – гомеостазис – это граница коммуникации «организма» со «средой» (см.: Лоусон Ч.А. Язык, коммуникация и биологическая организация // Исследования по общей теории систем. М., 1969. С. 464).

целостность становится «колебание» между знаком и значением, когда, как писал С.Карцевский, один и тот же знак «стремится обладать иными функциями, нежели его собственная», а значение «стремится к тому, чтобы выразить себя иными средствами, нежели его собственный знак. Они асимметричны»<sup>98</sup>. Если спроецировать эту «схему» на способы интертекстуальности у Б.Гребенщикова<sup>99</sup>, то получится, что механизмом «демонтажа» чужого смысла становятся асимметричные отношения между знаком (в качестве которого выступает тот или иной интертекстуальный образ) и значением (в функции которого выступает та или иная метасема).

Именно этот языковой механизм (если мы говорим об интертекстуальности) и является регулирующим отношения системы с внешним миром. Он как бы «структурирует» приток информации, обеспечивая системе стабильность. Так, с одной стороны, появляются новая информация (актуализирующаяся в новых, «чужих» образах), с другой стороны, семантическая система не становится «хаотической» и не рассыпается, поскольку образы начинают функционировать в соответствии с ее «логикой».

В таком «общесистемном» контексте асимметрия между знаком и значением будет выполнять функцию «обратной связи», которая обеспечивает жизненно важные реакции любой «семантической» системы на вторжения извне, когда «авторская» система смысла как бы «реагирует» на другие семантические системы, «встраивая» их в себя, адаптируя их к собственным «законам». Эта

---

<sup>98</sup> Карцевский С. Об асимметричном дуализме знака // История языкознания XIX – XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965. С. 85.

<sup>99</sup> Характерно, что в литературоведении «асимметричный дуализм языкового знака» был спроецирован на анализ поэтической речи (см.: Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979. С. 185-186; Ковтунова И.И. Асимметричный дуализм языкового знака в поэтической речи // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986. С. 87-108).

модель «встроенного» смысла выступает как своего рода «селектор», отбрасывающий огромное большинство случайных последовательностей и сохраняющий лишь те из них, которые совместимы с законами системы.

Предельным случаем интертекстуальности у Б.Гребенщикова оказывается исполнение чужих песен. Здесь так же, как и с интертекстуальными образами, оказываются возможными две модели авторского поведения:

1. Автор может декларировать свою причастность той или иной системе ценностей. В таком случае исходная песня не претерпевает никаких смысловых трансформаций, ибо «реципиент» соотносит свою аксиологически-семантическую систему с системой другого автора. И здесь мы должны интерпретировать авторскую семантику в свете семантики иной системы.

2. И, напротив, автор может сдвинуть «границу гомеостазиса» в принципиально иную сторону: он может декларировать причастность чужой смысловой системы – его мировоззренческим принципам. Здесь происходит радикальная трансформация смысла, и может возникнуть «новое произведение», ибо автор, «заимствуя» чужую семантическую систему, встраивает ее в свою собственную. В этом случае «чужие» образы должны интерпретироваться в свете авторской семантики.

Говоря в общем, мы имеем дело с двумя разновекторными моделями цитируемости: «от чужого к своему» и «от своего к чужому». Как было показано выше, Б.Гребенщиков использует именно второй способ. Поэтому в случае исполнения чужих песен сама семантическая система как бы задает критерии отбора песен и специфику их интерпретации.

Как мы пришли к этому выводу? Дело в том, что во многих песнях актуализируются знаковые для Б.Гребенщикова образы – образы, которые обнаруживаются в его собственной песенной поэзии. Сюда относятся

образы: «звезды», «милой», «сердца», и т.д. Возможно, что при *выборе* этих песен Б.Гребенщиков интуитивно ориентировался на свое собственное семантическое поле.

Поэтому, попадая в контекст творчества Б.Гребенщикова, эти песни теряют свою системную связь с другими текстами того или иного автора (так же, как и цитаты теряют связь соединяющую их с оригинальным текстом) и «встраиваются» в образные парадигмы Б.Гребенщикова – и, будучи воспринятыми в этом контексте, оказываются наполненными «чужим» смыслом.

Особенно это касается т. н. «советских» песен, собранных в альбоме «Чубчик». Почему Б.Гребенщиков обращается именно к ним? Видимо, это связано с тем, что многие из этих песен построены на глубинных образных архетипах. Такое построение песни инспирирует некоторую «пустотность» ее центральных образов и дает возможность воспринимающему (а в нашем случае – еще и интерпретирующему) сознанию встроить их в свою личную модель, наполнив ключевые образы иным смыслом. Наше предположение подтверждается высказываниями самого Б.Гребенщикова: «... это песни не про «тогда», а про всегда»<sup>100</sup>, поэтому «в самих песнях нет ничего плохого; они хорошо и красиво написаны – а нести они будут то, что мы в них вложим»<sup>101</sup>.

Особенно значимой для нас оказывается последняя цитата, указывающая, как кажется, на выявленную нами трансформацию смысла в чужих текстах. Возникает выразительный феномен: когда смысл исходного текста (текста, который при исполнении встраивается в другую систему «смысловых координат») оказывается принципиально неравным тексту исполняемому. То есть песня в исполнении Леонида Утесова «Сердце» и та же песня в исполнении Б.Гребенщикова оказываются двумя

---

<sup>100</sup> Б.Г. Песни. Тверь, 1997. С. 526.

<sup>101</sup> Аквариум. Сны о чем-то большем... М., 2004. С. 263.

песнями с принципиально различным смыслом (то есть, взятые в контекстах двух разнородных семантических систем, они соотносятся между собой по принципу омонимии: тождественная форма, различное содержание).

Так, центральный образ, вынесенный в заглавие («сердце»), в этих двух случаях трактуется совершенно по-разному. Если у Утесова образ «сердца» прочитывается как традиционный русский поэтический концепт, то в творчестве позднего Б.Гребенщикова этот образ получает совершенно иное наполнение. Этот традиционный образ в рамках системы смысла творчества Б.Гребенщикова обретает ярко выраженную буддистскую подоплеку. В буддистской философско-религиозной традиции «сердце» оказывается метафорическим выражением сознания Будды. Ср.: «Природа сознания любого существа тождественна шуньяте. Этот тезис в литературе буддизма называется «сердце», или «сущность будды». Человек должен открыть в себе сердце Будды, очистить его от наслоений сансарической грязи, освободить от власти тела, диктующего представления об индивидуальном “я”...»<sup>102</sup>.

Именно таким смыслом наполняется у Б.Гребенщикова образ «сердца». Ср. в песне «Трамвай», где буддистский подтекст поддерживается мотивом «возвращения домой»:

*Судья сказал: «Уже поздно,  
Нам всем пора по домам.  
Но Будда в сердце, а бес в ребро...»*

Ср. также в песне «Тень», основным мотивом которой становится освобождение от «ложного эго» (см. об этом ниже) и мотив ложного «пересечения водного

---

<sup>102</sup> Дашиев Д.Б. Буддийские категории в популярном вероучении ламаизма // Философские вопросы буддизма. Новосибирск, 1984. С. 34.



пространства», что, естественно, бросает буддистские «семантические отсветы» на образ «сердца»:

*Мое сердце не здесь, снимайте паруса с кораблей  
Мы долго плыли в декорациях моря...*

Приведенный выше краткий анализ нацелен не на выявление смысла песни как таковой. Это анализ, во-первых, того, какую возможную функцию заимствованные образы могут играть в семантической системе Б.Гребенщикова, а во-вторых, анализ того, как чужая песня может встраиваться в другую «внеположную» ей смысловую систему.

Заметим, что мы не утверждаем «равноправное» функционирование всех вариантов какой-либо песни на правах «различных» текстов<sup>103</sup>. – Один и тот же песенный *текст* порождает разные *смыслы*, только попадая в «индивидуальную структуру смысла» другого автора. Этот феномен «трансформации» смысла был отмечен А.Е.Козицкой и Ю.В.Доманским. Так, Е.А.Козицкая отметила, что исполнение чужих песен в рок-среде часто предстает в качестве «форм коллективного авторства, т. к. оригинальный текст или композиция в целом подвергаются переосмыслению, иногда весьма радикальному»<sup>104</sup>. И здесь, видимо, оказывается важным не только сам прагматический момент исполнения но, прежде всего, «фигура автора» как носителя принципиально иного, чуждого оригиналу, смыслового начала. В этом плане «автор» оказывается совмещенной «прагматико-

---

<sup>103</sup> См. об этом: *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: текст и контекст 6. Тверь, 2002. С. 97–103.

<sup>104</sup> Цит. по: *Доманский Ю.В.* Tribute в русском роке: Полиавторство в проекте «Кинопробы» // Потаенная литература: исследования и материалы. Вып. 3. С. 240.

семантической» инстанцией, носителем «чужого» контекста, который трансформирует смысл оригинала.

Итак, как видно из анализа интертекстуальных образов, принципы трансформации смысла здесь такие же, как и в случае с другими образами: каждый из «чужих» образов, попадая в поэзию Б.Гребенщикова, оказывается «встроенным» в определенную образную структуру, предполагающую свою сеть смысловых отношений, и под воздействием этой структуры заимствованный образ меняет свой «аутентичный» смысл.

Говоря иначе, «грамматика системы» (правила, которые задает жесткая структура смысла) не меняется – внешние по отношению к ней тексты структурируются по ее правилам. При этом символическая система смысла как бы производит отбор тех или иных явлений на основе своих критериев, которые могут быть в нее «встроены». Уточняя нашу концептуальную метафору среды, отметим, что механизмом отбора в любой смысловой системе является не «декодировка» смысла (как в разного рода физических и биологических системах<sup>105</sup>), но его интерпретация, *которая, в сущности, и есть процесс встраивания чужого смысла в собственную модель.*

\*\*\*

Порожденные образы в творчестве Гребенщикова оказываются структурно подобны загадкам, сам же процесс их восприятия оказывается родственным процессу разгадывания. Это важнейшая типологическая параллель, еще раз доказывающая близость творчества Б.Гребенщикова - к символистскому. М.Л.Гаспаров уподоблял некоторые символистские стихотворения

---

<sup>105</sup> См. об этом: *Николис Г., Пригожин И.* Познание сложного. М., 2003. С. 169.

«загадкам-ребусам»<sup>106</sup>, которые для адекватного понимания должны быть подвергнуты своего рода «дешифровке»<sup>107</sup>.

Часто отмечается, что загадка генетически восходит к древней метафоре<sup>108</sup>, нам же кажется, что она по своему генезису связана скорее с символом, структура которого, как мы видим, состоит из многочисленных образных рядов. Яркий пример таких рядов дает О.Фрейденберг. Так, инвариантное значение «смерть», по мнению исследовательницы, реализуется в следующих образах: *могильная яма, холм, ступени, завеса* и др.<sup>109</sup>. Эта «многорядность» мотивирует сам механизм загадывания.

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

---

<sup>106</sup> Гаспаров М.Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890- 1917: Антология. М., 1993. С. 35-36.

<sup>107</sup> Отметим, что Вяч.Вс. Иванов, посвятивший древним мифопоэтическим загадкам большую статью, проецирует их структуру на некоторые поэтические тексты XX века (см.: *Иванов Вяч.Вс. Структура индоевропейских загадок-кеннингов и их роль в мифопоэтической традиции // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. М., 2004. С. 87-112).*

<sup>108</sup> Ср.: *Фрейденберг О. Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 248.*

<sup>109</sup> *Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 101.*

<...> Так, Зевс – черная туча обращается в тучечерного Зевса»<sup>110</sup>. И если мы совершим семантическую подмену элементов «Зевс» / «туча» - то появится загадка, которая может быть разгадана только в семантическом контексте определенного мифа.

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

Попытаемся реконструировать некоторые принципы разгадывания. Начнем с первого лежащего на поверхности утверждения: загадка семантически двупланова. Однако эта двуплановость проявляется только на «внешнем» уровне. На глубинном семантическом уровне загадка полипланова и может иметь много прочтений. В качестве примера можно привести особенный вид загадки, проанализированный Г.Л.Пермяковым, – загадка, которая имеет несколько отгадок<sup>111</sup>. Ср., например: «без ног, а ходит». Можно дать несколько вариантов разгадок: дождь, часы, время и проч.

Зададимся вопросом: как мы эти разные планы устанавливаем? Это тем более важно, что такая загадка по своей структуре наиболее приближена к поэтическому тексту, который уже в силу своей природы может иметь

---

<sup>110</sup> Фрейденберг О. Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1998. С. 253.

<sup>111</sup> См.: Пермяков Г.Л. Основы структурной паремиологии. М., 1988. С. 219.

несколько прочтений. Часто прочтения одного поэтического текста могут соотноситься друг с другом как две отгадки одной загадки. При этом правильность того или иного прочтения подтверждается тем, что значения каждой из лексем, входящих в текст, будут когерентны, согласованы друг с другом. Подобное семантическое согласование основано на символических механизмах<sup>112</sup>, которые предполагают общность значения<sup>113</sup>. И для того чтобы разгадать загадку, необходимо выявить метасемы, которые эту общность устанавливают, то есть подобрать ключ к этой многозначной символической системе.

Вернемся к нашей паремии. Если метасемой для всех лексем, входящих в эту загадку, мы сделаем сему «природное явление», то получим разгадку – *дождь*, если «предмет» - то получим разгадку *часы*, если «абстрактное понятие» - то получим разгадку *время*. В этом плане загадка оказывается «развернутым» словом, и ее текст строится из сем, которые уже в этом слове присутствуют. Таким образом, критерий правильности отгадки – *одинаковый набор сем в исходном слове и тексте*<sup>114</sup>, *в тексте эти семы «распределяются», а в искомом слове – «свертываются».*

Что же касается поэтических текстов, то для того, чтобы подобрать такой ключ, нужно не только определить систему символических соответствий, но и установить «внешний» культурный контекст, который бы сузил количество прочтений текстов до тех, что были заданы

---

<sup>112</sup> О «семантическом согласовании» см.: Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики - 1971. М., 1972. С. 379.

<sup>113</sup> По мнению Ю.Д.Апресяна, «связное» понимание текста держится на общности значений. См.: *Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Избр. труды.* Т.1. М., 1995. С. 14.

<sup>114</sup> Ср., например: ответ загадки является «свернутым знаком всей процедуры экспликации скрытого тождества обеих частей загадки» (*Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О ведийской загадке типа brahmodya // Паремииологические исследования.* М., 1984. С. 38).

авторской структурой значения. Поэтому, для того чтобы расшифровать некоторые образы такого рода, необходимо сделать следующее: *выявить ту или иную символьную систему и найти в какой-либо культурной традиции, на которую, возможно, ориентировался автор, такой концепт, который бы содержал смысловые элементы этой системы.*

Практически каждый из проанализированных выше образов («полярники», «телохранитель» и проч.) являют собой своеобразную загадку, разгадать которую, можно установив только все элементы ряда (символьного множества). Еще одним хорошим примером семантической загадки оказывается странный образ из песни «По дороге в Дамаск» - «мощи святого битла». Этот образ может получать (и, наверное, получает) множество толкований. Так, например, можно предположить, что эта «бессмысленная» фраза построена в соответствии с принципами абсурдистской поэтики, можно предположить, что в ней заключен намек на божественное прошлое Гребенщикова и проч. Эта загадка легко «разгадывается», если установить ту символьную сетку связей, куда входят ее образные элементы.

В самой песне Гребенщиков цитирует известную песню «Beatles», причем крайне симптоматичен выбор цитаты: «She loves you» (дословно «она тебя любит»), который является не случайным. Вспомним, что Гребенщиков в «Деле мастера Бо» определял любовь как метод «возвращения домой» и связывал ее с мотивом «перехода на другой берег». «Возвращение домой» и «переход через реку», в свою очередь, в буддизме есть не что иное, как метафоры религиозного просветления.

Только с учетом этих семантических связей, возникающих между «возвращением домой», «переходом на другой берег», «религиозным просветлением» и «любви» как метода, ведущему к этому просветлению (заданному в цитате из «Beatles»), становится понятным

смысл искомого образа. При этом «святость» любви, порождающая образ «мощи святого битла», подчеркивается в этой песне также тем, что цитата из «Beatles» произносится якобы на латинском языке («Ты бьешься о стену с криком "She loves you", но кто здесь помнит латынь?»).

В конечном счете, все выделенные нами образы образуют целостную структурированную область значения. В них реализуется архисема ИС, выявленная нами ранее. Характерно опять же, что эти семантические взаимосвязи, которые являются «нерегулярными» для языка, становятся устойчивыми и повторяющимися в поэтической «идиосемантике» Гребенщикова, о чем говорит, например, появление «образа-синонима» «иконы битлов» в песне «Гарсон №2», входящего в то же семантическое множество и получающего смысл только в его пределах.

Таким образом, для разгадки сложных метафорических образов каждый раз необходимо было, во-первых, установить систему символических соответствий, которые моделируют смысл искомым образом; во-вторых, выявить культурно-философскую традицию, в которую бы эта система вписывалась<sup>115</sup>.

Такой тип сложных поэтических загадок, связанных с возникновением многочленных метафор, базирующихся сразу на нескольких элементах, можно назвать кеннингом. Термин *кеннинг* мы употребляем не в строго историческом смысле (как жанр скальдической поэзии), но как принцип построения образа. Так, основной механизм построения кеннинга, по мнению М.И.Стеблин-Каменского, заключается в том, что за основу кеннинга берется «название любого объекта того же класса, что и

---

<sup>115</sup> Соположение этих двух принципов позволяет с некоторой долей вероятности проверить наличие интертекстуальных отсылок в тексте, ибо нахождение такого рода переключек зависит не от воли исследователя, но мотивируется авторской структурой значения.

описываемое целое...»<sup>116</sup>. Поэтому кеннинг (в отличие от традиционной метафоры) - «многочленен» и сложен, ибо каждый элемент символической системы, его конституирующей, может соотноситься с любым другим элементом этой же системы. Если же учесть, что внутри «семантического класса» царят отношения символической корреляции, то можно предположить, что любой кеннинг по своей сути является своеобразной сверткой символа. Внутри этой символической системы происходит перегруппировка элементов – одни элементы в силу общего значения заменяются другими – в результате чего появляется загадка-кеннинг. Сам же процесс разгадывания таких загадок подобен соединению «разъятого» символа (понимаемого в древнем вещественном значении как две половины одной вещи), когда «смысловые зияния» (термин В.Н.Топорова) исчезают и символу возвращается его единство<sup>117</sup>.

Что же заставляет Гребенщикова прибегнуть к этой «гипертрофии формы», к структуре типа *кеннинг*? Один очень простой факт, о котором он постоянно говорит: «я всегда пою об одном и том же», «Бог один, а формы его восприятия в разных регионах, разных культурах разные»<sup>118</sup>. Эта мировоззренческая установка напоминает скальдическую ориентацию на разнообразие поэтических форм при неизменности содержания. Так, путем подстановки схожих образов скалды «бесконечно варьируют словесное выражение кеннинга, но его содержание, заключенный в нем «образ» остается абсолютно неизменным»<sup>119</sup>. И Гребенщиков нанизыванием

---

<sup>116</sup> *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 105.

<sup>117</sup> Ср.: «Вопрос загадки и ее ответ суть тавтологии» (*Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* О ведийской загадке типа *brahmodya* // Паремнологические исследования. М., 1984. С. 16).

<sup>118</sup> БГ в подземельях «Урлайта» // Урлайт. № 7/25. Рига. С. 19.

<sup>119</sup> *Стеблин-Каменский М.И.* Указ. соч. С. 107.



разнообразных «смысловых» синонимов поэтически «доказывает», что «инвариантное» содержание, облеченное в разные «культурные» одежды, сохраняется. Все это, видимо, исходит из глубинного убеждения автора в том, что мир в своей основе неделим и целостен – меняются лишь формы его проявления, внутренняя же сущность постоянна.

\*\*\*

Итак, порожденные образы являют собой сложные метафоры «второго уровня», созданные на основе метафорического преобразования «элементов базы». Новый образ рождается на пересечении разных траекторий смысла, а сам механизм «образопорождения» можно представить в виде следующей схемы: *синтез нескольких образов, которые находятся в семантическом поле символьного множества, актуализирует «перекрестные связи», в результате чего возникает новый набор контекстуальных структур, воплощаемых в новом образе, который представляет собой качественное изменение системы смысла.* При этом каждый из таких вновь порожденных образов занимает свое место в сложной структуре символьного единства.

В сущности, такие «метазнаки» являются своеобразными мифами, ибо любой миф, - это сложная «многослойная» метаязыковая конструкция, включающая в себя в качестве «означаемого» другой «полноценный» знак, значение которого сдвигается в соответствии с принципами «игры отскоком». Поэтому образы такого рода можно назвать уникальными авторскими мифологемами (своего рода – «идиомифами»), ибо в них присутствует внутренняя структурная связь, изоморфная связи в «оригинальных» мифах. Такие «идиомифологемы» рождаются на пересечении разных траекторий смысла, возникающих в различных группах, и оказываются своеобразными смысловыми центрами тех или иных песен. В таком образе

как бы стягиваются множество смыслов песни, в силу чего он становится ее структурным семантическим ядром. Это подтверждает тот факт, что *все* порожденные образы выносятся в заглавие, Б.Гребенщиков как бы обозначает через этот прием вновь сотворенный им миф, маркирует его (Ср. песни «Боже, храни полярников», «Сторож Сергеев», «Дети декабря», «Бурлак» и т.д.).

Таким образом, символ, взятый в ракурсе порождения, представляет собой сложное динамическое единство. Так, в многомерном смысловом пространстве символа отношения между гранями и вершинами кристалла (то есть между образами базы и «производным» образом) не являются статичными - символ оказывается динамичным и «подвижным» - одни и те же образы-семы могут порождать разные смыслы и, как следствие, давать разные сложные образы. Отсюда в образной системе могут возникать своеобразные образы-синонимы, к которым относятся образы, порожденные с помощью одинаковых элементов (ср., например, «полярники» и «дети декабря» и др.).

Главная особенность таких сложных образов заключается в том, что каждый них становится своеобразной загадкой, не поддающейся адекватному прочтению без учета ее связей с «порождающей базой». Соединяя в себе семы тех образов, от которых он генетически зависит, новый образ оказывается не линейным, а многомерным, ибо содержит в себе нелинейные отношения порождающей базы. Причем разворачивание этих связей в тексте служит главным фактором «текстопорождения».

По этим же принципам в поэтике Гребенщикова функционируют и интертекстуальные образы, которые, встраиваясь в индивидуальную «систему смысла», практически теряют свое оригинальное значение, ибо получают новую «культурную» этимологию. Различие между порожденными «интертекстуальными» образами и авторскими состоит лишь в том, что «оболочкой» для

«нового набора сем» служит образ, взятый из «чужой» культуры. В этом смысле интертекстуальность понимается как способ символической системы осваивать чуждые «культурно-семиотические» пространства.

В целом возникновение новых образов по принципам «бриколажной метафоры» составляет *третий уровень* упорядочивания поэтической семантики Б.Гребенщикова.

## **§ 2. Ось комбинации: герои, мотивы и сюжеты как средства формирования символического единства**

Мировоззренческая установка на преодоление асимметрии между разными уровнями бытия в рамках символической системы смысла обуславливает появление *семантических структур, которые снимают противопоставление разных символических множеств*. В качестве таких структур выступают *герои, мотивы и сюжеты*.

Символ в силу своей диалектической (или, если угодно, «неравновесной») природы стремится к синтезу противоположностей и, в конечном счете, к «семантическому равновесию», которое должно преодолеть *онтологическую асимметрию*. Возникает вопрос: какими семантическими средствами реализуется это «стремление к гармонии»?

Бинарные оппозиции, которые скрепляют две группы в единое целое, могут сниматься. И то качество «символа-системы», с помощью которого эти оппозиции нейтрализуются, – это медиальность, предполагающая семантические взаимодействия между противопоставленными элементами (за счет чего символ и обретает внутреннюю целостность). Именно эта «медиальность» и обеспечивает следующие уровни

«системы» текста, связанные с мотиво- и сюжетопорождением.

Если сложные образы возникали через парадигматические механизмы метафоры (сама метафора принадлежит к «оси селекции»), то мотивы, сюжет и герои «рождаются» на «синтагматической оси». При этом лирический сюжет конституируется из ряда мотивов, генетически с ним связанных<sup>120</sup>.

Нас будет интересовать не столько классификация и описание мотивной структуры Б.Гребенщикова, сколько сами процессы ее «генезиса». В связи с этим мы отграничиваемся от нарратологической трактовки мотива и предлагаем семантическую интерпретацию этого понятия. Она заключается в том, что при порождении мотива исключительно важную роль играет не столько событие, сколько то семантическое целое, которое этот мотив порождает, ибо повествовательное событие в структуре художественного мира тоже оказывается предопределенным символом. Семантической порождающей базой для мотива оказывается сложное символическое единство, и мотивы в творчестве Б.Гребенщикова образуются за счет снятия оппозиции между образами, принадлежащими к разным группам (противоположным частям символического единства). Говоря проще: *мотив есть средство перехода между двумя противоположными семантическими множествами.*

В этом смысле мотивы у Б.Гребенщикова имеют не столько «движительную» «событийную»<sup>121</sup>, сколько

---

<sup>120</sup> Подробней см. об этом: *Путилов Б.Н.* Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 141-156.

<sup>121</sup> Проблема соотношения мотива и события/действия подробно рассматривается в работе Е.М.Мелетинского. Ср.: «Структура мотива может быть уподоблена структуре предложения... Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие» (*Мелетинский Е.М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического

медиальную природу, ибо они возникают в результате «снятия противоположностей», что, кстати, роднит этот тип образования мотивов с мифологическим. Так, Леви-Строс, описывая пары оппозиций в некоторых мифах, пишет о том, что «миф обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию – медиации». Эта медиация, по мнению ученого, осуществляется за счет того, что «два члена, для которых переход от одного к другому представлялся невозможным, заменены двумя другими эквивалентными членами, допускающими наличие третьего, переходного»<sup>122</sup>. И, отметим мы, – эта медиация (снятие противоположностей), взятая в ее сугубо семантическом аспекте, есть первое условие образование мотива.

Этот «мотивообразующий» переход оказывается возможным не только на уровне образов пространства, но и на уровне других образов из разных групп. Так, например, бинарная пара «тот берег» (ИС) – «этот берег» (ЛС) будет порождать мотив перехода через реку, пара «лед» (ЛС) – «вода» (ИС) будет порождать мотив таяния льда, пара «истинное Я» (ИС) – «ложное Я» (ЛС) будет порождать мотив просветления и т.д. Каждый из выделенных нами мотивов, следовательно, будет рассматриваться как *медиальное образование, объединяющее пару противоположных образов из разных групп*, проанализированных ранее.

Мы выделили несколько групп мотивов.

*«Специальные» мотивы, связанные с пространственной границей.* В творчестве Б.Гребенщикова выделяется целый комплекс мотивов, связанных с «пространственной» организацией его поэтики. Пространство, отраженное в поэзии Гребенщикова, по типу мифологического делится на две

---

указателя мотивов и сюжетов // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 117).

<sup>122</sup> Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 201.

большие области, «две стороны». Первая область связана с «просветлением» (ИС), а вторая, - напротив, с непросветленным «ложным» состоянием (ЛС). Песен, в которых возникает подобное отчетливо бинарное деление пространства, в творчестве Б.Гребенщикова чрезвычайно много. (Ср., например, «Мне было бы легче петь», «Кусок жизни», «-30», «Прекрасный дилетант», «Сталь», «Песня для нового быта», «Сны», «Электричество», «Иван Бодхидхарма» и т.д.).

На пространственную мифологическую оппозицию «здесь - там» нанизывается множество других бинарных пар («дом – не-дом», «свое – чужое», «та стороны – эта сторона»). При этом все *мотивы*, связанные с переходом границы между двумя типами пространств, возникают в зависимости от «базовых» «пространственных» *образов*, принадлежащих к противоположным группам.

Главное качество этих образов, позволяющее им выступать в качестве «мотивообразующих», заключается в том, что, с одной стороны, они являются «противоположными» по своему значению, и, следовательно, *всегда* принадлежат к разным множествам. С другой же стороны, для того чтобы образовался мотив, необходимо, чтобы эта противоположность «снялась» (абсолютно разделенные пространства не предполагают границы между ними, а значит, не предполагают движения, и, следовательно, не предполагают появления мотива). «Пространственные» мотивы, которые всегда зигзуются на пересечении границы двух различных миров<sup>123</sup>, как бы объединяют эти *разные* миры в *уровни одного мира*, обуславливая тем самым, с одной стороны, неделимость этого мира, а с другой стороны, – его многоярусность.

Этот парадоксальный принцип «двойственности» («объединение противоположностей») является главным в

---

<sup>123</sup> См. об этом: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 289-296.

«формально-семантическом» процессе порождения мотива. Так, например, два «пространственных» образа «той и этой стороны», принадлежащих к разным множествам, объединяясь через «движение» лирического героя, формируют мотив перехода «на другую сторону». Ср.:

*Возвращение домой  
Я летел на серебряных крыльях -  
О, я был большой эстет!  
И с той стороны стекла  
Я искал то, чего с этой нет.*

Пространственные образы «профанной» земли и «чистой» земли, соединяясь «медиальной» линией мотива, порождают мотив достижения «земного рая». Ср., например, в песне «Летчик», построенной на мотиве «пересечения» границы, отделяющей «стену изо льда» от «райских птиц»:

*Вместо крыл - пустота,  
В районе хвоста - третий глаз;  
За стеной изо льда,  
За спиной у трав и дерев;  
Принеси мне цвета,  
Чтобы я знал, как я знаю сейчас,  
Голоса райских птиц  
И глаза райских дев...*

Ср. также «Инцидент в Настасьино».

Противопоставление образов «своего пространства» и «чужого пространства», принадлежащих к двум разным множествам, и одновременно медиальное объединение этих двух образов в рамках символьного единства формирует мотив «возвращения домой», понимаемый в общем плане как обретение своего пространства. Ср. из песни «Как нам вернуться домой»:

*Нам, потерянным между сердцем и Солнцем,  
Нам, брошенным там, где погасли огни?  
Как нам вернуться домой,  
Когда мы одни;  
Как нам вернуться домой?*

Оппозиция «того берега» и «этого берега» – образов разных групп – снимается мотивом «перехода реки». Ср., например, в песне «Брод», где противопоставление «той и этой стороны» отчетливо коррелирует с разными берегами реки:

*Время перейти эту реку вброд,  
Самое время перейти эту реку вброд,  
Пока ты на этой стороне, ты сам знаешь, что тебя  
ждет,  
Вставай.  
Переходим эту реку вброд.*

В заключении укажем, что в творчестве Б.Гребенщикова пространственная граница часто сливается с границей семантической (что еще раз подтверждает правомерность нашей гипотезы о «квазипространственной» организации смысла). Более того, можно сказать, что само пространство здесь конституируется образами из этих групп, поскольку они становятся теми «объектами-наполнителями», без которых оно не мыслимо. Именно порядок объектов-образов и организует пространство (здесь в качестве примера достаточно взять любую песню, и мы увидим, что пространство «этой стороны» организуется образами из множества ЛС, и вне этих образов пространство существовать не может).

***Апокалипсические мотивы, связанные с обновлением мира.*** Этот ряд мотивов строится на медиальном «переходе» от старого времени – к новому. Такой переход у Б.Гребенщикова всегда предполагает эсхатологическую перемену мира. Возможно, этот мотив



восходит к Откровению, где в качестве одного из знаков апокалипсиса становилось изменение, «слом» времени<sup>124</sup>. Ср. мотивный «апокалипсический» комплекс в песне «День радости» («нам выпала великая честь жить в перемену времен»), где появляется множество «личных» апокалипсических мифологем Б.Гребенщикова («белый конь», «звезда-можжевелик» и проч.).

Подобные апокалипсические мотивы, главным знаком которых становится смена времени, появляются во множестве песен (ср. «Пока не начался джаз», «Жажда» и многие другие).

*Мотивы, связанные с обретением лица.* Другая группа мотивов связана не с пересечением пространственной границы, а с изменением состояния героя. Наиболее важным среди них оказывается мотив обретения истинного лица. Этот мотив имеет свою философскую подоплеку. Так, он оказывается обусловленным, во-первых, буддийским учением об иллюзорности человеческого эго («анатман»<sup>125</sup>) и об истинной *божественной* природе человека. Во-вторых, мотив «обретения истинного лица» оказывается своего рода «инвариантом», позволяющим автору объединить буддистское учение и христианство. Эту мысль вполне подтверждают отрывки из интервью с Гребенщиковым, где он рассуждает на эту тему.

---

<sup>124</sup> Ср. из Откровения Иоанна Богослова: «...и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что на нем, что времени уже не будет» (Откр. 10:6).

<sup>125</sup> Ср.: Психика в буддизме рассматривалась «в единстве со своей физиологической основой как поток качественных определенных состояний. Вне этой качественной определенности психика никогда не выступала, и, следовательно, идея чистого атмана подлежала элиминации» (Классическая буддийская философия. СПб., 1994. С. 38). Ср. также: «избавление от собственного Я – вот главное в буддийском учении о спасении» (Янузов Л.Е. Единство, тождество и гармония в философии китайского буддизма. Новосибирск, 1995. С. 29).

Ср. о природе Будды, присутствующей в каждом человеке: «я очень твердо знаю, что настоящая часть меня, истинное «я», можно сказать, Будда или Христос во мне, — все время находится в правильном соотношении с миром, и мне нужно только подтянуть иллюзорную часть»<sup>126</sup>. «Как известно, когда Будда достиг состояния просветления, первое, что он сказал, было: «Господи, они же все Будды»<sup>127</sup>.

Ср. об иллюзорности «я»: «Я стараюсь сделать все, что я могу, чтобы со своей личностью покончить. Личность — это та клетка, которую мы надеваем на самого себя — на настоящего — для узнаваемости. Иными словами, со словом «я» связан весь набор ограничений наших ограничений, а Будда по определению не ограничен ничем. Поэтому, отождествляя себя с ним, а не со своим «я», можно многое в себе преодолеть и изменить к лучшему. Хотя у меня идет большая внутренняя борьба со всей, чисто восточной экзотикой буддизма, и мне, естественно, трудно представить себя в виде Будды. Но при этом я знаю, что эта система очень древняя, и как только я смогу преодолеть внешние экзотические вещи, внутри там все будет точно»<sup>128</sup>.

Ср. о синтезе христианства и буддизма: «Что касается святых, я не сомневаюсь, что то, в чем пребывал, скажем, святой Сергей или Серафим Саровский, есть чистая земля. Она и описывается так близко к ней, насколько возможно»<sup>129</sup>.

Именно это буддистское в своей основе учение и задает у Б.Гребенщикова три необходимых элемента для образования мотива: «истинное Я», «ложное Я» и «переход» от одного полюса к другому. Таким образом, для мотива, который мы можем условно обозначить как

---

<sup>126</sup> Б.Гребенщиков Борис "О буддизме и православии" //ariom.ru

<sup>127</sup> Aquarium Interview NEVSKOE VREMIA // <http://www.aquarium.ru>

<sup>128</sup> Б.Гребенщиков Борис "О буддизме и православии" //ariom.ru

<sup>129</sup> Там же.

«обретение своей истинной природы», порождающей базой оказываются два образа «Я», а сам мотив «обретения истинного лица» становится медиальной линией, их соединяющей.

Наиболее четко этот мотив в своей медиальной сущности проявляется в песне «Цветы Йошивары», где он конституируется на пересечении семантических траекторий двух противоположных образов.

«Ложное Я», оказываясь образом группы ЛС, как бы «развертывает» в песне ее структуру значения. Так, «эго» в песне становится равнозначным «тени» и «отражению», которые в авторской структуре значения ЛС выполняют функцию образов-синонимов (ср. их появление в качестве «означающих» для ЛС в песнях «Тень» и «Пограничный Господь»). Отметим также, что образ-концепт «ложного эго» коррелирует в «Цветях Йошивары» с «клеткой тела», что, в свою очередь, заставляет соотнести «теневого двойника», появляющегося в песне, с образом «телохранителя», возникающего в одноименной песне того же альбома. Ср.:

*У меня приказ внутри моей кожи,  
И я иду, как все, спотыкаясь об эту тень.*

*У меня есть дом, в котором мне тесно,  
У меня есть рот, которым поет кто-то другой,  
И когда я сплю - мое отраженьё  
Ходит вместо меня с необрезанным сердцем  
И третьей хрустальной ногой.*

Появление «сна» в процитированном отрывке представляется вполне закономерным, ибо «сон», являясь одним из ключевых образов ЛС, в авторской структуре смысла связывается с концепцией «ложного эго». Сон, понимаемый в буддистском ключе, обозначает неведение человека относительно истинной природы. В связи с этим

словосочетание «когда я сплю – мое отражение / ходит вместо меня...» обретает неожиданные интерпретации и может прочитываться как намек на «непробужденную» божественную сущность человека.

Однако смысловой сюжет песни – это сюжет буддистского «пробуждения». В связи с этим в тексте появляется второй «двойник» героя – персонифицированное светлое божественное начало, противостоящее отражению-тени. Противопоставленность и одновременно парадоксальная «нераздельность-неслиянность» этих двух ипостасей героя и порождает семантический мотив перехода к истинному состоянию, предполагающему обретение изначальной божественной природы, в результате которого человек, обретая «абсолютную тождественность», находит себя и одновременно уподобляется Богу<sup>130</sup>. Ср.:

*Я просил пить - и мне дали чашу,  
И прибили к кресту - но гвозди были трухой.*

*И теперь я здесь - и я под током,  
Пять тысяч вольт - товарищ, не тронь проводов.  
Я отец и сын, мы с тобой одно и то же,  
Я бы все объяснил - но я не знаю истинных слов.*

---

<sup>130</sup> В связи с мотивом проявления божественного в человеческой природе герой Б.Гребенщикова, обращаясь к некоему высшему началу, на самом деле обращается к «себе». Ср., например, в песне «Капитан Белый Снег», где «капитан» («актант просветления») оказывается высшей ипостасью самого лирического героя, на что указывает, прежде всего, мотив «знакомства» «капитана» с героем: «Мы знакомы сто лет, нет нужды тратить слов...». (Ср. также акцентуацию этого мотива в «Тени», но с другим аксиологическим наполнением: «Откуда я знаю тебя? Скажи мне и я буду рад. / Мы долго жили вместе или я где-то видел твой взгляд?...»). На правомерность такой семантической корреляции указывает также образ сердца, имплицитно появляющийся в песне «Капитан Белый Снег» («кто ли просто привет от того, кто в груди»), понимаемый в буддистском контексте как «вместилище» истинного, божественного образа человека.

Характерно, что в духе «синтетической религии» Гребенщикова в песне происходит своеобразное уравнивание буддизма и христианства, и появляются христианские мотивы, вписанные в принципиально иную религиозную систему. Герой уподобляет себя Христу, тем самым «намекая» на то, что божественная природа Будды – актуализировалась. Сам же мотив обретения истинного лица может прочитываться как «просветление», необходимым атрибутом которого у Б.Гребенщикова всегда становится онтологическое безмолвие (ср. «я не знаю истинных слов»).

В конечном счете, динамическое семантическое единство двух противоположных образов оказывается «порождающей базой» для мотива обретения истинной природы, в результате чего в соответствии с принципом «мифологической» медиации происходит снятие оппозиции и две «противоположности» парадоксальным образом гармонично уравниваются: «Я загнан как зверь в тюрьму своей кожи, / Но я смеюсь, когда спотыкаюсь об эту тень».

Мотив обретения истинного лица как результат семантической медиации появляется также в песне с характерным названием «Тень». В ней возникает два смысловых полюса, на которых как бы «растянуто» покрывало текста: «теневогой двойник» и образ «сердца». Эти образы принадлежат к разным семантическим множествам: «тень» – к группе ЛС, а «сердце», в буддистском смысле обозначающее истинную природу человека, – к группе ИС. Два этих антитетических образа, взятые в своем «диалектическом» единстве, порождают мотив «просветления», нахождения героем своей истинной сущности. Мотив, медиально соединяющий два противоположных образа, снимает «оппозицию» между ними, и герой, «узнавая» свою тень (ср.: «Теперь я вспомнил, откуда я знаю тебя»), переходит в «иное» состояние:

*А где-то ключ повернулся в замке,  
Где-то открылась дверь.  
Теперь я вспомнил, откуда я знаю тебя,  
И мы в расчете теперь.*

Мотив обретения своей истинной природы находим в песне «Истребитель», где в метафорическом виде дается все та же восточная концепция «анатман». Здесь Б.Гребенщиков как бы наглядно демонстрирует буддийскую мысль об уничтожении «ложного Я», которое связывается с мотивами «маеты» и страдания:

*Расскажи мне, дружок, отчего вокруг засада?  
Отчего столько лет нашей жизни нет как нет?  
От ромашек - цветов пахнет ладаном из ада,  
И апостол Андрей носит «Люггер» пистолет?*

*От того, что пока снизу ходит мирный житель,  
В голове все вверх дном, а на сердце маета,  
Наверху в облаках реет черный истребитель,  
Весь в парче-жемчугах с головы и до хвоста.*

*Кто в нем летчик - пилот, кто в нем давит на педали?  
Кто вертит ему руль, кто дымит его трубой?  
На пилотах чадра, ты узнаешь их едва ли,  
Но если честно сказать - те пилоты мы с тобой.*

Характерно также и то, что «Истребитель», как и все песни этого ряда, характеризуется совмещением двух культурно-религиозных систем – буддизма и христианства. Это проявляется в самой логике развертывания песни, когда гордый дух (в сущности, «христианский» бес) оказывается, как явствует из контекста, – «ложным эго», то есть самой «личностью»: «Изыди, гордый дух, поперхнись холодной дулей. / Все равно нам не жить, с каждым годом ты смелей».

Итак, порождение мотива происходит на пересечении смысловых траекторий противоположных образов. *Две парадигмы противоположных образов порождают одну парадигму мотивов, снимающих противопоставление.* В этом смысле «мотивообразование» есть еще один уровень упорядоченности «системы смысла», выраженный в сложном иерархически выстроенном символе. Ибо именно мотивы объединяют два семантических множества в единое «символьное» целое, которое, в свою очередь, и служит «порождающей базой» для тех или иных мотивов, генетически с ним связанных. Мотивы в таком случае будут подобны «нитям», протянутым между двумя «семантическими областями» символа. Их главная семантическая функция: обеспечить сложному смысловому множеству - парадоксальное единство «нераздельности и неслиянности», в котором противопоставление аксиологически противоположных образов - снимается.

Исходя из такой модели «мотивопорождения», мы можем предположить, что количество мотивов в творчестве Б.Гребенщикова будет ограничено, и возникновение основных мотивов будет напрямую зависеть от количества образов, входящих в две группы. Следовательно, на формально-семантическом уровне механизм порождения мотивов также оказывается связанным с топологическим пространством смысла. Однако на этот раз «смысловые векторы» оказываются не «парадигматическими» (как в случае со сложными образами), а синтагматическими, ибо они соединяют аксиологически противоположные «точки» - образы из *разных* групп. При этом *все эти мотивы оказываются в смысловом плане «равнозначными», ибо образы, из которых они «составлены», отличаются семантической эквивалентностью.*

\*\*\*

«Мотивообразование» не последний уровень упорядоченности смысла. Еще одним уровнем порядка в

сложной смысловой системе, называемой нами символом, оказывается сюжет. Если мотивообразование было связано с образами, то сюжетообразование – с мотивами. Говоря иначе, совокупность мотивов конституирует сюжет.

Общая картина такова: те или иные образы из разных смысловых множеств, соединяясь в мотивы, в конечном счете, и оказываются генетической базой формирования сюжета.

Именно поэтому отношения между мотивами и сюжетом напоминают отношения между смысловым множеством и отдельными образами. В этом и заключается логика развертывания системы смысла: мотивы происходят от двух образных групп, внутри которых доминируют отношения семантической эквивалентности. Следовательно, отношения между мотивами в сюжете, уже в силу того, что мотивы производны от образов, должны повторять отношения между образами в смысловом множестве.

Говоря иначе: образы относятся к смысловому множеству так же, как мотивы относятся к сюжету. И если образы одной группы оказываются семантическими вариантами (смысловыми синонимами), то линии-векторы (мотивы), идущие от этих образов, тоже должны быть таковыми. Отсюда вывод: так же, как образы в рамках той или иной группы могли парадигматически заменяться сходными образами из той же группы, так и *мотивы в сюжете оказываются нечетко фиксированными, не закрепленными*, в результате чего *они могут парадигматически заменяться сходными мотивами*<sup>131</sup>. Такая установка на парадигматический уровень «расшатывает» синтагматику. Это приводит к специфике «лирических сюжетов» Б.Гребенщикова: эти сюжеты как

---

<sup>131</sup> См. примеры таких сюжетов в работах К.Леви-Строса, где показан сам процесс образования разных мифологических сюжетов из ограниченного числа мотивов (Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 189-192).



бы «выстраиваются на ходу». Отсюда сущностная особенность лирических сюжетов у Гребенщикова, которые на уровне конституирующих их мотивов становятся семантически «многомерными».

При этом большинство лирических сюжетов у Б.Гребенщикова, как мы покажем ниже, образованы с помощью одних и тех же мотивов, которые при каждой новой перегруппировке дают новый сюжет, однако на глубинном семантическом уровне все эти сюжеты оказываются семантически «равнозначными», ибо составлены из одинаковых мотивов.

Такого рода «многомерные» сюжеты, напоминающие «сборно-разборные» конструкции, характерны для мифологического повествования. Нарративные структуры мифов точно так же выстраиваются из готовых блоков, при этом эти блоки при одной исходной базе могут перегруппировываться, каждый раз порождая разные мифы.

В качестве примера такой мифологической «сборно-разборной» конструкции рассмотрим сюжет в песне «Дело мастера Бо». Построение сюжета в этой песне подобно выстраиванию ее образной системы: все образы здесь, выражая две архисемы (ЛС и ИС), по законам символическо-мифологической «сдвигологии» оказываются семантическими «дублерами». В соответствии с парами этих противоположных образов в песне появляется ряд мотивов, «производных» от них:

сон – бодрствование = *мотив пробуждения*: «Поздно считать, что ты спишь»;

тот берег – этот берег = *мотив перехода водного пространства*: «Благоприятен брод через великую реку»;

ложное Я – истинное Я = *мотив обретения истинной природы*: «Теперь ты узнал, / Что ты всегда был мастером Бо»;

ложное состояние – истинное состояние = *мотив апокалипсиса*: «Наступает эпоха интернационального джаза».

Данные мотивы, в силу того, что они являются вариантами одного инварианта (так же, как и образы, от которых они генетически производны, оказываются «означающими» одной архисемы), становятся как бы парадигматически взаимозаменяемыми, о чем говорит тот факт, что в некоторых песнях мы их находим в иной рекомбинации.

Что же такое тот смысловой инвариант, к которому все эти частные мотивные парадигмы восходят? Видимо, *таким семантическим инвариантом оказывается сам сюжет*, в рамках которого и может происходить парадигматическое варьирование мотивов. Этот сюжет, представляющий собой соединение семантических «блоков-мотивов» в рамках одной песни, можно обозначить как сюжет «перехода», ибо «переход» и будет инвариантной семой для перечисленных мотивов, в основе каждого из которых лежит семантический переход от образов одной группы к образам противоположной группы.

В пределах рассматриваемого сюжета все указанные мотивы оказываются семантически подобными, поэтому главная функция такого сюжета – выразить высшее семантическое тождество. Так, пробуждение в буддистском смысле этого слова в песне оказывается «нахождением себя» и метафорически выражается через «переход на другой берег». А обретение своей истинной природы понимается как апокалипсический переход мира в иное состояние.

Таким образом, сюжет анализируемой песни, состоящий из семантически тождественных мотивов, представляет собой не развитие (ибо любое развитие предполагает «различение»), но скорее, *раскрытие* заданной темы, в силу чего он предполагает не

экстенсивное расширенное, но «интенсивное» погружение в глубины смысла.

Совокупность мотивов, выявленная нами в песне «Дело мастера Бо», является основной и служит порождающей базой практически для всех лирических сюжетов Б.Гребенщикова. Как в этом случае находится дифференцирующий признак? Как один сюжет может быть отличным от другого? Механизм дифференциации, на наш взгляд, состоит в том, что в рамках каждого нового сюжета происходит *перегруппировка* мотивов. Механизм этой перегруппировки следующий.

Во-первых, из «многомерной» семантической среды выбирается одна образная оппозиция, порождающая главный (рематический<sup>132</sup>) мотив, который является конечным пунктом развертывания сюжета. Так, в «Деле мастера Бо» таким доминантным мотивом оказывается апокалипсический мотив, ибо все сюжетное развитие приводит именно к нему.

Во-вторых, другие мотивы, функционирующие в рамках сюжета перехода, оказываются «дополнительными», позволяющими более полно раскрыть смысл главного мотива. В «Деле мастера Бо» такими дополнительными мотивами оказываются «переход через водное пространство», «нахождение своей истинной сущности».

---

<sup>132</sup> Понимание мотива в подобном «рематическом» аспекте было предложено В.И.Тюпой, который главным свойством мотива считал его способность привносить в повествование новую художественную информацию. Ср.: «Категория мотива предполагает *тема-рематическое* единство... Причем ведущая роль в этом единстве принадлежит предикативному компоненту (реме)» (Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2003. Вып. 1. С. 175). Рематический мотив в нашем понимании – это своего рода концепт-интерпретатор, через призму которого рассматриваются другие «дополнительные» мотивы, конституирующие тот или иной сюжет.

В-третьих, в любой другой песне «дополнительный» мотив может стать доминирующим, а главный, напротив, уйти на периферию. Именно через этот механизм перегруппировки и возникают новые сюжеты, которые на глубинном семантическом уровне оказываются эквивалентами старых сюжетов и разными обозначающими одной инвариантной ситуации «перехода».

Таким образом, символьное множество, порождающее посредством мотивов сюжет, оказывается системой со многим «переключателями»: смена доминантного мотива как бы переводит систему смысла из одного устойчивого режима функционирования в другой и оказывается главным условием появления нового сюжета, ибо новое состояние устойчивости выражается в новом сюжете, который создается за счет перегруппировки исходных элементов.

В песне «По дороге в Дамаск» выявленные нами мотивы представлены в иной рекомбинации, за счет чего возникает новый сюжет: из символического многоуровневого пространства выделяется ключевой мотив обретения своей истинной природы, а апокалипсический мотив, доминирующий в песне «Дело мастера Бо», уходит на периферию.

Мотив обретения «истинного Я» в песне «По дороге в Дамаск» оказывается той самой «устойчивой точкой» в многомерной системе смысла, ибо все развитие сюжета направлено к нему. Так, в последней строке каждого из пяти куплетов повторяется именно этот мотив. Ср.:

*И теперь они ждут по дороге в Дамаск, когда ты  
придешь в себя...*

*Ты не узнаешь тех мест, где ты вырос, когда ты  
придешь в себя...*

*И тебе будет нужен их переводчик, когда ты придешь  
в себя...*

*Спроси, а то встретишь Святого Петра скорей, чем  
придешь в себя...*

*Я сказал тебе все, что хотел. До встречи, когда ты  
придешь в себя...*

Тем не менее, разворачивания одного мотива для создания сюжетного каркаса песни Гребенщикову недостаточно. В противном случае сюжет песни был бы «повествовательно-линейным», а не семантически многомерным, что мы наблюдаем в тексте. Смысловая многомерность песни достигается за счет того, что к ключевому мотиву (так же, как и в «Деле мастера Бо») добавляются другие мотивы, оказывающиеся в контексте песен семантическими эквивалентами «рематического». ***Соединение всех этих семантических мотивов-вариантов в рамках одного сюжетного инварианта перехода и обуславливает рождение сюжета мифологического типа, когда через бриколажную перегруппировку исходных мотивных семантических блоков возникает новое сюжетное образование.***

При этом все дополнительные мотивы были заданы уже в «Деле мастера Бо», более того, в других «рекомбинациях» они присутствовали во множестве других песен, однако в очередной раз перегруппировавшись, они дали новый сюжет на «выходе». Ср.:

***мотив перехода водного пространства:*** «Они шли по морю четырнадцать дней» (ср. появление этого мотива в «Партизанах полной лны», «Брод» и др.);

***мотив апокалипсиса:*** «По дороге в Дамаск неземная тишь, время пошло на слом...» (ср. «перемену времен» в «эсхатологических» песнях «День радости» и «Пока не начался джаз»).

«Над Москвой-рекой встает Собачья звезда» («собачья звезда» коррелирует с апокалипсическими звездами: «звездой-можжевелик» и «звездой-попынь»).

«Звук одинокой трубы» (труба как предвестник апокалипсиса. Ср. в песне «Жажда», где апокалипсический слом времени сопровождается звуком труб: «Все часы ушли в сторону - это новое время. / Трубы, я слышу трубы... кто зовет нас?»);

**мотив пробуждения:** «И все, чего ты ждал, чего ты хотел - все здесь кажется сном» (ср. мотив сна в «Деле мастера Бо», «Жажде» и т.д.).

Сюжет, сгенерированный из вышеперечисленных мотивов, в соответствии с центральной ситуацией песни можно назвать «Дорогой в Дамаск». И это вполне закономерно, что сюжет перехода в песне воплощается в этой известной христианской ситуации, ибо «дорога в Дамаск» сама по себе связана с переходом-инициацией<sup>133</sup>.

Следующий лирический сюжет, который условно можно обозначить как «достижение земли праведной», строится из той же совокупности мотивов, что и предыдущие, однако на первый план здесь выходит пространственный мотив обретения чистой земли, который в других песнях был дополнительным семантическим вариантом.

Мотив обретения чистой земли мы находим во многих песнях (в песне «Электричество» «поход к святой земле» оказывается равнозначным «возвращению домой»; в песне «Дубровский» достижение «небесного града Иерусалима» связывается с «пробуждением»), однако в полноценный сюжет мифологического типа он разворачивается в песне

---

<sup>133</sup> Ср.: «Для сего, идя в Дамаск со властью и поручением от первосвященников, среди дня на дороге я увидел, государь, с неба свет, превосходящий солнечное сияние... Все мы упали на землю, и я услышал голос, говоривший мне на еврейском языке: “Савл, Савл! что ты гонишь Меня?...” Я сказал: “Кто Ты, Господи?”» (Деян. 26:12-15).

«Капитан Воронин». Этот сюжет конституируется на пересечении трех уже знакомых мотивов:

*достижение земли праведной* (связанное с образом «сакрального» города, появляющимся в песне);

*обретение своей истинной сущности* («Отныне мы все будем не те»);

*апокалипсическая смена времен* («часы на башне били полдень какого то прошедшего дня»).

Рассмотрим эти мотивы, данные в «Капитане Воронине» в иной комбинаторике по сравнению с предыдущими «образцами», учитывая, что эти три мотива по принципу семантической тождественности оказываются скрепленными в единый сюжет.

В песне явственно проступает апокалипсическая семантика, которая выражается, прежде всего, в эсхатологическом мотиве «слома времен»: «Часы на башне давно били полдень какого-то прошедшего дня». При этом апокалипсический мотив «смены времен» в рамках текста коррелирует с мотивом смены времен года. Так, в песне появляется еще один устойчивый мотив – переход между зимой и весной (напомним, что «весна» в структуре значения Гребенщикова связывается с апокалипсисом через образ «растаявшего снега» и «потопа»). Ср.: «Ждать пришлось недолго, не дольше чем зимой ждать весны». При этом апокалипсическая семантика, как бы «распыляясь» по тексту песни, обретает разные формальные воплощения. Так, например, странное имя одного из героев – Трубников – может, на наш взгляд, интерпретироваться через семантическую «игру отскоком»: имя происходит от слова труба (один из частотных знаков для обозначения апокалипсической ситуации у Гребенщикова).

Мотивы апокалипсиса по принципу смыслового тождества коррелируют в «семантической схеме» этой песни с мотивами обретения собственного лица (напомним, что «смена времен», понимаемая как смена состояния,

возникла уже в матричной для нашего анализа песне «Дело мастера Бо»).

Мотив радикального изменения личности и обретения своей истинной природы появляется в самом финале песни: «Как сказал один мальчик, случайно бывший при этом, отныне все мы будем не те». Однако этот мотив предваряется другим буддистским мотивным комплексом, косвенно связанным с мотивами смены времен и с мотивами обретения собственного лица. Речь идет о мотиве безумия, которое в рамках песни может трактоваться как путь к своей истинной сущности и соотноситься с буддийским пониманием просветления как распада логических связей. Ср.: «дед Василий сказал совсем охренев: наконец-то мы сошли с ума». Или: «Теперь нас может спасти только сердце, потому что нас уже не спас ум». С мотивом «сойти с ума» по принципу дополнительности в песне коррелирует мотив правоты, понимаемой Гребенщиковым опять же в восточном ключе как навязывание реальности своих собственных норм: «Наверно, только птицы в небе и рыбы в море знают, кто прав»<sup>134</sup>.

В конечном счете, все проанализированные мотивные блоки объединяются топосом города, что делает пространственный мотив обретения чистой земли рематическим и формирует сюжет. Таким образом, «город», как и во многих других песнях (ср. «Электричество», «Дубровский» и др.), оказывается топосом просветления и связывается с апокалипсисом. В таком контексте «въезд» отряда в город может символически прочитываться как достижение «чистого пространства». Ср.: «И может быть, город назывался Маль-

---

<sup>134</sup> Отметим, что связь между мотивами апокалипсиса и обретения истинной природы оказывается устойчивой. Подобную корреляцию апокалипсических мотивов и мотивов обретения истинного состояния обнаруживаем в песне «Иван Бодхидхарма», где возникает дзен-буддистский мотив схождения с ума и апокалипсический образ потопа.



Пасо, а может быть, Матренин Посад / Но из тех, кто попадал туда, еще никто не возвращался назад».

Итак, в финале все три мотива «смыкаются» в единый сюжет и апокалипсическое достижение чистой земли оказывается изменением сущности человека. При этом сюжет опять же выстраивается по принципу семантической эквивалентности, когда метаситуация «просветления» оказывается реализованной в частных семантически тождественных мотивах.

**Разные «конфигурации» одних и тех же мотивов дают разные сюжеты, которые являются воплощением одного инвариантного метасюжета перехода.** Сюжет устроен «иерархично», он представляется основой, «в которой снуются разные положения-мотивы»<sup>135</sup>.

И здесь мы выходим к самому механизму формирования **мифа** у Гребенщикова. **Семантические множества**, являющиеся составляющими одного символа, разворачиваясь, как бы проецируются на «плоскость» и на синтагматическом уровне, **вступая между собой в отношения со- и противопоставления, формируют мифологические сюжеты.** Говоря иначе: разветвляясь, эти множества как бы «падают» в одну смысловую «зону» (своего рода «поле» сюжета), и в этой «топологической» зоне смысла они объединяются. Разные образы двух групп связываются разветвленной сетью

---

<sup>135</sup> *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 2004. С. 305. В таком определении мотива, как пишет Ю.М.Лотман, А. Н. Веселовский подчеркивал «разноуровневое положение сюжета и мотива», «в дальнейшем исследователи, писавшие о мотиве (Б. В. Томашевский в своей «Теории литературы», А. П. Чудаков в краткой справке в Краткой литературной энциклопедии), подчеркивали в формуле Веселовского положение о мотиве как «простейшей повествовательной единице». Плодотворный тезис об уровне разнице между сюжетом и мотивом развития не получил» (*Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. В 3 т. Т. Т. II. Таллинн, 1992. С. 390).

семантически эквивалентных мотивов, а эти эквивалентные мотивы, в свою очередь, выстраиваются в сюжет. Такого рода мифосюжеты, видимо, оказываются наиболее сложными структурными единицами поэтики Б.Гребенщикова, ибо по принципу матрешки хранят в себе целую иерархию отношений внутри символического единства.

Таким образом, формирование сюжета-мифа тесно связано с символом, главным порождающим началом поэтики Б.Гребенщикова. В этом смысле сюжет является как бы «срезом» символа. При этом каждый такой сюжет, формируемый в рамках отдельной песни, но восходящий, тем не менее, к определенному метасюжету, оказывается одним из авторских мифов, которые Б.Гребенщиков выстраивает из культурно-разнородных мотивов.

Такой мифологический сюжет сложно назвать сюжетом с точки зрения современных представлений о сюжете. Этот сюжет не предполагает «линейной» (синтагматической) связи между художественными событиями, ибо мотивы, из которых он выстроен, являются парадигматически взаимозаменяемыми. Главный принцип выстраивания такого сюжета – это принцип семантического нанизывания (так, например, сюжет в песне «Дело мастера Бо» становится совокупностью мотивов, связанных с переходом).

Мифологический сюжет подобного типа можно обозначить как «синкретический» (С.Н.Бройтман). Такого рода сюжеты, как пишет С.Н.Бройтман, были характерны для самых ранних мифов, вовсе лишенных с нашей точки зрения сюжетности. Обращение к такому типу «сюжетности», как нам кажется, и обуславливает обвинения в «бессмысленности» песен, адресованные Гребенщикоу. Однако, как справедливо писал С.Н.Бройтман, такой сюжет не является «семантическим хаосом», но оказывается просто иной формой порядка: этот сюжет «кажется хаосом» «только при взгляде со стороны, с иного ракурса,

каким является циклический сюжет, глазами которого мы до сих пор склоны видеть кумулятивную схему»<sup>136</sup>.

Основной принцип построения таких сюжетов – это **закон семантического тождества при различии форм**. В этом сюжете «весь состав без исключения семантически тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество»<sup>137</sup>. В сущности, именно это «семантическое тождество при различии форм» мы и наблюдаем при анализе сюжетики у Б.Гребенщикова. Если обычно сюжетосложение предполагает четкую причинно-следственную связь, то у Б.Гребенщикова казуальная выстроенность заменяется иной логикой – логикой мифопоэтической, когда происходит означивание одной архетипической ситуации через разные означающие.

С.Н.Бройтман называет такой сюжет «кумулятивным», считая главным принципом его конституирования «нанизывание» «структурно-самостоятельных единиц»<sup>138</sup>. Такого рода сюжеты являют собой своеобразные внутренне фрагментированные отрезки. Однако в случае с Гребенщиковым эта фрагментация оказывается иллюзией, поскольку при реконструкции смысловой системы все ее уровни оказываются четко выстроенными. Только вот логика выстраивания сюжета оказывается несколько иной – акцентируется не горизонтальная последовательность событий, а их вертикальная соотнесенность с высшим сюжетным «архетипом» - в нашем случае с архетипом «перехода» (в сущности, по этому же принципу выстроена образная система Б.Гребенщикова). Именно о такой особенности древнего сюжета и писала О.Фрейденберг: «Под всеми мотивами данного сюжета лежит единый образ, - следовательно, все они тавтологичны в потенциальной форме своего существования», но «в

---

<sup>136</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 72.

<sup>137</sup> Там же. С. 71.

<sup>138</sup> Там же. С. 70.

оформлении один мотив всегда отличен от другого»<sup>139</sup>. От себя добавим, что все-таки в основе сюжета лежит не единый образ (иначе не было бы «движения» сюжета), а несколько противоположных образов, обеспечивающих сюжетную динамику.

В этом смысле сюжет становится подобием семантической сети, натянутой между двумя образными группами, и его главная функция заключается в осуществлении семантической медиации. В конечном счете, сюжет становится смысловым *отношением* между двумя противоположными семантическими множествами. Таким образом, он оказывается главным фактором, который обеспечивает единство символу, символ как бы «порождает» сюжет, чтобы обрести собственную целостность. Сюжет обеспечивает в таком контексте следующий уровень организации поэтики Б.Гребенщикова.

\*\*\*

Необходимый элемент любого сюжета – герои. В песнях Гребенщикова возникает множество «действующих лиц», которых трудно назвать отражением авторского сознания. В этом смысле его поэзия оказывается неожиданно эпической. Ср., например, появление таких странных и даже фантазмагорических персонажей, как три сестры «черно-бело-рыжей масти», разнообразные «капитаны», «генералы» и проч.

Специфика «геройной» структуры лирики Б.Гребенщикова заключается в том, что все герои функционируют в рамках его личной системы смысла и действуют по ее логике: поскольку *сюжет являет собой связь между двумя группами образов, то и герои*, которые действуют в рамках этого сюжета, *также оказываются связанными с этими семантическими множествами*. В этом плане типология героев у Б.Гребенщикова

---

<sup>139</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 224.

вписывается в традиционную, когда выделяются типы героев по отношению к «семантической границе»<sup>140</sup>, которая в нашем случае разделяет не только два типа пространства, но и два образных множества.

Классификация героев по отношению к пространственно-семантической границе выглядит следующим образом:

1. Герои неподвижные по отношению к границе

А) герои, принадлежащие к «этой стороне»

В) герои, принадлежащие к «той стороне»

2. Герои подвижные по отношению к границе

А) герои, движущиеся от ИС к ЛС

В) герои, движущиеся от ЛС к ИС

### **1. Герои неподвижные по отношению к границе.**

Первый тип героев – герои, которые характеризуются «неподвижностью» по отношению к семантической границе. Каждый из таких персонажей оказывается связанным только лишь с одним семантическим множеством: либо с группой «ИС», либо с группой «ЛС».

*Герои, принадлежащие к множеству ЛС.* Этот подтип героев в пространственном смысле «обитает» на «этой стороне», в связи с этим их можно обозначить как «субъектов» «непросветленного сознания». Следовательно, эти герои оказываются вписанными в первую группу образов, о чем говорит тот факт, что именно множество ЛС часто служит «порождающей базой» для этого подтипа. Сюда можно отнести образы, которые анализировались выше («полярники», «сторожа», «дворники», «телохранитель»). В целом эти герои, как мы уже показали, являются образными репрезентациями «ложного эго», которое (в силу того что оно «привязано» к «ложному» состоянию) является предельно статичным. Недаром

---

<sup>140</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 289-296.

«полярники», как указывалось, являются «производными» от «льда» – воды «в статике». Таким образом, всех героев такого рода объединяет неподвижность по отношению к пространственно-семантической границе.

Особенно интересен в этом смысле образ «наблюдателя» в одноименной песне, продолжающий ряд такого рода персонажей.

К герою песни – «наблюдателю» - применимы все характеристики героев этого подтипа: он «неподвижен и прям» (предельно статичен), он «спит» (ср., например, с «полярниками», «телохранителем» и «сторожем Сергеевым»), он «прав» (ср. с «дворником» из песни «Голубой дворник»).

Все это подтверждает принадлежность этого героя к группе ЛС и делает возможным предположение, что «наблюдатель» (так же, как и другие «актантные» образы этой группы) выражает идею «ложного эго». Однако все эти парадигматические сопоставления, описывая героя, не объясняют его. Чтобы понять суть этого «странного» персонажа, необходимо выявить «производящую» базу образа.

В песне «Наблюдатель» применена обычная для Гребенщикова семантическая шифровка, без ключа к которой текст становится, по меньшей мере, непонятным. Мы можем предположить, что образ «наблюдателя» был инспирирован индийской философией, где возникает концепция наблюдателя-свидетеля (saksi), который является метафизической «составляющей» человеческой «личности». Ср.: «Шанкара отмечает: «Вечный дух, отличающийся от агента, являющегося объектом представления я (ahampratyayavisaya), пребывает как свидетель (saksin) во всяком бытии. <...> Этот дух – душа всего (sarvasyatma)... и поэтому никто не может его отрицать, ибо он есть я даже для того, кто его

*отрицает*». При этом вечное «созерцающее я по своему существу – наблюдатель, а не деятель»<sup>141</sup>.

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

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

В соответствии с этой трактовкой гребенщиковский «наблюдатель» оказывается брахманистским «свидетелем», образным воплощением концепции «чистого сознания, омраченного неведением неопределенности»<sup>142</sup> и наблюдающего за всяким бытием. В связи с этим появление в песне образа-мотива сна, трактуемого в буддистском ключе, оказывается вполне закономерным, ибо, как отмечает А.К.Чаттерджи, «природа и функционирование свидетеля обнаруживаются при регрессивном анализе состояния сознания в глубоком сне»<sup>143</sup>. Это подтверждается парадоксальностью самой темы сна, заявленной в песне:

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

---

<sup>141</sup> Радхакришнан С. Индийская философия: в 2т. Т.2. М., 1993. С. 544.

<sup>142</sup> Чаттерджи А.К. Идеализм йогачары. М., 2004. С. 101.

<sup>143</sup> Там же. С. 101.

*Герои, принадлежащие к множеству ИС.* Второй подтип «неподвижных» персонажей, напротив, связан только с «той стороной», следовательно, они оказываются принадлежащими к группе ИС. Эта самая немногочисленная группа героев. Сюда можно отнести загадочный образ «трех сестер» из одноименной песни. Этот образ (так же, как и образ «наблюдателя») представляет собой семантическую загадку. Если выявлять генезис «трех сестер», то можно предположить, что образы этих героинь восходят не к чеховской пьесе, но, скорее, к книге «Путеводитель по жизни и смерти» (1995) Чокьи Нима Ринпоче, которую Б.Гребенщиков переводил примерно в то же время, когда была написана песня.

Три сестры «черно-белой-рыжей масти» - это, видимо, образные воплощения трех «переживаний» (красное, черное, белое), которые настигают человека в момент смерти. Смерть в понимании тибетских буддистов, отраженном в указанной книге, есть распад связи двух элементов (красного и белого) и встреча их в «черном» переживании. Так, Чокьи Нима Ринпоче пишет, что во время процесса умирания происходит три переживания. Первое из них – «белизна», второе – «краснота». Когда «два этих элемента-эссенции встречаются, возникает переживание похожее на встречу земли и неба. Это переживание – переживание “черноты”»<sup>144</sup>. Б.Гребенщиков осмысляет эту ситуацию образно, он как бы по бриколажному принципу поэтически «переназывает» данные в книге мифологемы и по-своему интерпретирует сам сюжет «распада»:

*Три сестры, три сестры  
Черно-бело-рыжей масти  
В том далеком краю, где не ходят поезда;*

---

<sup>144</sup> Чокьи Нима Ринпоче. Путеводитель по жизни и смерти. М., 1995. С. 10.



*Три сестры, три сестры  
Разорвут тебя на части:  
Сердце - вверх, ноги - вниз,  
Остальное - что куда.*

С учетом этих смыслов становится понятным, что в песне через буддистский код оказывается зашифрованной ситуация умирания, которая совершенно однозначно прочитывается в самом тексте:

*Что ты смотришь совой - дышишь, словно рухнул с дуба?  
Посмотри на себя - хвост торчком, глаза востры.  
Это все пустяки; в жизни все легко и любо,  
Пока вдруг у тебя на пути не возникнут три сестры.  
У них кудри - как шелк, а глаза - как чайны блюда;  
У них семь тысяч лет без пардонов, без мерси.  
У них сердце - внутри; они плачут и смеются;  
Загляни им в зрачки - и скажи прощай-прости.*

Такая «тибетская» трактовка объясняет многие темные места песни, в этом смысле ракурс интерпретации, избранный нами, как бы собирает песню в единое целое и позволяет в разрозненных, на первый взгляд, строчках увидеть четко сформулированный сюжет. Так, например, загадочный финал песни «Кто зажег в тебе свет - обернется твоей тенью, / И в ночной тишине вырвет сердце из груди» является не ассоциативно-произвольной «фантазией» Гребенщикова (как многие склоны трактовать его песни), но, вписываясь в «тибетский текст» песни, представляет собой несомненную аллюзию на «Бардо Тхедол» («Тибетскую книгу мертвых»).

Одним из «сюжетов» этого подробного описания посмертного путешествия человека становится явление душе гневных божеств, вырывающих *сердца*, пьющих кровь, расчленяющих тела, что напрямую соотносится с

мотивом разрывания тела и вырыванием сердца в гребенщиковских «Трех сестрах». Ср. из «Бардо Тхедол»: «с северо-запада - бледно-желтая Чандали, которая отрывает голову от тела, держит *сердце* в правой руке, а левой подносит тело к своему рту»<sup>145</sup>. Ср. у Гребенщикова: «и в ночной тишине вырвет сердце из груди», «Разорвут тебя на части: / Сердце - вверх, ноги – вниз...»

Однако эти гневные устрашающие божества на «поверку» оказываются светлыми богами мудрости<sup>146</sup> (которых умерших «не узнал» на первом этапе бардо), и, в конечном счете, они становятся лишь объективированной «игрой сознания» умирающего. Именно эта «восточная» метаморфоза и появляется у Б.Гребенщикова в афористически точном финале, где описывается, как светлое божественное начало почти в полном соответствии с сюжетом «Книги мертвых», превращается в «тень человека» («кто зажег в тебе свет – обернется твоей тенью»), а «тень», объективируясь, становится гневным божеством, разрывающим умершего на части («и в ночной тишине вырвет сердце из груди»).

Таким образом, в этом маленьком отрывке свернут один из главных сюжетов второй главы «Бардо Тхедол», и песня Б.Гребенщикова является как бы «разработкой» этого тибетского сюжета умирания. Герои же песни, гневные боги и «три сестры», символизирующие три посмертных переживания, есть персонажи, принадлежащие к «неподвижному» пространству смерти, которое, отметим, на парадигматическом уровне оказывается частным

---

<sup>145</sup> Бардо Тхедол. Тибетская книга мертвых. М., 1999. С. 64.

<sup>146</sup> Ср. из «Бардо Тхедол»: «Славный Великий Будда-Херука, выйдет из твоего собственного мозга, воссияет перед тобой ясно и живо: его тело винного цвета, <...> его тело сверкает, как если бы оно было из света, девять глаз его гневно и пристально смотрят в твои глаза» «Не бойся его, не утрашись, не приходи в смущение. Познай его как проявление твоего же ума. Он - твой идам, поэтому не бойся. Поистине, он - Благословенный Вайрочана со своей супругой, поэтому не утрашись» (Бардо Тхедол. Тибетская книга мертвых. М., 1999. С. 64).

вариантом «чистой земли». Ср., например, образ «сакрального праведного города», возникающего в песне «Капитан Воронин», откуда «никто не возвращался назад».

Другой персонаж, «родственный» «трем сестрам» и относящийся к этой же группе «неподвижных героев» «той стороны», возникает в песне «Стерегающий Баржу». Как видим, его метонимическое обозначение так же, как в песне «Три сестры» выносится в заглавие (характерно, что «Стерегающий баржу» тоже входит в состав альбома «Навигатор»). Происхождение этого героя представляет собой измененную в соответствии с принципами бриколажной логики рецепцию из тибетских источников, только с учетом смысла которых можно понять и расшифровать этого «странного» героя.

В самой песне он обозначается как некое охраняющее начало, атрибутом которого оказывается черный плащ. Ср.: «А я схожу на берег пень-пнем и на них не гляжу, / И надо мной держит черный плащ Тот, кто Стережет Баржу». «Черный плащ» в тибетском буддизме является одним из метонимических названий Махакалы, божества, охраняющего тибетскую линию Кагью (которой как раз и увлекался Гребенщиков: «Ой ламы линии Кагью, до чего ж вы хороши...»). Ср.: «В “Садханамале” описываются двурукий, шестирукий, шестнадцатирукий Махакала. <...> В любой своей форме Махакала относится к просветлённым существам, он – “немирской” охранитель. <...> В традиции Сакьяпа наиболее важным проявлением Махакалы считается Дордже Гур, в традиции Карма Кагью - Махакала Бернаг (бернаг = “чёрный плащ”)<sup>147</sup>. Показательно, что в словосочетании «Тот, Кто Сторожит Баржу» каждое слово в издании «Б.Г. Песни» написано с прописной буквы, что, несомненно, указывает на сакральную природу «стерегающего».

---

<sup>147</sup> Махакала // <http://probud.narod.ru/mahakala.html>

С учетом расшифровки центрального персонажа становится понятным смысл песни в целом. В буддистской традиции учение дхармы уподобляется плоту («упайя» – по выражению в «Алмазной сутре»), который необходим, для того чтобы переплыть изменчивый океан сансарического бытия. Именно эта метафора практически с дословными совпадениями и реализована у Гребенщикова: «И вот мы плывем через это бытие». Хранителем «дхармы – плота» («стерегущим баржу» в терминологии Б.Гребенщикова) в буддизме оказывается все тот же Махакала. Ср.: «согласно одной из легенд, Махакала в глубокой древности был в Индии *махасиддхой* и принял обет защищать *дхарму* при помощи устрашения в случаях, когда сострадание окажется бессильным»<sup>148</sup>.

С учетом всех этих рецептов становится понятным, что в песне «Стерегущий баржу» «черный плащ – махакала» исполняет функцию охранителя, помогающего при помощи «дхармы-плота» перейти онтологическую мировую границу к «берегу нирваны»: «Но говорят, что таким, как мы, таможня дает добро».

Таким образом, все выявленные нами статичные герои, принадлежащие к «той стороне», оказываются «зашифрованными» божествами – что вполне естественно, ведь «сторона просветления» в структуре значения Б.Гребенщикова может прочитываться как «чистая» сакральная земля «смерти-нирваны». Здесь следует заметить, что «обитателями» той стороны в «мифологии» Гребенщикова оказываются не только боги, но также и человек, если он достиг состояния просветления. Так, например, в «Цветах Йошивары» лирический герой Б.Гребенщикова, оказываясь как бы «на той стороне», характеризуется онтологической венаходимостью по отношению к «этой стороне» и своей «тени-отражению». Это приводит к интересному «стилевому» феномену: песня

---

<sup>148</sup> Мифы народов мира: В 2 т. Т.2. М., 1988. С. 125.

написана от «лица» «просветленного» «истинного Я», которое в контексте песни приравнивается богу («Я – Отец и Сын, мы с Тобой одно...»).

**Герои подвижные по отношению к границе.** Наряду с рассмотренными героями, главная особенность которых «неподвижность» по отношению к границе, у Б.Гребенщикова существует еще один тип героев, которые, напротив, характеризуются «семантической подвижностью». Таким образом, если первые герои были связаны только лишь с одной из двух групп, то вторые – оказываются связанными сразу с двумя образными группами, ибо они пересекают семантическую границу, являясь тем самым необходимым элементом формирования сюжета (ведь именно с такими героями и связано сюжетное движение<sup>149</sup>). Этот тип героев можно условно обозначить как героев «пограничных», которые, будучи связанными одновременно и с той и с этой стороной, хранят в себе семантический потенциал обеих групп.

Этот «геройный» тип в зависимости от вектора движения, в свою очередь, делится на два подтипа. Первый подтип: герои, которые движутся от пространства просветления – к ложному пространству. Второй подтип: герои, которые характеризуются движением из ложного пространства к области просветления. Таким образом, пространственная граница, которая в случае с неподвижными героями была абсолютной и онтологически непроницаемой, в этом случае, напротив, оказывается «проходимой» с двух сторон.

**Герои, движущиеся от ИС к ЛС.** К этому подтипу героев относятся персонажи, изначально связанные с «идеальным» состоянием, следовательно, они вписываются в группу ИС: «Иван Бодхидхарма», «Партизаны полной луны» и др. Эти персонажи оказываются, мягко говоря,

---

<sup>149</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 265-296.

«нетипичными» по отношению к традиционной героиней классификации. Ведь если герой оказывается «на той стороне», то движение по всем «законам сюжета» должно прекращаться, ибо двигаться уже «некуда». Однако Б.Гребенщиков предполагает свой вариант развития «сюжета»: его герои движутся в «обратную» сторону.

Это движение вспять можно назвать гребенщиковским вариантом «вечного» возвращения. Тем более что здесь совершенно явно прослеживается философская подоплека такого движения: приходя с «той стороны», герои оказываются «носителями» света, который несут в «эту» реальность. Особенно яркий пример такого рода «обратного движения» находим в песне «Иван Бодхидхарма», где главный герой «движется с юга на крыльях весны» для того, чтобы «вылечить» тех, «кто умен».

*Герои, движущиеся от ЛС к ИС.* К этому подтипу героев можно отнести «бурлака», «капитана Воронина» и др. - то есть всех тех персонажей, которые оказываются связанными с переходом из ложного состояния в истинное. Особенно показательным здесь является образ капитана Воронина, который является семантическим центром авторского мифа, разворачиваемого в одноименной песне.

Капитан Воронин – это герой, который пересекает границу и достигает «чистой земли» (ср. анализ этой песни выше). При этом через *имя героя* Б.Гребенщиков имплицитно вводит еще одну апокалиптически-переходную ситуацию, которая и позволяет объяснить смысловую специфику этого образа. Выявить это своеобразие нам поможет историческая «этимология» героя.

Капитан Воронин – реальное историческое лицо, капитан затертого во льдах «Челюскина». Данный исторический контекст проясняет, почему Б.Гребенщиков в качестве своего героя выбирает именно капитана Воронина. Это связано с тем, что ситуация «Челюскина» по

некоторым параметрам оказывается вписанной в личную «семантическую систему» Б.Гребенщикова. И «интерпретируя» эту ситуацию по-своему, Б.Гребенщиков, в сущности, использует «модель встроеного смысла», когда, пересказывая историческое событие, лишает его «конкретного» ситуативного значения, трансформирует и наполняет «личной» семантикой, превращая это историческое событие в авторский миф.

Как происходит эта трансформация? Образ «корабля, затертого во льдах», попадая в «структуру значения» Б.Гребенщикова, претерпевает смысловые трансформации и оказывается знаком-репрезентантом «ложного состояния». Вспомним, что «лед» у Б.Гребенщикова – это одно из многочисленных означающих для ЛС. Этот образ в песне не эксплицирован, он как бы «остается за кадром». Однако, сохраняясь на глубинном семантическом уровне, именно этот образ, на наш взгляд, и обуславливает сам выбор героя – капитана, чье имя связано с ледяным пленом. Здесь уместно вспомнить, что «лед» точно так же мотивирует образы «полярников», где топоним «заполярья» оказывается символом «неправильной жизни». Именно эта символическая полярная тематика, обозначающая «ложное состояние», имплицитно вводится в песню «Капитан Воронин» через образ главного героя.

Но поскольку капитана Воронина мы охарактеризовали как героя «пограничного», постольку он должен быть связан с *двумя* типами пространства и, как следствие, - с двумя образными множествами. И в сюжете песни, который являет собой переход от пространства ЛС к пространству ИС, эта связь обнаруживается (анализ сюжета см. выше). Соединяющим «пограничным» звеном между двумя этими «землями» становится сам образ *капитана*, который Б.Гребенщиков (на этот раз безотносительно к историческим событиям) определял как «вид сакральной энергии», видимо, связанный с пересечением моря-жизни

(мотив, который у Гребенщикова является семантическим эквивалентом просветления).

Именно так историческая ситуация «Челюскина» проецируется Гребенщиковым на его собственный миф: «выбраться из льда» в символическом смысле означает достигнуть просветления. Таким образом, капитан Воронин в контексте песни становится «пограничным» героем, преодолевающим ложное состояние (выраженное в метафоре «оледенения») и достигающим «чистой земли», города, откуда «никто не возвращался назад».

Некоторые особенности подобных «пограничных» героев зависят от того, какого рода границу они пересекают.

В каждом «рематическом» мотиве (мотиве, который становится доминантным в том или ином сюжете) присутствует своя, особенная граница. Так, например, в мотиве перехода за стекло («Яблочные дни») границей является стекло, в мотиве перехода на тот берег границей оказывается река и т.д. Однако, как мы увидели, наряду с группой пространственных мотивов у Б.Гребенщикова появляются мотивы принципиально «непространственные». Речь идет о мотивах, связанных с обретением своей истинной сущности: в этих случаях границей «перехода» оказывается сам герой. Яркий пример – песни «Дело мастера Бо» и «По дороге в Дамаск», где происходит не специальный, но скорее, временной переход, «границей» которого становится человек.

Поскольку эти группы мотивов оказываются семантически эквивалентными, постольку эквивалентными становятся и границы. Это приводит к смысловому «наложению», когда пространство «чистой земли» (группа специальных мотивов) совпадает психологическим «пространством» души. Именно поэтому пространство у Б.Гребенщикова психологизируется, а душа обретает иное, не свойственное ей, специальное измерение - в связи с этим переход пространственной границы часто оказывается



знаком выхода в иное психологическое состояние: достижение чистой земли = обретению истинного Я.

Такое «совмещение» пространственного и психологического (по сути временного)<sup>150</sup> обуславливает появление парадоксальных с точки зрения семантики сюжета типов «не пространственных» пространств. Яркий пример такого рода нетипичного пространства дает песня «По пути из Калинина в Тверь», где уже в самом заглавии возникает специальный парадокс (Калинин и Тверь – названия одного и того же города), и пространственный путь становится путем во времени. В сущности, такой переход (из города в тот же город) типологически оказывается родственным сюжету «прийти в себя», рассматриваемому выше, предполагающему «тавтологичный» переход от «себя к себе».

Таким образом, «психологизируясь», пространство становится семантически «многослойным»: один тип пространства проступает, «проявляется» сквозь другой. Подобное многослойное пространство находим во многих песнях, однако особенно ярко оно представлено в песне «Дубровский», где «небесный Иерусалим» как бы «проявляется» сквозь пространство русской провинции. Психологический переход между двумя состояниями, в свою очередь, с точностью повторяет структуру «многослойного» пространства: так же, как Иерусалим проявляется сквозь «Саратов и Тверь» (а Тверь сквозь Калинин), так же в человеке проявляется его истинная природа.

Такого рода пространство организовано не «синтагматически», как это бывает во многих традиционных сюжетах, где два специальных отрезка противопоставлены на «плоскости» (именно такое «бинарное» пространство анализировал В.Пропп в

---

<sup>150</sup> О связи времени и души см.: *Утроу Дж.* Естественная философия времени. М., 2003. С. 65.

сказках), но «парадигматически», когда «ось последовательности» становится «осью эквивалентности». Разные типы пространства («до» границы и «после») не могут быть противопоставлены на плоскости, ибо одно по принципу «матрешки» находится внутри другого: плоскость оборачивается глубиной, и пространство начинает функционировать по законам души и времени.

Такие представления о пространстве, возможно, были обусловлены опять же тибетским буддизмом, где возникает удивительная концепция «чистой земли», совпадающей с внутренним «пространством ума», которое никак не специализировано и нигде не локализовано. Ср.: «[тиб. Даг Цинг] Чистые Страны проявляются просветленными Буддами. Они не являются местами, которые расположены где-либо географически - это пространства ума. <...> Чистые страны - это поля сознания Будды...»<sup>151</sup>.

Однако иногда мы находим случаи противоположные этим, когда, напротив, происходит «специализация» непространственных образов.

Особенно показательна в этом смысле песня «Летчик», главный герой которой относится к типу персонажей, связанных с двумя типами пространств. Если в «Дубровском» пространственные образы выстраиваются по законам времени, то в «Летчике» происходит обратный процесс: психологические образы оказываются подчиненными законам пространства. Так, в песне разворачивается миф о личности, создаваемый Гребенщиковым, при этом Гребенщиков здесь как бы эту личность интерпретирует «топологически». «Летчик» в таком контексте выполняет функцию «семантической» медиации, однако он соединяет не только два типа пространства, но и два типа «Я»:

---

<sup>151</sup> Чистая страна // Словарь буддийских терминов // [www.buddhism.ru/glossary](http://www.buddhism.ru/glossary)

*Лети, летчик, лети, лети высоко, лети глубоко;  
Лети над темной водой, лети над той стороной дня;  
Неси, летчик, неси - неси мне письмо:  
Письмо из святая святых, письмо сквозь огонь,  
Мне от меня...*

При этом мотив достижения своего истинного Я по принципу семантического тождества оказывается в песне эквивалентным мотиву достижения некоего «райского» конкретно обозначенного пространства:

*Принеси мне цвета,  
Чтобы я знал, как я знаю сейчас,  
Голоса райских птиц  
И глаза райских дев...*

Отсюда и проистекает смешение специальных образов с принципиально непространственными: ложное и истинное Я (психологические образы) разделяет «стена из льда» (пространственный образ).

Итак, герои, связанные с двумя группами, оказываются героями-медиаторами, ибо они, функционируя на границе двух противоположных семантических множеств, соединяют два разных пространства. Причем эти образы-медиаторы часто оказываются образами «порожденными». Специфика этих порожденных образов заключается в том, что *порождающей базой для них оказываются образы не из одной семантической группы, а из двух* (ср., например, образ «Капитана Воронина», который связан как с концептом «сакральной энергии» (ИС), так и со «льдом» (ЛС)).

Таким образом, структура подобного пограничного «героя-действителя» оказывается родственной структуре мотива, ибо герой и мотив оказываются производными от *двух образных групп*. Но если герой воплощает отношения

между двумя противоположными группами в «актантном» значении, то мотив – в срезе «действия». В этом смысле на «генетическом» уровне они в какой-то мере оказываются семантически эквивалентными, ибо внутренняя структура героя, которая имплицитно хранит в себе производную базу двух групп, похожа на внутреннюю структуру мотива, который есть вектор, соединяющий образные элементы противоположных семантических множеств.

Здесь можно вспомнить О.Фрейденберг, которая соотносит героя и мотив «по принципу происхождения»<sup>152</sup>. Однако в случае с Гребенщиковым не «имя» развертывается в «действие» (что было характерно, по мнению Фрейденберг, для древнего мифологического сюжета) но происходит обратный процесс – «действие» свертывается в «имя», и герой оказывается «функцией пространства». Поэтому так же, как мотив обеспечивает целостность «порождающему» символу, так же и герои становятся еще одним фактором его единства.

\*\*\*

Итак, сложное семантическое единство, своего рода «первосимвол», будучи глубинной основой поэтики Б.Гребенщикова, развертываясь, формирует своеобразную мифологию, которая по своей внутренней структуре родственна любой другой мифологической системе, ибо в ней есть все необходимые элементы: герои, принципы организации (бриколаж), мифологические сюжеты, специфическое бинарное пространство.

Образование «мифологических» сюжетов в этой системе составляет пятый уровень порядка. При этом все составляющие сюжеты-мифы этой мифологии выстраиваются в целостную и внутренне непротиворечивую структуру, когда достижение земли праведной оказывается равносильным нахождению своей

---

<sup>152</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 221-223.

истинной божественной сущности, а нахождение себя становится равным «просветлению». Возникает целая система мифов, которые «серийно» умножаются по принципам бриколажной логики, создавая все новые и новые варианты. В какой-то момент вся эта сложная самоорганизующаяся система начинает жить отдельно от автора и использовать его просто как «сочетателя» тех или иных вариантов. Здесь, конечно, можно вспомнить самого Б.Гребенщикова, который говорил о том, что мифология в какой-то момент начинает строить сама себя. Ср.: «Мифология строила сама себя, я ничего не придумывал, а то, что придумал, то потом и ушло по счастью»<sup>153</sup>.

Символ в таком контексте предстает действительно как смыслопорождающая модель, обеспечивающая тождественность и саморазвитие «мифологической» системы. А категория эволюции, связанная с мировоззренческим уровнем и предполагающая движение мира к целостности и единству, структурно отражается в символических механизмах смыслопорождения, когда абсолютный потенциальный смысл ипостасно актуализируется в множестве образов-элементов, что соответствует философским символистским представлениям о воплощении ноуменального бытия в феноменальном. Таким образом, «вечное возвращение», обусловленное семантической асимметрией между жесткими и гибкими смысловыми структурами, становится основным принципом саморазвития символической системы, когда бытие чистого сверхсмысла оказывается «абсолютной потенциальностью» по отношению к тем образам, в которых оно выражается.

Эти семантические колебания между актуальным и потенциальным могут быть спроецированы на принципы мифологической логики бриколажа. Флоренский, описывая процесс зарождения и становления творческой мысли

---

<sup>153</sup> Аквариум. Сны о чем-то большем... М., 2003. С. 224.

(который в основе своей является символическим), отмечает, что это «круглое мышление», связанное с «корнями мысли». Здесь наблюдаются разительные совпадения с О.Фрейденберг, идеи которой неожиданно сходятся с мыслями Флоренского. Так же, как и Флоренский, Фрейденберг рассуждает об «архаическом» мышлении, из которого впоследствии «вымораживаются» (по выражению Флоренского) логические тезисы. Недаром такой способ мышления называется «круглым»: мифологическая мысль действительно ходит по кругу или, как писал А.Ф.Лосев уже применительно к символу, Единое все время возвращается само к себе.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, поэтика символа Б.Гребенщикова – это поэтика «синтеза». Этот сложнейший символ образуют все образы, взятые в их системной совокупности, поэтому при реконструкции сложного «символьного единства» необходимо учитывать все возможные связи между элементами каждой из групп. Смысл в рамках этого символа, в терминологии Манделъштама, оказывается «торчащим» «в разные стороны»<sup>154</sup>.

Используя философскую метафору Г.Лейбница, развитую в свое время Ю.М.Лотманом, можно сказать, что символьные структуры, выявленные нами, оказываются подобными «монадам», которые «в силу своей отдельности и семиотической самобытности, могут вступать в конвергентные отношения с другой (другими) монадой (монадами) <...> Однако из двух соседствующих, не связанных друг с другом элементов они превращаются в органическое единство более высокого уровня, только если входят в одно и то же структурное объединение высшего порядка»<sup>155</sup>. При этом выстраивается иерархия смысла, основой которой служит степень «смыслового» усложнения: в рамках символа происходит поэтапное структурирование смысла, и последующий «слой» упорядочивает предыдущий. В этом смысле символ напоминает сложную «органическую» систему, когда, как писал Н.О.Лосский, описывая системы «органического типа», «каждая новая ступень есть более сложное целое, инородное и высшее в сравнении с предыдущей ступенью: оно способно порождать низшую ступень <...>, но не

---

<sup>154</sup> Манделъштам О. Сочинения: В 2 т. Т 2. М., 1990. С. 223.

<sup>155</sup> Лотман Ю.М. Культура как субъект и сама-себе объект // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 642.

может быть получено из низшего целого путем суммирования»<sup>156</sup>.

Первый уровень символа (1) составляли первичные «образы-семьи». Здесь смысл расширялся «экстенсивно» через кумулятивное нанизывание на ось архисемы (жесткая смысловая структура) других образных вариантов (гибкие структуры).

Второй уровень сложности (2) связан с «бинарностью» внутри самого символа, содержащего в себе не только символическое множество ИС, но также и противоположное множество ЛС.

Следующий уровень организации смысла (3) – это образование сложных энигматических метафор (которые также относятся к гибким семантическим образованиям). В этом случае «символ-система» исходит уже из «своей логики» – сложные образы появляются в результате перекрестного соотношения первичных образов: они трансформируются под воздействием целевой авторской установки, за счет чего появляется новый смысл, воплощаемый в новом образе. Главная особенность таких метафор в том, что они являются внутренне нелинейными, их можно «развернуть», вычленив первичную семантическую базу.

Четвертый уровень (4) иерархической организации символа – мотивный. Мотив в рамках структуры символа оказывается «медиальным» образованием, связывающим в единое целое два семантических множества.

Пятый уровень символа (5) – сюжетный. Ряд семантически эквивалентных мотивов, складывающихся в сюжет, обеспечивает единство двух семантических групп. Для каждого из «этажей» символа есть свое семантическое правило вывода смысла:

---

<sup>156</sup> Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Избранное. М., 1991. С. 382.



(1)-(2) – правило рекомбинации, согласно которому образы из одного множества могут выступать как «смысловые синонимы», а образы из разных множеств – как «смысловые антонимы».

(3) – правило «скрещивания сем», согласно которому новый образ рождается за счет того, что в рамках символа в результате динамических трансформаций возникает перекрещивание первичных «образов-сем» и возникает новый «семный набор», воплощающийся в новом образе.

(4) – правило образования мотивов, в соответствии с которым мотивы, образованные в пределах двух символических множеств в смысловом плане оказываются эквивалентными.

(5) – правило соединения мотивов в рамках сюжета, согласно которому мотивы в пределах сюжетного инварианта соединяются так же, как эквивалентные образы из одной группы.

Все эти «семантические правила» восходят к «мифопоэтической» логике бриколажа, которая в целом и обеспечивает трансформации смысла на всех уровнях символа. Сами же принципы комбинаторики образов (или механизмы соотнесения формы и функции) задаются символистской моделью мира, которая, «воплощаясь» в буддистской картине мира, является «фундаментом» поэтической семантики Б.Гребенщикова.

Так в пределах символа возникает строгая иерархия смысла. С каждым уровнем степень упорядоченности смысла возрастает, и мы видим, как из «хаоса» первоначальных «элементов-атомов» рождается сложнейшая предельно структурированная мифологическая система. В рамках символа, таким образом, органично сочетаются хаос и порядок, асимметрия и симметрия, которые проявляются в зависимости от уровня организации символа. Используя лингвистическую аналогию, мы можем сказать, что образы – это «слово», порожденные образы – «словосочетание», а сюжет – «предложение». Поэтому

символ, представляющий собой «генотипический» глубинный уровень поэтической семантики Б.Гребенщикова, служит как бы подспудным «движителем» генезиса творчества, когда, развертываясь в каждом отдельном тексте, обуславливает феномен «смыслового» морфогенеза.

Если кратко обозначить главный структурный принцип этого «смыслового морфогенеза», то им будет – «единство в многообразии». Внешняя эклектика (столкновение культурно-разнородных образов) на глубинном системном уровне оказывается синтезом.

«Распад» одного значения в разных знаках на «линейном» синтагматическом уровне кажется раздробленностью, но на парадигматическом уровне оказывается символической целостностью. С помощью парадигматической логики (когда архисема реализуется в разных образах), бинарное противопоставление (когда образы из разных групп оказываются противопоставленными) и медиальное соединение (когда образы из разных групп соединяются сюжетным инвариантом) – в творчестве Б.Гребенщикова выстраивается целостная семантическая система, в рамках которой осуществляется своеобразный *мифологический проект по собиранию мира*.

Таким образом, основной символистский мировоззренческий сюжет, связанный с воплощением сверхбытия в «ином», в творчестве Б.Гребенщикова реализуется на семантическом уровне как воплощение жестких инвариантных структур в ряде конкретных вариантов. При этом каждая из мировоззренческих универсалий связывается со своим уровнем смысла.

Так, *принцип универсализма* в семиотическом аспекте соотносится с центростремительной тенденцией собирания разнообразных смыслов вокруг семантического центра, архисемы (установка на Единое, жесткие структуры смысла). *Принцип эволюции* коррелирует с

центробежными тенденциями, связанными с порождением смысла (установка на множественное, гибкие структуры смысла). Принцип *онтологической асимметрии* связывается с мотивно-сюжетным уровнем (мотивы и сюжет – семантическое средство нейтрализации онтологического противопоставления).

Если вернуться к схеме №1, то конкретные взаимоотношения между основными категориями работы (модель мира, картина мира, тип поэтики, индивидуально-авторская поэтика) можно выразить следующим образом:

*Схема 3.*

<b>Символистская модель мира</b>	<b>Буддистская картина мира</b>	<b>Тип поэтики (поэтика символа)</b>	<b>Индивидуально-авторская поэтика Б.Гребенщикова</b>
Универсализм	Отсутствие бинарности	Жесткие структуры смысла	Архисемы ИС и ЛС
Эволюция	Семантическая медиация	Гибкие структуры смысла	Порожденные образы
Онтологическая асимметрия	«чистый опыт» vs «дискурсивная реальность»	Смысловая асимметрия	Мотивы, герои, сюжет

Все признаки, располагающиеся в одной строке, оказываются связанными друг с другом по парадигматическому принципу. Один смысл воплощается на разных уровнях, при этом движение идет от абстрактных категорий – к конкретным. Так, например, в первом ряду абстрактная категория «универсализм» на уровне картины мира воплощается в буддистской концепции «неразличения», на семиотическом уровне поэтики символа она претворяется в семантический механизм, связанный с жесткими структурами смысла (выражающими

«центростремительные» семантические тенденции), а в авторской поэтике Гребенщикова жесткие структуры смысла соотносятся с конкретными архисемами ИС и ЛС.

Характерно, что выявленные мировоззренческие универсалии при ближайшем рассмотрении соотносятся с *пространством*. И в самом деле: категория целостности бытия предполагает конституирование единого «небесно-земного» мира, категория пути обеспечивает единство между разными его частями, а асимметрия выражается в эсхатологизме, который предполагает разрушение мирового пространства.

Таким образом, если мы полагаем непосредственную связь символа и этих мировоззренческих констант, то тем самым - предполагаем структурную изоморфность символа и пространства.

Взятое в таком аспекте пространство текстов символистского типа становится философской метафорой, способом передать и воплотить абстрактные мировоззренческие концепты. В конечном счете, пространство оказывается символом, и закономерности его построения схожи с построением сложных символических систем. И недаром А.Ф.Лосев, определяя символ как единораздельную цельность, точно таким же словосочетанием характеризовал пространство у неоплатоников. Так поэтика отражается в картине мира и оказывается структурированной по ее образу и подобию.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. СИМВОЛИЗМ: МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ УНИВЕРСАЛИИ.....	7
§ 1. Художественная модель мира и проблема литературной традиции.....	7
§ 2. Принципы построения модели мира в символистском дискурсе.....	17
ГЛАВА 2. СИМВОЛ КАК «ЕДИНОРАЗДЕЛЬНАЯ ЦЕЛЬНОСТЬ» .....	42
§ 1. Семантическое множество «истинное состояние».....	46
§ 2. Семантическое множество «ложное состояние».....	63
ГЛАВА 3. СИМВОЛ КАК СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩАЯ МОДЕЛЬ.....	91
§ 1. Ось селекции: сложные образы как свернутые метафоры.....	97
§ 2. Ось комбинации: герои, мотивы и сюжеты как средства формирования символического единства.....	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	174

*Научное издание*

**Темиршина Олеся Равильевна**

**Символистские универсалии и поэтика символа  
в современной поэзии: Случай Б.Гребенщикова**

Редактор  
*Ермолина О.П.*

Технический редактор  
*Столетов А.В.*

Компьютерная верстка  
*Мартыненко Н.Н.*

Художественное оформление  
*Китайнер М.Г.*

Сдано в набор 20.10.2008

Подписано в печать 09.12.2008

Формат 84x108 1/32 Бумага офсетная

Печать – офсетная.. Гарнитура Petersburg C

Печ..л. 10,75. Заказ 736. Тираж 1000 экз.

Издательство МНЭПУ  
11250, Москва, а/я 20.

Отпечатано в ИПК «Индиго»  
Г. Ярославль, ул. Свободы, 97