

**КОГНИТИВНЫЕ
ПРЕЦЕДЕНТЫ
В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ
БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА:
ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК**

ОЛЕГ ЛЕЩАК · СВЕТЛАНА ЛЕЩАК

**КОГНИТИВНЫЕ
ПРЕЦЕДЕНТЫ
В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ
БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА:
ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК**



Wydawnictwo
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
Kielce 2019

Recenzent

dr hab. Władimir Zaika, prof. UwB

Opracowanie redakcyjne i korekta

Oksana Dawydowa

Projekt okładki

Anna Domańska

Formatowanie

Józef Bąkowski

Copyright © by Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2019

ISBN 978-83-7133-834-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

25–369 Kielce, ul. Żeromskiego 5

tel. 41 349 72 65

fax 41 349 72 69

<http://www.ujk.edu.pl/wyd>

e-mail: wyd@ujk.edu.pl

*За что ж ты, мать – сыра природа,
Настоль безжалостна со мной?
Опомнись, мать – сыра природа,
Я все же сын тебе родной!*

Б.Г. Центр циклона

*Мне просто хотелось вечного лета, а лето стало зимой,
То ли это рок, то ли законы природы висят надо мной.*

Б.Г. Тяжелый рок

*Камни в моих руках,
Камни держащие мир.
Это не одно и то же.*

Б.Г. Танцы на грани весны

Оглавление

Введение первое. «Расслоение» субъекта художественной деятельности	9
Введение второе. Сущность и характеристики когнитивных прецедентов	19
I. Концептуализация когнитивного пространства «природа»	45
1.1. Презентативная изобразительная модель природы	57
1.2. Модели трансформированного изображения природы	78
1.2.1. Модель транссубстанциализации натурфактов	78
1.2.2. Модель трансформации натурфактов в артефакты	86
1.2.3. Модель анимизации натурфактов	91
1.3. Изобразительная модель натурализации человека и антропных признаков	99
1.3.1. Экспликативные схемы идентификации человека и антропных явлений с натурфактами	100
1.3.2. Экспликативные схемы натурализации процессуальных характеристик человека	103
1.3.3. Экспликативные схемы натурализации человеческих атрибутов	105
II. Концептуализация когнитивного пространства «человек» в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова	109
2.1. Модели и экспликативные схемы изображения лирического героя	114
2.1.1. Модель прямого изображения лирического героя	116
2.1.2. Модель трансформированного изображения лирического героя	149
2.1.3. Модель художественного изображения нравственных принципов лирического героя	165
2.2. Модели и экспликативные схемы изображения женщин и любовных отношений	170
2.2.1. Модели смешанного изображения духовных поисков и любовных отношений с женщиной	171
2.2.2. Модель изображения женщины как объекта любви и сексуального вожделения	181

2.3. Модели и экспликативные схемы изображения мужчин и нравственных черт человека	194
2.3.1. Модель демонизации и мифологизации мужских образов	196
2.3.2. Модель остранненного художественного изображения известных личностей	201
2.3.3. Модель критического изображения человеческих пороков	204
2.3.4. Модель художественного изображения мужчин как «лишних людей»	210
Итоговые замечания	225
Литература	227

Введение первое

«Расслоение» субъекта художественной деятельности

*И кто-то говорит, и я знаю, зачем,
но я не знаю, кто он такой.*

Б.Г. Марина

*А потом, словно дьявол с серебряным ртом,
он диктует строку за строкой,
и когда мне становится страшно писать,
говорит, что строка моя.*

Б.Г. Сельские леди и джентльмены

*Я открываю дверь, и там стоит ночь.
Кто говорит со мной?
Кто говорит со мной здесь?*

Б.Г. Деревня

Задачей данного исследования является анализ некоторых механизмов эстетической экспрессии, прежде всего концептуализации представлений о природе и человеке и их прецедентной вербализации в художественном идиостиле российского поэта и рок-музыканта, лидера группы «Аквариум» и одного из основателей рок-движения в СССР Бориса Гребенщикова. Поскольку в российском культурном пространстве сформировался устойчивый культовый образ этой творческой личности, функционирующий в публичном дискурсе в форме аббревиатуры *Б.Г.*, мы также используем эту номинацию в тех случаях, когда имеем в виду именно эту художественно-эстетическую сторону личности Бориса Гребенщикова. Можно целиком согласиться с Г. Нугмановой, которая пишет: «Фигура Б. Гребенщикова – одна из самых загадочных в отечественной рок-культуре. Характерная особенность его поэзии – сознательная установка на мифотворчество: „И некоторым людям нужен герой, и если я стану им – это моя вина...”. В центре этого мифа находится Б.Г. (именно Б.Г., а не Борис Гребенщиков)» [Нугманова 2000а]. Разведение понятий Б.Г. и Борис Гребенщиков придерживается также Е. Егоров: «Существовавшие в начале 90-х гг. коллективы под названиями „Б.Г.-бэнд” и „Маленький

партизанский отряд” мы включаем в явление, именуемое Б.Г., но не исчерпывающееся личностью Бориса Гребенщикова» [Егоров 2001].

Согласно В. Заике, в референтном пространстве художественного текста (т.е. в поле художественного изображения), как и в художественной модели в целом, можно выделить три составляющие: **реалии**, повествующее **лицо** и национальный **язык** [Заика 2006]. В случае художественного изображения природы и человека у Б.Г. эта тройка сохраняется. В качестве реалий (а точнее, квантов художественной референтной информации) здесь прежде всего выступают понятия о **натурфактах** (предметах и явлениях природы) и **инфофактах** (информационных процессах, происходящих в человеческой психике, и их результатах); изображаемый язык – это используемые в художественном тексте **тропы и речевые единицы** в целом (высказывания, в т.ч. прецедентные, словосочетания, клише, фразеологизмы, словоформы); повествующее же лицо (чаще всего это изображаемый Б.Г. лирический герой) – это **субъект**, чья **прагматическая установка**, т.е. чьи впечатления, воля, эмоции и логика реализуются в той или иной модели изображения.

Здесь очень важно, по нашему мнению, не смешивать несколько различных субъектов – самого **Бориса Гребенщикова (Боба)** как **человека** со всеми его личностными достоинствами и недостатками (I), руководителя множества групп, условно объединенных названием «Аквариум», продюсера и бизнесмена Бориса Борисовича Гребенщикова как экономическую **дискурсивно-опытную функцию** (II), культовую творческую фигуру поэта-автора **Б.Г.** как художественно-эстетическую **дискурсивную функцию** (III), **повествующее лицо** произведения как собственно **текстовую функцию** (IV) и **лирического героя** как одну из ключевых **концептуальных категорий** идиостилевой художественной картины мира Гребенщикова (V).

Сам термин *повествующее лицо* в качестве гиперонима несколько неудобен в силу своей внутренней формы, т.к. подразумевает процесс повествования, наррации. В ненарративных текстах следовало бы использовать другие определения. Общая функция художественного представления информации – изображение, следовательно, более уместным здесь мог бы быть термин *изображающее лицо*. Лирика относится собственно к описываемому типу изображения: описывается психологическая картина когниции (делиберации), чувственных восприятий, эмоциональных или волевых состояний субъекта, его системы ценностей. Поэтому, беря во внимание дескриптивную специфику художественного изображения в лирической поэзии, функцию изображающего лица можно было бы здесь точнее определить как *дескриптора* (по аналогии *нарратор* – от *наррация*).

В основе этого типа расслоения субъектной составляющей художественной идиостилевой картины мира лежит бахтинская формула эстетически продуктивного отношения автора к герою – «отношения напряженной вневходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вневходимости, позволяющей собрать *всего* героя (...)» [Бахтин 1986: 18], но усложненная как напряженной вневходимостью личности (человека) его дискурсивной роли (поэту-автору), так и напряженной вневходимостью поэта-автора изображающему лицу текста или изображаемому в тексте лирическому герою.

Еще далее идет А. Глазков, совершенно справедливо отметивший, что «ни субъективная реальность, ни опыт, ни картина мира не являются непосредственными предшественниками текста. Каждый из этих элементов представления о реальности в отдельности участвует в ежесекундном синтезе в сознании каждого индивида, в результате чего возникает индивидуальный синтетический **образ реальности** – элемент индивидуального представления о реальности, формирующийся на основе полученной информации, синтезирующий субъективную реальность и актуализированные знания, почерпнутые из опыта и/или индивидуальной картины мира» [Глазков 2018: 38]. Мы бы хотели конкретизировать и дополнить эту мысль. Следует различать «субъективную реальность, опыт и картину мира» человеческой личности в целом (как макрокатегории) и дифференцированный деятельностный опыт этой личности, формирующий альтернативные опытные картины мира и дискурсивные субъективные реальности, например, экономический опыт, политический опыт, бытовой опыт, художественный опыт. Эти прагматически различные опытные формы деятельности могут порождать совершенно различные субъективные реальности и, как следствие, – различные картины мира. Одной из них человек пользуется в быту, другой – в экономической сфере, иной – в художественном творчестве. И это еще не та актуальная опытная ситуация, в ходе которой формируется описываемый Глазковым «образ реальности». Это инвариантные системы деятельности. Если мы сосредоточимся только на одной форме деятельности – художественном творчестве, то в ходе ее реализации также возможны разного рода дифференциации (часто бывает, что художественная манера изображения у одного и того же автора в прозе и поэзии, в лирических и сатирических произведениях, в реалистическом и фантастическом повествовании оказывается совершенно различной). И если можно заметить такую закономерность при анализе целого ряда произведений, можно также констатировать факт инвариантности таких лингвокогнитивных механизмов. Что же, в таком случае, входит в объем «актуализированных знаний, почерп-

нутых из опыта»? Это та информация, которая возникает в сознании автора (в нашем случае – Б.Г.) в ситуации, когда он определился с художественным регистром творчества и работает над созданием конкретного произведения, принимая различные маски изображающего лица и играя различные роли в самом тексте (в т.ч. роль лирического героя, его противников и друзей, его alter ego или сакральных фигур).

Далеко не все исследователи придерживаются этих дистинкций, смешивая взгляды Бориса Гребенщикова, творческую позицию культовой фигуры Б.Г. и характеристики создаваемой этим последним художественных образов (включая образы дескриптора и лирического героя): «Лидер „Аквариума” (...) заявляет: „Не спрашивай меня, я не знаю, как испытывать грусть”» [Румянцев 2008] (лидер «Аквариума» – это социальная и отчасти экономическая функция, его нет в тексте), «собственные признания поэта: „Ко мне приходит мотив, я подбираю слова”» и «Я мог бы остаться целым, – кричит поэт» [Березина 1996] («признает» это не сам поэт, а его лирический герой как текстовая функция и как когнитивная категория картины мира поэта), «Гребенщиков в своих песнях выражает особое отношение к женщине, с другой (стороны – О.Л., С.Л.) – позволяет себе в ее адрес ряд иронических и комических, а порою и обвинительных выпадов» [Нугманова 2000]¹, «Гребенщиков говорит про наступление в ближайшие годы эпохи Белого коня, которого он называет Лошадью Белой» [Пшеничников] (это «говорят» герои Б.Г., иногда – дескриптор, в крайнем случае, можно полагать, что так к женщинам относится Б.Г. как творческий образ, но вряд ли правомочно прямо приписывать такое отношение самому Гребенщикову).

Здесь уместно вспомнить еще одно замечание М. Бахтина относительно степени «присутствия» автора (в нашем случае – поэта или дескриптора) в образах произведения: «Автора нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосо). Но образ автора можно отделить от образов персонажей; но этот образ сам создан автором и потому также двуедин. Часто вместо образов персонажей [имеют] в виду как бы живых людей» [Бахтин 1986: 312]. Именно это «присутствие» позволяет нам искать и находить в текстах **различных**

¹ Стоит обратить внимание на то, что в предыдущем номере того же журнала Нугманова сама обращала внимание на различие между личностью Гребенщикова и образом культового поэта Б.Г. Закономерен вопрос: чье отношение к женщинам выражено в тех или иных песнях – мужчины, поэта или лирического героя? И правомочно ли говорить о выражении в поэзии чьего-то личного отношения, или же все-таки следует говорить о его изображении или художественной презентации?

произведений **того же** автора – Б.Г. – **различные** знаки **одних и тех же** художественных функций – когнитивных прецедентов и считать их свойством его (автора) художественной картины мира; а иногда совпадения в биографии человека Бориса Гребенщикова и образов, часто изображаемых в произведениях Б.Г., провоцирует отождествление этих двух персон или даже отождествление Гребенщикова с каким-либо конкретным персонажем. Эту процедуру можно смело назвать *арефлексивной мыслительной редукцией*, а говоря обыденным языком, – *примитивным мышлением*.

Когда смешение дискурсивных ролей и особенностей происходит неосознанно, это можно квалифицировать как методологическую небрежность. В случае же установок на такое смешение, которое можно наблюдать в текстах, вроде: «Понятно, что с психологической точки зрения можно посмотреть на текст гораздо шире. Элементарный жизненный опыт обнаруживает, что через текст, через речевую продукцию человека в общении мы можем понять и почувствовать человека: его мысль, чувство, настроение, воспитание. Поэтому задача психологического исследования текста найти пути характеристики тех или иных психологических свойств человека на основе его текстовой продукции» [Ушакова 2000], следует уже утверждать, что перед нами неприемлемая методология исследования. Если бы речь шла о бытовом опыте человека и психологии его бытовой дискурсивной деятельности [об этом см. Лещак О. 2016: 11 – 205], то с этим можно было бы согласиться, но Ушакова говорит именно о поэтических текстах, на основе которых предлагает изучать психологию личности. Аналогично должны расцениваться и попытки изучать социологию российского общества по произведениям реалистов XX века или же историю по романам Г. Сенкевича или А. Дюма.

В другой работе Бахтина мы находим такое «расслоение» субъекта эстетического творчества: «Так называемый образ автора – это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от *я*, образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они – изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о *чистом* авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его» [Бахтин 1986: 304]. После появления функциональной поэтики пражской школы и французского постструктурализма такого рода «расслоение» стало общим местом в лингвопоэтике: «Не только со-

общение, но и его адресант и адресат становятся неоднозначными. Наряду с автором и читателем в поэзии выступает „я” лирического героя или фиктивного рассказчика, а также „вы” или „ты” предполагаемого адресата драматических монологов, мольбы или посланий» [Якобсон 1975: 221] или «„я”, пишущее текст, – это „я”, существующее лишь на бумаге» [Барт 1989: 420]. Поэтому неразведение этих функций в научных работах филологов XXI века обескураживает.

У неразведения деятельностных (опытных) или дискурсивных функций может быть еще одна ипостась – вульгарно-социологическая или идеалистическая бытовая установка на единство личного, общественного и виртуального опыта, т.е. отождествление персонального (быта), социального (реальной жизни) и духовного (творчества). Подобная установка, которая многие годы пропагандировалась в советской идеологии (но никогда не находила реализации в действительности), укоренилась в сознании части российского рок-авангарда или контркультуры, где принято переносить сценический образ со сцены в публичную жизнь и в собственный дом и считать это искренностью (причем, далеко не всегда эта искренность учитывает окружающих). Это странно, тем более, что идея дифференциации опыта по цели деятельности, особенно искусства, политики и быта, была известна задолго до того, как советские идеологи свели все: познание, искусство, быт, экономику и мировоззрение – к одному: идеологии и политической борьбе, а все человеческие проявления – к функции *homo politicus*². Российские музыканты, поэты, художники, исповедующие такого рода этико-эстетический холизм, возможно, серьезно уверовали в то, что фраза «поэт в России больше, чем поэт» – это руководство к действию, а не диагноз смертельной российской цивилизационной болезни. В автобиографической книге флейтиста «Аквариума» Андрея «Дюши» Романова есть такой фрагмент: «Нам кажется, что мы все время должны за что-то бороться. Вот только мало кто понимает, за что! Но бороться – это не специальность для настоящих мужчин! Как известно, есть две позиции по этому вопросу – можно бороться и можно не бороться. Так вот весь западный рок-н-ролл уже давно ни за что не борется, а только душу свою исследует. А у нас же он все время за что-то борется, начисто забыв о последней, т.е. душе. И летает она, душа

² В свое время еще Блез Паскаль обратил внимание на принципиально различные задачи искусства, науки и практической деятельности: «Подобно тому, как говорится о поэтической красоте, следует также говорить о красоте геометрической и медицинской красоте, но так не говорится, и это по той причине, что хорошо известно, какова цель геометрии и что она состоит в доказательстве, и какова цель медицины, состоящая в исцелении; но неизвестно, в чём заключается очарование, которое является целью поэзии» [Pascal 1921: 10 – 11].

эта, неприкаянно, и места себе не находит. И нет чтоб российскому и не российскому рок-н-роллу отправиться на совместные поиски, гонит наш мимо, не замечая ничего вокруг, словно слепой щенок. А смысл бытия – вот он рядом, возьми и исследуй. Этого знания на несколько жизней хватит... Но как в этом смысле повезло «Аквариуму»? Или не повезло – кто знает?» [Романов]. Нас сейчас совершенно не интересуют вопросы, должен ли поэт быть гражданином, можно ли быть гражданином и не проявлять этого в художественном творчестве, или можно ли играть роль гражданина в творчестве, не будучи им в жизни. Проблема наличия в художественной картине мира поэта тех или иных когнитивных прецедентов и механизмов, которые он использует в творчестве, не имеет никакого отношения ни к проблеме честности человека, выполняющего роль поэта, ни к проблеме истинности или неистинности того, что этот поэт в художественной форме изображает в своих произведениях. Соглашаясь по существу с Дж. Серлем, который в одной из статей написал, что художественный вымысел от лжи отличает «наличие особого набора конвенций, дающих автору возможность проделывать действия, соответствующие деланию утверждений, которые как он знает не являются истинными, при том, что он не имеет намерения обманывать» [Серль 1999: 40], мы, тем не менее, не можем пройти мимо в корне неверного положения, связанного со знанием автора о том, что его утверждения неистинны. Восходящее к позитивизму и аналитической философии понятие истинности (в его традиционном понимании как соответствии эмпирической действительности) не имеет применения в художественном творчестве. При всем уважении к Серлю, мы вынуждены констатировать факт внутреннего противоречия этого положения с тем, что он же пишет в данной статье, а именно о несводимости понятий художественности (литературы) и вымысла (как несоответствия действительности). Произведение будет художественным или не будет таковым совершенно независимо от того, знает ли автор истину или не знает, верит ли в истинность или неистинность своих утверждений. Эстетика не сводится к лексике (наличию металогических фигур) и семантике синтаксиса (к смыслу отдельных высказываний). Это чисто прагматическая функция, определенный регистр виртуально-эмоциональной опытной деятельности, доминирующий над использованием знаковых систем и определяющий способ их использования. Независимо от того, насколько содержание эстетического текста коррелирует с эмпирической действительностью, это всегда художественная реализация созданной в сознании автора реальности. Категория правды не имеет к ней никакого отношения, хотя т.н. российский реализм и пытался доказать обратное, создавая в результате свою художественную действительность, отличную от реального опыта.

Творчество Гребенщикова продолжает другую российскую культурную традицию – традицию модернистского эстетизма Серебряного века, остраннения формалистов, диалогизма М. Бахтина и психологии художественной деятельности Л. Выготского³, чеховской⁴ театральной школы, предполагающей сохранение зазора между лицом и маской, а не смерть на сцене в духе Станиславского. Б.Г. часто позиционирует себя как философ, пишущий стихи и поющий вербализованные мысли. А последнее, что нужно философу, – это социальное погружение. В свое время, оценивая фразу Вальтера Беньямина, что тот не может мыслить без социального контекста, философ А. Пятигорский заметил: «Если философу нужен социальный контекст – он не настоящий философ. Потому что этот объект – социальный контекст – может, конечно, фокусироваться в его медитации, в его рефлексии. Но когда философ говорит, что „я не могу мыслить без моего социального контекста“, то он в этот же момент к черту гибнет. Он уже, сказав это, не философ. А что? Что угодно другое» [Пятигорский]. Это высказывание полностью подходит для маски под названием *Б.Г.*, которую в качестве творческого проекта тщательно создает Борис Гребенщиков.

Последний тезис подтверждает ряд фраз из автобиографической книги виолончелиста «Аквариума» Всеволода Гаккеля, вскользь упоминающего, во-первых, искусственность выстраивания Гребенщиковым образа поэта и музыканта Б.Г., а во-вторых, нацеленность поэта и музыканта на произведение как эстетический результат, а не на жизнь или дружбу: «Боб покрасил лицо в белый цвет. Пока мы ехали на трамвае, люди дико озирались на него»; «Боб был покрашен и в сапогах на каблуках», «Я никогда не видел такого выражения лица у Боба, которое он умудрялся делать, когда фотографировался»; «Боб в это время был освобожден от игры на гитаре и „давал артиста“». Он одевал черное кимоно и совершенно немислимые золотые «чешки», купленные в театральном магазине»; «Боб стал играть один, вдвоём, втроем и вообще в любом сочетании людей, и, насколько я понимаю, постепенно привык к мысли, что главное – это он и его песни, которые существуют независимо от того, кто эти песни играет»; «С его точки зрения песня не существует до тех пор, пока она не записана. И достаточно хорошо сыграть её на записи»; «Я просил

³ В «Психологии искусства» читаем: «(...) ни содержание рассказа, ни мораль его ни в малой степени не определяют характера обобщения, а оно, наоборот, показывает совершенно ясно свою роль – маски» (Выготский 1963: 152) и «психология служит только мотивировкой: герой кажется личностью, а на самом деле – он маска» [там же: 225].

⁴ Имеется в виду Михаил Чехов.

Боба сжалиться надо мной и опуститься на эти несчастные полтона, но он остался неумолим. Я промучился часа два, но так толком ничего не сумел сыграть. Я так и не понял, что этим было достигнуто» [Гаккель]. Автор воспоминаний так и не смог смириться с тем, что его старый друг Боб, культовая личность философствующего поэта и музыканта Б.Г., и создаваемый этим последним образ лирического героя песен оказались личностями с совершенно различными характерологическими чертами.

Подытоживая это первое введение к монографии, можно сказать, что лирический герой произведений Гребенщикова таков, каковым его представил в тексте дескриптор (повествующее лицо поэтического произведения), дескриптор же представил его таким и так, потому что так это задумал философствующий поэт (или «поэтствующий» философ) Б.Г., а вот Б.Г., в свою очередь, делает это таким образом потому, что так хочет и этого ожидает от него Борис Гребенщиков. И никогда нельзя быть уверенным, что эта система масок и цепочка взаимных обязательств, желаний, возможностей или долженствований всякий раз срабатывает безупречно. Интересы Гребенщикова-человека и поэта Б.Г. могут не совпасть (Б.Г. – это определенный творческий имидж и культурный миф, которому надо соответствовать, Гребенщиков же – реальный человек, живущий в обстоятельствах реальной жизни), действия дескриптора в конкретном тексте могут оказаться неожиданными для Б.Г. (могут не совпасть замысел и реализация)⁵, точка зрения дескриптора может расходиться с точкой зрения лирического героя (это происходит всегда, когда в пределах произведения дескриптор оказывается категориально нетождественным лирическому герою). Маска лирического героя защищает как дескриптора, так и Б.Г.: пробиться к поэту, его картине мира и механизмам творчества довольно непросто, поскольку приходится разбираться, чей голос мы слышим – самого лирического героя, той маски, которую он надел, дескриптора (изображающего лица), или же все же это с нами разговаривает сам поэт. Маска же Б.Г. тщательно скрывает от мира человека Бориса Гребенщикова. Таким образом, Гребенщиков оказывается сокрыт многократно. Точно так же, как и при чтении (прослушивании) текстов песен, при чтении / прослушивании интервью

⁵ Со времен Ф. Шлеермахера в теории искусства существует концепция выразительно-го отделения автора от произведения (а значит и его субъектных аспектов). Х.-Г. Гадамер, оценивая концепцию Шлеермахера, отметил: «(...) художник, создающий образ, не является его признанным интерпретатором: в качестве интерпретатора он не является высшим авторитетом, не имеет никакого принципиального преимущества перед реципиентом. Поскольку он сам себя осмысливает, он выступает как собственный читатель. Мнение, к которому он приходит в результате осмысления, не является последней инстанцией» [Гадамер 1988: 241].

приходится разбираться, где здесь Гребенщиков, а где Б.Г. в его актуализированной ипостаси. Л. Софронова, исследуя культурные функции маски, отметила: «Маска оказывается способной предохранять человека от воздействия других, она дает ему возможность духовного развития, не омраченного вмешательством этих других; она спасительным образом отделяет человека от толпы. Но, тем не менее, маска затрудняет идентификацию и самоидентификацию. Познавая себя, человек не может не сравнивать себя с другими. Маскированный человек с трудом поддается идентификации» [Софронова 2008: 357].

Эту категориальную специфику творческой манеры Б.Г. очень точно подметили Г. Нугманова: «У М. Борзыкина⁶ лирический герой максимально приближен к автору, их идейные позиции совпадают – это отражение рационалистического взгляда на искусство. Иначе у Гребенщикова» [Нугманова 2000] и А. Житинский: «По его (Гребенщикова – О. Л., С. Л.) артистическому „я“ трудно догадаться, что он за человек. Он не рассказывает о себе, а показывает себя и других. При том, что в его песнях часто встречается слово „я“ – это „я“ принадлежит его амплуа» [Житинский 1990: 118]. К такому же мнению склоняется и А. Скворцов: «Идеальный мир для него интереснее и реальнее, чем собственно реальный (...) В значительной мере Б.Г. находится во власти симулякров – копий без оригиналов» [Скворцов 1998]. Понятно, что Б.Г., как и ряд других рок-музыкантов, далек от позитивизма: объектному содержанию (простому изображению реалий), тем более, «правдивому», он предпочитает субъектную прагматику (смысл, заключенный в эстетической игре материалом – языком и инструментом – изображающим лицом).

И. Кормильцев и О. Сурова называют такую форму организации общества субкультурой, а такую творческую позицию – эскапизмом, которому свойственны «сотворение своего, особого, замкнутого мира, стремление максимально ограничить контакты с миром внешним; противопоставление „мы“ и „они“, но оно не носит характера противостояния. Это скорее самоизоляция, добровольная алиенация, уход от социума в любом его проявлении (...); бунтарский пафос – но конструктивный, а не деструктивный. Вместо изменения или разрушения существующего социума – создание своего, иного мира» [Кормильцев, Сурова 1998].

⁶ Михаил Борзыкин – рок-музыкант, лидер группы «Телевизор», упрекающий Гребенщикова во лжи, т.е. несоответствии провозглашаемых последним в своих произведениях идей собственному образу жизни.

Введение второе

Сущность и характеристики когнитивных прецедентов

*Откуда этот редкостный напев –
Знакомых нот чудесное сплетенье?*

Б.Г. Орел, телец и лев

*Напомни, если я пел об этом раньше –
И я спою это снова.*

Я не знаю ничего другого.

Б.Г. Маша и медведь

*Все уже сказано,
Сказано тысячу раз.*

Нет смысла повторять это вновь.

Б.Г. Красная река

Роль метафоры и метонимии в художественном дискурсе¹ общеизвестна. Иносказание, вербальное переосмысление, эстетическое смещение репрезентации изображаемой действительности на основании сходства или смежности, вторичная, образная номинация или предикация. – все это так или иначе в тексте обретает форму т.н. металогических² конструкций. С функциональной точки зрения в случае эстетической переноминации понятий правомочно говорить не столько о собственно лексических единицах, сколько о лексических или даже когнитивных конструкциях, т.к. такие речевые знаки очень часто представляют собой актуальные функции, образованные (хотя и по каким-то моделям) для конкретного случая и встречающиеся только в данном тексте или ряде связанных между собой текстов. Кроме того, их семантическая структура – это не простое бинарное соединение конкретной формы с конкретным значением, но функциональная триада: актуальная форма – ак-

¹ Подробно наше понимание сущности дискурса и художественного дискурса, в частности, изложено в: [Leszczak O. 2010].

² Термин В. Заики. Ученый объединяет метафоризацию и метонимизацию в одном родовом понятии металогической экспрессии: см. [Заика 2006: 208 – 209].

туальное значение – когнитивный мотив. Когда мы используем форму *музыка* для выражения понятия о чьем-либо высказывании, приятном для нас по какой-то причине, данная знаковая единица, кроме собственно формы (фонетико-грамматической), содержит также значение лестной, приятной для слуха посторонней речи (семантику) и когнитивный мотив похвалы «столь же приятной, сколь приятной бывает любимая музыка» (прагматику). Наличие актуального («живого») мотива усложняет семантическую структуру единицы, порождая феномен образной функции. Особенно ярко это проявляется в случаях, когда подчеркнута аналитична не только семантика, но и форма такого знака (т.е. когда речь идет как минимум о номинативном или предикативном сочетании словоформ): *(это) просто музыка*.

В случае, когда такого рода единица повторяется автором в другом контексте или в другом его тексте, конструкция приобретает черты лексико-когнитивного инварианта, в котором мотивирующий семантический момент постепенно начинает «уходить» либо в сферу значения (у собственно знаковых единиц), либо в прагматику алгоритма (у лексико-семантических моделей³). На этапе единичного повтора такой единицы речь может идти либо о случайности, либо о намеренной автоцитации; если же единица повторяется в трех и более произведениях автора, можно уже говорить об идиостилевых функциях как элементах авторской художественной картины мира, т.е. об авторских прецедентных единицах⁴. В данной работе нас будут интересовать именно такие единицы, но не собственно языкового, а когнитивного плана, т.е. те мыслительные паттерны и фреймы, которые побуждают поэта строить художественное изображение именно тем, а не иным способом.

О метафоре как художественном речевом приеме написано достаточно много⁵. Особого внимания, по нашему мнению, заслуживает также процедура метонимического сдвига в вербализации того или иного когнитивного смысла. В основе такой процедуры лежат отношения семантической смежности: субстанциальной (смежность в пространстве – реальном или виртуальном), процессуальной (смежность во времени), атрибутивной (смежность объекта и его атрибута), а также функциональной (смежность субъекта / объекта и выполняемой им функ-

³ Модельным в таком случае может быть, например, использование данным автором номинаций с музыкальной семантикой в качестве постоянных знаков лести или подчеркнутой вежливости.

⁴ Об этом явлении применительно к творчеству Б.Г. уже шла речь в: [Лещак С. 2019b: 128–147].

⁵ В свое время мы также посвятили этой теме отдельную работу: [Leszczak O. 2013].

ции). Художественное остраннение гораздо чаще может производиться именно через метонимически сдвинутое изображение: изображаемый объект представляется через смежные с ним в пространстве и времени объекты, через его атрибуты или функции. Каждое понятие как когнитивный полиструктурированный инвариантный фрагмент картины мира *in potentia* содержит в себе информацию не только о сходных с ним понятиях (т.е. тех, с которыми оно входит в различного уровня классы), но также и о смежных с ним понятиях и представлениях. Информация о связях сходства составляет т.н. категориальную часть понятия (иерархический класс), информация же о связях смежности – референтивную его часть (семантическое поле). Метафоры как вербальные функции восходят к процедурам сопоставления категориальных частей понятий на основании устанавливаемой между ними аналогии, метонимии же – к своеобразному когнитивному сдвигу – субсинкции (по латыни – *subcinctus* ‘сдвиг’) в их референтивных частях (полевых структурах)⁶. Тем не менее мы предполагаем, что всякая метафора изначально содержит в своей «этиологии» использование идеи смежности, т.к., например, для сопоставления луны и корабля следовало сначала обратить внимание на смежность луны с другими объектами (небом как пространственным фоном), на одну из ее форм (полумесяц) как ее атрибут, на ее функцию (передвижение) и на атрибут ее функции (плавное перемещение без конечностей или специальных средств). На каждом из этих этапов может возникнуть повод как для метафорического, так и метонимического наименования луны. С точки зрения ономазиолога И. Торопцева, всякая лексическая номинация начинается с синтаксического описания (т.н. синтаксической номинации) [Торопцев 1980: 29]. Для художественного текста – это норма. Если в других дискурсах (особенно рациональных) в меру точное название объекта имеет существенное значение, то для эмоциональных дискурсов (общественно-этического или художественного) такая денотативная точность не только нерелевантна, но может быть и вредна. Художественное описание по определению должно быть остранненным. Такое остраннение достигается не только и не столько переноминацией (иносказанием по принципу аналогии), сколько смещением фокуса и способа изображения. В остраннении важна не сама информация (содержание, смысл), а то, как она представлена: «Это принцип художественного преодоления материала, которое обеспечивает не

⁶ Структура понятия понимается нами как соединение классификационной иерархии категориальной информации об объекте с полевой референтивной информацией об отношении объекта со смежными явлениями. Подробнее об этом см. [Лещак О. 1996: 187–210; Лещак О. 2009].

узнавание, а видение реалий, субъекта речи и языка» [Заика 2015: 286]. Объект изображения представляется в том, а не ином виде, так, а не иначе, в таком, а не ином пространственно-временном континууме, с теми, а не иными функциями и атрибутами. Сам специфический выбор такого контекста (среды), таких функций и таких атрибутов уже представляет собой художественное изображение, поскольку писатель осуществляет субсинкцию, подчиненную логике эстетического представления некоторого содержания.

Что происходит с понятием (как элементом идиостилевой картины мира писателя), когда оно подвергается металолическим процедурам аналогического (метафора) или субсинктивного (метонимия) характера? Прежде всего понятие преобразуется в **образ**⁷ – конкретную понятийную смысловую конфигурацию (конструкцию) с определенной внутренней структурой. Эта структура может представлять собой конструкцию аналогии ($A = B, A \approx B$) или же конструкцию смежности ($A \vdash B, A \vDash B$). В этом смысле образ может и должен пониматься как своего рода схема когнитивного синтеза⁸. Обсуждая проблему места образа (как схемы) в познавательной деятельности, С. Катречко, полемизируя с И. Кантом («в кантовской концепции акт познания „двунаправлен“: от внешнего

⁷ Мы отличаем образ как когнитивно-понятийную функцию от т.н. чувственного образа как предпонятийной перцептивно-сенсорной функции. Довольно часто эта омонимия терминов мешает в понимании художественного творчества. В этом смысле мы солидарны с представителями вюрцбургской школы, которые, например, понимали художественную образность как мыслительную (и семиотическую) деятельность, а не как простое продолжение сенсорной перцепции. На тех же позициях стоял и Л. Выготский: «самое мышление совершается в своих высших формах совершенно без помощи наглядных представлений. (...) Отсутствие наглядных представлений в других мыслительных процессах может считаться совершенно незыблемым завоеванием новой психологии» [Выготский 1963: 59]. Говоря о мышлении, Выготский здесь имеет в виду не абстрактно-научное мышление, а особую разновидность т.н. эмоционального мышления: «Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления (...) нужно еще дальше доказать, чем отличается психология искусства от других видов того же эмоционального мышления» [там же: 66]. При этом Выготский цитирует весьма показательное высказывание Б. Христиансена: «Целью изображения предметного в искусстве является не чувственный образ объекта, но безобразное впечатление предмета» [там же: 63]. Аналогичное понимание образа находим и у М.М. Бахтина, который, исследуя образы произведений Ф. Достоевского, обосновал понятие образ идеи [Бахтин 2002: 89–114].

⁸ На такое понимание образа у И. Канта, А. Бергсона и М. Хайдеггера указывает в своей работе С. Борчиков [Борчиков 2001: 15]. По мнению самого автора, «образ есть корпускулярно-энергетический фрагмент сознания, обладающий содержанием, формой, субъектным воплощением и соответствующими им гносеологическими функциями» [там же].

мира через чувственность и от рассудка к чувственности, а „схема” – «место» встречи этих направлений» [Катречко 2001: 43]), считает, что синтез понятий, представленный в образе, не возвращает познавательный процесс обратно к чувственности, но представляют собой «шаг вперед» – к «„эйдетическому схватыванию” Гуссерля или „интеллектуальной интуиции” Лейбница» [там же]. Такое толкование образа нам представляется несколько упрощенным (во-первых, образ механически вписывается в процесс познания, как если бы единственной интеллектуальной и когнитивной функцией человека было познание, а во-вторых, сам процесс познания в чисто рационалистском ключе понимается как линейное восхождение от чувственности к разуму). Напомним, что, во-первых, по Канту, познание – это функция интеллекта, а не разума, а значит, возникать может только в синтезе рассудка и чувственности, а во-вторых, чувственность у Канта – не сенсорное отражение действительности, а трансцендентальная апперцепция, следовательно, «возврат» к чувственности в образных схемах, по Канту, – это не «снижение» или «повышение», не движение «вперед» или «назад» на пути познания, а просто (говоря современными терминами) формирование когнитивной информации в картине мира. Какова же прагматическая функция этой информации – зависит от телеологического характера деятельности. Далеко не все образы обладают художественной прагматикой. Образ созвездия как определенной конфигурации (своеобразный рисунок на небе) может носить следы творческого воображения человека, но это воображение обладает, скорее, мифотворческим, чем собственно эстетическим характером. Понятно, что когнитивный мотив, лежащий в основе преобразования понятия (или ряда понятий) в понятие-образ, может быть совершенно различным в научном (образ генеалогического дерева), экономическом (образ коммуникации как сети), политическом (образ избирательного локомотива), религиозном (образ жертвоприношения как поклонения божеству) или бытовом (образ семьи как отца, матери и детей) дискурсе. В политической деятельности образ – способ управления сознанием, в экономической – способ практического освоения природы, в бытовой – способ экономии мышления и упрощения поведения, в научной – средство наглядного⁹ представления абстракции, а в художественной – спо-

⁹ Понятие наглядности мы трактуем не в собственно сенсорном смысле, а как упрощенное, схематическое представление, основанное на стереотипном знании или более понятном толковании. Ясно, что остенсивность или чувственная иллюстрация – это самый примитивный, но не единственный и не исчерпывающий вид наглядности. Когда ученый пытается объяснить код коммуникации пчел через термин «язык», он прибегает именно к такого рода наглядности. Язык нельзя представить себе чув-

соб создания эстетического эффекта. Понятно, что в данной работе нас интересуют только художественные образы, что не меняет самого принципа понимания образа как своеобразного трансформированного (конкретизированного, наглядного или схематизированного) понятия.

В этом смысле, если понятие можно было бы определить как своего рода «know what» человеческой картины мира, а модели мышления – как своеобразное «know how», то, следуя такой логике, образы – это два в одном: заданное текстом или идиостилем «know how», т.е. запечатленный в них специфический способ мировосприятия (в случае художественного образа – способ художественного изображения). Идея образа как схемы когнитивного синтеза сродни идее внутренней формы у А. Потетбни (как внутренней логики наименования), только несколько более широкой, т.к. один и тот же образ может быть вербализован различными способами, а внутренняя форма наименования – свершившийся факт. Тем не менее и внутреннюю форму, и образ объединяет то, что это конструкции, в основе которых лежит некий когнитивный мотив представления определенного смысла. Впрочем, в «Мысли и языке» Потетбня упоминает ключевое отличие понятия и образа, определяя первое как «одновременную совокупность признаков», а второе – как «агрегат признаков» [Потетбня 1993: 116]. Как заметил В. Заика, художественный образ Потетбня трактует «реляционистски, как отношение, как связующее между словесным рядом и идеей, это схема пути возникновения мысли (...). Эта схема, инструкция предполагает затрудненный переход, длительность и сложность которого обеспечивает то, что называют эстетическим удовольствием» [Заика 2015 : 288].

Сходное по своему принципу различие понятия и образа можно найти и у Л. Новикова, который противопоставляет понятие как целостную информационную единицу свернутой модели как схеме, которая «отличается и от представлений, и от понятий»: «Предмет здесь мыслится не в виде некоторой „картинки”, а как схема отношений, которые задают его, определяют, как координаты, некоторую точку в пространстве. Здесь также присутствует изобразительность, но особого рода» [Новиков 1983]. Эта единица носит явно прагматический, целеполагающий характер. В отличие от понятия, которое «выступает в классифицирующей роли и опирается на общие и существенные признаки предметов», в указанных схемах «находят отражения все свойства, которые являются необходимыми для решения конкретной задачи» [там же]. Если такой «конкретной задачей» является художественное изображение, то перед

ственным образом, однако понятие языка для неспециалиста гораздо более понятно, чем понятие кода коммуникации.

нами не что иное, как описание образа или концепта как понятийного поля [см. Лещак О. 2017b].

С точки зрения степени актуальности когнитивного мотива, лежащего в основе образа как схемы, он (образ) может представлять собой либо понятие, в котором установлена некоторая конкретизированная структура (в отличие от обобщенной и потенциальной, абстрагированной структуры обычного понятия, например, образ конкретной личности, конкретного объекта или конкретного события¹⁰), либо несколько понятий, которые слились в одну сложную понятийную конструкцию (как в устойчивых метафорах или мыслительных редукциях, например, образ пегаса как коня с крыльями, образ матери, всегда любящей своих детей), либо понятийное поле с живой (актуальной) когнитивной мотивацией сходства или смежности понятий, входящих в его состав (актуальные образы, создаваемые в ходе творческой деятельности). В любом случае образы-понятия и собственно понятия – это основной «строительный материал» художественного изображения. Отсюда важность выявления и описания не только явных метафор и метонимий (как продуктов вербальной деятельности), но и лежащих в их основании когнитивных механизмов, т.е. механизмов совершения автором выбора аналогии (по сходству) или субсинкции (когнитивного сдвига по смежности), характерных для данного текста, ряда текстов, всего авторского идиостиля или же для определенного литературного направления.

Отметим, что мы не являемся сторонниками создания словаря поэтических образов, который «в идеале (...) должен бы включить все образы, использованные в художественных текстах на протяжении нескольких веков» [Ponomareva 2000], и не считаем, что «существование такого

¹⁰ Именно такие образы чаще всего путают с чувственными образами. Образ конкретного человека никогда не может быть конкретным до такой степени, чтобы низводиться до чувственного представления (в противном случае, мы не узнавали бы людей в другой одежде, с непривычным выражением лица, похудевших или поправившихся, в иной позе, чем та, в которой мы их себе чувственно запечатлели). Вместе с тем, существенное изменение внешнего вида, поведения или образа мыслей человека, чей образ мы хранили в памяти, может привести к тому, что мы начинаем сомневаться, он ли это. Каждый такого рода образ – это понятие довольно высокой степени обобщения, хотя и намного конкретнее. Каждый из нас обладает неким обобщенным образом (представлением) мужчины, женщины, взрослого или ребенка, что позволяет нам быстро и без когнитивного диссонанса распознавать в новых людях мужчин или женщин, взрослого или ребенка. Несоответствие такому образу (как сенсорное, так и ментальное) может создать проблему идентификации, привести к ошибке или сомнениям. Тем не менее, эти образы достаточно общи, чтобы под них можно было подвести огромное большинство мужчин, женщин, взрослых или детей. А значит, это понятия, а не чувственные функции.

словаря облегчило бы решение множества проблем стилистики и поэтики» [там же]. Сведение в один тезаурус того, что представляет собой идиостилевую специфику каждого поэта или, по крайней мере, каждого поэтического направления или течения (но не периода, как это предлагает сделать автор статьи), превращая поэзию в независимую от человека метафизическую сущность, совершенно профанирует идею единства художественного творчества. Далек не всегда можно создать даже идиостилевую словарь образов и концептов ввиду того, что поэт эволюционирует и его художественная картина мира может измениться довольно радикально.

Исследование когнитивного тезауруса Б.Г. как автора песенных текстов имеет то преимущество перед исследованием такого же тезауруса русской рок-поэзии или песенной поэзии в целом, что у нас есть возможность ограничиться в меру реальным объектом – художественным идиостилем Бориса Гребенщикова в роли Б.Г. Мы руководствуемся методологической установкой И. А. Бодуэна де Куртенэ: «Язык существует только в индивидуальных мозгах, только в душах, только в психике индивидов или особей, составляющих данное языковое общество. Язык племенной и национальный является чистою отвлеченностью, обобщающей конструкцией, созданной из целого ряда реально существующих индивидуальных языков» [Бодуэн де Куртенэ 1963: 71], но при этом принципиально различаем идиостиль и идиолект как субъектные функции опыта, понимая первый (идиостиль) как дискурсивную роль субъекта, реализуемую в определенном типе опыта (в нашем случае – в художественно-эстетической деятельности Б.Г.), а второй (идиолект) – как глобальную личностную лингвосемиотическую субъектность (язык Бориса Гребенщикова). Мы не можем исследовать идиолектные характеристики языковой деятельности Гребенщикова, поскольку для этого следовало бы подвергнуть анализу весь комплекс его поведения как целостной языковой личности. Однако мы в состоянии хотя бы частично исследовать идиостилевые проявления его художественной модели, т.е. изучить и проанализировать языковые особенности его художественной манеры как автора песенных текстов (т.е. как Б.Г.). В данном случае нас интересуют постоянные когнитивные мотивы и когитативные шаблоны, используемые поэтом в художественно-эстетическом дискурсе и проявляющиеся в построении определенных повторяющихся в различных текстах лексико-когнитивных конструкций.

Когда такую конструкцию (как единичное образование или же как реализацию авторской идиостилевой модели) замечает, выделяет из текста и фиксирует в своей памяти реципиент, а впоследствии использует ее в той же (или аналогичной) функции в собственном дискурсе, можно го-

ворить о цитатности или прецедентности данной лексической единицы / модели. Со временем, распространяясь в среде носителей языка, единица или модель частично или полностью утрачивает связь с исходным текстом и автором и становится элементом социального культурного кода. Дальнейший путь развития такого рода единицы – постепенная утрата связи с мотивирующим знаком (а точнее, деактуализация собственно когнитивного мотива) и превращение ее сначала в «стершуюся» метафору или метонимию¹¹, а затем и в обычный деэтимологизированный знак.

Это общая схема развития металогиической единицы, возникающей в художественном дискурсе. В этом смысле все метафоры и метонимии (а также метонимические дескрипции) возникали как лексико-семантические конструкции, однако далеко не все такие конструкции становились инвариантными лексическими единицами. Некоторые из них либо не были замечены реципиентами, либо не получили распространения в языковой среде и забылись. Это касается прежде всего тех единиц, которые не подверглись процедуре автоцитации и не вошли в авторский тезаурус в качестве индивидуальных прецедентов¹². Поэтому, исследуя

¹¹ Впрочем, название знаков со «стершейся» мотивацией метафорами или метонимиями – это некоторое злоупотребление терминами и, скорее всего, обычная дань историзму, т.е. привычка смотреть на единицы языка не прагматически и функционально, а генеалогически.

¹² Проблема индивидуальных прецедентов до сих пор остается спорной в среде исследователей явления прецедентности. Так, С. Должикова выделяет лишь три субъектно маркированных уровня прецедентности – социумные, национальные и универсальные (цивилизационные), не допуская возможности существования индивидуальных прецедентов [см. Должикова 2011]. На этом же настаивает и Г. Слышкин: «Единственным классом, который необходимо исключить, является класс индивидуальных прецедентных текстов. Такое понятие содержало бы противоречие в самом себе. Текст вполне может служить основой для образования индивидуального концепта, но прецедентным текст становится лишь в процессе коммуникации, когда носителю концепта удастся добиться того, чтобы текст был включен в систему ценностей какой-либо группы» [Слышкин 2000: 30]. Аналогично мыслит и Н. Голубева, определяющая прецедент строго как социально значимый феномен [см. Голубева 2008: 56 – 61]. Такая позиция в методологическом отношении может быть определена как социологическая и метафизическая, поскольку принципиально нивелирует значимость идиолекта как онтологической формы существования языка и исключает возможность существования идиостиля как полноценной дискурсивной функции с собственным лексиконом и моделями. Напротив, ряд ученых, стоящих на антропоцентрических позициях, отстаивает возможность и необходимость выделения наряду с социализированными, также чисто индивидуальных прецедентов. Так, Э. Гос наряду с общественными и универсальными прецедентами предлагает выделять также автопрецеденты [см. Gos 2006 : 80 – 81]. Такой же точки зрения придерживается и М. Золотарев, выделяющий четыре уровня распределения прецедентных феноме-

процессы создания метафор и метонимий в художественном творчестве того или иного автора, стоит отделять актуальные металогические конструкции, встречающиеся в его тексте, от инвариантных знаковых единиц его же идиостиля. При этом наиболее интересны в обоих случаях идиостилистические механизмы построения таких конструкций, поскольку они свидетельствуют о творческой лаборатории и художественном мировидении автора.

Далеко не всегда вербализация такого рода когнитивных конструкций (понятий-образов) заканчивается их закреплением за отдельной лексической единицей (в качестве ее значения), т.е. далеко не всегда автор создает собственный словарь (идиостилевой лексикон). Довольно часто он сохраняет в памяти такого рода когнитивную конструкцию и применяет ее повторно или же многократно, используя для ее семиотизации различные лексические единицы – как формально сходные (эпидигматически связанные), так и симилярные (сходные по семантике) или даже ассоциативно сопряженные (т.е. связанные по семантической смежности). Так, например, закрепив в памяти идею зимы как особо приятного времени жизни, автор может выражать ее либо через использование знаков *зима*, *зимний*, *зимовать*, *зимник*, *зимой*, либо через симилярные знаки *декабрь*, *январь*, *февраль*, или же через привлечение ассоциатов из того же семантического поля – *стужа*, *снегопад*, *льдинка*, *пурга*, *сугроб*, *заметает снегом*, *метет метель*, *заледенелый*, *мерзнуть* и под. В этом случае можно говорить о когнитивной прецедентности, поскольку здесь прецедентны не сами знаки, а лежащая в основе их использования когнитивная конструкция. Сами знаки – *январь*, *зимовать* или *метель* могут быть вообще единичны и использованы автором только в одном тексте, что вовсе не значит, что они не входят в целостное обобщенное понятие зимы, которое данный автор в других своих текстах вербализует при помощи совершенно иных лексических знаков. А раз так, то мы вправе говорить о явлении **когнитивной инвариантности**. Идея когнитивной инвариантности вполне согласуется с одним из ключевых тезисов льежской группы «Общей риторики» о «неязыковой природе литературности»

нов в сознании языковой личности: «индивидуальный, микрогрупповой, макрогрупповой и общенациональный» [Золотарев 2016: 9]. Под вопросом остается в данном случае т.н. универсальный уровень, что верно, если понимать его в видовом плане как общечеловеческий. Но следует обратить внимание, что С. Должикова уточнила, что под «универсальным» она понимает не общечеловеческий уровень, а цивилизационный. Если допустить возможность наличия разных цивилизационных типов организации общества, выходящих за узкие национальные границы, то вполне допустимо говорить о цивилизационных прецедентах, особенно если речь идет о прецедентах когнитивных, внеязыковых.

[Дюбуа, Пир, Тринон и др. 1986: с. 41] и когнитивных моделях представления семантического универсума [там же: 179].

Для художественного идиостиля Гребенщикова весьма характерно использование моделей металогической экспрессии. Как отмечает Т. Хуттунен, его тексты «составляют некую систему соотносительностей поливалентных образных мотивов, окончательный смысл которых актуализируется при восприятии его текстов аудиторией, т.е. читателями / слушателями, понимающими корни образных мотивов и способных, таким образом, к синтезирующему чтению при повторных употреблении этих образных мотивов. Одновременно эту систему следует рассматривать не только на уровне образных мотивов, но и в механизме интертекстуальных связей» [Хуттунен, 2008: 210]. Следует различать разрозненные и не подчиняющиеся единым принципам металогической экспрессии случаи метафоризации или метонимизации в художественных текстах и ситуацию, когда автор превращает этот процесс в системное использование определенного рода моделей художественной вербальной экспрессии когнитивного смысла, что порождает феномен когнитивной прецедентности, т.е. узнаваемости тех или иных способов эстетизации и самих эстетизированных смыслов, которые мы называем *когнитивными прецедентами*. Поэзия Гребенщикова преисполнена такими когнитивными моделями и интертекстуальными (в пределах его творчества) прецедентами.

Говоря об идиостилевых механизмах вторичной номинации, мы имеем в виду учет следующих факторов:

- характерные мотивы художественного сравнения и соположения (т.е. излюбленные понятия, через которые поэт пытается эстетически изобразить художественную реальность своих произведений);
- характерные семантические отношения между актуальным и мотивирующим понятиями (т.е. то, какой тип аналогии или соположения поэт чаще всего устанавливает между изображаемыми реалиями и мотивирующими понятиями)¹³;
- характерная прагматика металогического отношения (т.е. специфичные для данного автора смысловые импликации при металогических заменах);
- характерные языковые средства вторичной номинации.

Если говорить о первом компоненте модели металогической экспрессии, то для творчества Гребенщикова весьма характерно использование

¹³ Используя типологию и терминологию В. Заики [см. Заика 2006], здесь можно говорить, например, о том, художественное изображение какого типа предпочитает данный автор – непосредственное (эвокативное и экземплификативное) или опосредованное (металогическое или автологическое).

в качестве изобразительных мотивов прежде всего таких субстанциальных понятий, как «свет», «зеркало», «стекло», «сторона», «электричество», «дом», «стена», «окно», «дверь», «крыша», «война», «ключ», «поезд», «трамвай», «корабль», «мост», «город», «постель», «вино», «след», «кино». Среди антропных и антропоморфных понятий, используемых Гребенщиковым в качестве изобразительных мотивов, следует назвать понятия «сын», «отец», «женщина», «матрос», «капитан», «всадник». Кроме того, в арсенале металогической экспрессии поэта немало процессуальных и атрибутивных понятий, таких как: «двигаться», «смотреть / видеть», «лететь», «возвращаться», «петь», «спать», «стрелять», «танцевать», «кончиться», а также «странный», «слепой», «бесконечный», «последний» и др. Следует подчеркнуть, что речь идет не о собственно лексических единицах (словах, клише, фразеологизмах или прецедентных высказываниях и текстах), а об общих идеях, которые могут быть вербализованы в тексте при помощи как номинативных, так и предикативных единиц, при этом как воспроизводимых, как и созданных ad hoc.

Если же говорить о т. н. реалиях, т.е. понятиях, художественно представляемых в текстах через изобразительные мотивы, то здесь следует выделить прежде всего понятийные категории «я / человек» (и связанные с ним «жизнь / бытие», «нравственность» и «мышление / познание / знание»), «природа», «общество / мораль / власть», «божество / сакральная сфера», а также «искусство / поэзия / музыка».

Некоторые из этих понятий и категорий (как изображаемых, так и служащих в качестве когнитивного изобразительного средства) обретают специфическую значимость для творческой манеры поэта и в сочетании с другими понятиями начинают выполнять в его идиостиле роль **концептов**. Под термином «концепт» мы понимаем **когнитивный прецедент** понятийного плана, культурно маркированное (значимое) ментальное поле¹⁴, в которое входят сходные по содержанию и смежные по объему понятия и образы. Несколько парафразируя А. Киклевича, можно сказать, что концепт – это «совокупное содержание языковых единиц, включающее, помимо лексического понятия, культурно значимую информацию»¹⁵. Концептуализироваться такие полевые когнитивные структуры могут как в пределах отдельного произведения или цикла произведений

¹⁴ Понимание концепта как поля находим также в работах [Рябцева 1991; Попова, Стернин 2001; Болдырев 2001; Галдин 2006; Адонина 2008; Логинова 2017] и ряда других исследователей.

¹⁵ В оригинале у Киклевича «историко-этимологическую информацию» [Киклевич 2016: 183].

(**текстуальные концепты**), так и в пределах всей художественной картины мира данного автора (**идиостилевые концепты**) или даже на уровне определенного фрагмента культуры (**культурные концепты**). При этом реализация концепта практически никогда не ограничивается актами номинации – через слова или языковые клише (это идеальный способ его языковой реализации). Основной же (наиболее частотный) способ вербализации концепта – предикативные (предложение) или полупредикативные (свободное словосочетание) описания и определения.

Мы не исключаем возможность толкования функционирования концептов в пределах идиостиля как своего рода «изотопию», как это предлагает делать (вслед за Ф. Растье) Олеся Темиршина: «Ф. Растье со свойственной французскому структурализму „терминологической сложностью” определяет изотопию как „эффект синтагматической рекуррентности той же семы. Отношения тождества между употреблениями изотопной семы наводят отношения эквивалентности между содержащими ее семемами”. Если, упростив это определение, перенести его на уровень „поэтической семантики”, то выяснится, что изотопия – это область сходных значений, и *изотопными* можно назвать такие отношения в семантической структуре текстов, при которых различные образы связаны одним общим смысловым компонентом» [Темиршина 2007: 33]. Не будет слишком далеко идущим упрощением также свести концепт к такого рода полипонятийной структуре, в которой все сопричастующие в одном концептуальном поле когнитивные единицы объединены значимым наличием в их структуре некоторого элемента-изотопа, который и становится ядром этого поля. По его названию (например, *земля, жизнь, человек, поэзия*) мы обычно и называем сами концепты: концепт «земля», концепт «жизнь» и т. д., хотя лексически этот концепт может реализоваться совершенно иными единицами: *твердь, подземный, неземной* или *жить, существовать, безжизненный, родиться* и под.

Будучи полевой функциональной структурой, концепт (в отличие от понятий, входящих в его состав) иерархически не всегда конституирован. Будучи же прагматической функцией, он не всегда структурно устойчив (как, например, входящие в его состав образы). Поэтому вполне возможно вхождение одних концептов в другие, более объемные или более значимые (так, концепты «небо», «звезда», «солнце», «луна» могут включаться в более значимый для данного текста или данной картины мира концепт «свет», но может быть и обратное включение – концептов «свет», «движение», «духовность» в более значимый концепт «звезда»). Возможно, следовало бы дать какое-то особое название таким макро- или гиперконцептам.

Данная работа является продолжением исследования, осуществленного С. Лещак и представленного в работе, посвященной презентации ряда идиостилевых гребенщиковских концептов через прецедентные единицы лексического (клише, клишированные и цитатные высказывания), а также лексико-синтаксического плана (фразеосхемы и фразеосинтаксические модели) [Лещак С. 2019b]. Однако, исследуя художественную картину мира Бориса Гребенщикова, мы столкнулись с необходимостью выделения, наряду с описанными выше собственно языковыми прецедентами, особой структурно-модельной функции, отвечающей за когнитивное представление изображаемой реальности, характерной для отдельного текста, цикла текстов, творчества отдельного автора или определенного художественного направления. Характерность того или иного изображения реалий обеспечивается его **когнитивной прецедентностью** – регулярной воспроизводимостью речемыслительных паттернов, свойственных идиостилю писателя или группы писателей. Такое регулярное обращение к определенному ограниченному набору взаимосвязанных концептов и конструирование на их основе изображения реалий по определенной повторяющейся речемыслительной схеме мы предлагаем называть *изобразительной моделью*.

Изобразительная модель – это когнитивно-концептуальная алгоритмическая единица художественного идиостиля, которая управляет установками на тот или иной способ презентации автором информации о художественных реалиях, в т.ч. установками на метафоризацию и метонимизацию. Понятие изобразительной модели трактуется нами как макроалгоритм художественного представления реалий, обеспечивающий целостность и связность всех приемов и моделей использования вербального материала. Изобразительные модели представляют собой когнитивно-прецедентные функции, т.к. их продукты (тексты и высказывания) характеризуются значительной степенью воспроизводимости на понятийном уровне. Иначе говоря, на протяжении всего текста произведения, цикла произведений или всего творчества автор прибегает к тем же значимым понятиям (концептам) и тем же когнитивно-логическим приемам представления концептуализированной действительности. Прецедентный характер изобразительных моделей, таким образом, имеет две **функциональные** составляющие – семантическую (содержательную и концептуальную) и синтаксическую (операциональную). Объединение этих двух факторов позволяет выделять в пределах одной и той же модели т.н. *экспликативные схемы изображения*, т.е. модели представления определенного рода информации определенным способом (например представление реалии как объекта, субъекта, процесса или атрибута, представление узального орудия как места, субъекта как сосуда, дей-

ствия как свойства или атрибута как субстанции и под.). Здесь речь вовсе не идет о «метафорах, в которых мы живем». Термин *метафора* (как и *метонимия*) мы предпочитаем использовать по отношению к номинативным или предикативным процедурам реноминации, а не к когнитивным, собственно информационным процессам аналогии и субсинкции. Прежде чем сказать *зелень*, *зеленеть* или *зелено*, в сознании говорящего должны были произойти функциональные когнитивные процессы умственного представления цветового атрибута (называемого прилагательным *зеленый*) как субстанциального объекта (*увидел зелень листвы*) или субъекта (*зелень листвы золотилась в лучах*), как физического процессуального состояния (*густо зеленела листва*) или же как обстоятельство образа некоего физического действия (*зелено густела листва*). Точно так же, прежде чем употребить то или иное слово, которым можно передать представление о снеге, в сознании должна осуществиться функциональная концептуализация с тем, чтобы понять, как именно мы представляем этот объект нашей мысли: как субъект (*снег летит / падает / несется / кружит / лежит*), объект (*набрать снега / увидеть снег / притронуться к снегу*), инструмент (*забросать снегом*), материал (*слепили из снега*), причину (*не приехали из-за снега*), цель (*приехали ради снега*), но также как атрибут (*гора снега / снежная гора*), обстоятельство (*Снежно белела гора*), процесс (*С утра снежило*) или состояние (*Вокруг стало снежно*). Все эти процедуры следует рассматривать в категориях собственно когнитивных, а не лингвистических, поскольку они всегда предваряют и часто детерминируют процессы вербализации, но не сводятся к ним.

Однако не функциональные (объектные) факторы определяют сущность той или иной изобразительной модели. Поэтому наряду с функциональными необходимо выделять факторы **прагматические** (субъектные)¹⁶. Именно прагматика изображения, т.е. установка на то, а не иное представление реалий в произведении, является решающим фактором выбора той или иной изобразительной модели. Те же понятийные области – зеленого цвета и снега – говорящий может представить (концептуализировать) в функционально несвойственных ипостасях, например, как живое существо (*снег оцетинился / разлегся / уполз, зелень листвы умерла / подмигивала*) или через функционально смежные или сходные объекты (*лицо огуречного цвета / лицо стало травой, шел по колено в слипшихся снежинках / с неба сыпал белый порошок*). И, опять-таки, прежде чем говорить о метафорах или метонимиях как способах вербализации

¹⁶ Подробнее методологическое обоснование различения функциональных и прагматических факторов в человеческом опыте было изложено в работах: [Leszczak O. 2012] и [Leszczak O. 2015].

такого рода прагматической концептуализации, стоит разобраться в собственно самой этой когнитивной процедуре. Странно, что большинство когнитивистов редуцирует эти процедуры, как если бы язык сам по себе (минуя мышление) был орудием познавательной и мыслительной деятельности.

Большинство этих функциональных и прагматических процедур осуществляется в модельном режиме, по определенным когнитивно-вербализационным алгоритмам речемышления, т.е. нарративным, дескриптивным, экспрессивным или прескриптивным моделям, определяющим стратегию дискурсивного поведения¹⁷. К такого рода моделям относятся описываемые здесь изобразительные модели.

При выборе модели прямой презентации объекта, антропоморфического иносказания или реификации невещественных объектов все дальнейшие шаги (актуализация когнитивного пространства, его составляющих, выбор экспликативных схем изображения актуализированной информации, а также выбор фразеосинтаксических моделей, фразеосхем, моделей номинации и предикации, в т.ч. метафоризации или метонимизации) осуществляются по умолчанию. Под **когнитивным пространством** мы понимаем тематически определенный полевой фрагмент когнитивной базы памяти – совокупность информации об определенном роде реалиях, в которую входят не только характерная понятийно-концептуальная система и воспроизводимые ментальные единицы эмотивно-волевого и сенсорного плана, но и соответствующая семиотическая информация: слова, фразеологизмы и языковые клише, прецедентные высказывания и тексты, а также различного рода невербальные знаки. Когнитивное пространство может носить как культурно-цивилизационный, так и индивидуально-личностный характер, может относиться как к личностному сознанию, так и к художественному или идеологическому идиостилу данной личности или же ограничиваться отдельным произведением (текстом). Нас интересуют прежде всего когнитивные пространства, характерные для идиостилевого художественного сознания Бориса Гребенщикова.

Таким образом, изобразительная модель, будучи когнитивно-дискурсивным алгоритмом презентации содержания / смысла, возникающего в пределах какого-то когнитивного пространства (или на пограничье нескольких таких пространств), должна включать в себя три обязательных составляющих:

- прагматику изображения,

¹⁷ Проблеме дискурсивных стратегий была посвящена работа: [Лещак О. 2017а].

- информацию о когнитивном потенциале ключевых концептуальных единиц и
- соответствующие прагматике экспликативные схемы лингвoseмиотической презентации информации.

Прагматика изображения действительности (реальной или виртуальной) зависит не только от интенции и способности суждения субъекта, но и от определенных **когитативно-дискурсивных стратегий и тактик**, выработанных в данной лингвoseмиотической культурной сфере и зафиксированных в соответствующем дискурсивном коде в виде разного рода моделей. Поэтому целый ряд изобразительных моделей, используемых писателями, восходит к узусу или фольклорной традиции, а также заимствуется у других авторов, что может порождать как стандартные приемы, так и литературные штампы. К области прагматики изображения следует отнести также характерные (релевантные) для данного автора субъектные оценки представляемой художественной действительности. Именно в прагматике изобразительной модели следует усматривать источник всех сопоставлений и оппозиций, аналогий и мыслительных редукиций, актуализаций и отвлечений, обобщений и референций, осуществляемых субъектом изображения в ходе презентации объекта. Прагматика изображения существенно влияет как на выбор знаковых средств, так и на выбор средств синтаксических.

В прагматику изображения входят различные установки на прямое или трансформированное изображение реалий, а также на вторичное использование одних реалий для изображения других. Существуют две принципиально отличные возможности изображения реалий в художественном произведении – прямое и трансформированное. В первом случае мы имеем дело с уровнем содержания текста (реалия – когнитивное пространство – представлена в произведении как объект сам по себе или как содержательный фон для более важной смысловой информации), во втором же – с созданием образности с целью вовлечения информации о некоторых объектах, процессах и явлениях в художественное осмысление. При этом такое художественное осмысление может осуществляться двумя способами: либо мы наделяем изображаемые реалии узуально нехарактерными им свойствами, либо приписываем их свойства другим объектам и явлениям, для которых такие характеристики считаются несвойственными. Таким образом, можно говорить об **изобразительных моделях презентативного** (прямого) и **трансформационного** (иносказательного) **типа**. Если в центре трансформированного изображения остается данная реалия (именно она является объектом изображения), можно говорить об **объектной трансформационной изобразительной модели**, если же некоторые реалии системно используются лишь как

орудие изображения чего-то другого, можно использовать определение *инструментальная трансформационная изобразительная модель*. Выделение в идиостилевой художественной картине мира Гребенщикова такого рода модельной функции, как изобразительная модель, может существенно помочь в интерпретации подчас совершенно энигматичных фрагментов его произведений. По словам исследовательницы творчества поэта Веры Клец, довольно часто «мы не можем поспевать за авторским воображением, и скользкие в многомерном пространстве образы – аллюзии и метафоры, ускользают от нашего восприятия, поскольку утрачивают какую-либо связь с привычной нам логикой слов» [Клец: разд. 5].

Второй, семантической или содержательно-смысловой составляющей изобразительной модели является когнитивное пространство. Инвариантные семиотические средства, используемые данным автором в изобразительных моделях, входят в его идиолектный лексикон, поэтому исследование знаковых составляющих текста отдельного произведения не должно игнорировать того, что встречающиеся в тексте единицы могут носить чисто идиолектный и идиостилевой характер. В изобразительных моделях всегда содержится определенный набор конкретных содержательных и смысловых маркеров – концептов, которые в качестве прагматически маркированных когнитивных прецедентов вводят в модель целый ряд понятий, сквозных образов и мотивов.

Наконец, третья составляющая изобразительной модели – это набор формальных экспликаторов мыслительной интенции семиотическими средствами (в т.ч. моделей речемышления). При этом, в отличие от чисто формальных моделей текстов, сверхфразовых единств или предложений, в которых содержится лишь алгоритм логико-синтаксического построения высказывания, рассматриваемые здесь функции изображения некоторого когнитивного пространства всегда тематически и лексико-семантически маркированы. За ними закреплен определенный набор лексических и синтаксических средств, что позволяет поставить данные алгоритмы лингвoseмиотического выражения мысли в один ряд с другими прецедентными функциями (вроде прецедентных текстов и фразеосинтаксических моделей). Мы предлагаем называть их *экспликативными схемами*. Нельзя отождествлять экспликативные схемы с синтаксическими или номинативными моделями языка. Это модельные функции более глубокого уровня. Они могут присутствовать не только у писателя, философа, журналиста, политика, ученого или общественного деятеля, создающих вербальные тексты, но и у художника, скульптора, хореографа или режиссера, оперирующих оптическими знаками. Нельзя исключать возможности наличия своих экспликативных схем также у композиторов или музыкантов-исполнителей.

Экспликативные схемы изобразительных моделей понимаются нами как схемы мыслительно-семиотического представления информации в форме широко понимаемых суждений и умозаключений, насыщенных воспроизводимыми знаковыми средствами. Это могут быть схемы предсказания суждений о субъектах и объектах (представления их в отношении к разного рода процессам), схемы каузирования или атрибутирования процессов, а также схемы атрибутирования объектов. Семиотическая реализация такого рода процедур в дискурсах разного типа может осуществляться как вербальными, так и невербальными средствами.

Понятно, что на уровне лингвосемиотики языковыми средствами реализации тех или иных экспликативных схем являются обычные модели вербализации информации, т.е. синтаксические модели образования текстов, сверхфразовых единств или предложений, фразеосинтаксические модели и фразеосхемы, модели использования лексикона, а также номинативные модели клиширования, метафоризации и метонимизации.

Одной из разновидностей изобразительных моделей можно считать **концептуальные модели** – это когнитивно-концептуальные алгоритмические единицы художественного идиостиля, которые управляют установками на тот или иной способ презентации автором смыслообразующей информации – концептуальных категорий и сквозных художественных образов. Так, если мы отслеживаем художественное представление в тексте или ряде текстов некоторого когнитивного пространства или события, то модель такого художественного представления реалий мы называем просто *изобразительной моделью*, если же за таким изображением стоит второй семантический слой – иносказательного (художественно трансформированного) представления некоего скрытого смысла через изображение какого-либо когнитивного пространства или события, то модель, по которой осуществляется такое художественное изображение, можно назвать *концептуальной*. Вполне возможно, что обе эти модельные функции могут совпадать. У Гребенщикова это довольно частое явление. Содержательно изображая одно, он одновременно имплицитно параллельный полноценный смысл. В результате текст может быть прочитан двояко, например, как описание единения человека и мира и как описание духовного совершенствования и единения с трансценденсом, или же как описание любовных отношений лирического героя с женщиной, а также (как альтернатива) как отношение к родине или божеству. Сам поэт никогда не раскрывает истинного замысла своих импликаций, оставляя слушателю (читателю) место для интерпретации¹⁸. Более того,

¹⁸ Впрочем, со времен А. Потемби (задолго до заявления Р. Барта о смерти автора) известно, что «как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно

он сознательно осложняет текст по принципу «все не так, как кажется». Деконструкция такого построения могла бы напоминать работу реставратора, который снимает верхний слой картины, чтобы открыть под ней другую картину, с той, однако, разницей, что реставратора, во-первых, совершенно не интересует картина, составляющая верхний слой, а во-вторых, во время такой реставрации верхняя картина утрачивается. В нашем случае художественную ценность имеют не только обе картины, но и взаимоотношение между ними.

В творчестве Б.Г. обращает на себя внимание несколько когнитивных пространств, являющихся значимыми для поэта, с одной стороны, как объекты изображения, а с другой – как изобразительные инструменты. К таковым, без всякого сомнения, можно отнести когнитивные пространства «природа», «человек» (экзистенциальные свойства, внешний вид, части тела, ощущения, чувства, отношения), «сакральная сфера» (божества, святые, ангелы, герои, сакральные места и состояния, чудесные предметы), «общество» (мораль, политика, родина, война), «искусство» (музыка, пение, поэзия, архитектура, танец, изобразительное искусство). Непосредственно к ним примыкают некоторые базовые **концептуальные категории**: «бытие» (существование, присутствие, наличие) / «небытие», «истинное существование / просветление»¹⁹, «я / самость»²⁰, «знание / мышление / память», «движение», «граница», «любовь», «Бог», «Муза», «визуализация», «место / пространство» или «время».

Концептуальная категория, в отличие от концепта, обычно не привязана к какому-то конкретному когнитивному пространству и носит не столько семантико-тематический (мировидение), сколько чисто прагматический (мировоззрение) характер. Этим концептуальная категория отличается также от **макроконцепта**, т.е. концепта, совмещающего изобразительную функцию с прагматической (аксиологической). Так, в творчестве Гребенщикова можно выделить концепты лета, зимы (используемые для изображения когнитивного пространства природы) или макроконцепты неба, ветра или звезды (как метафизические маркеры единства природы и сакральной сферы), а также концептуальные категории лирического «я», движения или границы (пронизывающие все

только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих» [Потебня 1993: 130].

¹⁹ Эту категорию подробно описала в своем диссертационном исследовании Олеся Темиршина [см. Темиршина 2006]. Правда, она использует для определения данной функции термин «архисема».

²⁰ Эта категория в творчестве Б.Г. была выделена Татьяной Березиной [см. Березина 1996] и определена в качестве архетипа.

творчество и аксиологически осмысляющие всю систему художественного изображения). Концептуальная категория очень близка по прагматике **сквозному художественному образу**, выполняющему в тексте или идиостиле писателя инструментальную функцию, т.е. не столько изображающему сами реалии, сколько представляющему их через другие – сходные или смежные с ними значимые понятия (например, образы мальчика, моряка, корабля, трамвая, стекла, зеркала, двери, стены, электричества или луны). Тем не менее сквозные образы не обладают той силой обобщения и не носят того глобального характера, которые свойственны концептуальным категориям. В семантической структуре текста когнитивные категории и сквозные образы непосредственно участвуют в смыслообразовании, тогда как все остальные отдельные концепты, скорее, создают значимый содержательный фон.

Кроме собственно когнитивных (познавательных), можно выделить также когитативные (мыслительные) функции – суждения, умозаключения, концепции и под. В отличие от когнитивных единиц, представляющих собой в меру дискретизированное знание (фрагмент картины мира), когитативные функции являются установлением событийной связи между когнитивными единицами, в т.ч. и установления актуального отношения к ним со стороны субъекта мыслительного процесса. Некоторые из суждений обретают значимость для индивида или группы, превращаясь в воспроизводимые ментальные единицы – разного рода поучения, мудрости, максимы, декларации (часть из них может сохраняться также в собственно вербальной форме как клишированные или прецедентные высказывания). Нас в данном случае больше интересуют такие воспроизводимые суждения, которые обретают прагматическую значимость в тексте или идиостиле автора и «кочуют» из одного его текста в другой, обретая форму **концептуального суждения** или **мотива**. Именно концептуальные суждения демонстрируют способ авторского миропонимания (например, его аксиологическую позицию). Одновременно они зачастую задают способ художественного изображения тех или иных событийных реалий. Для творчества Гребенщикова весьма характерны такие концептуальные суждения, как «Все лишь видимость, поскольку все имеет две стороны – эту и ту», «Следует стремиться преодолеть границу между этой и той стороной», «Следует воздерживаться от суеты на этой стороне» и др. Как видно, концептуальное суждение – это чисто прагматическая функция. Роль собственно содержательной когитативной единицы исполняет **мотив**, т.к. он содержит схему типичного (для данного идиостиля или для данной культуры) хода событий или поведения. Мотив по отношению к суждению или умозаключению является тем же, чем образ – по отношению к понятию. Это определенного рода

наглядная схема некоторого обобщенного события (например, у Гребенщикова таковыми становятся свечение или движение светил, открывание или закрывание дверей, движение трамвая / поезда по рельсам, ледоход или оставление следов, возвращение, смотрение в небо и под.).

От собственно когнитивных единиц стоит и надлежит отделять **семиотические функции** – знаки разного типа (сигналы, символы, иконы, индексы), служащие коммуникативными экспликаторами указанных когнитивных функций. Так, слово, языковое клише или фразеологизм могут быть вербальными знаками практически всех этих когнитивных единиц. Однако их семиотическими экспликаторами могут становиться и невербальные знаки: графические изображения, жесты или звуковые сигналы. Когитативные же единицы в экспрессивно-коммуникативной деятельности семиотизируются в первую очередь поступками (в т.ч. жестами, звуковыми сигналами или речевыми единицами предикативного характера – высказываниями и текстами).

В художественном (эстетическом) дискурсе вербализация когнитивных и когитативных функций приобретает характер особого лингвального процесса – нарочитого, усложненного изображения с целью сосредоточить внимание реципиента на форме. В отличие от всех остальных аналитических дискурсов (общественно-политического, экономического или научно-познавательного), где содержательные функции сравнительно четко отделены от формальных, в художественном изображении роль формы очень часто могут обретать собственно содержательные элементы, например, изображаемое (реалии или повествующее лицо)²¹. Поэтому (особенно в поэтическом творчестве) изображаемые реалии нередко служат для создания художественной формы.

Еще одним видом когнитивного прецедента можно считать **символ**. В силу своей семиотической сущности символ прямо не вписывается в ряд когнитивных функций. Символ – это уже по определению знак, в то время как все остальные выше перечисленные когнитивные и когитативные функции являются потенциальными означаемыми для знаков, которыми их надлежит обозначить. Однако, если отвлечься от семиотической номенклатуры (а также от понимания символа как знака с арбитражной формой), символ можно понимать как макроконцепт-образ, возведенный в ранг культурного знака, выходящего за пределы конкретного текста

²¹ У В. Заики к изображаемому в художественном тексте наряду с названными (реалиями и повествующим лицом) относится также язык: «Кроме нетранзитивности еще одним общим свойством всех сторон художественного мира является фикциональность. Вымышленными и изображаемыми (а не отражаемыми) являются не только реалии и повествующий субъект. Вымышленным является и язык» [Заика 2007: 45].

или даже ряда текстов и функционирующего на уровне целостной культурной системы. Минимальной культурной областью, в которой можно выделять символы как когнитивные прецеденты, является идиостилевая картина мира. Так, у Гребенщикова таким символом души является макроконцепт-образ матроса, символом бога – образ трамвая / поезда, а символом Музы-хранительницы – луна. Вряд ли эти символы выходят за пределы собственно авторской идиостилевой картины мира, что не умаляет их значимости для творчества поэта.

Подытоживая концептуально-терминологическое введение в теорию когнитивной прецедентности, можно сказать, что понятия и воспроизводимые суждения составляют содержательную основу прецедентного мышления, образы и мотивы являются способами наглядного представления понятий и воспроизводимых суждений, концепты, концептуальные суждения, сквозные образы и символы – это значимые когнитивные прецеденты информационного типа (т.е. ментальные единицы, представляющие собой хранимую в памяти воспроизводимую информацию), а изобразительные и концептуальные модели, а также экспликативные схемы – это алгоритмы представления смысла в тексте, являющиеся когнитивными прецедентами модельного типа.

Обращает на себя внимание постоянство, с которым в текстах Б.Г. одни и те же концептуальные единицы представляются в словосочетаниях и предложениях. Эта регулярность и порождает феномен когнитивной прецедентности такого рода единиц. Во многих случаях поэт пользуется при этом фразеосхемами или фразеосинтаксическими моделями (т.е. типичными конструкциями с постоянным лексическим элементом и ротационными однотипными единицами). Некоторые из концептов, концептуальных категорий, мотивов, концептуальных суждений и сквозных образов, функционирующих в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова, частично были уже рассмотрены С. Лещак при анализе фразеосхем и фразеосинтаксических моделей, т.к. их вербализация в текстах песен происходит на микросинтаксическом уровне (через словосочетания и предложения) [см. Лещак С. 2019b: 149 – 284]. Однако некоторые из них вербализуются номинативными знаками, а большинство из них реализуется исключительно на уровне макросинтаксиса, т.е. на текстовом и сверхтекстовом уровне (что не было объектом исследования в указанной монографии).

Прецедентность таких единиц идиостилевого языкового кода, как концепт, образ, мотив, изобразительная или концептуальная модель, носит не столько языковой, сколько когнитивный характер и заключается в однотипности художественного представления определенного рода понятий и идей не только и не столько в отдельных произведениях или

ряде произведений, сколько на фоне всего творчества. Нас интересует не чисто номинативный аспект презентации концептов, концептуальных категорий и сквозных образов (являющийся, скорее, объектом собственно ономазиологического анализа), сколько прецедентное по своей сути представление их как некоторых когнитивных или лингвосомиотических событий, т.е. именно в предикативном или полупредикативном плане, в актах описания и дефинирования. В случаях, когда модельность конструкции состоит не в наличии постоянной синтаксической структуры и постоянного лексического фрагмента, а выводится из наличия однотипного концепта и аналогичного способа его предикативной или полупредикативной презентации, можно говорить об экспликативной схеме, а также изобразительной или концептуальной модели. Именно такого рода когнитивная прецедентность является объектом исследования в этой работе.

Последнее замечание, которое следует сделать, прежде чем перейти к собственно анализу художественной картины мира Б.Г., касается дисциплинарного характера данной работы. Ее нельзя определить ни как лингвистическое исследование художественного текста (лингвистику текста), ни как лингвистическое исследование произведения (лингвопоэтику). Мы совершенно согласны с теми исследователями, которые полагают, что, пытаясь обнаружить в произведении «символ, или миф, или культурно-историческую проблематику, или классическое взаимодействие формы и содержания, мы ищем что-то помимо самого текста, вольно или невольно обесценивая его тем самым как явление» [Завельский, Завельская, Платонов 2001]. Поэтому, не желая «обесценивать» или профанировать ни собственно гребенщиковские произведения, ни их тексты, мы не претендуем на определение их в качестве предмета нашего исследования. Ни в коем случае мы не пытаемся подвергнуть их интерпретации или, тем более, толкованию. Этому посвящены очень многие научные или любительские работы. Мы полностью разделяем мнение В. Заики, что «различным типам эстетической реализации языка (поэзия, проза, драма и др.) в разной степени свойственна нетранзитивность, то есть невозможность перефразировать высказывание без потери информации. В поэтическом высказывании связь между планом выражения и планом содержания является единственно возможной и уникальной» [Заика 2002: 64], поэтому, конечно, нет смысла заниматься истолкованием художественных произведений. Но, пусть даже «понимание художественной речи является только условием переживания» [Заика 2000: 87], это не закрывает возможности и не исключает необходимости анализа когнитивных особенностей идиостиля автора и используемых им механизмов художественного изображения. Поэтому нас интересуют дискур-

сивные механизмы создания художественных произведений и порождения их текстов, а конкретнее – когнитивные прецеденты, используемые в этих процессах. Чему может служить такое исследование? По нашему мнению, гораздо более интересным и гораздо менее изученным остается вопрос лингвосемиотики художественной деятельности и художественного опыта. Сложно сказать, к какой области знания можно однозначно отнести такого рода исследование. Условно можно его определить как анализ художественного дискурса в рамках функционально-прагматической теории деятельности (или же теории человеческого опыта).

I

Концептуализация когнитивного пространства «природа»¹

Природа дерева – расти. Дерево, когда растет, не действует. Оно просто является собою. Рост – это его неперенное условие существования. У людей – так же

Б.Г. Беседа с Александром Клейном, октябрь 2001

Альбом – это плод, созревающий на нашем дереве; плод, впитавший в себя все, что происходило за время его созревания. Когда созреет, тогда и созреет. Если это происходит осенью, то не потому, что мы так решили, а просто само собой. Таков порядок у природы

Б.Г. Интервью для «Российской газеты» 23.09.2011

Одним из наиболее заметных в творчестве поэта является когнитивное пространство природы. Объектом изображения при этом может быть как сама природа, так и иные элементы художественной действительности посредством концептов, связанных с природой. Как оказалось, способ представления природных реалий и их субъектных оценок в песенных текстах Гребенщикова отмечен чрезвычайно высокой регулярностью и инвариантностью, проходящей сквозь все его творчество, в связи с чем в этом случае можно говорить об идиостилевых изобразительных моделях (а не моделях отдельных произведений или циклов).

Говоря об изобразительных моделях, направленных на представление природы, мы необходимо сосредоточиваемся на их семантической составляющей, а значит, прежде всего обращаем внимание на содержание ключевых концептов, сопряженных с данным когнитивным простран-

¹ Частично информация, содержащаяся в данном разделе, уже публиковалась в статьях: [Лещак С., Лещак О. 2016; Лещак С. 2017а; Лещак С. 2017б; Лещак С. 2017с.; Лещак С. 2019а].

ством. К таковым в песенном творчестве Гребенщикова относятся (по-
даем в порядке убывания фреквентности, в скобках поданы вербализую-
щие концепт номинаты):

небо² (*небо / небеса / небесный / поднебесье / небосвод / радуга*);

свет³ (*свет1 / свет 3 / заря1 / светлый / ясный / светло1 / светло2*⁴ /
светить / огонь2 / гореть2 / пламя2 / сиять / пылать2 / белый);

время⁵ (*время / пора / век / вечность / скоро / долго / долгий / быстрый*
/ медленно / медленный / вечный / вечно / сейчас / теперь / тогда / всегда
/ никогда / завтра / сегодня / вчера / раньше);

вода⁶ (*вода 1 / вода 2 / вода 3*⁷ / *безводный / подводный / мокрый / река*
/ море / дождь);

земля⁸ (*земля1 / земля 2 / земля 3 / земля 4*⁹ / *подземный / неземной /*
твердь),

огонь¹⁰ (*огонь1 / пламя1 / гореть1 / пожар / пламень / пламенный /*
огнедышащий / огнемёт / жар);

² Как макроконцепт, «небо», кроме собственно концептуальных характеристик неба как натурфакта, включает в себя символику духовности и сакральности.

³ Аналогично макроконцепту «небо» «свет» как макроконцепт осложнен информацией о трансцендентных характеристиках божественной силы, духовного прозрения, высшего знания и благодати.

⁴ В объем макроконцепта «свет» у Б.Г. включаются как понятие о физическом свете, так и понятия о высшей духовности (обычно трансцендентной) и психологическом состоянии комфорта.

⁵ «Время» в художественном идиостиле Гребенщикова является, скорее, концептуальной категорией, однако это понятие довольно часто вовлекается в изображение природы. Мы не рассматривали здесь те контексты использования вербализаторов данной категории, которые стали узуальными шаблонами (в составе клише или фразеологизмов) или же представляют собой типичные для идиостиля поэта фразеосхемы (вроде [*время*] *есть / нет / мало / кончается* или [*время*] *идет / пришло / ушло / прошло / бежит / грядет*), поскольку они существенно выходят за пределы описания природы.

⁶ В качестве макроконцепта «вода» содержит в себе также целый ряд метафизических коннотаций, связанных с жизнью, духовным очищением и удовлетворением духовной жажды.

⁷ В объем концепта «вода» входят три понятия – жидкости, водоема и напитка.

⁸ Аналогично «воде», «земля» как макроконцепт метафизически коннотирован, включая в себя семантику телесности, символику стабильности, иногда также идею профанности, посюсторонности.

⁹ В объем концепта «земля» входят как понятие о поверхности Земли как месте проживания человека (противопоставленного космосу или воздушному пространству – миру и небу), понятие о суше (противопоставленное морям и океанам), понятие о грунте как субстанции, покрывающей поверхность суши, так и понятие о планете Земля.

¹⁰ Очень часто функционирует в поэзии Гребенщикова как макроконцепт с семантикой духовного поиска, испытания или очищения. Иногда его можно трактовать также как часть более важного для творчества Б.Г. макроконцепта «свет».

дерево¹¹ (*дерево / ветви / ветка / корни / листья / листва / лист / лес / лесной / сад / платан / береза / тополь / можжевельник / орешник*);

звезда¹² (*звезда / звездочка / звездный / надзвездный / беззвездный / светила*),

место¹³ (*место / здесь / там / вокруг / кругом / везде / пространство / простор / край / местность*);

ветер¹⁴ (*ветер / суховей / ураган / смерч / метель / трамонтана / веять / дуть / мести*);

темнота / тень¹⁵ (*темнота / темный / темно1 / темно2¹⁶ / тьма / мрак / сумрак / полумрак / полутемный / тень*);

снег (*снег / снега / снежный / сугроб / метет*);

утро (*утро / утром / поутру / рассвет / утренний / рано / рань / заря2*);

мир (*мир / свет2 / природа / земля5*);

река¹⁷ (*река / речной / глубина*);

птица¹⁸ (*птица / голубь / ворон / ворона / воронье / ласточка / коростель / ястреб / лебедь / сокол / птичий / голубиный / лебединый / крыло*);

лед (*лед / льдина / льды / ледяной / гололед / подледный / ледоруб*);

¹¹ Как макроконцепт, «дерево» может пониматься как источник духовной энергии или символ стабильности, а лес или сад – как сакральное место или духовное укрытие.

¹² «Звезда», так же, как и понятия о других небесных телах, у Б.Г. используется также как макроконцепт, содержащий семантику божественного или духовного света, опеки, творческого вдохновения. Вполне может трактоваться и как часть макроконцепта «свет».

¹³ Как и «время», «место» является концептуальной категорией. Поэтому мы учитываем здесь только те случаи, когда вербализующие ее единицы изображают явления и объекты природы.

¹⁴ Обогащенный трансцендентной семантикой, концепт «ветер» у Б.Г. становится макроконцептом, ассоциированным с духом или духовностью, а также с символикой обновления.

¹⁵ Как натурфактуальный концепт, «тьень» как темное пятно, отображающее силуэт предмета или тела, является фактически конкретизатором идеи темноты. Однако «тьень» у Б.Г. может становиться самостоятельным макроконцептом в случаях, когда это понятие осложняется семантикой негативной стороны личности или второго «я», становится символом угрозы или ассоциируется с демоническими силами.

¹⁶ В объеме макроконцепта «темнота» включаются как понятия физического отсутствия света, так и понятия психологической угнетенности и метафизической бездуховности.

¹⁷ Может трактоваться как самостоятельный концепт или же как составная макроконцепта «вода».

¹⁸ Как и многие ранее описанные концепты, этот у Б.Г. также может становиться макроконцептом, подвергаясь метафизической семантизации. Птица часто становится воплощением души и символом духовного поиска.

луна¹⁹ (луна / лунный / подлунный);
солнце²⁰ (солнце / солнечный);
трава (трава / бурьян);
камень (камень / каменный);
весна²¹ (весна / весной / весенний / апрель);
ночь (ночь / ночью / ночной / полночь / вечер / вечерний);
день (день / днем / дневной / полдень / полуденный);
холм (холм / гора / горный / горка / бугор / высокогорный / скала / вершина);
дождь²² (дождь / ливень / гроза);
зверь (зверь / волк / волчий / звериный / пес / животное / волчица);
пустота (пустота / пустой / пустыня / пустынный);
пыль (пыль / пепел / прах / пыльный / пепелище / зола);
зима (зима / зимой / зимний / декабрь / декабрьский / январь / февральский);
море (море / морской / океан / океанский);
лето (лето / летом / летний);
цвет (цветы / цветок / цвет / цвести / роза / сирень);
воздух (воздух / воздушный / дым / облако);
песок (песок / пески);
змея²³ (змея / змей / змеиный);
рыба²⁴ (рыба / летучая рыба / морской конек / окунь / пескарь / дельфин / кит²⁵, рыбак).

¹⁹ Становясь макроконцептом, «луна» у Б.Г. обретает семантику сакрального (обычно женского) начала, ассоциируясь с Музой, женским ангелом-хранителем, духовным покровителем.

²⁰ Также, как и «луна» или «звезда», «солнце» обладает макроконцептуальным потенциалом, становясь символом божественного (мужского) начала. В этом смысле этот концепт может также трактоваться как часть макроконцепта «свет».

²¹ Весенние перемены, традиционно ассоциируемые с обновлением и пробуждением, у Б.Г. обретают дополнительное осмысление как эсхатологическое возрождения и просветление. Как пишет О. Темиршина, «Образ весны Б.Г. всегда соотносит с апокалипсическим обновлением мира» [Темиршина 2005].

²² «Дождь» у Б.Г. может быть самостоятельным натурфактуальным концептом или макроконцептом с метафизической семантикой духовного омоложения и очищения, однако он вполне может трактоваться и как часть макроконцепта «вода».

²³ Значимость этого концепта может быть усилена тем, что Гребенщиков родился в год змеи по восточному календарю. Отсюда его макроконцептуальный потенциал в изображении духовных и сакральных сущностей.

²⁴ Так же, как и во всех предыдущих случаях, концепт «рыба» после метафизической семантизации становится в творчестве поэта макроконцептом, – символом Бога (возможно, Христа) или просто духовности.

²⁵ Понятно, что в поэтической картине мира, так же, как и в обыденной, дельфин или кит воспринимаются как рыбы.

Вербализация концепта может быть непосредственной (если номинат является знаком ядерного для данного концепта понятия) или опосредованной (если номинат облигаторно содержит в своем содержании или объеме семы, указывающие на данное понятие). Так, слово *огонь* является непосредственным номинатом концепта «огонь», а *пламя*, *огнедышащий*, *гореть* или *огнемет* – опосредованными (в их значении присутствует сема «огонь», т.е. смежное отнесение к понятию огня).

Несколько слов стоит посвятить проблеме выделения концептов, т.е. фактически приписывания статуса концептуальных одним понятиям и лишения такого статуса других. Первым и наиболее простым критерием можно считать частотность употребления непосредственных экспликаторов в разных произведениях. За нижний порог мы приняли число 10 (если взять во внимание, что общее число проанализированных песен авторства Гребенщикова около 450, то это частотность чуть более 2%). Но частотность, конечно, не может быть единственным критерием концептуализации. Следует принимать во внимание разнородность презентации концепта в текстах или же вхождения его лексических презентаций в различного рода экспликативные схемы (в качестве самостоятельного субъекта объекта или предиката суждений, в т.ч. в качестве объекта или субъекта сравнения или метаморфозы, в качестве объекта атрибутирования или в качестве атрибута для других объектов, а также в качестве обстоятельства каких-то процессов). Разноплановость презентации понятия показывает его значимость для художественного изображения. При этом из корпуса в ряде случаев следует исключать те презентации, где лексический экспликатор использован лишь как часть некоей узуальной аналитической единицы (клише или фразеологизма) и не играет самостоятельной роли в высказывании. В таких случаях, как в *Летнем Саду зимой*, прилагательное *летний* становится значимым несмотря на то, что является частью клишированного наименования, т.к. призвано актуализировать оппозицию концептов «зима – лето».

Разноплановость изображения состоит также в том, используется ли понятие только для прямой презентации природы, или же оно вовлекается также в различные процедуры иносказания. Так, понятие леса встречается в различных контекстах в корпусе данных свыше 20 раз, однако ни разу оно не подвергается художественной трансформации, используя исключительно как элемент содержания (фон изображения). То же самое касается еще менее частотного понятия вечера. Поэтому мы исключили оба этих понятия из числа самостоятельных концептов, отнеся первое в поле концепта «дерево», а второе – в поле концепта «ночь» (все контексты со словами *вечер* или *вечерний* обозначают позднее время суток и противопоставлены по смыслу дню, как и слова *ночь*, *ночной*).

Дополнительным фактором деконцептуализации понятия может быть то, что большинство использований его непосредственных экспликаторов служит для смежного отнесения к какому-то другому, гораздо более частотному и важному концепту. Так, например, понятия корней, листвы или ветвей, будучи малофреквентными (соответственно 5, 13 и 16 употреблений), постоянно используются в контексте описания или представления дерева. В случае понятий листвы и веток существенным фактором непризнания их концептуальной самостоятельности является постоянное атрибутирование их понятиями отдельных видов деревьев (*дуба, березы, ивы, сирени, еловые, яблоневые, осиновые*) или клишированными определениями (*опавшие листья, густая листва*), а также использование их в качестве конкретизатора понятия дерева в качестве обстоятельства места (*над их ветвями, ветер в твоих ветвях, на наших ветвях, в лесу под густой листвой, древо жизни зеленеет в листьях*). То же относится и к самому понятию природы, которое в виде непосредственного номината встречается в различных контекстах у Гребенщикова всего 7 раз (при этом дважды в одном и том же произведении), тем не менее, обилие конкретизирующих его концептов делает это слово значимым в художественной картине мира поэта, а характер употребления свидетельствует в пользу включения его в качестве экспликатора концепта «мир». Если проанализировать фрагменты *мать, сыра природа, содрогнулась вся природа, вся природа пуста такой особой пустотой и наша природа пуста*, может сложиться впечатление, что слово *природа* здесь использовано в качестве экспликатора концепта «земля» (*мать сыра земля, содрогнулась вся земля, земля пуста*), но это лишь видимость. Контекст всех этих фраз явно показывает, что речь идет о мире в целом, не только о земле как месте обитания человека. Свидетельствует об этом обилие маркеров «небесного» свойства, используемых в непосредственном окружении указанных фраз (*звезда застряла в волосах. Говорила мне мать – летай пониже, говорила жена – уйдешь на дно... А я живу в центре циклона, и вверх и вниз – мне все равно; содрогнулась вся природа, звезды градом сыплют вниз, расступились в море воды, в небе радуги зажглись; значит, наша природа пуста и млечный путь шумит как шумел; и свод небес надо мной поет тишиной, и вся природа пуста такой особой пустотой*). Во всех остальных случаях употребление слова *природа* в смысле 'мир' не вызывает сомнений.

В отличие от вышеуказанных понятий понятие змеи, хотя и низкочастотное на уровне текстовой реализации (12 презентаций), тем не менее может считаться самостоятельным концептом, т.к. практически все эти использования носят смыслообразующий характер (*у каждой женщины должна быть змея, жизнь ползет, как змея в траве, я – змея, я сохраняю*

покой, он служил почтовой змеей, прикуривать от горящих змей, Ромео был морской змеей, пернатый змей – тень в небе со своим ключом, змеиные слова, сентябрь – сезон для змей). Кроме того, дважды оно встречается в заглавиях произведений. Заголовок произведения, по мнению многих исследователей, – одна из самых сильных позиций текста. В. Лукин отличает две рецептивные ипостаси заголовка – «перед» и «после» прочтения (для автора заглавие всегда «после»). «„Перед” текстом заголовков в функции условного знака лишь „намекает” на содержание текста (...). „После” текста, когда имеется уже версия его цельности, заголовок сообщает своим преобразенным значением о содержании текста» [Лукин 1999]. Единственную поправку, которую здесь надлежит сделать, это отнесение заголовка не только (а иногда и не столько) к содержанию, сколько к смыслу текста.

Отсюда еще один аргумент в пользу концептуального характера того или иного понятия – вынесение его номинации в заглавие (*Всадник между небом и землей, Небо цвета дождя, Почему не падает небо, Небо становится ближе, Железнодорожная вода, Нож режет воду, Я прощу воду, Пришел пить воду, Поезд в огне, Огонь Вавилона, Моей звезде, Звездочка, Зелёная звезда, Заполнить пустые места, Серые следы на сером снегу, Капитан Белый Снег, В этом городе снег, С утра шел снег, Королевское утро, Поутру, Мир подходит к концу, Время любви пришло, Время Луны, Трачу свое время, Не трать время, Скоро кончится век, Река, Встань у реки, Красная река, Как движется лед, Партизаны полной луны, Там, где взойдет луна, Луна, успокой меня, Желтая луна, Дом заходящей луны, Немного солнца в холодной воде, Камни в холодной воде, Стучаться в двери травы²⁶, Серые камни на зеленой траве, Дерево, Движенья в сторону весны, Танцы на грани весны, Песнь весеннего восстановления, Тень, Тень твоего крыла, В подобную ночь, Сегодня ночью кто-то..., Сыновья молчаливых дней, Обещанный день, Юрьев день, Наступление яблочных дней, Новые дни, День радости, Благословение холмов, Сидя на красивом холме, День в доме дождя, Последний дождь, Укравиший дождь, Из сияющей пустоты, Пыль, Пепел, Летом, Цветы Йосивары, Северный Цвет, Пески Петербурга, Сердце из песка, Я – змея, Змея*). В общей сложности, каждая пятая песня

²⁶ В одной из работ по т.н. «парадигматическому» исследованию «глубины текста» у Гребенщикова ошибочно этот фрагмент был интерпретирован как «стучатся в двери травы», где *травы* – субъект действия, а не натурфактуально-метафизическая сущность, скрытая за дверью (что не сложно понять, если обратить внимание на контекст: *когда я уйду стучаться в двери травы*), по аналогии с дверями неба в „Knockin’ on Heaven’s Door” у Дилана [Оробинская 2014: 88].

Гребенщикова содержит какой-либо экспликатор самых важных для его идиостилевой картины мира природных концептов. Как видим, в ряде случаев в заглавие попадает сразу несколько концептуальных номинатов. Последнее обстоятельство подсказало еще один важный критерий концептуальности частотных понятий – их когнитивную системность. То, что в творчестве данного автора можно без труда выделить широко представленное когнитивное пространство природы, усиливает концептуальную значимость понятий, входящих в это поле.

Особую значимость концептам в идиостиле или в отдельном тексте придает их взаимосвязь на основе смежности или сходства, позволяющая ассоциативно вызывать идею одного концепта через указание на другой. В творчестве Гребенщикова такой связью объединены «небо» и «земля», «небо» (и все, что в нем находится – светила, ветер, птицы, самолеты) и водоемы – «река» или «море» (вместе с водой и рыбами), «солнце» и «луна», «свет» и «темнота / тень», «день» и «ночь», «луна» и «солнце» и некоторые другие. Как видим, все эти пары носят общекультурный характер. Идиостилевая их значимость состоит лишь в том, что они довольно часто используются поэтом (не обязательно только при изображении природы). Такой способ использования концептов в творчестве мы назвали *концептуальной моделью*. Очень часто когнитивным основанием использования названных концептов являются контраст или оппозиция, иногда же – единство или совместность. К таким случаям относим концептуальные модели:

«день» – «ночь»

разбудит вас в полночь, он даст вам ключи от завтрашних дней (Граф Диффузор); То, что понятно ночью, скрыто в потемках днем (...) И людям дневным дай ночную звезду (Снова я пел сегодня); Устав читать стихи всю ночь подряд (...) Влюбленными быть до наступленья дня (Летом); Сегодня днем я смотрел с крыши, сегодня ночью я буду жечь письма (Танцы на грани весны); Танцуем всю ночь, танцуем весь день (Чай); Вдвойне приятно сидеть всю ночь (...) А завтрашний день есть завтрашний день (В подобную ночь); И когда его день кончился молча и странно (...) нежный как ночь мрамор плечей ее (Почему не падает небо); Все к тому, что этот день был не худшим из наших дней, Посмотрим, что принесет эта ночь (Песня для нового быта); Но в полночь расходятся в кельи. (...) туда, где в полдень темней / чем ночью. (...) А ночью время идет назад, и день наступающий завтра две тысячи лет как прожит (Королева); Но ночь проходит, приходит день (Сторож Сергеев); За каждым новым днем новая ночь (Прекрасный дилетант); ищет в песке ночную звезду (...) в жарком песке в медленный день. Ночью она спит у огня, (...) вчера в жарком песке в медленный день (Четырнадцатый)

цать); это **день**, он такой же, как **ночь** (Вана Хойя); И эта долгая **ночь** была впереди (...) небо становится ближе с каждым **днем** (Небо становится ближе); и новое солнце **днем**, небо и эта луна **ночью** (Сестра); Мы прожили **ночь**, так посмотрим, как выглядит **день** (Лебединая сталь); Когда **ночь** была девочкой и каждый **день** был океанской волной (В джунглях); Но как верить в такие бездарные **дни** – нам, потерянным между сердцем и **полночью** (Как нам вернуться домой); **День** здесь и потом прочь (...) Вдвоем всю **ночь** (Королевское утро); Но, если бы не ты, **ночь** была бы пустой темной; (...) И когда наступающий **день** отразится в твоих вертикальных зрачках (Ты нужна мне); У них перья **днем** – жемчуг, а в **ночи** – бирюза (Фигус религиозный); **Полночь**, наш друг, укажет нам путь по другую сторону **дня** (Апокриф); Если **ночь** как туннель и **дневной** свет – наждак (Там, где взойдет луна); Наступает **ночь**, потом иногда наступает **день** (Они назовут это – «блюз»); И с тех пор все равно где здесь **ночи**, где **дни** (Девушки танцуют одни); Девяносто **дней** и девяносто **ночей** (Аригато); Не зная **ночи** и не видя **дня** (Белое reggae),

«небо» – «море» / «река»

Ты будешь **небом**, где нежатся облака; я буду **морем**, морем без рыбака (Желтая луна); Под ним **река**, над нею **небо** (Науки юношей); По **небу** едет **река** (Не пей вина, Гертруда); Расступились в **море** воды, в **небе** радуги зажглись (Инцидент в Настасьино); Оставив свой розовый Кадиллак на **небе**; он прошел от Белого до Черного **моря** (Неизвестные факты из биографии Элвиса Пресли); Конечно только птицы в **небе** и рыбы в **море** знают, кто прав (Капитан Воронин); У нас был путь, но мы боялись лезть в **воду**, теперь я вижу **чистое небо** (Мы никогда не станем старше); Крылья **небесной** зари в **красной реке** (Красная река); Ты неизбежна, словно риф в **реке**, ты повергаешь всех в прах, возжжа **небес** в твоей руке (Ты неизбежна); Я все равно был выше твоих **небес** и я был ниже твоих **глубин** (Уйдешь своим путем); Я прыгал **окунем**, летал в **облаках** (...) Нахожу тебя в нежности **ветра**, в каждой набежавшей волне (Дело за мной); Птицы уснули в саду. Рыбы уснули в пруду (На ход ноги); Кошка **моря** и кошка **ветра** (...) **Море** причалит, а **ветер** носит (Кошка моря); как много **кораблей в небесах** (Не трать время); Жизнь канет, как камень, в **небе** круги (Ласточка); А как по **Волге** ходит одинокий бурлак, ходит **бечево**й **небесных равнин** (Бурлак); Туман над **Янцзы**. Душистый, как шерсть **небесной** лисы (Туман над Янцзы); **Рассекай** **веслом** **гладь небесных струн** (Девушка с веслом); От идущего ко **дну** не убудет. А в **небе** надо мной все та же звезда (Не было такой и не будет); Я никогда не ловил **луну в реке** рукой (Дорога 21); у тебя **внутри** **луна под водой** (Я учусь быть Таней); А над **рекой** кричит **птица** (Кострома Mon Amour); Вкруг корней твоих **реки** золотые текут; а на

веточке верхней две волшебные птицы (Фигус религиозный); Немного солнца в холодной воде; отражение ясных звезд в темной воде (Очарованный тобой); Лети, летчик, лети, лети высоко, лети глубоко, лети над темной водой (Летчик); Когда над чистой водой будет место звериной луне (День радости); Один улетел по ветру, другой уплыл по воду (Звездочка); Выбор за тобой – черная вода или золото на голубом (Если я уйду); Раньше у нас были крылья, но мы ушли в воду (Stella Maris),

«свет» – «тень / темнота»²⁷

Письма с границы между светом и тенью (Письма с границы); фрагментом между тенью и светом (Фавн); Кто зажгет в тебе свет – обернется твоей тенью (Три сестры); Быстрый Светлый, когда придут те, кто придут – мы уйдем в тень (Быстрый Светлый); Но сначала скажи, отчего так сложно стало выйти из тени на свет (Тень); Чтобы мы не могли различать, где свет, где тени. (Ты строишь мост); Я хотел быть как солнце, стал как тень на стене (Болота Невы); только во тьме свет (Кад Годдо); В крошечной тьме видеть свет (Пыль); Бог есть Свет, и в нем нет никакой тьмы (День радости); фонари с египетской тьмой (Сирия, Алконост, Гамаюн); где в полдень темней (Рождественская песня); я зажгет весь свет, но стало темно (Десять лет); Я знаю, что я иду в темноте, но почему мне так светло (Горный хрусталь); и отражение ясных звезд в темной воде (Очарованный тобой); дать немного света, если стало темно (В джунглях); светят им лампы из-под темной воды (Волки и вороны); Пускай я в темноте, но я вижу, где свет (Псалом 151); Белая как темная ночь (Белая); У всех людей даль светлым-светла, а у меня темно (Стережущий баржу); Белым голубем взлететь – только на небе темно (Самый быстрый самолет),

«земля» – «небо»

Всадник между небом и землей; священный союз земли и неба (Голубиное слово); там лишь небо да земля (Шары из хрусталя); небо и земля – вот наша доля (Поутру); где земля, и где небо (Телохранитель); что небо, что земля – один цвет (Сын плотника); К этому небу и к этой земле (Мальчик); небо и земля работают под музыку рэггэ (Zoom Zoom Zoom); Небо рухнет на землю (Человек из Кемерово); упал не на землю, а в небо (На ее стороне); Она сидит себе между небом и землей

²⁷ Синтез антитезы, как и просто оппозиций или противоположностей (метафора двоemiрия), – основа художественного мышления Б.Г. На это обращают внимание многие исследователи картины мира поэта [см. Клец; Никитина 1998; Каспина, Малкина 1998; Темиршина 2005; Шогенцукова 2000, Саенко, Даниленко 2011; Толконникова 2003].

(Пабло); *летает над грешной землей и пишет на небе* (Дубровский); *Высоко над землей, где я так долго жил. Небесные создания несли мою постель* (Скорбец); *это не флейта неба, это даже не флейта земли* (Укравший дождь); *Земля на ощупь (...) небо своей звездой* (Движенье в сторону весны); *Над скудной землей бешено кричит воронье. Над ними синева* (Серые следы на сером снегу),

«луна» – «солнце»

луна и солнце не враждуют на небе (Капитан Воронин); *солнце с луною над тобой не заходят* (Фигус религиозный); *солнце на закат, значит луна на восход* (Желтая луна); *пусть гуляют там солнце и луна* (Девушка с веслом); *новое солнце днем, небо и эта луна ночью не останавливают нас* (Сестра); *я напоен солнцем, я напоен луной* (Дело за мной); *справа от Солнца, слева от Луны* (Эвакуация); *(пою) солнцу о полной луне* (Горный хрусталь); *и солнца было не отличить от луны* (Брод); *из бешеных кактусов Солнца и серебряных яблок Луны* (Бессмертная сестра Хо); *Тебя влечет солнце, меня вводит в ступор луна* (Tempora mutantur).

Как уже отмечалось выше, возможны два способа объектного изображения реалий – прямой (презентация) и иносказательный (трансформация). У поэта реализованы обе возможности изображения природы. В первом случае природа представляется в произведении как содержательный фон, во втором же – концепты природы изображаются в искаженной когнитивно-логической перспективе (художественно трансформируются) и вовлекаются в эстетическое переосмысление действительности. Кроме этого, возможно также инструментальное изображение природы, когда концепты натурфактов используются как орудие художественного изображения человека и мира артефактов. Фактически можно говорить о пяти изобразительных моделях представления природы: четырех объектных – презентации природы, реификации натурфактов, денатурализации натурфактов и анимизации природы, и одной инструментальной – натурализации человека и антропных признаков. В последнем случае можно говорить также о концептуальной модели, т.к. здесь не столько изображается природа, сколько реализуется потенциал некоторых натурфактуальных концептов как концептуальных категорий и сквозных художественных образов.

Отдельно следует рассматривать модели символизации натурфактов. Это также инструментальные модели, скорее концептуальные, чем изобразительные. В отличие от моделей трансформированного изображения реалий и чисто идиостилевых концептуальных моделей, они носят однозначно культурологический характер и свидетельствует не столько об

идиостиле писателя, сколько о его культурном фоне. Поэт нередко прибегает к натурфактуальным концептам как культурным символам, но делает это нерегулярно: одни и те же концепты («небо», «солнце», «луна», «ветер», «вода», «птица», «зверь») и художественные образы («волк», «ворон», «лебедь», «крыло», «корни», «зола», «дым») используются им как различные символы и служат не для изображения реалий, а для выражения культурной прагматики и смыслообразования. О. Э. Никитина, исследуя образы птиц в текстах Гребенщикова [Никитина 1998], убедительно доказала, что поэт не придерживается какой-то единой трактовки культурных символов, а прибегает по мере необходимости то к славянским мифологемам, то к скандинавским или кельтским, то к библейской символике, то к индийской или китайской. Исследовательница анализирует символику каждого использования поэтом понятий «лебедь», «ворон», «голубь», «орел», «ястреб» и «ласточка», но не упоминает при этом, что частотность использования этих образов у поэта сравнительно невысока (они встречаются, соответственно, в 9, 8, 7, 4, 4 и 3 песнях из почти 450). Если взять во внимание, что в 9 случаях использования образа лебедя, по мнению Никитиной, содержится отсыл к 6 различным символам, в 8 случаях использования образа ворона – к 5, в 7 случаях использования образа голубя – к 4, в 4 случаях использования образа орла – к 3, в 4 случаях использования образа ястреба – к 3, а в 3 песнях с образом ласточки обнаруживается целых 6 символических смыслов, возникает резонный вопрос, являются ли указанные символические единицы единым концептом или же их следует рассматривать как различные, не связанные между собой художественные образы.

Прецедентное использование таких единиц как знаков культуры не вызывает сомнения, но их символический статус не позволяет включать модели такого использования натурфактуальных понятий в систему изобразительных моделей. Тематически такие использования почти не связаны между собой. Как символы они не служат изображению описываемых реалий. Скорее всего, их следует рассматривать на уровне отдельных макроконцептов и концептуальных категорий (например, «жизнь», «смерть», «дорога», «любовь», «уверенность в себе», «одиночество», «предательство» и под.), исследуя концептуальные модели изображения общества, и сакральной сферы. Стоит также подчеркнуть, что далеко не всегда поэт возвращается в своих произведениях к единожды использованным символам или созданным им самим символическим образам натурфактов (например, *электрический пес*, *увенчанный крапивой*, *меч дождя*, *украшенный дождь* или *флейта неба*). В этом случае они становятся объектом исследования идиостилевой образности в картине мира поэта и не обретают статуса прецедентов (являющихся объектом нашего ис-

следования). Однако, объединяясь в единый натурфактуальный концепт «птица», все они становятся содержательным элементом текста (частью пейзажа или изображения человеческих чувств и поступков).

Обратимся к собственно изобразительной стороне концептуализации мира природы в творчестве Гребенщикова.

1.1. Презентативная изобразительная модель природы

Значительное место в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова занимает изобразительная модель презентации природы. С прагматической точки зрения изображение реалий может происходить либо прямо (с соблюдением узуальной категориальности), либо трансформированно – посредством различного вида иносказаний, т.е. путем представления одних реалий через другие (сходные или смежные). Именно при трансформациях задействуются механизмы метафоризации и метонимизации или метаморфозы, максимально выражающие специфику авторского идиостиля. Значит ли это, что прямая презентация реалий не обладает художественностью и не выполняет эстетической функции? Ни в коей мере. То, что именно и в каком объеме представлено в тексте, может иметь непосредственное влияние не только на его содержание, но и на его смысл. Особенно значимым это может быть в ситуациях, когда автор обращается к изображению данных реалий регулярно, последовательно и в какой-то характерной для него манере. Поэтому было бы совершенно неверно игнорировать прямые изображения тех или иных реалий авторами и сосредоточиваться только на моделях метафоризации и метонимизации, списывая прямую презентацию только на счет узуальности. Данное положение станет более ясным, если исследователь сосредоточится на функциональных характеристиках изображения – наиболее характерных для автора концептах и экспликативных схемах.

Представление описания природы как такового предполагает ряд когнитивных процедур, целью которых может быть либо представление самого факта наличия / существования или отсутствия / не существования природного объекта (неба, воды, земли, звезды, снега, мира, реки, луны, солнца, травы, камня, дерева, льда, моря, леса, цветов, воздуха) или явления (света, огня, ветра, темноты, тени, ночи, утра, дня, вечера, дождя), либо представление его как совершающего некоторое действие (в качестве субъекта) или же, наоборот, испытывающего на себе воздействие других субъектов (в качестве объекта), а также выявление его ха-

рактических (через актуализацию характерных для него атрибутов), или же, наоборот, представление его как характерного атрибута другого объекта. Кроме этого, природные объекты, равно как и явления природы, часто представляются в виде мест или времени осуществления какими-то субъектами действий или же протекания процессов с некоторыми объектами. Каждая из этих процедур может носить схематический, алгоритмизированный характер, что позволяет нам говорить об экспликативных схемах, реализующих прагматику данной изобразительной модели.

В идиостиле поэта можно выделить следующие типы экспликативных схем прямого изображения природы:

- констатация состояния экзистенции природного объекта / явления природы (утверждение / отрицание существования, наличия или присутствия),
- презентация субъектных свойств природного объекта / явления природы,
- презентация объектных свойств природного объекта / явления природы (первичная артефактуализация и антропологизация природы),
- презентация природного объекта / явления природы как места действия,
- презентация природного объекта / явления природы как времени действия,
- презентация природного объекта / явления природы как условия действия,
- презентация предикативных свойств явления природы и
- презентация природного объекта / явления природы как атрибута.

Рассмотрим их каждую в отдельности.

а. Экпликативная схема констатации существования природного объекта / явления природы

Суть данной экспликативной схемы состоит в представлении некоторого явления природы как наличествующего или же отсутствующего (в некотором пространстве или времени или отвлеченно от них). Непосредственными вербализаторами данной идеи становятся фразеосинтаксические модели (обычно в синтаксической форме номинативных предложений):

- *[это] (есть / нет) (мало / недостаточно) природное явление / природный объект*²⁸.

²⁸ К этой же схеме относится описанная ранее фразеосхема с концептуальной категорией «время».

это вода, это совершенный мир, это новый снег, еще один камень, свет этой чистой звезды, был ветер; возможно, это был снег; ветер и луна; туман и снег; волки и вороны; лед и пастис; ветер, и лето, и смех; ворон, птица Сирин и коростель; Река. Гора. Трава. Рука; еще метр – и льды; солнечный свет сквозь листья, вместо крыл пустота; остался огонь; все меньше листьев; недостаточно света; нет ни цветов, ни камней; нет ни цветов; ни ветра, если нет огня,

- ***[там / здесь / кругом / вокруг], где (есть) природное явление / природный объект:***

где земля и где небо; где зеленые деревья; где должна быть звезда; я вижу, где свет; туда, где свет; различать, где свет, где тени; где здесь ночи, где дни; я помню, было небо, я не помню, где; там, где была земля – пыль, там, где была вода, – пыль; там, где пламя; там лишь небо да земля; но там только утро; а там сумрак и бесконечный путь; а там вместо воды – Монгол Шуудан; а здесь рассвет; чтобы здесь был свет; ясны соколы здесь, ясны соколы там; там один лишь дым; там только утро; какое там небо; здесь есть камни, и кругом пустота; все вокруг пустота; кругом высокий лес; кругом была весна; а здесь рассвет; плеск волн, которых здесь нет,

- ***(под / над чем-то / на / в / за чем-то / вокруг чего-то / у кого-то) (есть) природное явление / природный объект // природное явление / природный объект (есть)(где-то):***

огонь по ту сторону реки; солнечный свет на этих ветвях; на Севере дождь; какая-то пыль на траве; из реки, в которой был лед; но в этих реках такая вода, только во тьме свет; в нем достаточно света; на нашем месте в небе должна быть звезда; в том месте, где должна быть звезда; (а в небе) все та же звезда; звезды – наверху; на одном – небеса зияющие; эта долгая ночь была впереди; утро ещё далеко; зима уже за спиной; твоя листва на ветру; ветер в твоих ветвях; твоя листва в облаках; надо мною было чистое небо; над ними чистое небо; над нею небо; небо над твоей головой; надо мной все та же звезда; как много над нами светил; птица Сирин над моей головой; под ним река; вокруг них было белое море; вокруг меня лед; вокруг меня темнота; вокруг них была пустота; у вас, наверное, снег; у нас есть лед; в его ладонях был лед, а в ее ладонях вода; какая странная тень слева из-за спины; с одной стороны свет; только снег до горизонта; свет высоких звезд по дороге домой; снег – на пути; нет на моем пути огня; на улицах снег, на улице мокрый снег, ветер и луна; (в городе) чистый снег; в этом городе снег; за окнами метель, радуга над башней; дождь над парком Гранмерси; тьма под куполом; на наших гробах цветы да трава; в подвалах – могильный

мрак; тени в углах; там за холмом отблеск огня; здесь между двух рек – ночь; на моей земле осень,

- **(в какое-то время)(есть / нет) природное явление / природный объект:**

ночью опять был дождь; вчера был дождь; но сегодня был снег; но скоро рассвет; скоро будет рассвет; скоро весна; а теперь зима; скоро будет зима; завтра будет новый день; сегодня на улицах снег, на улицах лед; сегодня на редкость задумчивый день, а вчера был дождь; ветра сегодня нет; сегодня днем единственная тень – это тень от облаков на траве; сегодня надо мною было чистое небо; вчера было лето; пока было солнце; королевское утро всегда здесь; никогда не было неба цвета дождя; за каждым новым днем новая ночь.

Как видим, чаще всего природное явление или природный объект представляются в поэзии Гребенщикова как наличествующие в некотором определенном, чуть реже – неопределенном месте (*там, здесь, кругом, где*), еще реже – в определенном времени или же вообще без каких-либо пространственно-временных маркеров. При этом функции определенных мест нахождения натурфактов выполняют другие природные явления и предметы (что вполне объяснимо). Довольно часто, однако, такой отправной пространственной точкой является либо субъект – *я, мы, они, ты, она*, либо объекты, принадлежащие или отнесенные к субъекту (*твоя / моя голова, наши гробы, мой путь, твои ветви, его / ее ладони, спина*), что подчеркивает антропную и субъективную перспективу представления природы у поэта. Иногда частичная антропологизация и артефактуализация презентации натурфакта происходит за счет вовлечения его в антураж человеческой деятельности (*на дороге, на пути, по пути, с одной стороны, до горизонта*) или в чисто культурно-цивилизационную обстановку (*в городе, на улицах, в углу, за окнами, под куполом, над башней, над парком, на гробах*). Что касается самих природных объектов и явлений, представленных в данной экспликативной схеме как объект презентации, то это прежде всего «свет», «снег», «небо», «ветер», «звезда» и «лед», а также сопутствующие им концептуальные категории «место» и «время».

б. Экпликативные схемы презентации субъектных свойств натурфакта

В данной группе схем презентации природных объектов и явлений натурфакты изображаются как субъекты действий (чаще всего узуальных), связанных их передвижением или пребыванием в пространстве, состоянием или изменением во времени.

Схема презентации движения светил

Это самая продуктивная экспликативная схема, в которой изображаются падение и восхождение звезд, восхождение и закат солнца и, реже, луны:

падает звезда; это падают звезды; просто падают звезды; если падают звезды; ночную звезду, ту, что с небес упала вчера; вот упала с неба звездочка; звезды градом сыплют вниз; когда восходит звезда; там, где взойдет звезда Аделаида; у нас здесь восходит звезда; встает Собачья звезда; солнце взойдет; (солнце) сядет оно или взойдет; ох, скорей бы солнце встало; пока не взойдет солнце; солнце взошло; но когда это солнце восходит; село солнце да за Гималаи; это солнце едва ли закатится; солнце с луною над тобой не заходят; солнце на закат, значит луна на восход, над их ветвями поднималась луна; взойдет луна; жёлтая луна встает в камышах; из темноты над нами восходит луна.

Сюда же следует отнести и пример *вставала заря с субсинкцией* (когнитивным сдвигом) со светил на исходящий от них свет. Частотность сочетаемости лексических экспликативных предикации порождает воспроизводимые высказывания (*звезда падает*) и фразеосхемы – (*звезда / солнце / луна*) *восходит* и (*солнце / луна / звезда / заря*) *встает*.

Схема презентации света и свечения объектов

Данная схема в концептуальном отношении непосредственно примыкает к предыдущей. Здесь также доминируют изображения светил («звезда») и небесных явлений («свет»):

а над всей землей горит звезда; где горит звезда для всех; смотрел, как горит звезда; видеть, как гаснут звезды; раз уж эта звезда не гаснет; звезды гаснут в небесном огне; и наша звезда никогда не меняла цвета; светил, горящих для нас; там, где светит солнце; в них отражается свет; твой негасимый свет гаснет; но не погаснут те огни; там, где погасли огни; заря собою озаряет полмира; пылает заря; это небо уже начинает светиться; небосвод озарился; радуги зажглись.

Здесь можно выделить фразеосхему *звезда / свет / огонь гаснет* и воспроизводимое высказывание *звезда горит*. Сюда же можно отнести и *ослепленные солнцем*, в котором имплицитно содержится идея свечения.

Схема презентации осадков

Эта схема является второй по частоте реализации формой презентации натурфактов-осадков («снег», «дождь», «лед») в их движении (*снег / дождь идет / падает*), состоянии пребывания (*снег лежит*) или изменении состояния (*снег / лед тает*).

с утра шел снег; а снег идет молча; но вот выпал снег; если выпадет снег; когда выпадет снег; опять пойдёт снег; опять пойдёт дождь; когда пройдет дождь; пусть идет дождь; отравленный дождь падает в гниющий залив. кругом лежат снега; по всей земле лежат снега; пока лежит снег; снег лежит на темной земле; в море громоздились льды, как пойдет таять снег, и лед на реке, текущей снаружи, тает в точности так, как лед, что внутри.

Схема презентации движения воды

Следующая схема представляет концепты «река», «вода» и «лед» как субъекты движения (концепт «лед» включен сюда именно как явление, наблюдаемое на реках в момент ледохода):

а вода продолжает течь; хотя вода течет в наших руках; и реки текут на юг; вокруг корней твоих реки золотые текут; смотри, как течет река; вокруг него течет река; лед на реке, текущей снаружи; но когда поднимаются реки; к бровям подходит вода; я был на дне – но вся вода вышла; когда в реках двинется лед; как движется лед; мы слышали, что движется лед; тронулся лед.

Как и в предыдущих случаях, здесь наблюдаются фразеосхемы: *вода / река течет, лед движется / трогается*. Идея ледохода у Б.Г. обычно несет смысловую нагрузку пограничного события, связанного с переменами, в то время как идея текущей реки (или воды в реке) символизирует стабильность и неизменность.

Схема презентации движения и воздействия воздушных масс

Ключевым концептом, изображаемым в данной экспликативной схеме, является «ветер», совершающий экзистенциальные (*дует, метет, бушует*) или предметные действия (*бьет, рвет, срывает, качает, гудит, замел*):

вот уж утренний ветер над крышей подул; когда ветер дует с Невы; дует ветер с Брайтон Бича; ветер с океана дует мне в окно; начнет дуть трамонтана; по улицам провинции метет суховей; где всегда бушует метель; ветер в лицо; северный ветер бьет мне в окно; ветер рвет венки с твоей головы; ветер срывает двери с петель; ветер качает над ним ветви; черный ветер гудит под мостами, плывут облака; кругом снег замел следы.

Когда концепт «ветер» в идиостилевой художественной картине мира Гребенщикова представляется как агрессивная стихия, поэт использует либо его собственно-прямую номинацию – *ветер, трамонтана*, либо метонимические номинаты (*метель*), в остальных случаях прибегает к описательным метонимическим конструкциям *плывут облака* и *снег*

замел следы, имплицитно указывая на менее активное действие ветра через действие смежных с ним объектов.

Схема презентации развития растений

Следующей по частотности является схема прямого изображения процессов, происходящих в растительном мире. В основном изображаются «дерево», «листья» и «трава». Здесь также можно отметить наличие фразеосхемы *дерево / трава / цветок растет*:

и деревья, растущие здесь, растут из древних корней; если дерево растет – оно растет вверх; вырастают цветы; растет трава; трава растет под ногами; перестанет расти трава; вновь распускаются розы; дерево жизни зеленеет в листьях; на наших ветвях пожелтела листва; падают листья; новые листья меняют свой цвет; лист пролетел мимо лица.

Можно заметить, что, в отличие от самих растений («дерево», «цветок»), представляемых в их росте, концепт «листок» обычно сигнализирует увядание. Излишне говорить, что изображение роста или его прекращения может на следующем уровне организации текста концептуализироваться в качестве символов духовного развития или упадка.

Схема презентации действий животных

В основном в этой схеме изображаются птицы (реже другие животные) как субъекты перемещения, издания звуков или других действий и физиологических состояний:

когда поднимаются птицы; птицы взлетали из рук твоих; редкая птица долетит до ее берегов; вороны спускаются с гор; черные птицы будут сужать над тобой круги; странные птицы над ними кружат; черный ворон кружится, черный ворон кружит; а вороны молчат; спой мне, птица; над рекой кричит птица; бешено кричит воронье; спят звери и птицы; птицы уснули в саду; заклевал коршун – да голубя, какая рыба в океане плавает быстрее всех; летучие рыбы сами прыгают в рот.

Единственная фразеосхема, которая здесь может быть выделена, это *птица / ворон кружит(ся) / сужает круги*.

Схема представления темпоральных перемен

В принципе данная экспликативная схема сводится к одной фразеосинтаксической модели *темпоральное явление (наступает / приходит / приближается / проходит / идет / уходит)*, в состав которой входит и ранее описанная некусусная фразеосхема с ядерным концептуальным компонентом «время»:

наступает ночь; потом иногда наступает день; наступит лето; приходит день; пришел день; а потом приходит утро; и пришла весна; приближается лето; пройдет зима; но ночь проходит; осень пришла здесь и сейчас.

Если взглянуть на всю представленную группу схем прямого представления натурфактов как субъектов действия с концептуальной стороны, придется отметить, что чаще всего Б.Г. таким, «субъектным», образом изображает концепты «звезда», «солнце», «птица», «ветер», «снег», «река». «лед» и некоторые другие, которые двигаются, излучают свет, издают звуки или развиваются. Напомним, что, как показало исследование языковых прецедентов в идиостиле Б.Г. [Лещак С. 2019b: 204 – 213], «передвижение» и «визуализация» – это базовые концептуальные категории процессуального типа в творчестве поэта.

в. Экспликативные схемы презентации объектных свойств натурфакта

Данную группу схем можно предварительно подвести под понятие первичной артефактуализации природы, т.к. подавляющее большинство примеров представляет собой изображение природы сквозь призму человеческого восприятия или воздействия (чаще всего – предметно-манипулятивного, реже – эмоционально-волевого). Как и в предыдущем случае, здесь можно выделить целый ряд схем, связанных с той или иной объектной концептуализацией натурфактов.

Схема представления натурфактов как объектов визуализации

Здесь ключевым процессуальным категориальным понятием является зрительное действие. Стоит особо выделить фразеосинтаксическую модель **видеть / смотреть / глядеть (на) натурфакт:**

я вижу чистое небо; я хочу видеть небо, настоящее небо; но я не вижу небес; мы глядим на небо; глядя на небо; мы смотрим на небо; но я вижу, где свет; я видел свет; я вижу свет; кому дано видеть свет; я смотрю на свет; смотреть на солнечный свет; (вижу) серебряное пламя в ночном небе; склонен видеть деревья; на что я смотрю? На тополя под моим окном; я смотрел на эту ветку сорок пять лет; я видел дождь; я видел дождь, я видел снег; я видел в небе тысячу птиц; я хочу видеть мир; смотрят в окно на белый свет; я вижу тень твоего лица; мог бы не увидеть рассвет; им не позволяют смотреть на воду; четверо смотрят на пламя; мы искали свет полынной звезды; и солнца было не отличить от луны; я покажу тебе твердь; поглощенный светил созерцаю; была видна только тень от круга; мне чудится птица.

В данную схему включены также некоторые примеры, образованные по другим синтаксическим моделям, но концептуально они также имплицитно зрительное восприятие натурфакта субъектом (*мы искали свет полярной звезды, и солнца было не отличить от луны, я покажу тебе твердь, была видна только тень от круга; поглощенный светил созерцаю*). Если абстрагироваться от языковых факторов (представления номинатов натурфактов в качестве подлежащего), то сюда же следовало бы отнести и целый ряд примеров с квазисубъективизацией: *жар так и пышет; пламень погас, листья вершин сливаются с небом, а небо меняет цвета, тени домов ложились под ноги, пепел покрыл следы, лес расступился, расступились в море воды*. Во всех этих случаях фактически речь идет о том, что это картина, предстающая человеческому взору.

Наиболее частотными предметами изображения в группе визуализированных натурфактов являются концепты «небо» и «свет».

Схема представления натурфактов как объектов осязания и других физиологических действий

Согласно с данной схемой, натурфакты (чаще всего «земля» и «река») изображаются как объекты осязания и кинестетических действий человека:

летит, не касаясь земли; чтобы не слишком касаться земли; не нужно касаться земли; а жена его сидит на земле; мы пойдем, касаясь деревьев; она коснется рукой воды; мы коснулись воды губами; чем сильнее ты ударишься об воду; наберу этого сладкого воздуха в грудь; время перейти эту реку вброд; нет перешедшего реку; я словно перехожу эту реку по тонкому льду; пошли к реке по воду; остерегайся наступать на серые камни.

С этими же концептами связаны оба выделяющихся здесь клише – *касаться земли* и *переходить / перейти реку*. Практически все виды действий в этой схеме содержат момент пограничного контакта или пересечения границы, что весьма характерно для идиостилевой картины мира поэта.

Схема представления натурфактов как объектов предметно-манипулятивных действий

Это довольно разнородная в семантическом отношении схема. Единственным частотным проявлением такого типа объективации натурфактов является «огонь»:

но я сам разжес этот огонь; разжигая огонь; разжечь пламя; огни, которые впервые мы зажгли; огня будет уже не унять; руками раздвинули ветви; возьми в ладонь клевер, возьми в ладонь мед; оставь

мне серые камни на зеленой траве; я оставляю эти цветы; дайте немного воды; мы выпускаем птиц; охотник выпустит псов; они изменят весь мир; это не белая сирень у тебя в руках – это снег.

Остальные схемы связаны с представлением явлений и предметов природы как объектов разного рода непредметных и нефизиологических действий субъекта – эмоций, воли и мышления. Чаще всего объектом такого изображения у Б.Г. становится «свет».

Схема представления натурфактов как объектов эмоциональной оценки

боящихся света луны; она боится огня; панки любят грязь, а хиппи цветы; те, кто боятся рассвета; все дивятся на солнце, Бог с ней, с твердью.

Здесь обращает на себя внимание эмоциональный концепт страха.

Схема представления натурфактов как объектов волитивного отношения

люди жаждут света; мне не нужно много света; мне нужен твой свет; я не могу без огня; жаждал воды ее; я потерял связь с миром.

Как видно, здесь на первом месте волитивный концепт желания.

Схема представления натурфактов как объектов когнитивных действий

К этой схеме мы относим объективизацию натурфактов как предметов знания, мышления и пения (как эстетического семиотического действия):

не знавшее света дня; я узнал про твой свет; подумаем вместе о рыбе, что быстрее всех; долго мы пели про Свет, но я пою ветру о солнце, (пою) солнцу о полной луне.

К данной группе схем можно отнести также несколько примеров объектного изображения природы, в которых натурфакты представляются как объекты воздействия со стороны других натурфактов: *ветер качает над ним ветви, роет землю кованым копытом, листья вершин сливаются с небом.*

Общий вывод, который можно сделать после анализа приема объективизации натурфактов в произведениях Гребенщикова, – подавляющее количество примеров касается воздействия на них человека, прежде всего визуального и осязательного, реже – предметно-манипулятивного воздействия, а также когнитивного, волитивного и эмоционального к ним отношения. Объектами же такого процессуального отношения субъекта к природе чаще всего становятся «свет», «небо», «земля», «река» и «огонь».

г. Экспликативная схема презентации натурфакта как места действия

Это самая продуктивная схема, что не должно удивлять, т.к. природа в ее прямой презентации представляется как среда существования огромного большинства объектов, представленных в текстах Гребенщикова, и, одновременно, как среда обитания человека (в т.ч. самого лирического героя).

Базовым (хотя и не самым частотным) концептом здесь, конечно, является категория «места» (в ее различных лексических реализациях):

в просторах бесконечной земли; на просторы твоей пустоты; но здесь так всегда; здесь в доме дождя; здесь пахнет весной; деревья, растущие здесь, растут из древних корней; ты живешь здесь; Нигде нет неба ниже, чем здесь. Нигде нет неба ближе, чем здесь; там, где светит солнце; там рыбы падают на дно; там, где погасли огни; там, где взойдет луна; пусть сияет там тишина; но там, на ледяном краю; что стоишь одиноко возле края земли; здесь как всегда; здесь восходит звезда; воздух здесь слишком прозрачен; королевское утро всегда здесь; будет место звериной луне.

Примеры использования всех остальных, более частных, концептов в роли мест действия натурфактов представим ниже по степени частотности репрезентаций:

«небо»: *я видел в небе тысячу птиц; в небе радуги зажглись; птицы в небе; сверкают крылья ястреба в ясном небе; высоко в небе появится сокол; те в небе или в огне; любой дом непрочен, если в небе сталь; на нашем месте в небе должна быть звезда; серебряное пламя в ночном небе; иногда летишь в электрическом небе; он гордо реет в поднебесье; тень в небе со своим ключом; а в чистом небе два крыла чертят дугу исправно; в темно-синем небе благость и покой; а в небе надо мной все та же звезда; а в небе прозрачная тишь; только на небе темно; а на небе гроза; вьются по небу; между небом и землей; они взвоятся в небо; взлететь в небеса; и – вверх, в небеса; вернулся в небеса; она смотрит в небеса; ты смотришь в небо; и поднял глаза в небосвод; в небо лезут леса; подними глаза к небу; возведи очи к небесам; к этому небу и к этой земле; я ждал, что взлечу к небесам; вот упала с неба звездочка; ту, что с небес упала вчера; падающие с неба цветы; в двери стучит сорвавшаяся с неба звезда;*

«земля» / «мир» / «свет»: *недолго это тело будет жить на земле; кажда душа на земле; но даже ночь бывает светлой к утру на этой земле; из всего, что я видел на этой земле; кто-то, кто ждет на земле; на этой земле, где трава ростом как день; легко на земле; я до сих пор не видел на этой земле кого-либо прекрасней, чем ты; в центре Земли; в еще не от-*

крытой земле; по всей земле стоит вторник; по всей земле лежат снега; между небом и землей; он знает ходы под землей; кони бегут по земле; велели мне ходить по земле; что стоишь одиноко возле края земли; если дойду до конца земли; с земли поднимались цветы; вобьют тебя в землю крестом; нету другой такой Родины на свете; в мире лежит мой дивный сад; в мире что-то не так; но в мире есть что-то еще; но в мире есть что-то; не все в этом мире могут быть такими, как ты; много в мире есть сюрпризов; как в мире заведено; но в этом мире случайностей нет; в мире все непостоянно; идет по свету; нужно плыть вокруг света;

«вода»: *камни в холодной воде; кап-капли в воде; немного солнца в холодной воде; в мутной воде не видно концов; отражение ясных звезд в темной воде; отражению в прозрачной воде твоих глаз; это вода, в ней яд; круги на воде; научи нас дышать под водой; держать голову под водой; глубоко под водой; что спрятано под темной водой; главный ваш груз под водой; лети над темной водой; когда над чистой водой; над прозрачной водой тает дивная сень; наши кони пустились в пляс по заре, по воде и среди огня; там сидят вокруг воды мозговые рыбаки; мы боялись лезть в воду; положи меня в воду; я так боюсь упасть в морскую воду; но мы ушли в воду; я знаю тропинку ведущую к самой воде; но, чтобы пробиться к воде; другой уплыл под воду; из-под темной воды; из-под темной воды бьют колокола;*

«река»: *я никогда не ловил луну в реке рукой; когда в реках двинется лед; но в этих реках такая вода; в красной реке вода; а над рекой кричит птица; над Москвой-рекой встает Собачья звезда; солнце восходит над красной рекой; и он стал у реки; встань у реки; как ты будешь жить у убитой тобой реки; (видишь) у красной реки; брод через великую реку; мы шли через реку пока нам хватало моста; здесь между двух рек – ночь; баобабы вдоль Волги-реки; возьми меня к реке; Владимир гонит стадо к реке; пьет из реки; он пьет из реки;*

«дерево / лес / ветка / листья»: *стоя под деревом; уплыть с тобой к деревьям; мимо черных деревьев; я шел по следу оленя среди высоких деревьев; музыка летит меж дерев; в лесу под густой листвой; золотые драконы в лесах твоих; как камни в лесу; скрытым в лесу; как дети в зимнем лесу; в подмосковных лесах листопад; вдохновение мое ходит голое в лесу; на поляне в забытом лесу; во всех лесах поют дрозды; я иду по цветущим лесам; зашёл в бесконечный лес; я ушел бы в темный лес; встал к лесу передом; из лесу выходит старик; ты совсем недавно вышел из леса; из-за леса; ведет его сквозь лес; в жутких тропических зарослях ельника; ветер в твоих ветвях; я был запутанный в ветках; они снимутся с ветки; на наших ветвях пожухла листва; над их ветвями поднималась луна; древо жизни зеленеет в листах, солнечный свет на*

этих ветвях, души мертвых солдат на еловых ветвях, в лесу под густой листвой; солнечный свет сквозь листья; люди, пришедшие из можжевельника; растут из древних корней; вокруг корней твоих реки золотые текут; ты – дерево, твое место в саду;

«снег / сугроб» / «лед»: *серые следы на сером снегу; белые олени на черном снегу; трудовая пчела на белом снегу; чьи следы на новом снегу; избы под снегом; под снегом не видно крыши; крестил, голый в снегу; в пурпурных снегах потерян наш след; потерянному в снегах; по горло в снегу; легко по снегу босиком; тихо ходит меж сугробов; он плетется меж сугробов; ложиться лицом на снег; песни высаженных на лед; спешат на свет; корабль, идущий под лед; провалился под лед; стоя на льду; на льду Белозера; ты танцуешь на льду; живущим на льдинах; растаяв среди вечных льдов; перехожу эту реку по тонкому льду; я иду по льду последней реки;*

«темнота / тьма / тень»: *я иду в темноте; пускай я в темноте; только во тьме свет; трепет русалок во тьме; в обмороченной тьме; о лебедь, ушедшем во тьму; смотрит на меня из темноты пролетов; из темноты над нами восходит луна; призыву из мрака не внимлет; тихо из мрака грядет; таракана узревши во мраке; в сумрак войти ее; рухнул во мрак; растворилась в тени лесов; и поодаль в тени она улыбалась; мерцают в тени эти двери в Эдем; в тени чужих мостовых я увидел тебя; мы спрячемся в тень; ласточкой – в тень; мы уйдем в тень; выйти из тени на свет;*

«холм / гора»: *я стою на холме; сидя на красивом холме; город на далеком холме; на древних холмах; она стоит на холме; Никону стоять на холме; медведь на холмах; а на горке Владимир; а под горкой Покров; там за холмом; смотрит с холма; я взошел в гору; вороны спускаются с гор; оно придет с гор; село солнце за Гималаи; из-за гор; когда из-за гор начнет дуть трамонтана;*

«трава»: *серые камни на зеленой траве; на зеленой траве; какая-то пыль на траве; это тень от облаков на траве; как ветер на подлунной траве; лошадь белая на траве; камнями в зеленой траве; жизнь ползет как змея в траве; по пояс в траве; рожденные в травах; над густой травой; по истоптанной траве гуляет коза; ходит кошкой по траве; среди серой травы;*

«море / океан»: *в море громоздились льды; расступились в море воды; но если б ты была в море; хватит попусту гонять в чистом море корабли; рулит в море на доске; рыба в океане плавает быстрее всех; пойду бродить по морю; семь кораблей несутся по морю; они шли по морю четырнадцать дней; по морю плывет пароход; когда матросы падают в море; чтобы добраться до моря; он прошел от Белого до Черного моря;*

«огонь»: *те в небе или в огне; ляжет перед нами в огне; наши руки в огне; этот поезд в огне; эта ёлка в огне; но губерния в огне; знак огня растворился в огне; наши кони пустились в пляс, по заре, по воде и среди огня; она спит у огня; я брошу в огонь душистый чабрец; он бросил в огонь все, что было не жаль; письмо сквозь огонь; сквозь пламя;*

«ветер» / «воздух»: *твоя листва на ветру; лист на ветру; и в воздухе запах газа; унесет по ветру; но в воздухе пахнет весной; сквозь можжевеловый ветер; а я живу в центре циклона; твоя листва в облаках; наверху в облаках реет черный истребитель; летал в облаках; лебединая сталь в облаках еще ждет;*

«пустота / пустыня»: *в полной пустоте; поэтому ты в пустоте; оно не может жить в пустоте; сорок лет в пустыне; и вышел где-то в пустыне; в пустыне бредут верблюды; вот мы мчимся по пустыне; она идет по пустыне; я сижу у окна и смотрю в пустоту; я ушел в пустыню;*

«свет / огонь»: *звезды гаснут в небесном огне; шел далеко в свете звезды ее; в призрачном свете (мерцает); сияющие во фрактальном свете; (сокрыт) в красных огнях; как негатив на свету; как мотыльки на свет;*

«песок»: *в жарком песке; лежа в холодном песке; я зарыл свои стрелы в песок; любили в песке; стерты слова в песке;*

«камень»: *взойдет солнце над живыми камнями; у стертых ногами придорожных камней; от Долины Царей до камней на холме; мимо стоячих камней;*

«цвет»: *прямо по цветам сапогами; на белых цветах первого дня сентября;*

«звезда»: *от Москвы до загадочных звезд.*

В данной схеме особенно заметна роль когнитивного пространства природы, изображаемого в текстах Б.Г. как фон человеческой деятельности. Природные явления и отдельные натурфакты обретают концептуальный смысл не сами по себе, а именно как место для человека, его естественная среда. Изображение природы у Б.Г. чисто антропоцентрично. Как видно, в текстах поэта наиболее частотными в роли природного места изображаемых событий являются концепты «неба», «земли» / «мира», «воды», «реки» и «дерева». Четыре первых концепта носят явно макропространственный характер и придают картине природы, представленной в произведениях поэта, своеобразный эффект глобальности.

д. Экспликативная схема презентации натурфакта как времени действия

Данная схема менее объемна, чем предыдущая, поскольку в художественном идиостилевом арсенале Гребенщикова темпоральных концептов значительно меньше, чем локальных. В первую очередь это «утро»,

«время» и «ночь», в меньшей степени – «день», «лето», «весна» и «зима». Как и в предыдущем случае, представим темпорализацию натурфактов в текстах песен Гребенщикова по концептам:

«утро»: *у нас сентябрь утром; утром ее кровь станет росой; утром алмазы станут битым стеклом; кто это моет стены рано утром; в понедельник утром жизнь тяжела; ты пришла ко мне утром; ты просыпаешься утром; я узнаю об этом только утром; февральским утром выйду слишком рано; я родился сегодня утром; к тому же поутру прекрасно готовит еду; поутру с похмелья пошли к реке по воду; я сяду в лотос поутру посередине Кремля; проснешься поутру – все вокруг пустота; рано поутру; (вспомним), где обнаружишь себя поутру; вышли поутру в поле, а поутру в поле – крестная сила, поутру в поле – Боже как красиво; нам дали вольную поутру в поле; она плачет по утрам; чтобы с утра не разглядеть в глазах; рано с утра, пока темно; чтоб с утра была цела голова; должно быть пьяны с утра; с утра шел снег; остаются с Ивановым до утра; семь часов до утра; спит до утра; он говорит с ними до утра; нужно ждать до утра; будут стоять до утра; до утра не мог открыть глаз; в доме далеко до утра; каждую ночь до утра они пекут непростые блины; каждую ночь до утра они практикуют ликбез; в среду к утру; где-нибудь ближе к утру наблюдатель проснется; к утру он чист-безгрешен; возвращаюсь каждый вечер к утру; станет легче к утру; к утру станет ясно; даже ночь бывает светлой к утру; моя профессия с утра до полвторого считать, что я – твоя Священная корова; я ушел до рассвета; они снимаются с якоря рано; мы выйдем из дома чуть раньше; таскаем колонки в смертельную рань; мне не встать в эту рань; еще до первого света зари; он будет гореть до рассвета;*

«время»: *до лучших времен; в такие времена, как наши; в наше время; в это время; во время войны; скоро рассвет; скоро полночь; скоро кончится век; скоро будет рассвет; скоро будет зима; скоро весна; скоро январь затрещит; сейчас мне светло; а теперь – тихо; теперь я вижу чистое небо; небо теперь другого цвета; где всегда бушует метель; трава всегда зелена на том берегу; твои орлы всегда зорки; небес без дождя не бывало еще никогда; наша звезда никогда не меняла цвета; завтра будет то, что было раньше; село солнце да за Гималаи, чтоб на-завтра вновь взойти; ищет в песке ночную звезду, ту, что с небес упала вчера²⁹;*

²⁹ Сюда же относятся и все примеры, образованные по описанной ранее фразеосинтаксической модели (*в какое-то время*)(*есть / нет*) *природное явление / природный объект*.

«ночь»: *улав читать стихи всю ночь подряд; танцуем весь день, танцуем всю ночь; вдвойне приятно сидеть всю ночь; вдвоем всю ночь; каждую ночь до утра они практикуют ликбез; мы прожили ночь; то, что понятно ночью; сегодня ночью я буду жечь письма; темней, чем ночью; а ночью время идет назад; ночью она спит у огня; небо и эта луна ночью; где в полдень темней, чем ночью; граф Диффузор разбудит вас в полночь; в ночи – бирюза; туда, но в полночь расходятся в кельи, за каждым новым днем новая ночь;*

«день»: *день здесь и потом прочь; сегодня днем я смотрел с крыши; и новое солнце днем, у них перья днем – жемчуг, в жарком песке в медленный день; за каждым новым днем новая ночь; с каждым днем;*

«весна»: *так часто бывает весной; (перья) серафимы раскричатся по весне; ЛСД едят весной; кто пишет книги весной; не дожидать до весны, можно дожить до весны;*

«лето»: *летом в городе слишком жарко; летом никто не знает, кто он; летом тепло; летом здесь едят пейотль;*

«зима»: *долгой зимой в замшелом медвежьем углу; в конце декабря;*

«вечер»: *но каждый вечер начиналось опять.*

Несложно заметить, что, несмотря на то что в количественном отношении концепт «ночь» встречается в качестве временного показателя реже, чем «утро», именно он становится ключевым в художественной идиости-левой картине мира Гребенщикова. Значимые события происходят *ночью, всю ночь, до утра, до рассвета*, в то время как «утро» представляет собой определенную темпоральную границу. Перемены назревают *к утру, поутру, в рань*, новое начинается *с утра, утром, рано*. Здесь у Б.Г. появляются клише *всю ночь* и *каждую ночь до утра*, а также фразеосхема *утром / к утру станет*. «День» как концепт весьма спорадичен и вторичен, «вечер» же – вообще окказионален. То же касается и времен года. «Осень» практически отсутствует в его идиостиле, а «зима» и «лето», скорее, описываются через концепты «снег», «лед», «солнце», «трава», «цветы», «свет / огонь», чем называются. Несколько лучше на их фоне выглядит концепт «весна», который, судя по всему, выполняет на макроуровне ту же функцию, что и концепт «утро», – является границей между «зимой» и «летом», на которой происходят перемены в природе). Если верно то, что концептуализация сезонов у Б.Г. сопряжена с описанной Робертом Грейвсом идеей Белой Богини [Грейвс 2000], как это утверждает О. Никитина («Богиня Земли (три времени года: Весна, Лето и Зима)») [Никитина 2001], то неудивительно, что изображение осени в текстах поэта едва заметно.

е. Экспликативные схемы презентации атрибутивных свойств натурфактов

Следующая группа прямых описаний натурфактов относится к их атрибутированию. Чаще всего объектами атрибутирования становятся в его текстах концепты «небо», «свет», «звезда», «камень», «вода» и «снег». Здесь можно выделить две базовые схемы – прямого и непрямого (обратного) атрибутирования.

Схема прямого атрибутирования натурфактов

С этой целью Б.Г. обычно использует две синтаксические стратегии – атрибутирование через определения или через предикцирование. В первом случае определением становится прилагательное или причастие (на уровне словосочетаний согласования), а также имя существительное (в сочетаниях управления). Во втором же случае предикат содержит либо сам атрибут (*воздух чист, небо свободно от туч, земля покрыта черной гарью*) либо атрибутивное действие (*ветер пах орехом, пахнет медом и сиренью, печёт от его огня*). Рассмотрим примеры прямого атрибутирования по концептам:

«небо / небеса»: *чистое, ясное, ночное, темно-синее, хмурое, зияющие; без дождя; другого цвета, дивной синевы, хмуро, высоки, светлей, ближе, ниже, ниже, чем здесь, выше, становится выше, свободно от туч, что небо, что земля – один цвет; звездный, небесный (свод);*

«свет»: *красный, зеленый, яркий, вечерний, дневной, солнечный, лунный, полной луны, звезды / звезд (свет / блеск / отблеск), дня, костра, зари, свеч, в окне; небесная (заря);*

«звезда / звезды»: *ночная, ясные, тусклые; северная, полярная, высокие; упавшая, уходящая, движущаяся, мерцающая, сгоревшая, сорвавшаяся, гаснущие;*

«камни»: *серые, цветные, стоячие, придорожные, самоцветные, древние; на холме, в холодной воде, в лесу, стертые ногами, в моих руках; горный (хрусталь);*

«вода»: *чистая, прозрачная, мутная, темная, черная, холодная, ключевая, морская; утекающая;*

«место»: *жарко как печь, свободно, в нем достаточно света (место); ледяной (край); так холодно; слишком светло; темно, словно в шахте; станет жарко; тепло (здесь);*

«снег»: *белый, серый, чистый, мокрый, декабрьский, голубой; выпавший; медленен; без конца и края;*

«темнота / тень»: *северная, могильный; пролетов; лесной (мрак), снежный (сумрак), креста, крыла, на стене, от круга;*

«огонь»: *небесный, красный, яркий, ослепительный (жар); свечей, печей; печёт от его огня;*

«**цветок / цвет**»: дикие, абрикоса (цветы), северный, яблони (цвет), (от ромашек-цветов) пахнет ладаном, пахнет медом и сиренью;

«**ветер**»: северный, утренний, весенний; с океана; пах грецким орехом, пахнет, как горький миндаль;

«**земля**»: безводная, пересохшая, твердая, темная; покрыта черной гарью, что небо, что земля – один цвет;

«**день**»: наступающий, новый, зимний, каждый; этот день был не худшим из наших дней, а завтрашний день есть завтрашний день;

«**птица**»: малиново-алая, черные, певчая, райские; в небе, с крылом (ястреб);

«**трава**»: зеленая, густая, серая, подлунная, истоптанная; зелена;

«**воздух**»: пуст, чист, слишком прозрачен, посвежей;

«**лес**»: зимний, темный, бесконечный, цветущие; над рекой (сад);

«**ночь**»: темная, новая, долгая; беззвездная, светла;

«**река**»: последняя, великая, простая; горные (ручьи);

«**дерево**»: зеленое, высокое, живое;

«**дождь**»: последний, серый; апрельская (гроза);

«**холм**»: далекий, красивый; пустынная (скала);

«**зима**»: бесконечная, долгая;

«**луна**»: полная, заходящая;

«**солнце**»: светлое, ясно;

«**утро**»: февральское;

«**мир**»: прекрасен;

«**лето**»: вечное;

«**лед**»: на реке;

«**рыба**»: в море;

«**время**»: весеннего восстановления.

Несложно заметить, что подавляющее большинство презентаций прямых атрибутов в смысловом отношении носит чисто узуальный характер (это довольно стандартные характеристики натурфактов), а в формальном плане реализуется через согласованные или несогласованные определения, хотя стоит обратить внимание на некоторые особенности. Так, чаще всего предикативный способ атрибутирования поэт применяет к концептам «небо» (две трети атрибутов), «место» (почти все атрибуты) и «воздух» (все атрибуты). В остальных случаях такой тип атрибутирования встречается лишь в единичных случаях («земля», «трава», «снег», «день»). Нечасты также случаи атрибутирования через описание совершаемых натурфактами действий («ветер» и «цветок» *пахнут*, «огонь» *печет*). Бросается в глаза также обилие причастных атрибутов при концепте «звезда», что только подчеркивает значимость субъектности данного концепта в картине мира поэта. Кроме него, данный вид атрибути-

рования встречается еще у «воды» (*утекая*), «снега» (*выпавший*), «дня» (*наступающий*), «луны» (*заходящая*) и «лесов» (*цветущие*). Еще дважды причастия подчеркивают объектность натурфактов: «камни» (*стертые ногами*) и «трава» (*истоптанная*). В семантическом отношении почти все прямые атрибуты натурфактов сами являются натурфактуальными по сути и отсылают к другим концептам природы (*ясный, светлый, мокрый, пустой, пустынный, безводный, беззвездный снежный, ночной, вечерний, утренний, весенний; зимний, дневной / дня, цветущий, горный, небесный / в небе, солнечный, лунный / полной луны, звездный / звезды / звезд, лесной / в лесу, костра, без дождя; на холме, в холодной воде, с океана, на реке / над рекой*). Наиболее частотными (если здесь вообще применимо это определение) атрибутами натурфактов в текстах Гребенщикова являются: *высокий* и *темный* (по отношению к 5 натурфактам каждый), а также *зеленый; серый, чистый, светлый* и *северный*³⁰ (к 4 натурфактам). Если прилагательные *высокий, чистый, светлый* и *зеленый* вполне объяснимы при описании излюбленных природных концептов поэта (неба, светил, воды, травы и деревьев), то *темный, серый* и *северный* явно несут на себе дополнительную идиостилевую значимость (особенно если брать во внимание петербургское происхождение поэта): *серые* у него не только *камни*, но и *трава, снег* и *дождь, северные* – *звезда, цвет, ветер* и *темнота*, а *темные* – *небо, вода, земля, лес* и *ночь*.

Схема непрямого атрибутирования натурфактов

К непрямому атрибутированию мы отнесли те случаи, когда натурфакт формально сам представлен как атрибут другого объекта, но по сути этот объект является проявлением признаков и свойств данного натурфакта. Обычно в синтаксическом отношении это выглядит либо как словосочетание управления, в котором номинат натурфакта выполняет функцию управляемого члена, либо как сочетание согласования, в котором натурфакт представлен в форме прилагательного. Приводим те примеры, которые не были учтены в предыдущей группе:

«время»: *перемена, начало, связь (времен); за долгой зимой, зима будет долгой, едва ли она будет вечной, долгой зимой, для долгого дня, долгие зимние дни, медленный день, вечная весна, вечное лето;*

«птица»: *голоса (птиц), крыло (ястреба), крик (воронья), лебединые крылья, вороньи крылья, голубиная кровь;*

³⁰ «Север» у Б.Г. является макроконцептом, совмещающим одновременно натурфактуальную и сакральную семантику (как символ духовности): «Получается, что путь на Север, к Северному цветку, к Гиперборее, равен пути к Богу. А Он, как известно, в сердце, „ключ к северу ждет между биениями сердца”» [Казарина].

- «ХОЛМ»:** *склон, вершина (холма), горная тропа, высокогорный луг;*
«ОГОНЬ»: *жар, источник, запах, языки (огня / пламени);*
«ЗЕМЛЯ»: *край, центр, недра, просторы (земли);*
«ВОДА»: *плеск, гладь, вкус (воды), родник (с водой);*
«ЗВЕЗДА»: *отраженье (звезд), восход (звезды);*
«РЕКА»: *середина, берег (реки), речная прохлада;*
«ЦВЕТ»: *запах (роз). цветущие яблони, леса;*
«ВЕСНА» *признаки (весны), весенняя пора;*
«СОЛНЦЕ»: *солнечный, луч, пятна (на солнце);*
«ДОЖДЬ»: *капли, шелест (дождя);*
«ЗВЕРЬ»: *стаи (зверья), волчий след;*
«ВЕЧЕР»: *синий, январский;*
«МОРЕ»: *морская волна;*
«НЕБО»: *свод (неба);*
«СНЕГ»: *снежная степь;*
«ЛУНА»: *фазы (луны);*
«ЗИМА»: *середина (зимы);*
«КАМЕНЬ»: *тепло (камней);*
«ТРАВА»: *зелень (травы);*
«ДЕНЬ»: *наступление (дня);*
«ПУСТОТА»: *пустынный берег;*
«СВЕТ»: *светлый след;*
«РЫБА»: *запах (рыбы);*
«ПЫЛЬ»: *облако (пыли);*
«ЛЕТО»: *летний туман.*

Непрямое (обратное) атрибутирование – это нечасто применяемый Б.Г. прием. Обычно такие атрибуты указывают на части натурфакта (*склон, вершина, край, центр, недра, просторы, середина, берег, свод, волна, языки, луч, пятно, крыло, кровь, капли, начало*), формы его существования (*стая, облако, фаза, пора*), проявления (*запах, вкус, плеск, крик, наступление, шелест, признаки, перемена, связь*), характеристики (*тепло, гладь, зелень*) и смежные с ним натурфакты (*луг, тропа, родник, степь, след, туман*).

И все же, принимая во внимание концептуальную значимость для творчества Гребенщикова рассматриваемых здесь понятий и высокую частотность реализующих их номинатов (более чем 1800 использований в текстах произведений), факт, что его концепты-натурфакты обладают в среднем менее чем семью различными атрибутами (а в поэтических текстах Гребенщикова атрибуты в отношении того же концепта повторяются довольно редко), свидетельствует о том, что уровень референтности концептов явлений и объектов природы и дескриптивности

самого изображения природы у поэта крайне низок. Натурфакты в подавляющем большинстве случаев функционируют в произведениях Гребенщикова без каких-либо атрибутов, в «чистом» виде, как таковые. Это явный знак философичности изображаемой картины природы. Отсюда вывод: изображения природы у поэта – это не описания, а рассуждения о мире и человеке в нем, не столько пейзажи, сколько притчи и трактаты в стихах.

ж. Экспликативная схема презентации явлений природы как процессов и состояний

В ряде случаев явления природы представляются в виде процессов – действий и состояний. Это касается таких концептов, как «темнота», «свет», «ветер» «огонь» и «цвет». В некоторых случаях поэт прибегает к категории состояния (*светло, темно*) или безличным формам и неопределенным конструкциям (*веет, принесло*), но иногда это глаголы, семантически имплицитующие концепт (*гореть, цвести, светить*):

«темнота»: *когда в городе станет темно; здесь темно, словно в шахте; только на небе темно; а в тюрьме моей темно; спи, пока темно; рано с утра, пока темно; если же станет слишком темно, чтоб читать тебе;*

«свет»: *здесь слишком светло; в доме твоём светло; в хрустальном захолустье светло; там, где светит солнце; это небо уже начинает светиться;*

«ветер»: *ты будешь дуть вслед ее парусам; и веет чем-то кисло и тоскливо; принесло дождем; дуй, дуй, пока не сдует;*

«огонь»: *и пожар догорел, но я не сгораю; (ждишь, когда я) сгораю; он сгорел;*

«цвет»: *пока цветет иван-чай; а в нем лотосы цветут.*

Подводя итог анализа прямой презентации природы, следует отметить, что наиболее частыми объектами такой презентации в творчестве поэта являются (по степени частотности изображения): «небо», «свет», «звезда», «снег», «земля», «ветер», «вода», «время», «река» и «лед». Большинство изображаемых концептов носит явно макропространственный и макровременной характер, глобализируя картину природы в произведениях Бориса Гребенщикова, а два («снег» и «лед») дополнительно подчеркивают зимний или северный характер изображаемого мира природы, что естественно для поэта как русского и петербуржца.

Несложно заметить, что выстроенные по описанным экспликативным схемам прямые презентации явлений и предметов природы практически не отличаются от узуальных. В них самих сложно обнаружить какую-то особую смысловую нагрузку (кроме уже отмеченной глобаль-

ности и «северности»), и вряд ли они сами по себе представляют собой специфику гребенщиковского идиостиля, хотя обилие примеров такого типа свидетельствует о важности самого когнитивного пространства природы для идиостилевой художественной картины мира поэта.

Намного более интересны для спецификации художественной картины мира поэта модели трансформированного изображения природы, касающиеся в первую очередь транссубстанциализации и реификации природных явлений (представления их как качественно иных сущностей), денатурализации (представления явлений природы как артефактов) и анимизации природных объектов и явлений (в т.ч. их антропоморфизации), а также натурализации человеческих психологических и социальных черт.

1.2. Модели трансформированного изображения природы

Специфику творческого идиостиля писателя гораздо более ярко иллюстрируют когнитивные и семантические трансформации как на уровне понятий, так и на уровне суждений. В случае с понятиями о мире природы, становящимися объектом изображения, такие трансформации могут происходить в двух направлениях: либо понятия, узואльно трактуемые как не вещественные, овеществляются (реифицируются), либо натурфактуальным понятиям приписывается анимичность (одушевленность) или даже антропность (человеческие черты). Реификация природных объектов, кроме прочего, может заключаться в том, что собирательные или агломеративные понятия (вроде представлений о пространстве) представляются как единичные предметы, а также в том, что натурфактам приписываются нехарактерные для них свойства других натурфактов (например, воздуху – свойства камней, траве – свойства воздуха и т.д.).

1.2.1. Модель транссубстанциализации натурфактов

Прямая презентация природы, обычно служащая созданию семантического (содержательного) фона для лирической дескрипции или экспрессии, – это, хотя и наиболее широко представленная, но не единственная и далеко не самая характерная форма изображения природных объектов и явлений в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова. Специ-

фику творческого идиостиля писателя гораздо более ярко иллюстрируют когнитивные и семантические трансформации изображаемых объектов как на уровне понятий, так и на уровне суждений. В случае с понятиями о мире природы, становящимися объектом изображения, такие трансформации могут происходить в двух направлениях: либо понятия природных явлений и объектов транссубстанциализуются (представляются с измененной сущностью), вплоть до артефактуализации (представляются как рукотворные или технические сущности), либо же они анимизируются (одушевляются) или даже антропоморфизируются (им приписываются человеческие черты).

Трансформация объектов – это весьма неоднородный процесс. Под этим понятием можно подразумевать довольно широкий спектр семантических преобразований различных натурфактуальных понятий друг в друга или в другие – ненатуральные явления и объекты. Такие преобразования могут носить как качественный, так и количественный характер. С качественной точки зрения они могут состоять в:

- приписывании одним натурфактам свойств других натурфактов (условно такой прием можно назвать *транссубстанциализацией*, т.к. в ходе реализации такого приема жидкие и газообразные объекты как бы «превращаются» в твердые, твердые – в газообразные или жидкие, звери – в птиц, динамичные объекты – в статичные, темпоральные явления природы – в пространственные, а абстрактные явления природы, обычно понимаемые рассудочным способом, вроде понятий природы, зимы, утра, темноты или мороза, – в чувственно воспринимаемые конкретные физические предметы и под.);
- приписывании натурфактам свойств артефактов (т.е. объектов, созданных или преобразованных человеком в ходе его культурно-цивилизационной деятельности).

Данный раздел посвящен только первому из этих явлений, т.е. семантическим трансформациям, не выходящим за пределы узко понимаемого мира природы (как естественной среды пребывания человека, как мира веществ, растений и животных). Целью такого, несколько насильственного расчленения реального мира натурфактов и артефактов является попытка понять, какова роль «естественного» в художественной идиостилевой картине мира Гребенщикова.

Наконец, с количественной точки зрения взаимную трансформацию объектов можно понимать также как «превращение» собирательных и агломеративных понятий (вроде представлений о сложных пространственных объектах) в холитивы и сингулятивы, т.е. понятия о целостных и единичных предметах, или же как изменение пространственной или

временной перспективы и размерности (обычно такой прием применяется в сюрреализме).

Равно качественная, как и количественная транссубстанциализация натурфактов может носить определенную степень. Она может быть только предварительной (когда натурфакты только сопоставляются между собой или уподобляются в каком-то отношении или по какому-то признаку) или частичной (когда натурфакту приписываются свойства и характеристики, обычно ему не присущие), но может быть и полной, когда натурфакт представляется как совершенно иной натурфакт (отождествляется с другим натурфактом).

В ходе анализа изобразительной модели натуралистической транссубстанциализации натурфактов нам удалось выделить несколько характерных для творчества Гребенщикова экспликативных схем взаимной трансформации натурфактов. Под экспликативной схемой изображения мы понимаем частный алгоритм представления тех или иных объектов тем или иным способом в пределах некоторой изобразительной модели.

а. Экпликативная схема отождествления (метаморфозы) натурфактов и их свойств

Самой простой формой предметной трансформации природных объектов в пределах когнитивного пространства «природа» является уподобление различных натурфактов друг другу (вплоть до метаморфозы одних в другие). Используя термин «метаморфоза», мы имеем в виду не языковой прием (*взлететь соколом, смотреть волком*), а когнитивный прием представления одного объекта как другого). Эта экспликативная схема используется Б.Г. нечасто:

ночь была бы пустой темнотой; каждый день был океанской волной; (зима) сама обернулась весной; (осень) рискует превратиться в весну; лето стало зимой; Восток станет Севером и янтарь станет медь; плоть становится пыль; в пальцах его вода превращалась в дым; вода превращается в свет; ветер с вершины будет нам снегом; пустыня превращается в сад; поначалу был ястребом, а потом стал вороном, там, где был весенний рассвет, – пыль запустельная.

Как видим, вербализация этой схемы предполагает использование фразеосинтаксических конструкций с семантикой перемены: **(натурфакт) станет / будет / обернется (другим натурфактом) / превращается (в другой натурфакт)**. Большой семантический разброс схемы как со стороны трансформируемых натурфактов, так и со стороны натурфактов, в которые они трансформируются, не позволяет сделать каких-то больших обобщений концептуального плана. Единственное, на что стоит обратить внимание в этой схеме, – более частое, по сравнению с дру-

гими, приписывание неузуальных свойств естественным темпоральным сущностям (дню, ночи, лету, зиме, осени) и концепту «вода». Бросается в глаза также разнообразие трансформаций: одних существ, предметов и явлений – в другие однотипные натурфакты (*зима – весна, осень – весна, зима – лето, Восток – Север, янтарь – медь, плоть – пыль, пустыня – сад, ястреб – ворон*), а также в натурфакты принципиально иной природы (*вода – дым, вода – свет, ветер – снег, ночь – пустота, день – волна, рассвет – пыль*).

Лишь четыре раза в текстах Гребенщикова используется прием сравнения натурфактов – *вода точь-в-точь моя кровь, ритм как солнце, ветер любви пахнет, как горький миндаль и есть один змей, твердый, как кремний*, который мог бы быть рассмотрен как предварительная степень метаморфозы. Стоит отметить, что сравнения не столько касаются сути самого натурфакта, сколько указывают на его определенные (*пахнет, твердый*) или неопределенные (*вода – кровь, ритм – солнце*) свойства.

К метаморфозам можно отнести и крайне редкие для творчества Гребенщикова метафорические сочетания – *алмазы звезд и пустыня неба*, имплицитные сравнения (хотя эти конструкции носят явно узуальный характер и могут быть расценены, скорее, как литературные штампы) и полную метафору *солёные волны* в значении ‘песок’.

В рассмотренном выше случае речь шла о прямом представлении трансформации некоторых натурфактов в другие, сходные или смежные с ними натурфакты. Однако в текстах Б.Г. гораздо чаще такое прямое указание на транссубстанциализацию отсутствует. Существенные изменения в квалификационных параметрах натурфактов проявляются через совершаемые (или имплицитные) ими действия или же через действия, совершаемые (имплицитные) в их отношении другими объектами, а также через приписываемые им атрибуты. Поэтому мы дифференцировали этого рода презентации по двум типам экспликативных схем – процессуальной и атрибутивной транссубстанциализации.

б. Экпликативные схемы трансформации процессуальных свойств натурфактов

В ряде случаев действие, совершаемое натурфактом или совершаемое с ним, явно свидетельствует, что в нем произошла некая трансформация, при которой натурфакт, ранее квалифицируемый как некоторая абстракция, газообразная, энергетическая или жидкая субстанция, начинает мыслиться как осязаемая вещь или физическое пространство (такой прием мы назвали «реификацией»), предмет, мыслимый как вещь с характерными ей физическими свойствами, начинает совершать дей-

ствия, характерные для качественно иного объекта, и, наконец, события, происходящие с объектами природы, свидетельствуют о принципиально невозможной для них с узуальной точки зрения пространственно-временной перспективе, а значит – об изменении их сущности.

В данной группе можно выделить две базовые схемы – процессуальной реификации природных явлений и искажения натуральной пространственно-временной перспективы событий в природной среде.

Схема процессуальной реификации природных явлений

Реификация может касаться действий, связанных с различного рода объектами, например:

- обобщенно-пространственными натурфактами («небо», «природа», «мир»)

небо рухнет на землю; почему не падает небо; и небо расколется на части; с неба крошится труха; тень в небе; в небе круги; содрогнулась вся природа; и весь наш мир засохнет тогда на корню; в моих небесах нет границ

(основной субъект и объект физических процессов здесь – «небо», представляемое либо как физический предмет, либо как земля или вода),

- темпоральными натурфактами (время, весна, зима, день, январь, будущее, рассвет)

время стирает все; измеряющих время звучаньем; царапающий лбом скрижали времен; время перестанет быть твердым – станет абсолютно прозрачным; антикварным костром догорает эпоха; движение в сторону весны; хотя бы увидеть весну; танцы на грани весны; движение зимы к весне; ждет за долгой зимой; наступающий день отразится в твоих вертикальных зрачках; посмотрим, как выглядит день; январь затрещит за оградой; он вышел в январь; будущее светит так ярко; смелей войди в рассвет; я пил с твоих ладоней весну;

(стоит обратить внимание на частое человеческое присутствие в актах реификации временных понятий – *увидеть / пить весну, день отразится в зрачках, как выглядит день, январь затрещит, танцы на грани весны, войди в рассвет, вышел в январь, ждет за зимой, измеряет время, царапает скрижали времен*. Наиболее частотные объекты физических и физиологических действий здесь – «время» и «весна»),

- газообразными и жидкими природными объектами (ветер, дождь, облака, вода)

придет ко мне по тысяче ветров; серебром по ветру; я вышел из ветра; сквозь можжевельный ветер; мы уйдем за дождем; скоро начнут гореть облака; нож режет воду; (пароход) резал воду как кинжал; закаменеет вода; пламя в горсти

(ключевой концепт – «ветер», трансформируемый в пространство физических перемещений или поверхность физического воздействия),

- оптическими природными явлениями (тьень, свет, радуга)
мы уйдем в тень; любовь завела меня в тень; ласточкой – в тень; святую святых потеряли в тени; с границы между светом и тенью; фрагментом между тенью и светом; спотыкаясь об эту тень; чтоб свет ваш на ладонях унести; растворившись в радуге

(здесь в качестве места передвижения или объекта физического воздействия представляется, в первую очередь, концепт «тьень / темнота». Непосредственно к данной группе примыкает также несколько случаев транссубстанциализации свойств светил (*я напоен солнцем, я напоен лунной; пробуя солнце на вкус; луна источает свой целительный мед*), представляющих свет солнца или луны как питательные субстанции).

К рассматриваемой схеме относим также единичные примеры транссубстанциализации отдельных объектов (*но прислушайся к мерцающей звезде; пусть горит снег; голубь благодати встает на дыбы; там рыбы падают на дно*), в которых звезде, снегу, голубю и рыбам приписываются нехарактерные им субстанциальные свойства. Сюда же можно отнести также ряд примеров, которые формально выглядят как атрибутивная транссубстанциализация: *всплеск ветвей, сияющий ветер, из сияющей пустоты, пламя зимы, пламя звезд, гаснущие листья, горящая змея и огнедышащий змей*, поскольку все они имплицитно подразумевают физические действия, указывающие на изменение сущности изображаемых натурфактов. Показательно, что большинство из них трансформируются в «огонь».

Схема искажения натуральной пространственной и временной перспективы событий в природной среде

Здесь также можно выделить ряд подгрупп, связанных с изображением:

- пространственно несовместимых действий объектов
всадник между небом и землей; иду справа от Солнца, слева от Луны; (парю) среди черных и белых небес; хотел дойти ногами до неба; по небу едет река; как много кораблей в небесах; падающие с неба цветы; ищет в песке ночную звезду; чтоб над миром не прыгал злодей; постичь красоту в глубину от Москвы до загадочных звезд; через дырку в небесах въехал белый Мерседес,
- нарушения размерности событий и несоответствия объектов
а по белому свету гуляют жильцы и соседи; а по свету мчится поезд; в мире лежит мой дивный сад; встань у травы; камни, держащие мир; подлунная трава; потерянным между сердцем и Солнцем,

- невозможной или искаженной временной перспективой событий и явлений
сегодня становится завтра; раньше мы жили завтра, а теперь и сегодня – вчера; я родился сегодня утром, еще до первого света зари; сегодня еще раз все та же среда; сегодня тот же день, что был вчера; вчера было лето, а теперь зима; завтра не придет, у нас опять идет вчера; и день, наступающий завтра, две тысячи лет как прожит; ночью время идет назад; отныне время будет течь по прямой; нет времени, кроме сейчас; время идет, но, по-моему, то туда, то сюда; вечные сумерки времени с одной стороны, великое утро с другой; меж нами вечность; на улице летом метет метель; когда летний туман пахнет вьюгой; в потемках днем; в полдень темней, чем ночью; летний лед,
- невозможной или обратной пространственной перспективы событий и явлений
слева небеса, справа пустота; с одной стороны свет, а другой стороны нет; упал не на землю, а в небо; падаю в небо цвета дождя; мы падаем вперед в небо без опоры; жизнь канет, как камень, в небе круги; (лети) над той стороной дня,
- изменения натуральной динамики
кружение звезд; движение корней; сияющая пустота.

Бросается в глаза повышенная частотность концептов «небо», «мир», «свет», «тьма / темнота», «ветер» и «весна» в качестве объектов реификации. В то же время можно отметить и наиболее частое направление реификации и транссубстанциализации. Небо, мир, тьма, свет, ветер, весна, а также другие оптические, погодные и темпоральные натурфакты (дождь, облака, день, зима, январь, будущее, рассвет) чаще всего представляются как физически осязаемое пространство (как место передвижения) или как физические предметы, а субстанциальные объекты (вода, снег, солнце, луна, звезда, голубь, корни, трава) радикально меняют свои предметные свойства. Отдельно можно выделить повторяющееся дважды словосочетание *резать воду*, приписывание свойств пищевых продуктов светилам, а также трансформированный космизм пространственно-временного континуума мира природы, в котором временная перспектива деформирована, объекты несоразмерны, а их действия несовместимы в естественной пространственной перспективе. В последнем случае можно отметить признаки артефактуализации природных явлений и объектов, поскольку они представляются уже как место и время деятельности человека (*всадник между, корабли, гуляют жильцы и соседи, злодей прыгает, поезд мчится, она сидит, иду, парю, хотел дойти, ищет, встань, падаю, прожит, на улице*). Может вызы-

вать сомнение включение в данную схему примера *летний лед*, ввиду его явной атрибутивности. Тем не менее мы полагаем, что общая логика транссубстанциализации здесь осуществлялась по схеме *лед (существующий) летом*, т.к. в текстах Гребенщикова нет других примеров транссубстанциальной атрибутивизации натурфактов через темпоральные концепты.

в. Экспликативная схема атрибутивной транссубстанциализации натурфакта

Ко второй разновидности опосредованного изображения реифицированных и транссубстанциализированных натурфактов мы отнесли те алгоритмы трансформации, в которых явления природы и естественным объектам приписываются узуально несвойственные им атрибуты, в результате чего они обретают новые сущностные характеристики и могут квалифицироваться как новые объекты.

В художественном идиостиле Гребенщикова можно обнаружить примеры приписывания различным неведущим природным явлениям и объектам свойств физических предметов как таковых (*частица огня, пригоршни огня, тяжелое небо, цвет дождя, сумерки времени*) или приписывания вкусовых свойств несъедобным объектам (*пока мир сладок, горечь песка, весенняя сладость*), а также примеры относительно однозначных переносов атрибутов одних натурфактуальных концептов на другие. Представим их по убыванию частотности: «пустота» (*пустая темнота; гладь пустой воды; воздух был пуст; наша природа пуста; вся природа пуста такой особой пустотой*), «время» (*время луны, в долгой траве, как медленен снег*), «камень» (*каменные костры, скрижали времени*), «воздух» (*в прозрачной дымке берез*), «холм» (*на вершине луны*), «дерево» (*можжевельный ветер*) и «ветер» (*трава семи ветров*).

Впрочем, не исключено, что в двух последних случаях можно говорить о метонимии – ‘ветер, пахнувший можжевельником’ и ‘трава, растущая на семи ветрах’.

С формальной точки зрения здесь можно встретить как обычные конструкции согласования (с неузуальным атрибутом в роли определяющего члена, исключение – *весенняя сладость*) и управления (с неузуальным атрибутом в качестве определяемого члена – единственным исключением является *трава семи ветров*), так и модели предикативного атрибутивирования через именное сказуемое.

Как видим, вся схема весьма немногочисленна. Единственное что можно здесь отметить, это повторяющаяся в разных текстах предикация *природа пуста*, как впрочем и сам атрибут «пустоты».

Если попытаться подытожить данные анализа изобразительной модели овеществления или транссубстанциализации натурфактов, можно констатировать, что Б.Г. чаще всего с этой целью пользуется метафорической трансформацией процессуальных характеристик явлений природы и природных объектов. Частотны и продуктивны обе схемы этого типа – процессуальной реификации натурфактов и искажения натуральной пространственной и временной перспективы событий в природной среде. Кроме этого, относительно продуктивна также схема отождествления натурфактов и их свойств, хотя с семантической и формальной точки зрения эта схема весьма неоднородна.

Общей закономерностью гребенщиковских реификаций и транссубстанциализаций в пределах мира природы является то, что он применяет самые разнообразные комбинации переходов свойств природных явлений и объектов на нехарактерные явления и объекты, хотя самым частотным направлением является приписывание отвлеченным явлениям (в т.ч. темпоральным) характеристик физического пространства и материальных предметов, а природным объектам – свойств других, зачастую качественно отличных объектов, что создает эффект остраннения и представляет природу как синкретический пространственно-временной континуум, в котором оказываются перемешаны и переплетены все составляющие его элементы. Отдельно следует выделить в качестве модельной характеристики художественного идиостиля Гребенщикова склонность к искажению пространственно-временного континуума природы как в качественном, так и в количественном отношении, что придает его трансформированному изображению природы несколько сюрреалистический оттенок.

1.2.2. Модель трансформации натурфактов в артефакты

Очередным объектом анализа является не прямое, трансформированное изображение природы, в ходе которого природные явления и объекты представляются либо как преобразованные для своих нужд материалы и объекты (например, сырье, продукты потребления, производственные и культурные пространства, собственность, товары и под.), либо как созданные человеком культурные и цивилизационные предметы (изделия). Этот тип изобразительной трансформации природы можно назвать *денатурализацией* или *артефактуализацией* натурфактов. Регулярное использование поэтом таких приемов позволяет выделить в качестве алгоритма этой художественно-семиотической процедуры отдельную изобрази-

тельную модель, в состав которой входит ряд экспликативных схем изображения того или иного аспекта природы как искусственного.

Понятие изобразительной модели включает в себя ряд алгоритмов эстетической дискурсивной деятельности, направленной на художественное изображение в тексте определенного типа реалий согласно некоторой прагматической установке. Изобразительная модель квалифицируется тремя факторами – когнитивной прагматикой, концептуальной семантикой реалий и художественной формой изображения. В нашем случае семантика изобразительной модели связана с концептами натурфактов (явлений и объектов природы), художественная форма – с метафорической номинацией натурфактов как артефактов, а прагматика – с представлением мира природы как опытно освоенного и технически преобразованного мыслящим существом или даже созданного им.

а. Экспликативная схема денатурализации артефактов

Процесс денатурализации понятий о природных объектах и явлениях весьма неоднороден. Он может заключаться уже в самом вовлечении натурфактов в человеческую деятельность в качестве ее предметов (сырье, продукт, собственность, товар), инструментов, места или времени реализации. В этом случае натурфакт денатурируется лишь отчасти. Он остается тем же, чем и в узуальном мышлении, однако через вовлечение в человеческую предметно-манипулятивную деятельность начинает восприниматься как нечто новое, отягощенное культурно-цивилизационной прагматикой и семантикой. Такой способ изображения натурфактов можно выделить в отдельную экспликативную схему.

Рассмотрим наиболее характерные для творчества Бориса Гребенщикова экспликации использования этой схемы. Они связаны с тем или иным способом представления натурфакта. Изредка поэт денатурирует субъектные свойства природного объекта (т.е. приписываемые ему действия): *пусть кипит утекающая вода, значит еще перед одним раскроется небо, и словно б открылось небо, утро не предвещало такого расклада, посмотрим, что принесет эта ночь, мир, как мы его знали, подходит к концу, их мир катится в пропасть*, но делает это вполне узуальными средствами, т.к. почти все использованные им в данном случае сравнения и метафоры являются стертыми и лексикализованными.

Чаще, однако, он представляет явление природы (воду, свет, цветы, траву) как сырье для человеческой деятельности (продукт потребления) или его предмет (камень, землю, реку, солнце, место):

пришел пить воду; не смог узнать ее вкус; а он не пьет воду; мы пили воду; мы пили эту чистую воду; еще раз напьюсь этой бесконечной воды; нужно будет выпить на ночь два литра воды; я налью

*тебе ключевой воды; дай мне **напиться** железнодорожной **воды**; **выпиватель** воды; ведь они не **пьют** воды; вино заменило мне воду; ждал, когда **погасят свет**; мы **погасим** весь **свет**; кто **погасит** их **свет**; **выключи свет**; **выключат свет**; мы **потушим** весь **свет**; **туши свет**; **задуйте** свеч **дрожащих свет**; я **зажег** весь **свет**; в доме, в котором не **гасят огней**; не **впускать** сюда **свет**; **накоси** мне **травы** для **кайсяку**; **цветы**, что я подарил тебе; ты **засушила** и **скурила** **цветы**; **держали камни** в **ладонях**; кто **держит камни** для **долгого дня**; **возьми** в **ладонь** **лед**; **привяжи** к **ногам** моим **камень**; **напишите** это **слово** на **камне**; **сбитые** с **каменной** **имена**; о **камень** **сединами** **бьются**; что они **сделали** с **землей**; я **поверну** эти **реки** **вспять**; но **каждый** из нас **стрелял** в **свое** **солнце**; **мерять** **время** по **звездам**; она **использует** меня, **чтоб** **заполнить** **пустые** **места**,*

а также как место соприкосновения человека с природой:

*но мы **идем** **вслепую** в **странных** **местах**; **место**, в котором мы **живем**; **почему** здесь так **холодно**, или это **норма** в **подобных** **местах**; **дороги** **нет** и не было здесь **никогда**; я **стою** на **холме** – не **знаю**, здесь или **там**; здесь у нас в **центре** **циклона**; а там **неизвестный** для нас, но **похожий** на **ястреба** с **ясным** **крылом**, **глядит** на **себя** и на нас из **сияющей** **пустоты**; где **кончается** наш **конец**, **начинается** **бесконечность**,*

изредка также как инструмент (и они **коронуют** тебя **цветами**; я **клянусь** на **упавшей** **звезде**; **временем** **раскрасить**; **мерять** **время** по **звездам**) или предмет собственности (**пора** **вернуть** эту **землю** себе). В данной группе частотностью выделяются фразеосхемы (**пить** / **выпивать**) **воду** // **напиться** **воды**, (**погасить** / **потушить** / **выключить**) **свет** и языковое клише **держат** **камни**. Сюда же можно отнести и пример **кому-то** **вода** – **питье**, **кому-то** – **царская** **честь**, хотя с формальной точки зрения это квазидефиниция, а не объектная конструкция.

Изредка денатурализация осуществляется через приписывание натурфакту чисто социально-психологических атрибутов: **сказочные**, **светлые**, **лучшие**, **веселые** **времена**, **странное** **место**, а также **время** **оправданий**, **любви**, **сомнения** / **сомнений**, **людской** **доброты**. Если бы не то, что все натурфактуальные концепты здесь представлены в отрыве от мира природы и как собственно антропные ценности, можно было бы отнести эту схему к модели прямого изображения природы. Крайне редки случаи денатурализации объектных или субъектных характеристик темпоральных понятий: **праздновать** **ночь**, **сентябрь** – **праздник**, **который** **всегда** **с тобой**.

Совсем иначе представляются натурфакты в следующей группе экспликативных схем артефактуализации натурфактов. В отличие от преды-

душей схемы, здесь натурфакты либо явно определяются как артефакты (через сравнение, метафору или метаморфозу), либо изображаются как артефакты опосредованно – через осуществляемые с ними культурно-цивилизационные действия, а также через приписываемые им артефактуальные атрибуты.

б. Экспликативная схема отождествления натурфактов с артефактами

Самым простым способом изображения явления или объекта природы как рукотворного является их непосредственное сопоставление: *если ночь, как туннель; небо лежало, как груз; ты дала мне этот мир, как игрушку; чтобы я мог взять это небо, как нож*; отождествление: *дневной свет – наждак, весь мир это декорация, считая время колодцем* или преобразование натурфакта в артефакт: *небо обращается в запертую клеть, снег превращался в сталь*.

С семантической точки зрения схема неоднородна как со стороны изображаемых натурфактов (неба, мира, времени, ночи, света, снега), так и со стороны предидирующих их артефактов (груза, клетки, игрушки, декорации, колодца, туннеля, наждака, стали).

в. Экспликативная схема артефактуализации объектных свойств натурфакта

Объектные свойства изображаемой в тексте реалии проявляются в семантике процесса, который субъект осуществляет в отношении к данному предмету. В нашем случае это культурно-цивилизационные действия, совершаемые человеком в ходе его преобразующей деятельности (равно предметно-манипулятивной – *ковать, открыть / закрыть, дать, украсть, дарить*), как и информационно-семиотической (*писать, рисовать, говорить, благословить, купить*). Представленный таким образом натурфакт «превращается» в материал или объект (*прикуруивает от пустоты; закованным в лунный свет, на черно-белой листе уже написано, пишет на небе, меня пространство наощупь; пересеченная распиздайством местность*), инструмент (*нарисованное ветками сирени, написанное листьями по коже, и хочется ветром писать мелодию этого сна, благословить горящую землю дождем*), место человеческой деятельности (*в вашем сегодня бешено летят поезда; в небе черной тушью чугун, в небе один манифест, в небесах открылась дверь, в моих небесах нет границ, двери закрыты в дождь и лето, и над миром взойдут ледоруб да пила, замурованных в ночь*) или же в предмет собственности (*укравший дождь, купить себе продолжение весны, даришь всем прочим свет, и людям дневным дай ночную звезду, время пошло на слом*).

Непосредственно к данной схеме примыкает пример *кони говорят человеческим огнем*, хотя здесь субъектом действия является животное. Тем не менее само действие – *говорит* – явно результат антропоморфизации.

Как и в предыдущем случае, концептуальная семантика схемы весьма разнообразна («небо», «свет», «дождь», «дерево», «ветер», «земля», «огонь», «весна», «звезда», «лето», «мир»). Чаще всего таким субъектом является «небо». Менее разнообразны прямо не номинируемые артефактуальные феномены, в виде которых представлены природные объекты и явления (*металл, бумага, кисть / карандаш, реликвия, дом, ценность / товар*). Однако с формальной точки зрения здесь явно выделяется одна фразеосхема – *писать / рисовать (чем-то) // (по чему-то) // (на чем-то)*. К данной схеме примыкают также два примера, формально выглядящие как атрибутивные, хотя и имплицитные предметные действия, произведенные с натурфактами: *резной ветер, раскрашенный воздух*.

г. Экспликативная схема артефактуализации атрибутивных свойств натурфакта

Иным косвенным способом артефактуализации природных явлений и натурфактов является приписывание им свойств и характеристик артефактов, таких как материал или субстанция, из которых «сделан» натурфакт (чаще всего – железо): *в электрическом небе, шелк небес, в небесах из картона, в железном небе, под каменным небом – железная земля; стальные ветра, железные цветы рвутся вверх, на ржавом ветру, в чугунном мире нашем, а земля лежит в ржавчине, хрустальный ветер*. В примерах *почтовая змея* и *под пулеметной звездой* артефактуальные атрибуты носят характер формы деятельности. В конструкции *море в крестах* атрибут указывает на характерный внешний вид культурного объекта, в который трансформируется *море* – кладбища, в *подвенечная земля* – на предназначение культурного объекта, в который «превращается» *земля* – платья, а в *звезда без причины* – на чисто антропную каузальную обстоятельность.

В примерах *небесные струны, под прицелом небес, под прицелом зимы через дырку в небесах, ключи от дня, двери травы, знамя кита, завесы земли, декорации моря, механизмы ночи* атрибутивность самого натурфакта носит чисто формальный характер. С когнитивной же точки зрения артефакты здесь становятся атрибутами натурфактов (небеса обладают струнами, оружием с прицелом (как и зима) и дыркой, день – ключом, трава – дверью, земля – завесами, море – декорациями, а ночь – механизмами), что имплицитно представляет их как музыкального инструмента, полотно, дома, театральной сцены и машины. То же наблюдаем и в примере *хозяин этого прекрасного мира*, где атрибутивное

использование натурфакта имплицитно подразумевает его понимание как собственности.

Описанные выше примеры можно назвать артефактуальной атрибутивизацией натурфакта. Более классической версией использования этого приема являются примеры *небесный батут, лук из травы, стрела из цветов; лук, сплетенный из ветвей и трав, стена из льда, узда из льда и ледяная броня*, в которых природный объект представлен как материал для производства артефакта.

Чаще всего объектом артефактуализации через атрибуты у Б.Г. становится концепт «небо».

Подводя итог анализа изобразительной модели представления натурфактов как артефактов в творчестве Бориса Гребенщикова, можно сказать, что поэт прибегает к двум способам такого изображения природных реалий – денатурализации (изображая натурфакты вовлеченными в человеческую деятельность) и артефактуализации (изображая их как материалы, продукты, инструменты или места культурной и цивилизационной активности человека). Большинство описаний первого типа в текстах Гребенщикова относится к таким концептам, как «вода», «свет» и «камень», а второго – к концептам «неба», «света», «ветра» и «дождя». Чаще всего в качестве целевого объекта трансформации выступает идея дома (двери), полотна и кистей, а также железа (чугуна, стали). Можно вполне согласиться с В. Клец, которая заметила важную прагматическую особенность артефактуализации натурфактов у Б.Г. Обсуждая метафору пластмассового лица, исследовательница пишет: «Интеллектуально-искусственная сотворенность „пластмассы”, а значит, искусственность „пластмассового лица”, символизирует, как всякая другая искусственность интеллектуальных изобретений (паровоз, машина, телега, жест, электричество), не что иное, как человеческое сознание или установленные тем же сознанием, и потому несколько искусственные, конвенциональные отношения в обществе. Искусственно-конвенциональным становится окружающий человека мир и сама природа» [Клец]. Однако артефактуализация – это не единственный способ «очеловечения» природы в текстах Гребенщикова. Следующим шагом является ее анимизация.

1.2.3. Модель анимизации натурфактов

Природа – это глобальная мировая среда, осваиваемая, осмысливаемая и трансформируемая человеком. Человек Б.Г. живет в макропространстве мира, между небом и землей, между светом и тенью, в темноте

и пустоте, днем и ночью, зимой и летом, в воде, огне и ветре, под звездами, солнцем и луной, среди деревьев, трав и цветов, в снегах и льдах, с птицами и зверями. И лишь изредка эти понятия конкретизируются. Эти природные явления и объекты постоянно становятся средой человеческой жизни и целью человеческого к ним интереса. Человек их видит, слышит, касается, воспринимает на вкус и запах. Он сравнивает их друг с другом, преобразует одни в другие, перемешивает, замещает одними другими, нарушая при этом их природное соотношение во времени и пространстве, постоянно оставляя на них свой след.

Однако все это в ранее рассмотренных моделях, скорее, имплицировано. Присутствие человека можно обнаружить путем дополнительного семантического анализа. Но есть модель, в которой такое анимизированное и антропоморфизированное видение природы представлено явно. Именно на ней мы хотим сосредоточить свое внимание. Мы отвлекаемся при этом от случаев символической концептуализации определенных понятий («неба» и «света» как символов божественной субъектности, соответственно «темноты», «тени» и «зверя» – как демонических начал, «луны», «звезды», «птицы» и «ветра» – как символов персонализации творческого вдохновения, тумана – как информационной эклектики и под.). Этим аспектам творчества Гребенщикова посвящено немало работ [Клец; Темиршина 2005; Шогенцукова 2000; Никитина 2000; Никитина 2001; Логачева 2003; Травин; Саенко, Даниленко 2011].

В данную модель мы включаем не только случаи прямого или косвенного приписывания натурфактам свойств и характеристик человека (антропоморфизации), но и менее частые у Гребенщикова случаи зооморфизации и общей анимизации (когда сложно определить, с каким именно живым существом отождествляется или идентифицируется натурфакт).

В пределах данной изобразительной модели можно выделить несколько более конкретных, специализированных экспликативных схем.

а. Экспликативная схема сопоставления и отождествления натурфактов с живыми существами

Это самая простая и весьма немногочисленная в плане экземплификации схема. Здесь всего две разновидности анимизационных процедур:

- сравнение натурфакта с живым существом
ветер, он в чем-то похож на меня; я люблю ночь, как будто сестру; земля лежала, как невеста; голубь был похож на тебя; океан пел как лошадь,
- метаморфоза натурфакта в живое существо
северный ветер мой друг; полночь, наш друг; когда ночь была девочкой; (дерево) ты ребенок земли и воды.; орешник будет судьей.

При такой низкой продуктивности сложно говорить о характерных концептах («ветер», «ночь», «дерево», «земля», «птица», «море») или характерных понятиях живых существ (друг, невеста, ты, я, лошадь, ребенок, судья, девочка, сестра). Единственное, что обращает на себя внимание, – женские образы, входящие в концептуальную категорию «женщина» среди анимистических средств изображения.

б. Экспликативная схема анимизации субъектных свойств натурфакта

Это гораздо более обширная в экземпликативном отношении схема, что не должно удивлять, ведь приписывание явлениям и объектам природы свойств и характеристик живых существ автоматически провоцирует их представление как субъектов самого разного рода процессов. Если сравним этот прием с ранее рассмотренными (модель транссубстанциализации и артефактуализации), то окажется, что в первом случае было отмечено всего около 10 примеров, в которых натурфакт выступал в роли субъекта действия, а во втором таких примеров не было вообще. Представим данную схему с учетом концептуальной семантики:

«ветер»: *ветер проходит мимо, коснувшись дыханием век; и он разбудит меня (ветер); он хранит то, что скрыто (ветер); ветер даст нам новое имя; ветер любви не знает стона стен; ветер танцует на 'роудс энд парк'; ветер вернет нам глаза; ветер узнал нас; а ветер смеялся с небес; ветер играл стеклянными струнами; ветер, который сорок лет учил меня петь; нас вёл за руку ветер;*

«небо»: *небо сказала мне; но что в том небесам; небо и эта луна ночью не останоят нас; кто из нас более любим этим небом; небо и земля работают под музыку рэггэ; священный союз земли и неба; сюда же можно отнести также пример *хоть звездой подмигни*, в котором хотя и не эксплицировано понятие неба, но имеется в виду его представление как лица человека;*

«дерево»: *деревья слушали их; деревья молчат; деревья знают секрет; о деревьях, что спят; ветви еще не проснулись; свои законы у деревьев и трав;*

«луна»: *луна и солнце не враждуют на небе; небо и эта луна ночью не останоят нас; пусть гуляют там солнце и луна; луна смотрит на меня, как совесть; луна, успокой меня;*

«звезда»: *в двери стучит сорвавшаяся с неба звезда; чтоб эта звезда им разомкнула уста; первая звезда мне сказала; отвечают светила мерцаньем; моей звезде не суждено тепла;*

«земля»: *небо и земля работают под музыку рэггэ; священный союз земли и неба; дождь пересохшей земле (нужен); под ногами молчала земля; опомнись, мать – сыра природа; земле всё равно;*

«камень»: *каждый камень помнит твой след; камни делают вид, что спят; камни, держащие мир; молчание камней; печаль, которую камень хранит;*

«вода»: *вода, очисти нас; и вода отвечала ему; вода разрешила мне молчать; вода знает меня наизусть;*

«птица»: *только птицы в небе (...) знают, кто прав; а на веточке верхней две волшебные птицы, не смыкая очей, все тебя стерегут; вороны вяют венки; голуби возьмут его в небо;*

«рыба»: *рыбы курят, рыбы уснули в пруду, рыбы в море знают, кто прав, (морской конёк) сидишь на месте, но ты летишь со всех ног;*

«мир»: *(мир) не смог бы тебя прочесть, мир еще в постели, весь мир готовится лечь к их ногам;*

«ночь»: *(полночь) укажет нам путь, вечер целует траву, злодейка-ночь плетет кружева;*

«цветок»: *на площади томились цветы, причина всем диким цветам петь;*

«солнце»: *луна и солнце не враждуют на небе, пусть гуляют там солнце и луна;*

«утро»: *утро не возьмет свою дань, утро не разбудит меня;*

«снег»: *отпустите мне кровь, голубые снега;*

«темнота»: *(темнота) она делает, что я прошу;*

«зима»: *мирила нас зима железом и льдом;*

«лето»: *лето не сожжёт её;*

«воздух»: *нежатся облака;*

«весна»: *весне на радость;*

«трав»: *свои законы у деревьев и трав.*

Семантическую основу данной схемы составляют, как видим, концепты «ветер», «небо», «дерево», «луна», «звезда», «земля» и «камень», в меньшей степени – «вода» и «птица». Если же оценивать ее с точки зрения приписываемых данным натурфактам действий, то чаще всего мы имеем здесь дело с пятью группами процессов, характерных для человека: общение (*молчать, отвечать, сказать, петь, читать*), социальные интеракции (*учить, целовать, мирить, враждовать* и под.), когнитивные процессы (*знать, помнить, томиться* и др.), предметно-манипулятивные и физиологические действия (*работать, брать, стучать, проходить, подмигивать* и под.) и физиологические состояния (*лежать, спать, проснуться, глядеть* и др.). Только последняя группа может трактоваться как несобственно антропологизирующая, поскольку эти же действия могут быть приписаны и животным.

в. Экспликативная схема анимизации объектных свойств натурфакта

В данной схеме натурфакты представляются как испытывающие на себе действия, обычно (в узусе и здравом рассудке) относящиеся к живым существам (прежде всего к людям). Речь идет о таких действиях, как общение с каким-то субъектом или же проявление к нему чувств и оказание ему знаков внимания:

вопросами к небесам; задыхаясь от нежности к этому небу и к этой земле; мы брали наслаждения у земли; мы требовали у неба звезд в награду; я прошу воду; он говорил с водой; спасибо ветру в моих парусах; но я пою ветру о солнце; (пою) солнцу о полной луне; я учусь у Луны; луна, я знаю тебя; из уваженья к огню; лицом к лицу с твоей тенью; я ставил весь мир по местам; я кланяюсь гаснущим звездам; Достоевский, что крестил дельфинов; Бог тебе в помощь, Морской конёк.

С концептуальной точки зрения здесь наблюдается гораздо больший разброс («луна», «небо», «вода», «ветер», «земля», «солнце», «рыба» «звезда», «огонь», «мир» и «тьень»). Низкая продуктивность модели не позволяет сказать, каким концептам поэт отдает здесь предпочтение. Единственное, на что стоит обратить внимание, это на сам набор концептов, большинство из которых входит в десятку наиболее частотных для художественного идиостиля Гребенщикова.

г. Экспликативная схема анимизации атрибутивных свойств натурфакта

Последняя схема в данной изобразительной модели – это схема анимизации природных объектов и явлений путем приписывания им атрибутов людей и животных. Это осуществляется обычно через словосочетание согласования, в котором роль атрибута выполняет прилагательное со значением анимистического или антропного признака, а также сочетание управления, где анимистический признак содержится в управляющем члене, а роль управляемого члена выполняет название натурфакта. В последнем случае управляющий член такого сочетания обозначает какую-либо часть или какое-либо свойство, приписываемое натурфакту. Реже используется предикативная схема с именным сказуемым в роли анимистического атрибута (*земля станет мертвой*). Встречаются также единичные случаи сочетаний управления, в которых сами натурфакты используются в качестве понятий, атрибутированных артефактуальными именами (*небо на цепи, снега любви*).

Представим материал также в концептуальном плане:

«небо»: *молчащее, бешеное; возжжа / прицел (небес): небо на цепи; небо в камуфляже;*

«луна»: звериная, подпольная; слова / песни / тайная милость / корабли (луны);

«дерево»: за спиной (у дерев); вакханалия (белых берез); песня (яблоневых ветвей); к девственности (майских ветвей);

«земля»: флейта / кости (земли); станет мертвой;

«зима»: кот / прицел / сердце (зимы);

«мир»: был мудрее; большая свинья;

«травя»: любовь (травы), за спиной (у трав);

«весна» мудрей твоего сентября; крылья (весны);

«звезда»: след (звезд); стакан молока (от звезд);

«дождь»: меч / дом (дождя);

«птица»: бледная с глазами окаянными; весело лететь (ласточке);

«пустота»: крик (пустоты);

«день»: бездарные;

«темнота»: обмороченная (тьма);

«река»: убитая;

«огонь»: человеческий;

«вода»: нежность (воды);

«лед»: шепот льда;

«холм»: благословение (холмов);

«песок»: слова (песка);

«ветер»: любви;

«снег»: любви;

«ночь»: на груди (у ночи).

Могут встречаться случаи анимизации других натурфактов, не обладающих в идиостиле поэта статусом концепта: *трепещущий и живой мед*. Как видно, чаще всего способом атрибутирования антропоморфизируются у Б.Г. концепты «неба», «луны» и «дерева», а наиболее частотными антропоморфными чертами при этом являются человеческие чувства, отношения, черты характера и поступки (*любовь, нежность, милость, мудрый, окаянный, бездарный, вакханалия* и под.), коммуникативные феномены и функции (*слово, крик, шепот, песня, молчащий*), артефакты как вещи, принадлежащие человеку (*дом, флейта, корабль, меч* и под.), части тела и экзистенциальные признаки (*сердце, спина, кости, мертвый, убитый* и пр.). Последняя группа может трактоваться и как пример анимизации. Кроме этого, есть и чисто зооморфические атрибуты – *цель, вожжа, крылья, молоко (от), бешеный* и др.

Подводя итог, можно отметить, что чаще всего к приему анимизации и антропологизации поэт прибегает в случае изображения «неба», «ветра», «дерева», «луны», «земли», «воды» и «звезды», в то время как наиболее частотными антропоморфизирующими факторами у него стано-

вятся общение с природными явлениями и объектами, проявление к ним чувств, которые обычно проявляются к людям, а также надделение их такими же свойствами. Изображенный таким образом мир природы предстает у поэта как равноправный партнер человека и как полноценный субъект социального мира, человек же вовлекается в мир природы на собственных, антропных основаниях.

Таким образом, в пределах моделей трансформированного изображения природы наиболее продуктивными в художественном идиостиле Гребенщикова являются экспликативные схемы: анимизации субъектных свойств природных объектов (наиболее частотны здесь концепты «ветер», «небо», «дерево», «звезда», «луна», «земля», «камень»), артефактуализации атрибутов натурфактов («небо», «земля», «дождь», «лед»), реатрибутирования («пустота», «звезда», «темнота») и трансформации объектных свойств натурфактов («тень», «небо», «весна»), а также анимизации атрибутов природных явлений и предметов («луна», «земля», «зима», «небо»). Несколько реже Б.Г. прибегает к искажению натуральной пространственной перспективы («небо», «мир», «земля»), артефактуализации объектных свойств натурфактов («свет», «дерево»), анимизации объектных свойств явлений природы и природных объектов («небо», «луна», «звезда»), трансформации субъектных свойств натурфактов («небо») и взаимным преобразованиям явлений природы и природных предметов. Крайне редки экспликативные схемы сравнения натурфактов друг с другом, с артефактами и живыми существами, а также их метаморфозы в артефакты и живые существа. Несложно убедиться, что ключевыми концептами, подвергаемыми Б.Г. объектной трансформации при изображении природы, являются «небо», «земля», «звезда» и «луна» (что неудивительно, беря во внимание мифологизацию и сакрализацию мужского («небо») и, особенно, женского («земля», «звезда» и «луна») начала в творчестве поэта). Сопоставив эти данные с количественным рейтингом, представленным выше, можно заметить, что концепт неба абсолютно доминирует как в количественном, так и в качественном отношении. Несколько уступает ему концепт земли (4 позиция по частотности репрезентаций в текстах). Концепты же звезды и луны несоразмерно более важны в качественном отношении, чем в плане частотности (соответственно 7 и 13 позиция в списке). Стоит отметить, что все четыре ключевых концепта создают вместе картину макрокосмического понимания Борисом Гребенщиковым природы как объекта художественного изображения. При реификации, равно как и при артефактуализации натурфактов, основной акцент сделан на объектные

и предметные характеристики явлений природы и природных объектов, т.е. на представление их как объектов действия и как объектов описания (атрибутирования). Если сравнить количество объектных и субъектных овеществлений натурфактов, то окажется, что первых в пять раз больше. Это свидетельствует об описательном характере изображения природы в этой модели. Несколько иначе выглядит ситуация в модели анимизации природы. Здесь наблюдается паритет в изображении субъектных и объектных свойств природы, что неудивительно, ведь в результате приписывания природе характеристик человека автоматически возрастает ее субъектный потенциал.

Заканчивая обзор трансформированной презентации мира природы, стоит вспомнить об одной концептуальной модели из арсенала средств художественного представления натурфактов у Б.Г. Речь идет о модели взаимодействия концептов «вода» и «вино». Довольно часто эти два макроконцепта в произведениях поэта соседствуют. Одним из источников такой концептуализации является евангелический мотив превращения воды в вино. Но явное его присутствие можно заметить лишь в некоторых употреблениях:

Пора обращать воду в вино (Чай); Я хотел стать водой для тебя – меня превратили в вино (Стерегающий Баржу); Она коснется рукой воды, и ты скажешь, что это вино (Диплом).

В ряде случаев появляется другой евангелический мотив вина – Тайная вечеря, но при этом фоном причастия становится «вода» или «река»:

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 (Дело мастера Бо), Прими, Господи, этот хлеб и вино, Смотри, Господи, – вот мы уходим на дно; научи нас дышать под водой... (Никита Рязанский).

В других же случаях эти номинаты в функции макроконцептов противопоставляются как спасительное («вода») и губительное («вино») – *Назолотили крестов, навтыкали, где ни попадя; Да променяли на вино один, который был дан. А поутру с похмелья пошли к реке по воду, А там вместо воды – Монгол Шуудан (Волки и вороны), знаки опасности («вино») и безопасности («вода») – Мне сказали, что к этим винам подмешан таинственный яд (...) И вот путь ведущий вниз, а вот вода из крана (Песня для нового быта), или же как знаки профанного («вода») и сакрального («вино») – Коля научил пить вино, вино заменило мне воду (Брод).*

1.3. Изобразительная модель натурализации человека и антропных признаков

Мир природы у Б.Г. представляет собой фон для изображения трансцендентального, а зачастую и трансцендентного опыта человека, поэтому практически все концепты изображаемых природных явлений и объектов носят макропространственный характер, а те концепты натурфактов, изображение которых художественно трансформируется, в большинстве своем несут на себе след преобразующей деятельности человека – предметной или информационной. Отсюда довольно частые примеры транссубстанциализации и артефактуализации натурфактов (приписывания им сущностных характеристик других натурфактов или артефактов), а также анимизации и антропоморфизации явлений и объектов природы.

Все случаи, когда так или иначе изображается некая концептуализированная реалья (в нашем случае природа), можно обобщить понятием объектного изображения. Но художественная роль концептов натурфактов у поэта не исчерпывается собственно изображением самой природы. Отдельный тип трансформированного изображения действительности представляет модель **инструментального** использования понятий натурфактов для когнитивной натурализации людей (и их свойств), а реже – также и артефактов. Показательно, что одна и та же модель в зависимости от прагматики ее использования может рассматриваться либо как инструментальная, либо как объектная. Так, с точки зрения когнитивного пространства «природа» данная модель должна рассматриваться как инструментальная, поскольку концепты натурфактов служат в данном случае орудиями изображения человека, в то же время в рамках изображения когнитивного пространства «человек» эта же модель уже может трактоваться как собственно объектная, поскольку фактически изображаемым объектом является именно человек. То же можно сказать и о рассмотренной ранее объектно-изобразительной модели анимизации и персонификации природы, которую можно одновременно понимать и как инструментальную по отношению к когнитивному пространству «человек».

Под понятием натурализации мы понимаем такую когнитивную процедуру, при которой понятия человека или человеческих характеристик и свойств осложняются признаками натурфактов или же вовсе образно трансформируются в понятия явлений и объектов природы. Натурализация – это процесс, обратный антропологизации или артефактуализации. Поэтому изобразительная модель натурализации человека может рассматриваться двояко – либо как модель трансформированного изображения

когнитивного пространства «человек», либо как модель инструментального изображения когнитивного пространства «природа».

Как и в предыдущих случаях, в рамках данной изобразительной модели можно выделить несколько экспликативных схем, специфицированных принципом соотношения того или иного антропного объекта с натурфактом. При изображении самих натурфактов наиболее объемными по экземплификации являются представления их как объектов или субъектов действий, а также как носителей разного рода атрибутов. В отличие от него, при изображении человека и человеческих характеристик посредством натурфактов поэт намного чаще прибегает к схемам сравнения, идентификации и метаморфозы. В трех изобразительных моделях трансформированного представления природы (трансубстанциализации, артефактуализации и анимизации) было только 24 примера идентификации и метаморфозы и 11 сравнений. Здесь же этого типа прием явно доминирует (более 100 примеров).

1.3.1. Экспликативные схемы идентификации человека и антропных явлений с натурфактами

Это самая обширная группа схем изображения человека через явления и объекты природы. В ней представлены как примеры слабой идентификации (сравнения), так и примеры идентификации сильной (отождествления и метаморфозы). Стоит обратить при этом внимание как на концепты натурфактов, к которым поэт прибегает чаще всего, так и на изображаемые антропные реалии. Бросается в глаза, что наиболее часто изображаемые лица номинируются личными местоимениями, реже – другими или категориальными и родовыми именами (изредка встречаются также антропонимы).

Схема сравнения человека с природным объектом

Представим материал концептуально, т.е. по натурфактуальным концептам, к которым прибегает поэт для трансформированного изображения человека:

«вода»: *ты как вода, ты всегда принимаешь форму того, с кем ты; ты как вода, ты живешь внизу; я лился как вода; (я) блуждал по трубам, как вода в душевых;*

«дерево / лист»: *я увидел бы нас так, как мы есть, как зеленые деревья с золотом на голубом; каждый человек он как дерево; я как осиновый лист; он меньше всего похож на лист на ветру; ты как сад;*

«птица»: *один как птица в горсти; кроткие, как голуби, поймают тебя;*

«**тень**»: *твой муж был похож на бога, но стал похожим на тень; (я) стал как тень на стене;*

«**камень**»: *они стоят как камни в лесу; он бросил себя, как будто камень;*

«**звезда**»: (женщина) *она горит, как звезда;*

«**море**»: *я б уплыл по тебе, как по морю;*

«**весна**»: (любимая) *равнозначная вечной весне;*

«**снег**»: *при них ты такой же, как снег;*

«**небо**»: *пали меня как небо дождём;*

«**огонь**»: *храни меня как пламя в горсти;*

«**солнце**»: *я хотел быть как солнце;*

«**воздух**»: (я стою) *непрочно, как дым.*

Сюда же относится и *мы как дикий мед*, хотя «мед» и не является полноценным концептом в когнитивном пространстве природы у Б.Г. (всего 8 экзemplификаций в почти 450 текстах).

Схема метаморфозы человека в натурфакт

«**птица**»: *если бы я был малиново-алой птицей; я и сам птица черная; птицу тебя окольцует; дядюшка Томпсон не птица; Мария Подвечная птица; поначалу был ястребом, а потом стал вороном;*

«**река**»: *стань рекой; и разве я решусь стать рекой; желающий стать рекой;*

«**зверь**»: *пускай я всего только зверь; Сергей Ильич – работник сна, одетый в шелк шелестящий волк; ты животное лучше любых других;*

«**змея**»: *я – змея, я сохраняю покой; он служил почтовой змеей; Ромео был морской змеей;*

«**вода**»: *я стану водой для тебя; я хотел стать водой для тебя;*

«**ветер**»: *я был сияющим ветром; ты не ветер, а я не флюгер;*

«**звезда**»: *а наяву служить звездою; гори, не стесняйся, путеводной звездой;*

«**трав**»: *стань травой; пока я не стал клевером;*

«**дерево / лист**»: *ты – дерево;*

«**тень**»: *кто зажгет в тебе свет, обернется твоей тенью;*

«**море**»: *я буду морем, морем без рыбака;*

«**весна**»: *меня называют апрель;*

«**небо**»: *ты будешь небом;*

«**земля**»: *сами стали землёй;*

«**воздух**»: *ты воздух, которым я жив;*

«**свет**»: (только кто – не скажу) *превращается в свет из окна на твою сторону;*

«**мир**»: *кто здесь мир, и кто здесь окно;*

«луна»: двенадцать из десяти считают тебя луной;

«зима»: тебя называют зима;

«дождь»: я лишь дождь на твоём пути;

«холм»: нам не страшно **быть горой**;

«пыль»: моё имя пыль.

Как видим, наиболее часто используемые натурфактуальные концепты, с которыми Б.Г. идентифицирует человека, – это «вода» (как символ жизненной необходимости и гибкости), «птица» (символ ранимости, одиночества и свободолюбия) и «дерево» (символ привязанности к месту и ранимости). Остальные концепты используются реже. Обращает на себя внимание также весьма частотная фразеосхема *стать / быть / превратиться / обернуться (натурфактом)*.

Схема сравнения человеческих характеристик и жизненных проявлений с натурфактами

Кроме самого человека, довольно часто Б.Г. через явления и объекты природы изображает различные экзистенциальные, психические и физиологические проявления человека (жизнь, ощущения, действия, поступки, передвижение, черты характера, свойства):

жизнь канет, как камень; жизнь ползет, как змея в траве; пускай все течет само по себе, как Волга-река; я бы и хотел, да все как след на песке; это как снег на губах; она спит в моих руках, как недоверчивый зверь; летели выше, чем птицы; как птица парит наверху; кто взлетит, как птица; душа летит, как лебедь; на пожарную лестницу лезет, как зверь; я мотался, как пес по руинам святынь; смеется как серебряный зверь; ты воешь словно волк, ты стонешь как сова, ты рыщешь словно рысь; они не умеют лгать, как волк не умеет есть мяса, как птицы не умеют летать; я загнан, как зверь, в тюрьму своей кожи; я послушен как пес; бесстрашный как пес; как рассвет ее дыханье; и то, что было боль станет как ветер; глядя на них как в огонь; (твой взгляд) как зола; (я) простой, как река.

Чаще всего различные антропные проявления сравниваются с чертами «зверей» и «птиц».

Схема метаморфозы человеческих проявлений и свойств в натурфакты

В ряде случаев поэт прямо отождествляет жизненные проявления человека с натурфактами и делает это либо через метаморфозу, либо через метафорическую дефиницию, либо через описание преобразования антропных проявлений в натуральные (используя уже ранее зафиксированную фразеосхему с глаголом *стать*):

ее любовь тает радугой в небе; барышни кричат тамбовской волчицей; белым голубем взлететь; (ты) пургой завоеешь, снегом растаешь; а твоя красота – свет в окне; все, что я хотел, становится ветром; твоя боль, так пускай она станет крылом; наше дыхание стало прибой.

Здесь нет повторяющихся концептов.

Схема сравнения внешнего вида и частей тела человека с натурфактами

В художественном идиостиле Гребенщикова можно встретить также сравнения с природными объектами человеческого тела и его частей (прежде всего сердца, глаз и губ):

снаружи я выгляжу камнем; он весь блещет, как Жар-Птица; белая, как выпавший снег; белая, как темная ночь; у них сердце – как камень; кладешь, как камни, сердце; мое сердце в твоих руках, как ветер на подлунной траве; сердце, как старый пепел, твои глаза словно пепел; цвет глаз у моей любви, как камни в холодной воде; наш цвет глаз ненадежен, как мартовский лед; но глаза, как рассвет; твои губы, Мария, они – этот ветер; губы ее стали сегодня как ртуть; на белом, как снег, лице; нежный, как ночь, мрамор плечей ее; (сквозь руку) рука проходит, словно сквозь дым; кровь словно мед.

Чаще всего в качестве *comparantis* в таких случаях встречается концепт «камня». Случаи полного отождествления частей тела с натурфактами у Б.Г., скорее, единичны – *глаза у них были живая вода; достойный монах с коростылем, зашитым в итанах.*

Однако изображение человека и антропных проявлений через идентификацию с натурфактами – это не единственный способ, применяемый Б.Г. в его поэтических текстах. Натурализация человека и его мира может осуществляться также через когнитивную трансформацию совершаемых им или происходящих с ним процессов, а также через приписываемые человеку и его проявлениям натурфактуальные атрибуты.

1.3.2. Экспликативные схемы натурализации процессуальных характеристик человека

К данной группе схем мы относим случаи натуралистической трансформации действий, производимых человеком и частями его тела, а также процессов, которые осуществляются в их отношении, в результате чего сам человек, части его тела или связанные с ним антропные про-

явления эстетически преобразуются в природные явления или же представляются как часть природы.

Схема представления взаимопроникновения человека и природы

Прежде всего это касается локализации человека в природной среде (в «небе», «траве», «тени», «пустоте») или, наоборот, природной среды («реки», «луны», «птицы», «света», «солнца», «ветра», «тени», «звезды», «льда», «огня», «пустоты») – в человеке:

молодым на небе нудно; я все равно был выше твоих небес и я был ниже твоих глубин; на нашем месте в небе должна быть звезда; зрачки должны быть в тени; моё сердце было в тени; (сердце) не может жить в пустоте; она использует меня, чтоб заполнить пустые места; на зеленой траве заблудилась моя душа; у тебя внутри луна под водой; луна в моих зрачках; большая река течет во мне; и в твоих волосах заблудилась река; у нас внутри была птица; птицы плывут в застывшем взгляде; звезда застряла в волосах; снова проснутся в глазах облака; сквозь твои пальцы плывут облака; в пальцах его снег превращался в сталь; в пальцах его вода превращалась в дым; в сердце тень его крыла; в сердце немного света; продолби в сердце лед; бросает нам в сердце пригоршни огня; солнцу не пробиться в глубину этих глаз; в оправе их глаз только лед и туман; чей ветер дул мне в рот; линия горизонта в моих глазах; власть пустоты в губах; между сердцем и полночью.

Объектами изображения в этой схеме чаще всего являются «сердце», «глаза», «пальцы» и лирические герои, номинированные личными местоимениями.

Схема представления человеческих поступков и состояний как природных явлений

Ключевыми натуралистическими концепциями в такого рода трансформациях являются «огонь», «свет» и «темнота», а наиболее частотными объектами изображения – «сердце» и «я» лирического героя:

и ждешь, когда я кану, а может быть, сгорю; (матросы) пока не сгорят дотла; а если нам не петь, то сгореть в пустоте; но я не сгораю; (сердце) как оно горело на полпути к краю; пламя сожжет мне сердце; нужно сердцем растопить этот лед; нет на моем пути огня и там один лишь дым; рука славы сгорела и пепел рассыпан; что в тебе может гореть; то разум горит, а то брезжит едва; это сожгло мои руки; почему мне так светло; лишь бы тебе было светлей; она танцует, чтобы стало темно; когда мне темно; но стало ли нам светлей; лишь бы тебе было светлей; женщинам, которые я-

нут весной; ты имеешь змею, в которой нет яда; у нас внутри была птица; в синеву сердце возносится ястребом; моё сердце воет волком; кровь окажется схвачена льдом: ночь встает коленом на грудь; сердцу нужны небо и корни; я иду, как все, спотыкаясь об эту тень; я был на дне – но вся вода вышла; мысли летят клочьями дыма.

1.3.3. Экспликативные схемы натурализации человеческих атрибутов

Последняя группа схем представляет случаи натурфактуального атрибутивования человека или его проявлений (физических, психических, социальных и культурных). Она немногочисленна. В ней можно выделить две схемы: атрибутивной натурализации людей (чаще всего связанных родством – *дитя, дети, сын, сестра, брат*):

дневные люди, светлая сестра, светлая тать, дитя рассвета, дети декабря, дети земли, я сын огня, братьям винограда и сестрам огня, (природа) я все же сын тебе родной, возлюбленный неба и звезд, брат весны, часовые весны,

и атрибутивной натурализации частей человеческого тела и их функций: *камень руки, вода твоих глаз, мрамор плечей, сердце из песка, ледяные очи, обезбременный рот, полночные зубы, сердце, сырое от дождя, (взгляд) не надежнее, чем вода, свобода твоей реки.*

Сюда же можно отнести единичную атрибуцию *я – цвета дня*. Ввиду низкой продуктивности здесь сложно обнаружить какую-то закономерность со стороны концептов природных явлений и объектов.

Совершенно очевидно принципиальное отличие данной модели инструментального изображения природы от всех рассмотренных нами ранее моделей ее трансформированного объектного изображения. Оно заметно прежде всего в том, что здесь значительно выше роль экспликативных схем сравнения и метаморфозы. Это практически две трети всех трансформаций. Особенно выделяются характерные для идиостиля поэта: метаморфоза человека в природный объект (целевыми объектами превращений здесь являются в первую очередь «птица», «река», «змея», «вода», «море», «звезда», «ветер»), сравнение человека с природным объектом (наиболее частотные *comparantia*: «вода», «дерево», «камень»), сравнение с натурфактами человеческого тела («камень», «ветер») и человеческих характеристик и жизненных проявлений («птица», «зверь», «река»). Очень редко встречаются метаморфозы в натурфакты челове-

ских проявлений и свойств. Что касается остальных схем экспликации трансформированного изображения человека и его характеристик через концепты природы, то здесь также можно выделить довольно большую группу примеров, образованных по принципу представления внутреннего мира и разного рода состояний человека как природных явлений и процессов, происходящих с природными объектами (чаще всего поэт тут прибегает к концептам «свет», «огонь», «река», «тень», «луна») и малопродуктивную группу натурализации человеческих атрибутов. Самой многочисленной группой здесь являются трансформации, направленные на представление человеческих действий и поступков как природных.

Аналогичные когнитивные основания лежат в немногочисленных художественных трансформациях рукотворной действительности при помощи концептов природы. Это сравнение артефактов и артефактуальных событий с явлениями природы и природными объектами (*постель холодна как лед, асфальт течет как река*, (летающая тарелка) *висящая словно звезда*, (одежды) *светлее солнца самого*, (охота) *растает, как тень*), натурализация атрибутов (*стрела из цветов, венец из огня, зимнее знамя, звериная игла*) и объектных свойств артефактов (*в жилищных конторах лесной полумрак*) и метаморфоза артефактуального явления в натуральное (*антикварным костром догорает эпоха, стальное сплетение стрел – вода*).

В инструментальной функции Б.Г. использует совершенно иные природные концепты, чем в объектно-изобразительной (объектами изображения являются прежде всего «небо», «звезды», «луна», «солнце», «земля»). Здесь же доминируют концепты «река», «вода», «камень», «ветер», «свет», «птица», «дерево» и «огонь». Не было бы чрезмерной смелостью предположить, что указанные концепты вполне вписываются в микроскоп человеческого понимания природы, обычно представляемого в виде четырех элементов – воды («река», «вода»), земля («камень», «дерево»), воздух («ветер», «птица») и огонь («огонь», «свет»).

Как и в предыдущем случае, здесь заслуживает упоминания одна концептуальная модель сопряжения «воды» и концептуальной категории общения (*говорить / петь / молчать / спрашивать – отвечать / слово – молчание*). Довольно часто эти два ряда концептуальных единиц сталкиваются в текстах Б.Г., что создает эффект когнитивной прецедентности. Лишь однажды это сопряжение носит характер анимизации, и воде приписывается роль собеседника или источника звука: *Мне снилось, что он говорил с водой, и вода отвечала ему (Сон)*. В ряде случаев устанавливается параллелизм или даже синкретическая связь воды и речи на основании контраста действий питья и говорения, ритмического сходства плавания и пения или же связи питья и пения на основании этимологической игры с глаголами *пить* и *петь*:

*Но если ты хочешь слушать, то я хочу **петь** для тебя, и если ты хочешь **пить**, я стану **водой** для тебя (Дети декабря); Некоторым людям свойственно **петь** (...) Некоторым людям свойственно **пить** (Движение в сторону весны); И он встал у **реки**, чтобы **напиться молчанья** (Почему не падает небо); Дайте немного **воды** сыновьям **молчаливых дней** (Сыновья молчаливых дней); Потому что твой взгляд как мои слова ненадежнее, чем **вода** (Пески Петербурга); Все **пловцы** давно уплыли, все **певцы** давно **молчат** (Уходим в боги).*

В большинстве же случаев процессы говорения или пения и вода представлены как смежные:

*Готов тебе **петь** из-под темной **воды** (...) из-под темной **воды** бьют **колокола** (Бурлак); И вот мы все еще идем, но **вода** под нами чиста (...) Теперь я знаю **песню**, и эта **песня** проста (Заполнить пустые места); Так что нам делать, как нам **петь**, как не ради пустой руки? А если нам не **петь**, то сгорит в пустоте; а **петь** и не **допеть** – то за мной придут орлики с белыми глазами, да по мутной **воде** (Волки и вороны); Не было сил отделять огонь от **воды**, и мы говорили, что для нас **поет** свет (Как нам вернуться домой); Кто мог знать, что нам будет нечего **пить**, хотя **вода течет** в наших руках, скажи мне хоть **слово**, я хочу **слышать** тебя (Очарованный тобой); Дай мне **напиться** железнодорожной **воды**, я пишу свои **песни** в конце декабря (Железнодорожная вода); Но, королева, кто позволит им **петь**, лишь **рыбаки** не боятся смотреть тебе вслед. Тебя обманули, им не позволяют смотреть на **воду**, но когда поднимаются **реки**, это даже не стоит **ответа**, ладони полны янтарем, он будет гореть до рассвета и **песня** яблоневых ветвей – ее никто не **поет** (Королева); У меня есть **рот**, которым **поет** кто-то другой (...) Я был на дне – но вся **вода** вышла (...) Я бы все **объяснил** – но я не знаю истинных **слов** (Цветы Йосивары); Странно я **пел** так долго, возможно в этом что-то было. Возьми меня к **реке**, положи меня в **воду** (Искусство быть смиренным); Чем ты был занят – я **лился** как **вода**, что ты принес, что исчезнет без следа, **песни** без цели, **песни** без стыда, **спетые**, чтобы унять твою печаль (Шары из хрусталя); То ли Ангелы **поют**, то ли мои сторожа (...) Знак сторожа над мертвой **водой** – твой пост (Царь сна); Один улетел по ветру, другой уплыл по **воду**, а третий **пьет** горькую, да все **поет** об одном (Звездочка); В **озере слов** я нашел свою душу (Манежный блюз); И все мои слова **смыты дождем** (Не было такой и не будет); чтобы **голос** найти ее, в сумрак войти ее, странником стать в долгом пути ее, в пальцах его **вода** превращалась в дым. И когда его день кончился **молча** и странно (Почему не падает небо).*

В каждом отдельном случае сложно обнаружить содержательную или смысловую связь между этими концептуальными явлениями, и можно

было бы их проигнорировать. Но обилие случаев, в которых категория «говорение / пение» и концепт «вода» встречаются не только в одном песенном тексте Гребенщикова, но зачастую в одном высказывании, заставляют увидеть в этом прагматическую значимость.

Субъектная прагматика, по нашему мнению, – это ключевой момент художественного моделирования мира в художественном идиостиле Гребенщикова. Именно прагматическая установка определяет как способ представления реалий, так и способ презентации языка. Мы выделили и описали несколько таких субъектных установок при изображении натурфактов. В одних случаях это установка на прямую предметную презентацию природы лирическим героем, но лишь на избранном материале (т.е. предпочтение в качестве изображаемого материала тех или иных натурфактов, а также возведение некоторых из них в ранг концептов и концептуальных категорий), в других – установка на разного рода трансформации (в форме концептуальных суждений) понятий о явлениях и предметах природы:

- а) представление одних натурфактов как других или преобразование одних в другие,
- б) приписывание натурфактам свойств артефактов или преобразование их в артефакты,
- в) анимизация и персонификация натурфактов,
- г) представление живых существ и их характеристик как явлений и предметов природы.

Понятно, что описанное предметное или инструментальное изображение природы у Б.Г. далеко не исчерпывает описания всей его художественной модели, тем не менее оно имеет непосредственное отношение к одному из наиболее ярких приемов его поэтического творчества – оперированию когнитивными прецедентами. Впрочем, когнитивное пространство природы также не единственное, входящее в концептуальное ядро гребенщиковского художественного идиостиля. Не менее важным в его картине мира является и когнитивное пространство «человек».

II

Концептуализация когнитивного пространства «человек» в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова

Я не люблю социальных феноменов. Я не сталкиваюсь с социумом – я вижу людей

Борис Гребенщиков: «Им приходится...

Жизнь предназначена для того, чтобы стать самим собой

Б.Г.: Интервью для «Столицы»

Во всех людях есть один и тот же центр. Поэтому я с раннего детства не мог понять, зачем люди притворяются. Понятно, что они все одно и то же. Понятно, что они все родственники. Понятно, что они все любят друг друга по определению. Это не обязательно, что они любят друг друга в жизни

Б.Г.: Интервью для «Сегодня»

Описанное выше когнитивное пространство «природа», хотя и занимает в идиостилевой картине мира Гребенщикова значительное место, однако является лишь фоном, а иногда инструментом для изображения трех гораздо более значимых для поэта объектов – человека, сакрального пространства и общества. Как показал анализ художественного представления природы в текстах песен Гребенщикова, три из пяти изобразительных моделей так или иначе связаны с темой человека: модель трансформации натурфактов в артефакты, модель анимизации натурфактов и модель натурализации человека и антропных признаков.

Когнитивное пространство «человек» является также гораздо более объемным по охвату текстов. Оно включает в себе одновременно представления о человеке вообще и представления о конкретном индивиде в частности (в первую очередь лирическом герое, обычно номинируемым личным местоимением я, и его собеседнике или антагонисте, номинируемых как ты, он, она, вы, мы, реже именами существительными).

Местоимение *я* не всегда номинирует лирического героя. Иногда это «я» локутера (персонажа). В таких случаях оно не учитывалось как маркер ключевой для данного когнитивного пространства концептуальной категории **лирический герой**. Однако в случаях, когда *я* используется в лирических монологах от имени сконструированных антропных или персонифицированных неантропных сущностей, соотносимых с лирическим героем на основе метаморфозы (например, в текстах от имени пчелы, мальчика, змеи или русского народа), оно признавалось нами маркером категории **лирический герой**, поскольку с прагматической точки зрения такая метаморфоза имеет целью прямое или косвенное раскрытие образа лирического героя. Если же текст выстроен от лица собственно божественной или другой трансцендентной персонифицированной сущности, мы исключали такого рода номинации из когнитивного пространства «человек» (например, *Я наблюдаю за механизмами ночи, я храню мореходов от песен луны, мои пути по определению короче (...)* *Я раздираю основу мира на части, чтоб сохранить суть безупречно простой. Когда ты приходишь ко мне с просьбой о счастье, если ты станешь обращаться ко мне, ты можешь называть меня «соль», Соль*). Все они должны рассматриваться при анализе когнитивного пространства «сакральная сфера». Исключение составляют случаи, когда в изображении авторского «я» используются образные и символические маркеры сакральных сущностей (например, *Зачем ты целуешь меня? И чего ждут солдаты в кустах? Если тебе платят за это, скажи, я, наверно, пойму, Тень* или *я сошел и иду по воде, Если бы не ты*).

Иногда при анализе текстов возникали проблемы с референтивным отнесением местоимений второго лица. Следует отметить, что в тех случаях, когда местоимения *ты* или *вы* в текстах поэта обозначают человека-собеседника, они обычно относятся либо к антагонисту (иногда мужчине, иногда – женщине), либо к единомышленнику (единомышленникам) или любимой, либо к изображаемому постороннему лицу. Однако часто *ты* у Б.Г. – это либо персонифицированный предмет (*дерево, фикус религиозный, мать сыра природа, луна, Брат Никотин, вороника, конь, корабль уродов, Морской Конек, ветер, борода* и т. д.), либо персонифицированное абстрактное представление (*родина-мать, ноябрь*). Нередко собеседником лирического героя становится божество (*Господь, Бог, Сын человеческий*) или другая сверхъестественная сущность (например, *ангел, смерть, святой*, разного рода мифологизированные лица – *Мастер, Капитан Белый Снег, Девушка с веслом, телохранитель, Фемида* или *Муза*, хотя самого этого слова поэт не употребляет). В этих случаях *ты* не рассматривалось как лексический маркер собственно антропных концептов. Такие ситуации исключались из описания когнитив-

ного пространства «человек» и выносились в когнитивное пространство «сакральная сфера», так же, как и ряд упомянутых выше персонифицированных предметов и явлений, если их персонификация служила изображению этого пространства. Напротив, если *ты* носит обобщающий характер и означает ‘каждый’ (например, *Сначала ты надежда и гордость, потом о спину ломают ариин, Феечка*), а также в случаях, когда оно референтно относится к самому лирическому герою и он описывает себя в ходе внутреннего диалога, обращенного к себе самому, когда *ты* фактически равно в референтном отношении *я* (*Катишься по рельсам, гасишься и гаснешь (...) И вагон, где ты был, проносится мимо, Неизъяснимо*), такие случаи рассматривались как экспликатеры концептов когнитивного пространства «человек». Таким образом, в анализируемое здесь когнитивное пространство включаются все случаи, когда речь идет собственно о человеке – самом лирическом герое или других людях и их жизненных проблемах.

В ряде случаев в текстах Гребенщикова лирический герой описывается как *он*. Иногда такое представление исходит непосредственно от отвлеченного повествующего лица («дескриптора-демиурга»), иногда же сам лирический герой в функции дескриптора (при построении изображения от первого лица) начинает представлять себя как третье лицо. По этому поводу Вера Клец отметила, что «гребенщиковский „Он“ (...) есть следствие восприятия авторским сознанием своих же, авторских, чувств и переживаний» [Клец: разд. 33]. По нашему мнению, такое утверждение вряд ли правомочно в полной мере. В первом случае (когда лирическая дескрипция психических состояний исходит от дескриптора-демиурга) можно считать, что *он* (изображаемый с явным самоотождествлением) – это образ лирического героя глазами автора, если же описание строится от лица лирического героя, переход на *он* (при сохранении референции, т.е. когда *он* = *я*) свидетельствует о смене фокуса и изображении «я» alter ego самого лирического героя. В обоих случаях *он* как «лирический герой» – это концептуальная категория художественной картины мира, а не презентация личности самого автора, т.е. Гребенщикова. Не стоит все антропные черты, представленные в текстах песен, непосредственно приписывать самому автору. Следует понимать, что Б.Г. выстраивает образ лирического героя как некий художественный конструкт личности, который вовсе не должен совпадать не только с личностью самого человека Бориса Гребенщикова, но и с тщательно выстраиваемой этим человеком личностью поэта и музыканта Б.Г. В чем, однако, абсолютно права В. Клец, так это в том, что выражаемое местоимениями *ты* или *он* внутреннее, второе «я» лирического героя – это важный элемент образа лирического героя в произведениях Гребенщикова и что «для того, что-

бы стать психически более здоровым, человек должен быть осведомлён о присутствии в себе более великой личности, нежели его собственное „Я”» [там же].

Как и в предыдущем случае, представления поэта о человеке и его жизни концентрируются в ряде ключевых концептов и концептуальных категорий¹, реализуемых как в номинативной форме слов и языковых клише, так и в предикативной форме через ряд изобразительных моделей.

К наиболее частотным и продуктивно используемым в поэзии Гребенщикова антропным концептуальным категориям и концептам можно отнести:

лирический герой: *я / мой / свой* (референтивно обращенное к я лирического героя) / *ты / мы 1* (относящееся к лирическому герою вместе с собеседником) / *мы 2* (указывающее на лирического героя, самоотжествляющего себя с окружением, единомышленниками или со всем человечеством) / 1 лицо единственного числа глагола² / *он / субстантивные автономинации (человек, простой человек, инженер, большой эстет, прекрасный дилетант)*;

другой человек / мужчина: *человек / люди / он / они / ты / вы / твой / ваш / мы / наш / 1 лицо множественного числа глагола / 2 лицо глагола³ / свой / субстантивно номинированный человек (мальчик / юноша / хирург / матрос / два тракториста / сыновья молчаливых дней и под.) / имя изображаемого героя; друг* (с использованием указанных выше номинаций); **духовный антагонист:** (с использованием указанных выше номинаций) / субстантивное название антагониста (*генерал, губернатор, критик, полярники, люди, пришедшие из можжевельника, начальник фарфоровой башины, сыновья молчаливых дней, молодые львы* и под.);

¹ Концептуальной категорией мы называем такой общий концепт, который в прагматическом отношении, во-первых, выходит далеко за пределы какого-то одного когнитивного пространства и несет не столько изобразительную, сколько смыслообразующую нагрузку, а во-вторых, включает в себя несколько частных концептов. Примером здесь могут служить крайне значимые для творчества и идиостилевой художественной картины мира Гребенщикова в целом и для рассматриваемого когнитивного пространства «человек», в частности, концептуальные категории «лирический герой» («я / самость»), «движение» или «война».

² Иногда в тексте нет ни одного лексического маркера я лирического героя, но на него указывают формы первого лица единственного числа (например, *Изловчусь под конец и стрельну последней пулей, выбью падаль с небес, может станет посветлей, Истребитель*).

³ Аналогично, как и в случае с глагольными маркерами концепта **лирический герой**, в случае, когда единомышленник является адресатом, на него может указывать лишь форма глагола.

женщина⁴ – *ты / она / они / женщина / сестра / подруга / милая / моя любовь / Вы*⁵ / *Ваши* / субстантивное название женщины (*государыня, бабушка, бабушки, королева* и под.) / имя изображаемой героини.

Как и в случае с когнитивным пространством «природа», ряд концептов антропного типа находит подкрепление в названиях произведений: так, экспликативные концептуальной категории «лирический герой» (*я, мой* или формы глаголов первого лица единственного числа, а также *мы, наши* и формы глаголов первого лица множественного числа) встречаются в заглавиях песен свыше 40 раз, столько же – разного рода наименования женщин (включая имена, а также формы глаголов и местоимений в женском роде, относящиеся к женщинам), свыше 100 раз – наименования мужчин (в т.ч. относящийся к мужчинам номинат *человек / люди*). Еще около 30 раз в заглавиях песен использованы местоимения *ты, вы, они, твой* и глаголы во втором и третьем лице, указывающие на людей. Таким образом, если учитывать, что в общей сложности нами проанализировано 445 текстов песен Гребенщикова, можно утверждать, что когнитивное пространство «человек» – одно из наиболее репрезентативных в творчестве поэта, ведь в той или иной форме антропные номинаты представлены в заглавиях почти половины исследованного корпуса текстов.

Принимая во внимание количественную ограниченность представленных в когнитивном пространстве «человек» концептов антропного характера (по сравнению с когнитивным пространством «природа») и, вместе с тем, гораздо более разнообразную и объемную их лексическую экспликацию, мы представим изображение поэтом человека не по типам используемых им изобразительных моделей и экспликативных схем, а по изображаемым объектам, образующим своеобразные когнитивные поля, входящие в состав когнитивного пространства «человек». Таких объектов мы выделили 3:

- лирический герой (автопрезентация и процессуальная экспликация личности);
- женщины и наиболее характерные проблемы, связанные с их изображением;
- мужчины и наиболее характерные проблемы, связанные с их изображением.

⁴ Концепт «женщина» у Б.Г. гендерно очерчен и непропорционален концепту «мужчина», который практически совпадает с концептом «другой человек» (подробнее см. 2.2 и 2.3).

⁵ Иногда на женщину-собеседника указывает онорификативное второе лицо множественного числа (например, *Я слишком вас люблю и потому уйти я должен, чтоб свет ваш на ладнях унести, Перекресток*).

2.1. Модели и экспликативные схемы изображения лирического героя

Концептуальная категория «лирический герой» представляет собой едва ли не ключевой момент в художественной идиостилевой картине мира Бориса Гребенщикова. Подавляющее большинство его произведений написано от первого лица и содержат в той или иной форме маркеры данной категории. Приведем для начала некоторые статистические данные. Выше мы уже отметили, что 28 раз она эксплицируется в самих заглавиях песен: **Я** – змея, *Все, что я хочу*, **Я** хотел петь, *Как я хочу быть удивлен*, *Снова я пел сегодня*, *Всем, кого я люблю*, *Если я уйду*, *Та, которую я люблю*, *Там я, или я здесь*, *Ей не нравится (то, что принимаю я)*, *Мама я не могу больше пить*, **Я** учусь быть Таней, *Не могу оторвать глаз от тебя*, *Не надо мне мешать*, *Мне было бы легче петь*, *Ты нужна мне*, *Луна, успокой меня*, *Будь для меня как банка*, *Дело за мной*, *Моей* звезде, *Мой друг музыкант*, *Мой друг доктор*, *Серебро Господа Моего*, *Любовь моя*, *Имя моей тоски*, *Она моя драма*, *Трачу свое время*, *Иду на ты*.

Еще более показателен факт того, что 407 текстов Б.Г. содержат прямые или косвенные автономинии и автодескрипции лирического героя. В 306 произведениях лирический герой – участник событий и изображаемая в тексте реалья. При этом в 64 из них «я» лирического героя содержательно представлено как протагонист (в некоторых является практически единственным объектом художественной презентации: **Там я, или я здесь**, **Как я хочу быть удивлен**, **Селфи**, **Неизъяснимо**, **Аригато**, **Не могу оторвать глаз от тебя**, **Слегка пьян**, **Цветы Йосивары**, **Песнь весеннего восстановления**), еще в 200 произведениях «я» является активным собеседником в диалоге с кем-то, называемым чаще всего местоимениями *ты* и *вы* (при этом с «вы» – только в 8 произведениях), а в 42 текстах «я» изображается совместно с «мы» (в таких случаях референтное пространство изображаемых субъектов существенно расширяется за счет обобщенного *мы*). Интересно, что в нескольких текстах лирический герой как протагонист или участник диалога представлен через номинацию местоимением *ты* (**2-е стеклянное чудо**, **Терапевт**, **Дело мастера Бо**, **Марина**, **Прекрасный дилетант**, **Огонь Вавилона**, **Там, где взойдет Луна**, **Ржавый жбан**, **Платан**, **Бег**, **Песня номер два**, **Электричество**, **Мается**, **Как движется лед**) или через номинацию *он* (**Мается**, **Новая жизнь на новом посту**, **Сельские леди и джентльмены**, **Выстрелы с той стороны**), а также как *тот, кто* (**Еще один упавший вниз**), причем в разных фрагментах одного и того же текста *я*, *ты*, *он* и *тот, кто* могут образовывать полиномный ряд и референтив-

но относиться к самому лирическому герою (ассоциируемому с автором) или его alter ego (т.е. к его полному художественному перевоплощению). Еще в 51 тексте «я» лирического героя представлено как явно или неявно эксплицированное изображающее лицо (дескриптор, субъект текстовой оценки), причем в 22 – протагонистом является *ты* / *Вы*, что подразумевает наличие неэксплицированного лексически лирического героя в качестве субъекта обращения (или наррации в форме обращения). Наконец, в 28 текстах дескриптор или участник диалога представлен только как *мы*, что также неявно эксплицирует лирического героя, хотя *мы* и неидентично концептуальной категории лирического героя по содержанию и объему.

Лишь в 27 текстах поэта нет прямой экспликации категории лирического героя. Иногда это тексты юмористические или сатирические (**Граф Диффузор**, **Миша из города скрипящих статуй**, **Сторож Сергеев**, **Корнелий Шнапс**, **Два тракториста**, **Старик Козлодоев**, **Вавилонская башня**, **Павлов**, **Дом заходящей луны**, **Анахорет**, **Иванов**, **Не пей вина**, **Инцидент в Настасьино**, **Сыновья молчаливых дней**), остальные же – это те тексты на собственно философскую и религиозную тематику, в которых нет столь характерного для Б.Г. мотива общения лирического героя с сакральной сферой.

В ряде случаев местоимения *я*, *мой* и глагольные формы первого лица использованы лишь как номинации локутера (персонажа) и не относятся к концептуальной категории «лирический герой». В нескольких же случаях весьма затруднительно сказать, до какой степени встречающееся в тексте *я* относится собственно к лирическому герою, являющемуся выразителем авторской идиостилевой картины мира, а в какой – к произвольно созданному поэтом персонализированному образу, например, образу загадочной трансцендентной сущности (**Навигатор**), русского народа как такового (**Последний поворот**) или какого-то человеческого типажа, вроде идеализированной личности (**Ария Казанского зверя**, **Однолюб**, **Цветы Йосивары**, **Огонь Вавилона**), типичного представителя своего поколения (**Центр циклона**), русской «пропащей души» (**Не коси**) или наркомана (**Таможенный блюз**), с которыми авторское «я» может коррелировать в большей или меньшей степени.

В любом случае анализ категории лирического героя требует осторожного отношения ко всем вышеперечисленным лексическим и грамматическим маркерам. Далекое не все художественные презентации «я» тождественны вербализации описываемой концептуальной категории, так же как и не все презентации «мы» должны быть вынесены «за скобки». Особенно это касается случаев, когда используются маркеры *мы с тобой*, *мы вдвоем* или такой смысл местоимения *мы* явствует из кон-

текста (например, **Нам не уйти далеко, Чай, Сталь, Какая рыба быстрее всех, Возвращение домой, Мне было бы легче петь, Дикий мед, Тень, Зимняя Роза**).

Художественное представление лирического героя у Б.Г. осуществляется двумя способами – через **прямое** изображение, т.е. через автопрезентацию личности (категориальную квалификацию и оценочное атрибутирование субъекта художественной презентации реалий) и динамическое изображение действий и состояний лирического героя, а также через изображение **трансформированное** (метафорическое). Анализ песенных текстов Гребенщикова показал, что в большинстве случаев можно говорить о наличии в его идиостиле довольно выразительных экспликативных схем, заключающих в себе определенные мыслительно-вербализационные механизмы изображения лирического героя.

2.1.1. Модель прямого изображения лирического героя

Прямым изображением реалии или изображающего лица можно считать вербализацию сведений об объекте, т.е. его квалификацию, атрибутирование и представление его состояний и действий, а также вовлечения его во всевозможные события при помощи системных языковых средств.

Квалификацией личности лирического героя можно считать вербализацию данной категории через личные местоимения (прежде всего *я*, реже – *мы*, *он*) или через имена существительные, которые определяют некий понятийный класс, к которому автор относит своего лирического героя. Такого рода изображение героя осуществляется через делиберативное самоопределение (т.е. экспонирование своего самосознания) при помощи разного рода квазидефиниций и деклараций.

К оценочно-атрибутивной автопрезентации мы относим все случаи приписывания лирическим героем себе каких-то оценочных атрибутов (внешних и внутренних характеристик и свойств, определяющих его экзистенциальную сущность), а также случаи автономинции лирического героя посредством атрибутивных имен существительных (имен лица по характеристике и свойству). В дискурсивном плане такое атрибутирование может осуществляться либо через дескрипцию своей внешности или психических характеристик, либо через экспрессивные акты декларации (как и в случае самоопределения). Обычно обе стратегии здесь объединяются. Субъект не может описывать себя безотносительно к своему самосознанию и самооценке. Поэтому делиберация (рассуждение о своих чертах) и дескрипция (описание их) в таких случаях образуют единство.

Автоатрибутирование лирического героя с прагматической точки зрения может носить двоякий характер. Это либо прямое представление своих характеристик и свойств, либо образное, иносказательное их представление с некоторой смысловой установкой (обычно эстетической или философской). К **прямой атрибуции** мы относим случаи выделения у лирического героя обычных человеческих черт и номинации их нормативными или узуальными языковыми единицами, что может быть расценено в тексте прежде всего как элемент собственно содержательного плана. Впрочем, это не значит, что прямая атрибуция не может становиться смыслообразующим элементом текста или шире – авторского идиостиля. Для этого такая атрибуция должна стать высокочастотной. Повторение одних и тех же свойств и характеристик в разных текстах одного автора может свидетельствовать о некоем инвариантном образе лирического героя именно в авторской идиостилевой художественной картине мира.

С семантической же точки зрения такая автоатрибуция может быть определена либо как **непосредственная** (если черты относятся к самому лирическому герою как целостной личности), либо как **опосредованная** (если атрибут относится не к самому герою, а к какой-то его черте или какому-то его проявлению).

Наконец, лирический герой может быть в тексте представлен также нарративно, через событийный ряд, т.е. через совершаемые им поступки и действия или же через события и действия других героев, в которые он вовлечен. Такой нарратив может также носить двоякий характер – прямой и трансформированный. **Прямая процессуальная характеристика** лирического героя состоит в изображении его как действующего лица, пребывающего в определенных динамических состояниях, совершающего разного рода характеризующие его поступки (непосредственная характеристика) или же испытывающего на себе воздействие со стороны других лиц (опосредованная характеристика). Все это осуществляется при помощи системных (нормативных или узуальных) лексико-грамматических средств, не требующих особой интерпретации и выяснения импликаций.

Показательным для прямой квалификации или характеристики лирического героя является не столько способ номинации, сколько выбор самих черт, приписываемых герою, детальность описания и частотность номинаций.

а. Экспликативная схема квалификации лирического героя

Прямая квалификация лирического героя (т.е. суждения о том, кем является герой и к какому классу лиц он относится) у Б.Г. встречается сравнительно редко и осуществляется через высказывания дейктическо-

го характера, скорее, поднимающие проблему самоидентичности героя (*кто я; напости мне, кто я; я не знал, кто я; кто я сейчас; кто это теперь я; если я тот, про кого был написан мой паспорт; и кто из нас я? я – это кто-то другой; как будто я кто-то другой; я знаю, что это не я; ведь ты это я, мы с тобой одно; мы с тобой одно и то же; иногда нас два или три*), чем утверждающие его самоидентичность (*я есть я; вот все, что я есть*) или просто представляющие его (*Здравствуй это я; это был я*).

Спорным может оказаться отнесение к этой схеме самоопределения героя при помощи имен существительных со значением рода деятельности: *я – инженер* (со стрессом в груди); *я инженер* (на сотне рублей): *Он был инженером*; (Теперь) *он сторож* (он = я); *я стал* (известным) *певцом* (в кругу друзей) или *я рок-человек*. Последние номинации весьма условно могут считаться чисто квалификационными. В рамках художественной презентации героя их можно было бы квалифицировать и как атрибутивные, если бы не факт, что эти самоопределения – инженер, сторож, певец и рок-человек, характеризующие также самого Гребенщикова как человека и БГ как культовую личность, – сами по себе не вносят какой-то определенной атрибутивной оценки и лишь констатируют факты. Аtribuтивную оценку содержат приданные им дополнительные характеристики – *со стрессом в груди, на сотне рублей, был – теперь и известным в кругу друзей*.

Самое существенное в данной экспликативной схеме, на что следует обратить внимание, – это мотив сомнения в самоопределении, повторяющийся далее при случае атрибутирования и процессуальной характеристике.

б. Экспликативные схемы непосредственной атрибутивной оценки лирического героя

Прямая оценка атрибутов лирического героя может осуществляться либо через атрибутивные местоимения (так же, как и в случае его автоквалификации):

зачем я такой; я мог бы быть таким же, как ты; я уже не тот; обычно я и ни то, и ни се; (я) совсем ничей; и вот ты снова ничей (ты = я); все, что было моим, возьмет себе кто-то другой; я и правда другой; я тоже такой только хуже; мы станем такими, какими они видят нас (мы = я и ты); я не из тех, кому дано видеть свет; очень скоро у меня будет Это; иногда это больше, чем я; это больше, чем я; я такой, какой я есть; я остался таким же, как был; и я не буду другим вовек; и я был, как все; будь он как я; он похож на меня как две капли воды; я твой и ничей другой,

либо при помощи имен прилагательных и причастий:

я не всегда был честен; я так долго был виновным; я не виновен; я до сих пор немножечко нервный; я, наверно, везучий, раз до сих пор живой (сарк.); возможно, я сентиментален; я регионально хорош (ирон.); я не лишний в доме твоём; я жил уверенный в том, что...; теперь ты открыт (ты = я); я был рожден в Валентинов день; я был воспитан; когда я был младше; теперь я большой; я неаутентично одет; небритый; седой с бородой; если б я был вежлив сейчас; был счастливый; сегодня я опять счастливый, сегодня я хожу больной; а завтра я опять больной; я был совсем плохой; я пьян; я иду весел, небрит, пьян и влюблен; я болен; скоро я буду баснословно богатым; (я) слегка облысел и слегка занемог; немного оглох; я послушен, как пес; я стал ограничен движеньем вперед-назад.

В нескольких случаях прямое атрибутивное лирического героя осуществляется через автономизацию релятивными именами существительными (т.е. существительными со значением лица по характеру, взглядам, способностям или роду деятельности):

я сам себе господин; я мастер уйти и утечь (ирон.); я совсем не аскет; я не растаман; я бы стал атеистом, если бы не ты; я лицедей; может быть я идиот, но я не debil.

Случаи описательных способов экспликации прямой и непосредственной автоатрибуции героя существительными или глаголами также немногочисленны:

мне тридцать три; мне 25; я сам из Костромы; я тоже из плоти и крови; с меня нечего взять; нужно владеть собой, а это одно их тех качеств, которых нет у меня; все дело во мне самом; небезопасно иметь дело с ними или со мной; мне давно бы дали ветерана труда (ирон.); я даже стал теперь другого роста; (у меня) нет больше сил.

Большинство представленных выше адъективных, субстантивных и глагольных атрибутов носит чисто фабульный, содержательный характер и, скорее всего, они мало релевантны для оценки личности лирического героя, поскольку либо констатируют некие общие и незначимые для инвариантного образа героя факты, либо фиксируют его изменчивые и сиюминутные состояния, значимые, в основном, для понимания конкретного текста, в рамках которого они функционируют. Иное дело – дейктические атрибуты лирического героя. Как видим, они носят двойственный характер. С одной стороны, в них проявляется уверенность в собственной самоидентификации, а с другой – наблюдается все тот же проблемно-экзистенциальный характер неуверенности в самоопределении, который присутствовал также в рассмотренной выше экспликативной схеме автоквалификации. Это явно значимый момент художествен-

ной идиостилевой картины мира Гребенщикова: его лирический герой постоянно занят самоидентификацией, постоянно пребывает в поиске своего «я», не уверен в себе, внутренне разделен.

в. Экспликативные схемы опосредованной атрибутивной оценки лирического героя

В отличие от прямой, опосредованная атрибуция лирического героя касается не самого его как личности, а лишь отдельных его проявлений (частей тела, поступков, черт и свойств) или же смежных с ним предметов и явлений, вовлеченных в круг его опыта и тем самым косвенно характеризующих его самого. Поэтому в большинстве случаев такого рода вербализация концептуальной категории лирического героя носит характер разного рода метонимических сдвигов (мыслительных редукций, субсинкций). Лексическим маркером самой описываемой категории здесь становится притяжательное местоимение *мой* или же косвенные падежные формы личного местоимения *я* (иногда *ты* в случае его референции к лирическому герою).

Обычно «я» лирического героя опосредованно атрибутируется через черты и свойства его психики, характера и поступков:

моя память уж не та, что была; моя вера слаба; совесть моя чиста; (у меня) омерзительный нрав; отсюда вся моя спесь; совсем не повлияли на мое воспитание; он устал от моей суеты; в моем поле зренья; моя работа проста; ты вспомнишь мое ремесло; о том,, что есть во мне, но радостно не только для меня; какая роль здесь положена мне?

через признаки и черты частей его тела:

вот мое тело; вот моя кровь; какая рука в моей руке; у меня на груди два соска (ирон.); у меня кольцо в ухе; на мне есть кольцо.

Кроме этого, категория лирического героя может опосредованно атрибутироваться через его коммуникативные проявления (в первую очередь слова):

мои слова не слишком вежливы, и не слишком злы; мои слова не надежнее, чем вода; пускай мои слова неясны; все мои слова оставались со мной; у меня не осталось слов; мое любимое слово «налей» (ирон.); все мои слова смыты дождем; слова мои пусты и горьки; мой словарный запас иссяк; но поймете ли вы мое «да»; ты хочешь узнать мой язык, но он мой и больше ничей; есть неизвестный тебе язык (ты = я); моя речь невнятна; каждое мое письмо прочитано; говорит, что строка моя; то, что было передано мне.

Наконец, более отдаленным способом атрибутирования лирического героя является приписывание маркеров принадлежности другим субъектам (чаще всего друзьям и знакомым):

у меня был друг; мой друг доктор; моим друзьям моя рука; позвони всем моим друзьям; у тебя есть большие друзья (ты = я); у меня нет друзей; десяткам друзей хотелось; моя подруга из Тольятти; мой товарищ терпелив; один мой знакомый; любовь моя; моя любовь кутит сахар и чай; (у меня) спит любимая в маленькой спальне; у меня есть семья; сестра моя; скажи моим братьям; мой сын; со мной наш боцман Паша; со мной компаньон; мой менеджер – дурак,

или окружающим героя пространственным и вещественным объектам: *вот мой дом; это мой дом; чтоб тогда ты забыл дом, в котором я жил; скрипка на стене моей дрожит; моя родина где-то вдали; открой мои двери своим беззвучным ключом; мои двери – из твердого клена, время собирать мой черный чемодан; много телефонов в моей книжке записной; в сумке моей осталось вино.*

Все они: и люди, и пространства, и предметы или речевые проявления, которые лирический герой определяет как свои, – становятся его атрибутами-характеризаторами, в некоторых случаях повторяющимися и значимыми для образа лирического героя (*слова* как характерные знаки рода деятельности героя – поэта и певца, *друзья* и *любимая* как его ближайшее и важнейшее окружение, *дом* как наиболее значимая среда и *дверь* как граница «своей» среды с «чужим» внешним миром), но чаще – окказиональными и ситуативными (значимыми лишь для содержания и смысла данного текста).

г. Экспликативные схемы процессуальной презентации лирического героя

К процессуальной презентации лирического героя мы относим изображения тех или иных действий и состояний героя, представляющих его в опытно-содержательном плане как человеческую личность. В первую очередь здесь следует отделить три экзистенциальные области: телесность, социальные интеракции и психическую (информационную) деятельность, а затем в каждой из них выделить процессуально-событийные сферы, в которые вовлекается лирический герой через свои действия и процессуальные состояния.

В области **физической** (телесной) событийности обращают на себя внимание сферы локализации (пребывания в некотором пространстве), физического передвижения в пространстве и предметной манипуляции (физико-физиологических действий).

В области **социальных** процессов имеет смысл выделять сферу социальной локализации (определения своего места в социуме), сферу социальных поступков героя, а также сферу вовлечения героя в чужие социальные процессы.

Наконец, в области **психических** состояний и действий мы выделили сферу общепсихических состояний лирического героя, сферу его чувственного восприятия мира, сферу его эмоциональных состояний и отношений, сферу волевых состояний и актов, сферу когнитивно-ментальных процессов и сферу вовлечения героя в психические процессы других лиц.

Вне этих трех областей оказывается сфера **экзистенции** (жизни – смерти), которую можно рассматривать как универсальную в структуре процессуальной характеристики личности лирического героя. Эта схема сравнительно немногочисленна в аспекте экземплификации, но, тем не менее, весьма значима для понимания концептуальной категории лирического героя произведений Б.Г., если принимать во внимание ранее рассмотренные аспекты автоквалификации и автоатрибуции, касающиеся проблем самоопределения героя и его озабоченности собственным существованием. Здесь можно обратить внимание на два аспекта – экзистенциальные события и состояния (рождение – жизнь – смерть):

(я) родился и жил; я родился сегодня утром; я родился на севере; в мою ночь рожденья был смерч и ураган; если я умру; я родился в дыму подкурки; рок-н-ролл мертв, а я еще нет; Ван Гог умер, Дарья, а я еще нет; как я мог остаться жив; я не выживу сам; кто из нас выйдет живым – ты или я; пока я жив; (я) едва не пропал; пришло мое время; и без того до боли мал отпущенный мне срок

и экзистенциальные условия и образ жизни лирического героя:

я веду нерегулярную жизнь; как мне жить; (мне бы) жизнь без вранья; была моя жизнь в обломе; трачу свое время; трачу свой последний день; я уже не очень охотно дышу; я бы и дышал; у меня были проблемы; я маюсь, как Бетховен; чтобы дольше оставался цел (я); это случится со мной; что будет со мной; что уготовано мне впереди; без тебя мне кранты; мне повезло; меня спасло только то...; меня спас горный хрусталь; все, что может спасти меня; меня воскресят; это был расклад для меня.

Ведущими мотивами здесь являются экзистенциальная тревога (мотив проблем, суеты и приближающейся смерти) и надежда на спасение.

Гораздо более обширна группа **экспликативных схем изображения физической (телесной) событийности жизни лирического героя**. Здесь опять следует обратить внимание на излюбленный прием Б.Г. дейктического и обобщенного представления реалий, к которой поэт прибегает для изображения **экзистенциальной локализации субъекта**:

я здесь; и вот я здесь во плоти; и теперь я здесь; послезавтра я опять буду здесь; я здесь с тобой; мы здесь – как я, так и ты; мы здесь (мы = я и ты); мое место здесь; мне выпало жить здесь; там был

и я и ты; и я буду там; я буду там; я издалека; но отныне и навеки я вне; я в этой стороне.

Здесь доминируют два дейктических указателя – *здесь* и *там*. Однако неочерченность локализации лирического героя гораздо чаще усугубляется неуверенностью в актуальной локализации или ее нежелательностью:

пока что я здесь; пока мы здесь (мы = я и ты); я буду здесь очень недолго; я здесь проездом; я здесь не прижился; если бы я был не здесь; если б я был не здесь; меня здесь нет; меня бы не было здесь; иногда меня нет здесь; я давно не здесь; я не живу здесь; и где я; где мне место; ты бываешь то там, то здесь, но ты не здесь и не там (ты = я); в итоге ты всегда оказываешься где-то не там; ты оказываешься опять там, где всем нужно спать (ты = я); я так давно не был рядом с тобой.

Это основной, хотя и не единственный способ определения местопребывания лирического героя. Изредка герой конкретизирует свою локализацию:

я был на Ибнице и я был в Кремле; я был вчера в домах; мы одни в этом доме (ты и я); я бы жил себе в России,

хотя в этом случае локализация может утрачивать свой смыслообразующий характер, превращаясь в обычную содержательную семантическую деталь текста. Впрочем, в приведенных примерах конкретизация локализации компенсируется концептуальным характером понятия «дом» в художественном идиостиле Гребенщикова, а также условным наклоном в последнем примере, работающем на мотив неуверенности.

К более конкретному-физическому способу изображения локализации лирического героя можно отнести также случаи описания пребывания героя в определенной кинестетической позиции (выражаемой через глаголы *стоять*, *сидеть* и *лежать*):

я стоял; и вот я стою; там, где стою я; (я) стоя здесь; я просто стою; я стоял и смотрел; когда я стою в «Сайгоне»; я стою в поле; я стою перед пейзажем; и вновь стою на этом пороге; я стою, прислонясь к дверям; я стою под твоим балконом; за письменным столом я стою; я встал на перекрестке; и тоже встал у окна; а я только встал на пять минут;

я буду сидеть здесь; я сижу у окна; я сяду в лотос поутру; я сижу в лотосе; я сижу на этой стене, как свойственно мне; я сидел на крыше; я сижу на крыше; я сижу на пустынной скале;

ты лежишь в своей ванной (ты = я); мы лежим разделенные, как друзья (мы = я и ты).

Здесь опять появляются дейктические номинации места пребывания наряду с характерными для творчества поэта концептуализированными

объектами – дверью, окном, стеной, крышей, порогом, перекрестком. Пребывание в таких местах явно свидетельствует о пограничных ситуациях экзистенции лирического героя.

Одной из наиболее частых схем презентации действий лирического героя является **схема изображения его передвижений**. Как мы уже отмечали ранее, передвижение – это один из ключевых концептов в художественной идиостилевой картине мира Гребенщикова. Художественная (образная) концептуализация идеи передвижения будет рассмотрена нами в отдельной работе. Здесь же достаточно лишь вспомнить, что лирический герой довольно часто на содержательно-фабульном уровне изображается как движущийся (идуший, выходящий и входящий / заходящий или уходящий и возвращающийся / приходящий, крайне редко в других модусах движения):

отныне я буду ходить; я иду; я иду в темноте; я иду мимо них как почетный гость; вчера я шел домой; я шел весь день; я просто шел домой, я просто шёл по улице; я снова шел по улице; я шел наверх; я шел от Красной Шапки; я шел петь песни; я шел по своим делам; я пойду за тобой, не тратя слез; пойду-ка спущусь; и двинусь дальше; ты вышел (ты = я); мы все равно идем на другую сторону; мы все еще идем; мы движемся словно в кино; вот мы пришли; мы шли через реку (езде мы = я и ты); он идет ничего не ища (он = я); я вышел; (я) вышел бы на улицу; (я) вышел на улицу я бы вышел вон; я б вышел сам в дверной проём; я вышел из зала; я вышел пройтись в Латинский квартал; выйду я я выйду засветло; выйду слишком рано; я, пожалуй, даже не выйду; ты выйдешь за дверь; ты выходишь; куда ты из дома в дождь, туман или снег (езде ты = я); я захожу в комнату; я захожу в этот сад; но не могу войти дважды; я вошел сюда с помощью двери; зашел бы в телефон; зашел я в Венеции в один магазин; если я уйду; когда я уйду; я уйду в далекий сад; я никуда не уйду; я ушел до рассвета; я ушел в степь; куда я ушел; я ушел в пустыню; (я) сразу ушел из деревни; мы оба уйдем своим (путем); и я уйду и вернусь, я покинул отчий дом; я пришел; я пришел сюда с помощью ног; я пришел сюда сам; я пришёл по объявлению в газете; я пришел на этот концерт; (я) вернулся; я вернусь с этим словом; я вернусь; я возвращаюсь сюда; я вернулся назад; возвращаюсь каждый вечер к утру; сегодня я вернулся; ты вернешься домой и я домой; я возвращаюсь домой; я едва ли вернусь сегодня домой; когда я вернусь домой; я вернусь в свой дом, где жил; когда мы вернемся домой (мы = я и ты); я подходил к дому; он подходит к дверям; я словно перехожу эту реку по тонкому льду; я сразу кинулся в дацан; я был бы в пути; я все где-то брожу; я спустился вниз; я въехал сюда; я уезжаю в деревню, что-

бы стать ближе к земле; иногда едешь в поезде; ты едешь (ты = я); я сел на первый subway; я прилетел.

Как видим, лирический герой очень редко изображается как едущий в транспорте. Это может быть связано с тем, что понятие транспорта и Б.Г. эстетически концептуализировано и часто используется при метафорическом изображении духовной стороны жизни или сакрального бытия. Если же обратить внимание на объекты, задействованные в передвижении героя, то оказывается, что чаще всего здесь появляются уже упоминавшиеся выше концепты дома (10 экземплярификаций) и двери (4).

Следующей группой экспликативных схем прямого изображения событийной стороны телесной жизни лирического героя являются **схемы презентации его физиологических и манипулятивных действий**. Прежде всего обращают на себя внимание физиологические действия героя, связанные с потреблением алкогольных напитков, реже других продуктов:

я пью; вчера я пил; я бы пил и пил; я пил, как я пил; когда я допью; я бы выпил все, над чем летал дух; когда я допил все; вот стол, где я пью; (я) пил до дна; я пью не дождавшись тоста; я пил тормозную жидкость; я пью джин, как будто кухарка; потребляю сенсимилья как аристократ; ты гложешь лекарства как будто твердый коньяк; я напьюсь как свинья; ежеси не выпьешь, то не получается; я пью за вас; я пью с утра; я пью за верность всем богам без имен; еще раз напьюсь этой бесконечной воды; мы пьем эту смесь; мы выпили горилки; теперь я пью свой wine, я ем свой cheese, (я) восемь суток ел грибы; пьешь Шато Лафит из горла (ты = я); мы будем пить чай (езде мы = я и ты); 14 лет я не ел, 14 лет я не пил; я курю; я не курю; я давно не курил.

Кроме прямого изображения потребления героем алкоголя, встречаются также описательные конструкции: *Тридцать пять лет от звонка до звонка (пил)*.

Вторая группа телесных действий сопряжена с оперированием какими-то предметами или совершением каких-то манипуляций со своим телом:

я открываю дверь; и дверь держу на этой стороне; ключ в дверях вращаю; я сделаю новые двери; я открыл окно; я сделал бы корабль для тебя; я выкрашу комнату светлым; я налью тебе ключевой воды; выставлю ей молока; я не сразу открыл Ваш конверт; (я) зажег бы спирт на руке я брошу в огонь душистый чабрец; сегодня ночью я буду жечь письма; я отыщу корень дягеля; растолку в уксусе мел; я уже упаковал свой станок с неизвестным количеством струн; мы

погасим весь свет (мы = я и ты); я бы сам его здесь придушил; я касаюсь рукой; я семь недель не брился, я сжимаю кулак.

Несложно заметить, что это довольно разнородная группа никак не связанных между собой концептуально или даже тематически действий. Мы полагаем, что эта схема, в отличие от изображения потребления алкоголя, в идиостиле Гребенщикова не несет никакой смысловой нагрузки и является чисто содержательной. Исключение составляют лишь предметные манипуляции с дверью как одним из ключевых для творчества поэта концептов в категории границы.

Кроме как со стороны физической, предметной деятельности, лирический герой произведений Гребенщикова характеризуется также сквозь призму его социальных отношений. Поэтому второй обширной группой экспликативных схем процессуально-нарративного изображения лирического героя является группа **схем презентации социальной событийности его жизни**.

Одним из ключевых вопросов, органично вписывающихся в общую схему экзистенциальной озабоченности лирического героя, является вопрос его **вовлеченности в социум или исключенности из него**. Этот мотив очень часто встречается в песенных текстах поэта. При этом мотив пребывания в обществе (*стану я одним из них; сегодня я опять среди вас*), даже в самом минимальном, ограниченном до двух человек – влюбленной пары, пары друзей или пары недругов:

мы с тобой вдвоем; каждую ночь я глаза в глаза; когда я с тобой – ты мой единственный дом; но завтра я буду с тобой; мы с тобой вместе дойдем туда; я, пожалуй, пойду с тобой; мы будем вместе всю ночь; мы спим в одной постели; (мы) ляжем в постель; с тобой обвенчаемся мы; мы долго жили вместе; мы станем друзьями; мы и так не так далеки; мы с тобой одной крови; да мы с тобой одной крови; мы с Вами – тропкой тесной,

явно уступает мотиву сомнительности и условности такого союза или неуверенности в нем:

неужели один из них я; один из них может быть я мы могли бы быть вместе; если бы мы были вместе; я взял бы тебя домой; я связан с ней церковью; чем мы связаны; мы стоим вместе и падаем вместе; жили мы бедно; наверное, мы – плохая семья; каждую ночь я лицом к лицу с твоей тенью,

а то и вовсе критическому видению перспективы пребывания в связи с кем-то, кроме себя самого (*пока у меня есть я, поверь мне, я хочу быть с ним*), поскольку гораздо более характерным мотивом для Б.Г. является мотив одиночества (причем как в серьезных произведениях, так и в шуточных):

если бы я был один, один вдвоем; пусть я не буду одинок; сегодня я один за праздничным столом; в этом обществе я нелюдим; я здесь один; я снова один; я всегда был один; я был один; (я) совсем один; я всё равно изначально один; я (пою тебе) с той стороны одиночества; оставишь один на перроне: ты в пустоте, как на старом забытом холсте (ты = я); ты один на пути навсегда (ты = я); восемь девок, один я (ирон.); клавиш много, я один (ирон.).

С представленными схемами напрямую коррелирует схема социального взаимодействия героя с другими людьми, преимущественно выражающегося во встречах:

пока я не встретил тебя; тебя встречаю; его я встретил на углу; я встречу тебя; мы встретимся снова; мы встретимся еще; мы встретились с тобой на углу; мы встретимся под этой звездой; мы встретились сравнительно поздно; где мы виделись (мы = ты + я); ты встретил здесь тех, кто несчастней тебя (ты = я); я всегда открывал им дверь (дамам); я бы открыл ей; мы откроем свой дом (мы = ты + я); отвезу тебя домой; цветы, что я подарил тебе; я оставляю эти цветы для тех; я принес тебе букет; кто-то откроет мне⁶.

Как видим, лирический герой представлен у Б.Г. сквозь призму двух ведущих мотивов – одиночества и поиска встречи со своей парой – любимой или другом.

Гораздо более объемной является **экспликативная схема коммуникативных действий лирического героя**. Она довольно разнообразна: 27 раз в произведениях Гребенщикова встречаются конструкции *я скажу / сказал*, 15 раз – *я говорю / говорил*, 6 раз – *я отвечу / ответил / дам ответ*, 5 раз – *я кричал / кричу*, трижды – *я спросил / спрашиваю*, *я звоню / позвонил*; *я буду называть / называю* и *я врал / соврал / соврала бы*, по два раза – *я шепнул / шепчу*; *я стучу / стучался*; *я звал / вызываю*, *я прощаюсь*. Кроме этого, встречаются также конструкции с глаголами *обращаться*, *повторять*, *излагать*, *беседовать*, *произносить*, *писать*, *озвучивать*, *промолчать*, *приветствовать*, *объяснить*, *признаться*, *отрицать*, *протянуть руку* и *набрать номер*. Стоит присмотреться также к прагматике рассмотренных коммуникативных маркеров. Глаголы *сказать*, *говорить*, *кричать*, *шепнуть*, *называть*, *излагать*, *произносить*, *писать*, *озвучивать*, *промолчать* более характерны для речевой экспрессии, а *ответить*, *спросить*, *звонить*, *стучать*, *звать*, *вызывать*, *обращаться*, *повторять*, *беседовать*, *прощаться*, *приветствовать*, *врать*, *объяснять*, *признаться*, *отрицать*, *извиняться*, а также клише *протя-*

⁶ В восьми последних примерах манипулятивные действия (открытие двери и дарение цветов) фактически содержат в себе метонимическое указание на понятие встречи.

нуть руку и набрать номер – для двусторонней коммуникации. Однако первая группа – экспрессивно-монологического поведения – составляет в проанализированном корпусе почти три четверти от общего количества коммуникативных поступков и однозначно подчеркивает я-центричный характер изображения Б.Г. своего лирического героя – поэта или философа, для которого более характерна речевая экспрессия, чем коммуникация.

Довольно объемна в плане экземплификации также схема изображения эстетических действий лирического героя, а конкретно – пения:

и я пою; но вот я пою; пока я пою; а я хожу и пою; я буду петь; и я буду петь; я начну петь; только когда я буду петь; я пел, что пел; я пел, как я пел; и я спою это снова; и я пою крутую песнь свою; ведь я пою мочалкин блюз; я спою им «блюз свиньи», (я) пою песни; я спою им «бейби квак»; все, что я пел, – упражнения в любви; о чем я пел; о чем я пою; так о чем я пою? я пел о том, что знал; зачем-то пою о другом; вот то, что я пою; (если бы я) пел о своем; я пою, не зная о чем; снова я пел сегодня то, что должен был петь вчера; я пою песню; я снова пою для тех; я пел для таких; я пою для него; а я пою тебе; я буду петь тебе, если ты будешь рада; но я пою ветру; там, где я пел, ты не больше чем гость, хотя я пел не для них; я пропою для Вас слова; я пел за ненакрытым столом; я пел десять лет; я пел так долго; кто сказал вам, что я пел с вами; я не всегда пел чисто.

Это неудивительно, поскольку изначально лирический герой квалифицировал себя как *певец* и *рок-человек*, а концепт слова был определен как один из характерных его опосредованных атрибутов. Подробнее эта сфера изображения реалий в творчестве Гребенщикова будет рассмотрена в отдельной монографии.

Остальные социальные действия, которые совершает лирический герой, столь редки и внутренне бессвязны, что сложно их оценивать в категориях модельности. Это просто спорадические действия социально-экономического или социально-политического характера, выполняющие чисто содержательную функцию в текстах и никак не характеризующие лирического героя (*пошел в магазин, купил себе брошюру; куплю я тебе колечко, на свадьбу куплю тебе шуз; продам я иглу и колеса, чем мне их кормить; я отнес его в музей; (я) попал в торговый флот; вершу НТР с девяти до пяти; я поставил бы свечу; я их брошу в тюрьму*).

Последняя группа схем, которую можно выделить в рамках прямой презентации социального поведения лирического героя, касается **вовлечения его в сферу общественного поведения других героев**, чаще всего выраженных лексически или грамматически формами *ты, она, кто-то* или *они*. В первую очередь это констатации наличия или отсутствия со-

циальной близости лирического героя к другим лицам, включая метонимические конструкции, имплицитные желание встретиться или быть с героем (опять обращает на себя внимание мотив встречи и поиска пары):

ты будешь со мной; где-то рядом ты; но сегодня ты рядом со мной; если ты будешь рядом со мной; насколько ты близко ко мне; она всегда со мной; она не со мной; (она ждет) рядом со мной; кто бы ни был со мной; это ко мне; ты пришла ко мне утром; ты встанешь на пристани рядом со мной; она придет ко мне; с женщиной, которая приходит ночью ко мне; для тех, кто придет ко мне; за мной не уйдет никто; (кто) откроет мне двери домой; когда ты взяла мою руку; ты дала мне руку; шлет провожатых ко мне; напрасно ты стучишься мне в двери.

Кроме того, это презентация коммуникативных действий других лиц, обращенных к лирическому герою. Чаще всего локутивные акты, обращенные к лирическому герою, выражаются различными формами глаголов *сказать* (16 раз), *говорить* (13 раз), а также *спросить* (6 раз). Кроме них, встречаются также единичные конструкции: *зовет* (меня); *ответит мне*; *мне все расскажет*; *было показано мне*; *советуют мне*; *мне звонили*; *принесли мне повестку*; *шутить со мной*, *сыграть что-нибудь для меня и поют для меня*.

Третья группа рассматриваемых здесь социальных интеракций состоит из презентаций разного рода внешних воздействий на волю или состояние лирического героя:

она ведет меня; она хранит меня; она использует меня; меня никто не учил; меня учили, что важно, в чем суть; велели мне не закрывать моих глаз; дали мне задание; ты заставила меня вдыхать пранаяму; (меня) заставил петь там, где положено выть; кормила меня кактусом вместо обеда; куда меня деть; положила мне палец на губы; ты разбудишь меня. меня не излечат; он разбудит меня; кто сможет меня найти? кто сможет меня спасти?

Эта группа слишком мала и разрозненна, чтобы как-то однозначно характеризовать лирического героя. Скорее всего, как и в остальных подобных случаях, эти презентации служат лишь для создания содержательной канвы текста и не обладают смыслообразующей функцией.

Самой обширной и разнообразной, но одновременно и наиболее концептуально и лексически однородной группой схем в модели прямого изображения лирического героя являются **экспликативные схемы представления его психических и информационных состояний и действий**. Именно они максимально демонстрируют т.н. внутренний мир лирического героя.

Первая схема содержит прямые **изображения изменения психических состояний** лирического героя (сна и бодрствования, ясного и замутненного сознания):

мне сегодня не спалось; я не сплю; (мне) что-то не заснуть; я засыпаю в восточных покоях; я усну под столом; а то я усну; засну; но когда я проснусь; я просыпаюсь; я проснусь здесь; я проснулся в начале шестого; я проснулся, смеясь; я проснулся в черном теле; проснулся в церкви ангельских крыл; (я) проснувшись сегодня, иногда проснёшься (ты = я); а как проснусь; (мне) придется проснуться; отрубился в час, а проснулся в три; я был трезвый; я в тот момент был слегка пьян; ты бредишь (ты = я).

Непосредственно примыкает к ней представление психического состояния во сне, т.е. наррация о сновидениях лирического героя:

я часто вижу сны; что я вижу во сне; все мне снится; снился мне сон; я видел все это во сне; в детстве мне снился один и тот же сон; однако нынче видится мне; хоть приснись мне во сне; ты снилась мне; мне снится пепел; снилась мне гладь да тишь; мне снилось, что я умер; мне снится, что я живой; мне снился генерал Скобелев; мне снилось, что он говорил с водой; снился мне путь на Север; мне снилось, что я ткачиха; мне снится Басе; то ли это она снится мне; я не смотрел этих снов⁷.

Как видим, мотив сна занимает в творчестве Гребенщикова не последнее место. Вполне возможно, что большинство приведенных примеров можно и нужно было бы рассматривать не как прямое, а как трансформированное изображение лирического героя. К такому выводу можно было бы прийти при более тщательном анализе самих объектов сновидений или обстоятельств пробуждения, некоторые из которых представляют собой явные художественные образы: (снился) *пепел, гладь да тишь, он говорил с водой, путь на Север, я ткачиха*, а также (проснулся) *смеясь, в черном теле, в церкви ангельских крыл*. Однако это касается не самих изображаемых фаз сна и бодрствования лирического героя и не самого факта наличия у него сновидений. Отметим, что все случаи образного представления сна как духовной бесчувственности или пробуждения как духовного прозрения рассматриваются нами в модели трансформированного изображения лирического героя.

Все остальные частные психологические проявления внутреннего мира лирического героя можно распределить по принципу разделения основных информационных механизмов человеческого опыта. В свое время мы предложили типологизацию психических механизмов форми-

⁷ Однажды сам герой представляется как объект сна: *то ли я снюсь ей*.

рования информации, построенную по принципу разделения всех психических механизмов в зависимости от того, что является их информационным предметом – сам субъект или же внешние по отношению к нему объекты, а также в зависимости от степени произвольности работы этих механизмов, т.е. от того, в какой степени они работают в режиме реагирования на разного рода раздражители, а до какой степени сами являются побудителями и движителями психической активности [См. Leszczak О. 2011; Leszczak О. 2012]. Условно дистрибуцию психических функций по двум указанным критериям можно представить в виде следующей схемы:

	объектные	субъектные
реактивные	СЕНСОРИКА	ЭМОЦИИ
активные	МЫШЛЕНИЕ	ВОЛЯ

Именно по такому принципу мы расчленили и все процессуальные проявления внутреннего мира лирического героя у Б.Г.:

- сенсорно-информационные состояния и действия;
- эмоциональные состояния и отношения;
- ментально-когнитивные процессы;
- волевые состояния и акты.

Как показал анализ текстового корпуса, **в сенсорном отношении** лирический герой Б.Г. – типичный визуал и аудиал: он, в основном, все только видит и слышит. Не будем приводить всех примеров, поскольку их слишком много, отметим только, что визуальные действия героя вербализуются в основном через глаголы *видеть* (49 примеров), *смотреть* (19), *глядеть* (9), *увидеть* (6), *замечать* (5) и *наблюдать* (3); единичны случаи с *узнавать*, *различать*, *чудиться*, *не спускать глаз*. Один раз также в прямом смысле использована категория состояния (мне) *светло*. Подчеркнем, что в данном анализе не принимались во внимание случаи использования поэтом омонимичных форм *видеть*, *увидеть* или *узнавать* со значением когнитивных действий (в смысле понимания).

Объектом визуализации при этом чаще всего выступает неопределенный дейктический объект – один из наиболее характерных для творчества Гребенщикова:

я вижу их; я вижу тебя; я не вижу никого; видишь ли ты то, что видно мне; и я не вижу вокруг ничего, я увидел тебя; когда я увижу его; я увидел бы нас так как мы есть; я гляжу на тебя непрестанно; я гляжу на это дело; и на них не гляжу; но глядя на тебя; если я буду долго смотреть на тебя; и вдруг видишь самого себя (ты = я); гляжу вверх; я видел все, что здесь есть; я видел что-то подобное; я подолгу

гляжу им вслед; я вижу все как в первый раз; и ты смотришь вокруг (ты = я); мы заметны лишь для друг друга; я смотрю туда; на что я смотрю?

Из более определенных объектов визуального наблюдения лирического героя можно выделить *свет* и *небо* (их концептуальный характер был предметом анализа в предыдущей главе, посвященной изображению природы). Все остальные объекты появляются в поле зрения лирического героя спорадически и, скорее всего, незначимы в идиостилевом аспекте.

Визуальные воздействия на героя также чаще всего исходят от неопределенных субъектов (*ты, кто-то, она, они, он*), что весьма характерно для интимно-диалогической или притчево-обобщенной манеры художественного изображения мира поэтом:

Архангельский всадник смотрит мне вслед; А гости здесь, и смотрят на меня; То посмотрит на меня...; а он глядит сквозь меня; Она глядит на меня; меня не видно в окно; За мной следит мое «Я»; будешь видеть меня как сны; Кто увидит вместе со мной; та, кто смотрит на меня; кто-то взглянет мне прямо в глаза; И прохожие смотрят тебе вослед (ты = я); Зачем заглядывать мне через плечо? глаз с меня не сводят.

Даже если субъект зрительного восприятия героя номинирован субстантивно, это довольно энигматичные сущности – *гости, прохожие*, загадочный *Архангельский всадник* или не менее мистическое *мое «Я»*.

Если говорить об аудиальных действиях героя, то здесь нет такого разнообразия. Основным средством их вербализации является глагол *слышать* (15 примеров). Лишь раз появляется глагол *услышать* и раз – описательная конструкция – *ко мне поступают сигналы с разных сторон*. Нельзя также выделить никаких характерных звуков. Это всякий раз что-то иное – голоса, пение, стуки, удары, плеск волн и под. Трижды сам герой становится объектом слушания со стороны собеседника: *Если бы ты могла меня слышать; если ты не слышишь меня; ты слышишь меня.*

Кроме визуальных и аудиальных сенсорных восприятий, текстовый субъект Б.Г. лишь трижды проявляет осязательные способности – *я чувствую, что ты где-то рядом; я чувствую, что вылез не весь и я чувствую – трава растет под ногами*, причем в последнем случае это явно экстрасенсорное осязание, равно как и во фразе *Ты услышишь мой взгляд.*

Вторую группу примеров представляют **эмоциональные состояния лирического героя и его отношения с окружением**. Эта группа и многочисленней, и разнообразней предыдущей (в общей сложности 148 примеров прямого указания на эмоциональное состояние или отношение героя). Если попытаться оценить этот корпус с точки зрения положительности или отрицательности изображаемых эмоций, можно оценить эмо-

циональный настрой лирического героя Б.Г. как умеренно уравновешенный. В половине примеров декларируются такие эмоции, как радость, веселье, светлые чувства удовольствия и удовлетворения, состояние счастья, чувство любви или приязни по отношению к кому-либо:

я счастлив; мне было весело; и мне весело то, что; но я смеюсь; и смеюсь, смеюсь; я улыбаюсь; мне сладко быть радостью; я рад, что мы говорим на одном языке; и я очень рад; но я рад; радостно то, что ты можешь в этом помочь; радостно не только для меня; я действительно рад, что ты жив; я рад, что ты здесь: я рад их движенью; сейчас мне светло как будто я знал, куда иду; я люблю тебя; кого я любил; я люблю тебя; все кого я любил; я люблю быть там, где ты; я очень люблю лежать; что я люблю; та, которую я люблю; пока я люблю; ведь я люблю тебя; я слишком вас люблю; немного влюблен; как я люблю ее; я очень люблю тех, кто рядом со мной; любя тебя; я люблю свои стены; люблю смотреть; но я люблю ночь; я люблю тебя нежно; а я любил тебя; я был привязан к земле, мне нравится лето тем, что летом тепло. зима мне мила тем, что замерзло стекло; мне нравится вкус вина; я очень люблю алкоголь; мне нравится дым; я благодарен судьбе; мне нравится жизнь тем, что она проста; мне слишком мил твой король; кто то завладел моим сердцем.

Иногда чувство любви представляется опосредованно: *Любовь завела меня в тень; Со мной никогда не случалось ничего, лучше тебя.*

Однако стоит отметить, что в целом ряде случаев эти эмоциональные состояния представлены не как реальные, а лишь как ожидаемые в будущем или как желанные либо возможные, поскольку выражены грамматически будущим временем и сослагательным наклонением:

я буду счастлив; будем веселиться вдвоем; я буду чертовски рад; я буду рад увидеть Вас еще, искать Вас, различать на дорогах Ваш след, любить Вас каждый день; мне будет с тобою сладко; мне будет с тобой ништяк; я был бы рад остаться здесь; я бы рад помочь тебе; я был бы рад; мне было бы лестно прийти к ним домой и оказаться сильней; я почел бы за честь; я б любил всю флору-фауну; был бы я весел если бы не ты, Если бы не ты моя Родина-мать (сарк.),

а в некоторых случаях контекст указывает на какой-то явно омрачающий или ставящий под сомнение эти радостные состояния нюанс (сюда же следует отнести и все случаи иронического или саркастического употребления слов *любить, нравиться, рад, восхищен и приятно*):

я счастлив тем, как сложилось все, даже тем, что было не так; я смеюсь из омутов; и я смеюсь над их колдовством; мне смешно; я весел от запаха рыб; но почему мне так светло, так светло; насколько по кайфу быть здесь мне; мне нравится сталь тем, что она

чиста (сарк.); я очень люблю этот разряд посуды (ирон.); приятно видеть отражение за черным стеклом (ирон.); приятно привыкнуть, что там, где я сплю, это дом (ирон.); кому-то мил портвейн, а мне милей трава (ирон.); мне приятно делать гостям приятно (ирон.); мне будет приятно увидаться еще раз (ирон.); я радуюсь жизни как идиот (ирон.); мой бог, как я рад гостям (ирон.); вдвойне приятно сидеть всю ночь (ирон.); я восхищён твоим талантом тащиться (ирон.); Я мечтал об этой жизни с 12-ти лет (ирон.); Но я никогда не встречал настолько веселых времен (ирон.).

С другой стороны, явно негативных эмоций и отношений к миру и окружающим у лирического героя тоже не слишком много. В основном это удрученность, тоска, печаль и сожаление, иногда сопряженное с чувством вины, иногда также чувство обиды и усталости:

это печалит меня; мне просто печально; я всемирно поражен; я тоскую по тебе; я чувствую себя, как негатив на свету; это моя вина; это все я (виноват); я был смущен; (мне) нелепо делать вид, что я стою у руля; мне жаль, что это затеял я; я устал быть подпольным певцом: я устал пить чай, я устал пить вино; и я устал; у меня была обида на жизнь; я был в обиде на тебя; я иду с тяжелым сердцем; я устал с собой бороться; (мне) как обидно быть умным; (смех перемешан с болью и) я от него устал; больно глазам; мне скучно жить под пулеметной звездой; как мне надоел скандал; мне надоело обращаться к тебе на Вы; я молча глотал свои слезы; тоскую по тебе, как мертвый тоскует по жадности крови живых; Извела меня кручина,

иногда героя посещают чувства опасения или даже страха:

как бы мне не спиться; я, брат, боюсь; я боюсь открыть веки; я боюсь назвать тебя; но только там страшней, чем здесь; я так боюсь упасть в морскую воду; (я) с некоторым страхом; мне становится страшно; когда мне становится страшно писать; мне страшно стать палачом; с осторожностью смотришь на дам; ты боишься стен; в чем ты боялся даже признаться (везде ты = я),

и лишь изредка огорчения выливаются в явную неприязнь и неприятие:

но я не терплю быть вторым; я не терплю слова «друзья», я не терплю слова «любовь», я не терплю слова «всегда», я не терплю слов; я жил, никого не любя; мне жаль тебя, но пальцы твои в грязи; На кой мне хрен ваш город золотой, на кой мне хрен петь складно (сарк.).

Все остальные представленные в текстах песен Гребенщикова эмоциональные состояния его лирического героя можно оценить как попытку сохранить спокойствие:

но я оставался при этом спокойным; я сохраняю покой; я один не теряю спокойства; меня не волнуют изменения; не мне сожалеть о судьбе; это меня не приводит в смущение; мне не жаль; в этом мало моей вины; вина не моя, я больше ее не боюсь; что мне ласковый шепот засады; что мне жалобный клекот врага; мне больше не страшно; завидую вашему знанию, что я это я; мне было так странно знать,
а иногда также как подчеркнуто равнодушные: фраза *мне все равно* повторяется в разных произведениях Б.Г. 8 раз. Кроме нее, встречаются также иные вербальные проявления этого чувства: *и мне до лампы, чем кончится бой; и что мне с того; что мне она; и мне наплевать, как ты будешь жить у убитой тобой реки.*

Лишь в трех случаях лирический герой сам представлен как объект проявления эмоционального отношения со стороны других лиц, и во всех случаях это негативное отношение: *ей все равно, что будет со мной; (твой) отец считает свои дела и считает меня врагом; меня не любит завхоз.*

Такое более чем скромное изображение эмоциональных состояний вполне согласуется с общей философской картиной буддистской воздержанности и спокойствия духа, постулируемой самим Гребенщиковым в многочисленных интервью (а также изображаемых в песенных текстах). В какой-то степени можно согласиться с Вадимом Пшеничниковым, который усмотрел в песне *Дуй* изображение информационных приоритетов поэта, а именно сенсорику (непосредственную эмпирию) и мышление при почти полном дистанцировании от эмоций: «Гребенщиков согласен принимать информацию только интеллектуального или объективно физического характера – читать книги или смотреть на людей. Информацию чувственного характера он отвергает, потому что эмоции только закабаляют человека и ввергают его в иллюзию» [Пшеничников].

Следующая, третья группа информационно-психологических действий и состояний лирического героя – это происходящие в нем и соответственно его характеризующие ментальные и когнитивные процессы. К ментальным процедурам мы относим работу механизмов памяти. Довольно часто герой изображает себя как помнящего или не помнящего нечто (конструкции с *помнить* встречаются в корпусе 31 раз, *вспомнить* – 7 раз и один раз – с *запомнить*) или как нечто забывающего (6 раз). При этом объекты его ментальных действий – это чаще всего какие-либо обстоятельства (как, где, кто, что, откуда, зачем, какой), реже – черты человека, какие-то места или слова, а также дейктическое обобщение *все*.

Когнитивные же процессы касаются трех аспектов – обладания знанием, его обретения и собственно мышления (как умственного сосредоточения на чем-то). Все эти понятия концептуализированы Б.Г., о чем

речь шла в книге, посвященной языковым прецедентам в идиостиле Гребенщикова [Лещак С. 2019b: 159 – 179]. Отметим, что конструкции с формами *я знаю / не знаю, я знал / не знал* или *я знал бы* (а также аналогичные им по смыслу формы второго лица, где *ты = я*) используются в корпусе 127 раз, и в основном, так же, как и при ментальных действиях, знание или незнание касается не каких-то объектов, а каких-то сведений (кто, что, как, какой, откуда, зачем и под.). Из непосредственных объектов знания / незнания лирического героя явно выбиваются лишь дейктически названные неопределенные объекты – *тебя, все, ее*. Остальные – инцидентальны. В ряде случаев та же концептуальная идея – обладание знанием – может выражаться и другими способами, в частности через языковое клише *я в курсе* или формы *мы знакомы* (*мы = я и ты*) и *я не думал, что* (каждая из этих конструкций использована в текстах Б.Г. трижды). Сюда же можно отнести и *мне нечего сказать тебе*, метонимически отсылающее к ‘я не знаю, что сказать тебе’.

Конструкция *я узнал* эксплицитно использована лишь 7 раз. Однако в том же смысле – обретения знаний или сведений – Б.Г. использует ряд других лексических средств: *читал / прочел* (11 раз), *слышал* (5), *я выучил / учусь* (5), *нашел, открываю*. Во всех этих случаях заключена метонимия ‘я узнал, прочтя, услышав, найдя, выучив, открыв’.

Среди представлений собственно мыслительных процедур, совершаемых лирическим героем, особенно обращают на себя внимание процессы самого мышления (выражаемые в основном глаголом *думать*), процессы выражения своего отношения к объекту мышления (выражаемые глаголом *считать*) и процессы осознания (номинаруемые глаголом *понимать*). Все они немногочисленны по сравнению с рассмотренными выше. Конструкции с *думать* в значении ‘размышлять’ в текстах Гребенщикова используются всего 5 раз (*зайди ко мне, и мы подумаем вместе о рыбе, что быстрее всех; (я буду) медленно думать о том; я думал о чем-то своем; и думаешь (ты= я); (я) подумал: как редко встречаешь своих*). Конструкций со *считать* еще меньше – 4 (*та, кого я считаю своей женой; я считаю, что в этом он прав; я считаю, что мне повезло; (я) считая время колодезем*), но при этом тот же смысл – обладание точкой зрения – передают и конструкции *не видеть причин(ы)* и *не видеть смысла: я не вижу причин, чтобы быть осторожным* (‘я не считаю, что нужно быть осторожным’); *я не вижу причины куда-то стремиться* (‘я не считаю, что нужно куда-то стремиться’); *я не видел смысла делать плохо* (‘я не считаю, что нужно делать плохо’) и *я не вижу смысла скандалить со мной* (‘я не считаю, что нужно скандалить со мной’).

Несколько шире у Б.Г. представлена идея осознания, приятия (или неприятия) информации с глаголом *понимать*:

я понял, что дело за мной; (я) понял «Попал!»; я так и не понял, что делать с этим; я понимаю тебя; я понял, что дело во мне; мы сразу друг друга поймём (мы = я и ты); вдруг понимаешь, что нет ничего конкретного; вдруг понимаешь – то, что ждет тебя (в обоих случаях ты=я); я понял – небо становится ближе; и в нем не понял ни хрена; я не понимаю; пока я не понял; я никак не пойму; (я) не мог понять, как.

Более того, тот же смысл в текстах песен Гребенщикова иногда может быть выражен иначе: через глаголы *видеть* (*я стал видеть, что мы все как в цепях; я вижу, что их появление весьма неслучайно; (я) видел, как оно есть; я вижу признаки великой весны; я увижу свое; увижу, кто меня ел, вычислить (это ты вычислил сам (ты = я))* или клише *не видеть шансов (я не видел шансов сделать лучше)*.

В нескольких случаях лирический герой представлен как субъект творческих когнитивных актов сочинения: *я пишу песни все время одни и те же; я больше не пишу сомнительных текстов; я перевел все песни Цоя с урду на латынь; я отбираю слова; ко мне приходит мотив.*

Иногда сам лирический герой предстает как объект познавательных или ментальных актов других, обычно неопределенных субъектов (*ты, он, кто, она, вы*, единственный явленный субъект здесь – доктор):

Ты не знаешь меня; ты знаешь меня; доктор, не знает, что со мной; и он не знает, кто я; выяснить, кто я такой; кто знает меня; и ты узнаешь, кто я такой; Ты считала, что это был я; она забывала, кто я такой; вы помните мое имя; Мой уход не заметит никто.

Самую большую группу экспликативных схем динамического изображения внутреннего мира лирического героя составляет **прямая презентация его волевых состояний и актов**⁸. Этот факт заслуживает внимания сам по себе. Если мышление и сенсорика определяют внешний, предметный опыт человека, то эмоции и воля определяют его внутренний, субъектный опыт. В этом смысле можно говорить о различных типах личностей (оставляя, конечно, за пределами типологизации идеальную личность, у которой все четыре информационно-психологических механизма развиты одинаково). Поэтому мы можем выделить такие личности: чувственную (доминанция сенсорики и эмоций), метафизическую (доминанция когниции и эмоций), волюнтаристскую (доминанция воли и эмоций), рациональную (доминанция когниции и сенсорики), практическую (доминанция воли и сенсорики) и творческую (доминанция

⁸ Этот аспект художественной картины мира Б.Г. частично рассматривался в статье: [Leszczak O. 2019].

воли и когниции). Судя по обилию когнитивно-ментальных и волевых презентаций процессуального образа лирического героя Б.Г., его можно отнести именно к этому последнему типу.

Понятие воли до сих пор исследовано довольно слабо. Часто волевые функции сводят исключительно к актам воли, управляемым механизмами т.н. силы воли. Однако это слишком упрощенное понимание человеческой опытной динамики. Мы предлагаем отличать волевые состояния (как определенного рода predispositions к действию) от самих актов воли. Волевые состояния – это динамическая predisposition, с одной стороны, подталкивающая нас к действию, становясь их причиной (это могут быть наши возможности и обязанности), а с другой, определяющая нам цели, которые нас притягивают (это обычно наши желания и ожидания). Некоторые из таких predispositions находят свой источник в самой структуре нашего «я» (возможности и желания / потребности), а некоторые локализуются в тех областях нашего опыта, которые мы считаем внешними по отношению к нашему «я» (это обязанности и ожидания). Поэтому мы предлагаем выделять четыре базовых типа синергетических волевых состояний: ощущения возможности действия (**потенцию**), ощущения должностности действия (**деонтику**), ощущения желания и внутренней потребности действия (**оптативность**) и, наконец, ощущение ожидания действия извне (**сперативность**)⁹, а также два кибернетических волевых состояния, представляющих собой оценку степени собственной **уверенности** в своем волевом состоянии и степени **готовности (решимости)** к совершению действия (или воздержанию от действия). Кроме них, можно выделять волевые акты **усилия** совершения действия и собственно сами **акты действия** (среди которых можно выделять **перформативные** акты проявления воли, **манипулятивные** акты воздействия на что-то и **персуазивные** акты воздействия на кого-то).

В художественном образе лирического героя Б.Г., как мы уже указали, волевость занимает значительное место. Если подходить к оценке вербализации волевых состояний и актов с количественной стороны, можно заметить, что герой Б.Г., в первую очередь, чего-то желает (ему что-то нужно) или не желает (ему чего-то не нужно), а также постоянно оценивает свои возможности (он что-то может или же не может). Возможность и желание, в отличие от обязанности и ожидания, – это волевые состояния, восходящие к имманентным, внутренним лич-

⁹ В последние годы над типологией волевых состояний вместе с нами активно работает Ярослав Чарнота [см. Czarnota 2018].

ностным предрасположенностям человека, проявляющим собственно субъектную сущность «я» как деятеля.

Желания или нежелания лирического героя проявляются обычно прямо, через маркеры *хочу / не хочу, хотел / не хотел, хотел бы / не хотел бы*. При этом в подавляющем большинстве случаев объект желания – какое-то действие, выраженное глаголами: *быть* каким-то, где-то, кем-то или с кем-то (14 примеров), *знать / помнить* (13), *сказать / говорить* (9), *петь* (9), *видеть* (4) (остальные 30 примеров – глаголы, встречающиеся один или два раза). Намного реже объект желания (впрочем, также часто процессуальный) обобщен местоимениями (вроде *все, чего я хотел* или *что мне хотеть еще*) или же подразумевает действие (*я хочу к тебе, я не хотел плохого*). Лишь раз объект желания определен субстанциально – *Я хотел стакан вина* (хотя, понятно, что здесь также подразумевается действие «выпить»).

Менее продуктивным способом вербализации желания / нежелания лирического героя у Б.Г. является пассивная конструкция *мне хочется / не хочется* и *хотелось / не хотелось*. Здесь встречаются все те же действия – *быть, петь, видеть*, реже другие (в общей сложности 14 примеров, из которых только два с объектом дейктическим или субстанциальным – *мне всегда будет хотеться чего-то еще* и *мне просто хотелось вечного лета*).

Показательно, что в конструкциях с глаголом *хотеть* в текстах Гребенщикова лишь 10 негативных (*не хочу, не хотел, не хотел бы, не хочется, не хотелось*). Все остальные – утверждение желания.

Достаточно продуктивным прямым способом выражения желания или нежелания, а точнее, наличия или отсутствия у героя потребностей является также использование модальной конструкции *мне нужен (нужно) / мне не нужен (нужно)*. Она часто используется поэтом в случае, когда объектом оптативного состояния (точнее, отсутствия потребности или наличия ограниченной потребности) его героя становится некий субстанциальный объект – абстрактный (*мне не нужно много света; мне не нужно касанья твоей руки; мне не нужен прогноз погоды; мне не нужно победы; мне не нужен ответ; мне не нужно слов; и родная страна не нужна*) или конкретный (*мне нужно твое кольцо; мне не нужно других книг; мне не нужно губ ведьмы; мне не нужно ни пушек, ни войска; не нужно венца*). Объекты потребности встречаются реже. Это *ты, она, друг, кто-то, все* и *немного*. Лишь дважды объектами здесь становятся действия, выраженные глаголами *видеть* и *сойти*.

Все остальные случаи выражения желания / потребности или их нежелания / отсутствия потребности непродуктивны. Иногда это конструкции с глаголами *желать* (*я не желаю зла*), *хватать* (*мне не хватает*

цветов; мне не хватает слов), иногда – сослагательные (*знать бы загодя; мне б весеннюю сладость; ох бы жить моей душе на горе с богами*), пассивные (*лучше будет жить с бородой до пояса* (мне); (мне) *любить не с руки; мне уже не до мелочей; мне любопытно*) или вопросительные конструкции (*что мне с такого расклада; зачем мы нам* (мы = я – тебе, ты – мне); *на что мне жемчуг с золотом, на что мне art nouveau*). Встречается также одна субсинкция: *к кому я протягивал руку* (т.е., ‘с кем я хотел быть’).

Вторая сторона проявления имманентных предрасположенностей действенного «я» лирического героя – его **возможности**, его внутренний потенциал, то, что он может или не может, то, на что он способен или не способен. Это проблема, которую герой Б.Г. формулирует также довольно часто (хотя и вдвое реже, чем желания и потребности). Здесь арсенал вербализации почти аналогичен оптативным состояниям: в большинстве случаев она реализуется через модальные глаголы, но в ряде случаев используются пассивные конструкции. Основным средством здесь является глагол *мочь* в формах первого лица или мужского рода единственного числа. Возможности лирического героя, равно как и его желания, сосредоточены вокруг разного рода действий: локутивных (*сказать / говорить / дать совет / признаться*), когнитивных (*понять / знать / узнать / определить / написать* (в зн. ‘сочинить’) / *вспомнить*), зрительных (*оторвать глаз / видеть / поднять глаз*), экзистенциально-локативных (*быть / остаться*), а также других (в общей сложности – 50 экземпляфикации такого рода вербализации).

Как оценить уровень самооценки своих возможностей лирическим героем Б.Г.? Лишь в 14 случаях мы слышим уверенное *могу* или *смогу*. В остальных это либо не вполне уверенное *мог бы* или уверенные *не могу* и *не мог бы*.

Из менее продуктивных и непродуктивных способов вербализации ощущения невозможности, встречающихся в текстах Гребенщикова, можно вспомнить пассивную конструкцию «мне не + инфинитив» (*мне не уйти; мне не найти в ней ни тепла, ни привета; мне не вытравить из себя чужака; без тебя мне не петь; мне никогда не уйти; мне не бродить наяву; мне не понять эту радость*) и однотипные с ней *мне так сложно бояться той, что стоит за левым плечом и мне нечем дышать*, а также конструкцию с клише *не в силах*: *я не в силах поддерживать этот обман; я не в силах помочь тем, кто попался в сеть*. Иногда Б.Г. использует конструкцию с условной придаточной частью «если бы я мог», служащую для утверждения возможности / невозможности или способности / неспособности его героя: *если б я мог выбирать себя* (‘я не могу выбирать себя’); *когда бы я мог изменить расклад* (‘я не мог из-

менить расклад’); *если бы я мог любить, не требуя любви от тебя* (‘я не могу любить, не требуя любви от тебя’); *если б я не смог достучаться до тебя* (‘я смог достучаться до тебя’). Для вербализации потенциальных состояний поэтом используются также единичные описательные формулировки, имплицитующие возможность или способность – *я легко найду для них помещение* (‘я без труда могу найти для них помещение’); *этот выбор был за мной* (‘я мог выбирать’), их ограниченность – *мне было бы легче петь* (‘я мог бы петь без затруднений’), *мне волю дай – любую соблазнию* (‘если бы мне позволили, я мог бы любую соблазнить’) *все, что мне отпущено знать* (‘все, что мне дали возможность знать’) или же их отсутствие – (я) *никак не припомню* (‘я никак не могу вспомнить’), *если бы я умел видеть* (‘если бы я был способен видеть’), *если бы я умел это* (‘если бы я это мог’). Некоторые формулировки в текстах Гребенщикова, вырванные из контекста, могли бы показаться двусмысленными, т.к. могли бы восприниматься либо как утверждение неспособности, либо как сомнение в способности. Однако у Б.Г. во всех случаях утверждается именно первое: *могу ли я лгать?* (‘я не могу лгать’), *но разве я могу?* (‘я не могу’): *что я могу еще?* (‘я больше ничего не могу’).

Как видим, уже в этом виде синергетического волитивного состояния огромную роль начинает играть его верификация, т.е. оценка степени уверенности или неуверенности. Сложно обнаружить возможности в чистом виде, без их оценки. Обычно, когда мы говорим *я могу, смогу, я не могу, я не смогу, я не мог, я не смог*, мы оцениваем свои возможности с определенной дозой уверенности, говоря *я мог, я мог бы* – вводим в высказывание элемент сомнения, поскольку обычно за ними следует оговорка *но не сделал* (впрочем, не все так однозначно, поскольку в конструкции *я мог бы, но не сделаю* содержится, скорее, уверенность).

В нескольких случаях фразы из корпуса содержат в себе одновременно два имманентных волитивных состояния – желание и невозможность: *Как мне увидеть тебя? Как мне жить, если с аурами что-то не то? Как мне уйти от моего скорбца? и Как мне увидеть тебя, когда прожекторы прямо в лицо?* Так же и в опосредованном изображении – *Со мной невозможно связаться*.

Существенно реже лирический герой Б.Г. пребывает в волитивных состояниях, связанных с внешними факторами, как каузальными (долженствование), так и целеполагающими (ожидание). В целом это около 30 экземпляфикаций каждого из таких состояний во всем корпусе.

Если говорить о вербализации **деонтических** состояний, то здесь сложно говорить о каком-либо явно доминирующем лексическом или грамматическом средстве. Это могут быть модальные слова *должен* и *нужно*, предикативная форма прилагательного *обязан*, формы катего-

рии состояния *пришлось / придется* или фразеосхемы *время + инфинитив* и *(нет бы) мне + инфинитив*, например: *все, что я должен; уйти я должен; следующим должен быть я; я больше не обязан тебе; что мне пришлось там у тебя вынести; (придется мне) поехать в Иваново; время собирать мой черный чемодан; (мне) самое время идти на заправку; нужно будет выпить на ночь два литра воды; (мне) нужно сердцем растопить этот лед; только вот мне дотянуть; нет бы мне сидеть в остроге*. Есть и единичные примеры других способов выражения долженствования: *по рангу мне положено спать; я много лет был в долгу* и *(ты сказала) что я могу называть тебя Эсмеральдой*. Предметом долженствования могут быть: пребывание в отношениях с кем-то (5 раз), пение (4), передвижение (3), пребывание в некотором состоянии (2), питание (2), сон (2). Остальные предметы единичны.

Сперативные состояния (ожидания) героя также представлены различными средствами, хотя здесь разброс и не столь широкий. Чаще всего это глаголы *ждать*, реже *надеяться* (*я буду ждать тебя; я буду в ней ждать; я не жду больше женщин; (я) ждал когда погасят свет; того ли ты ждал (ты = я); я жду кого-то, кого я смогу защитить; я надеюсь, что этот пожар выжжет твой дом дотла*). Встречаются также два примера с *дождаться* и *ожидать* (*я не дождусь (дня всепрощенья); и я ожидаю наступление яблочных дней*). Объектами ожидания при этом чаще всего являются собеседник (*ты*) или неопределенное лицо (*кто-то*), а также некоторые поступки других людей (*я надеюсь, вы смотрите на короля; я не жду от тиранов награды; я жду, что он ответит мне «да»*) или какие-то события (*я жду наступленья тепла; я жду пока он упадет (балкон); я надеюсь, что ты разбудишь меня*), реже – собственные поступки (*я ждал, что взлечу к небесам; я жду, пока я проснусь*).

Следующая группа волитивных состояний лирического героя Б.Г. связана с предшествующими актам воли оценками степени: а) **уверенности** в своих возможностях, желаниях, обязанностях, ожиданиях и знаний и б) **готовности** к совершению определенных актов. Выше эти состояния были определены как кибернетические, поскольку они предполагают волевое усилие, направленное на знания и рассмотренные выше синергетические волитивные состояния. В исследованиях по когнитивной психологии такое усилие иногда определяется как волитивная рефлексия или волитивная интеллигентность.

Полная уверенность возникает в случае совмещения в акте волитивной рефлексии ощущения знания, возможности и/или долженствования с желаниями и/или ожиданиями, абсолютная же неуверенность – при соединении незнания, ощущения невозможности и/или отсутствия чувства долга с наличием желаний и/или ожиданий или же, наоборот, – в случае

совмещения знания, ощущения возможности и/или долженствования с отсутствием желания и/или ожидания. Между ними локализируются разные степени уверенности / неуверенности. Способы вербализации уверенности лирического героя Б.Г. либо лексические (краткая форма прилагательного *уверенный*, существительное *уверенность*, глагол *верить*), либо синтаксические (отрицательная форма глагола *кажется* и глагола *верить*):

а я до сих пор уверен, что мы ни при чем; даже я порою уверен, что вижу, где ложь; я был уверен; ты уверен, что верен твой путь (ты = я); моя уверенность в том, что; я верю, что он будет ясен и чист; мне не кажется, что это я; я не верю в такие права; но порой я не верю, что это обман; ты не веришь в их приз (ты = я); когда мне говорили «Нет», я не верил.

Вопреки тому, что в ряде вышеприведенных примеров используется глагол *верить*, речь идет не собственно о вере, а именно об уверенности (ср. ‘я уверен, что нет таких прав’, ‘но порой я уверен, что это не обман’, ‘ты уверен, что их приз ничего не стоит / ничего не значит’, ‘когда мне говорили «Нет», я был уверен, что это неправда’).

Наивысшая степень уверенности в знаниях при этом может выражаться словами *прав* и *не ошибаться*. Первое – *я прав* – в отношении его лирического героя у Б.Г. встречается трижды, второе – только раз: *я не ошибаюсь*.

Напротив, **отсутствие уверенности** лирического героя в произведениях Гребенщикова представлено намного шире. При этом широк и диапазон используемых средств – от лексических (глаголы *казаться*, *думать* в значении ‘предполагать, казаться’, *подозревать*, *бояться*, *напоминать себе*, вводные и модальные слова *похоже*, *видимо*, *по-моему* и *наверное*, а также существительное *ощущенье* в значении ‘чувство’):

я думал, что пел; я думал, что это мне снится; я думал, что жил; я думаю, ты не считал себя богом; я думал, у меня проездной; когда я думал, что был начеку: я думал, что нужно быть привычным к любви; ты думал, что снег состоит из молекул (ты = я); я бы думал, что дело во мне; мне показалось, что слово было живым; мне казалось, наши цепи сами рвались напополам; мне кажется, что я вижу дно; мне кажется, мой дом уже не дом: мне кажется, я узнаю себя; мне кажется, нет никаких оснований гордиться своей судьбой; мне кажется, это странный вопрос; я, кажется, спал; (я) кажется, пришёл в Вифлеем; мне кажется, что все это зря; мне кажется порой; иногда мне кажется; порою мне кажется, что все это зря; часто мне кажется что-то еще; мне кажется, что это она над нами висит; мне кажется, что мы герои; вот что кажется мне; мне кажется,

бежит по их чертам знакомая улыбка; мне кажется, что это ты; мне кажется, я вижу твой взгляд; мне казалось не так глубоко; но мне казалось, что я кто-то другой; кажется легко переплыть, перейти; я подозреваю, что это ты; я боюсь, что сыт по горло; я начинаю напоминать себе монаха, похоже, скоро будет рассвет; похоже, что дело за мной; видимо, я плакал; по-моему, я не помню, где я, по-моему, я не помню, где был, но, по-моему, я об этом забыл; ложиться спать, наверное, смысла уж нет; я, наверно, схожу с ума, мое ощущение, что это мой метод любви,

морфологических (положительная краткая формы прилагательного *склонен*, отрицательная краткая форма прилагательного *не уверен*):

я склонен считать, что то, чего нет, это весть; я не уверен, хочу ли я что-то сказать

и лексико-синтаксических (вопросительные конструкции с частицами *едва ли* и *разве*):

разве я знаю слова, чтобы сказать тебе; и разве я поверю; едва ли я вернусь сюда; едва ли я буду там впредь; едва ли я смогу сказать; едва ли я узнаю; едва ли я когда-нибудь услышу тебя, и разве я решусь стать рекой,

вплоть до чисто синтаксических (сомнение выраженное вопросом):

Кто я такой, чтобы говорить им? Куда деваться мне? Но что же мне делать еще? И что мне делать с ним? Ты думаешь, я буду вечно послушен?

Волитивное состояние полной уверенности порождает ощущение **готовности** к волитивным актам, полная неуверенность – ощущение **неготовности**. Лексическими маркерами готовности / неготовности лирического героя в текстах Б.Г. являются: краткая форма прилагательного *готовый* в утвердительных или отрицательных конструкциях (*я не готов; я почти готов, готов тебе петь; я готов уйти. теперь ты готов к духовной жизни (ты=я); я всегда готов (стрелять); лично я готов отвечать за все*), глаголы *решить* (*и я решил, что наверное у нас гости; дверь подсознания решил я закрыть на замок; я решил, что незачем петь; я решил, что нет свиней; я решил, что остался один*) или *мочь* (*я могу предъявить вам справку*). Готовность героя может быть выражена и косвенно – через субсинкцию: *теперь меня не остановит* (т.к. ‘я полон решимости’) или *я не спешу прыгать в окна* (т.к. ‘я не готов’).

Состояние готовности (решимости) к действию, совмещенное с ожиданием действия, порождает еще один вид кибернетического волитивного состояния – **намерение** (соответственно неготовность в паре с отсутствием ожидания свидетельствует об **отсутствии намерения**). У поэта эти проявления личности лирического героя выражаются целевыми об-

стоятельными конструкциями *прийти (идти)* + инфинитив или *прийти (идти), чтоб*:

я пошел к цыганке – узнать о своей судьбе; я пришел сюда выпить вина; (я пришел) дать отдых нервам; я пришел, чтобы сделать приятно и еще соблюсти свой обет; (я) пришел пить воду; пойду выпью рюмку водки, закушу наркотиком; я пришел подтвердить; ты подходишь к кому-то сказать «Привет» (ты = я); И я пришел сказать, что домой возврата нет; я пришел греться в церковь; пойду-ка слезу, (не) стать + инфинитив:

я не стал бы летать; я не стану бояться своих капиталов; я не стану держать; но я не стану жить под сенью твоего крыла; я не стану размениваться на мелочь; стану бегать с дудой, остаться + инфинитив: я останусь горевать; я останусь смотреть; но, если я останусь здесь.

Намеренность совершать действия у лирического героя Б.Г. могут выражаться и грамматическими средствами, например, сослагательным наклонением:

я оставил бы все как есть ('я намерен оставить все как есть'); я сделал бы директором клуба тебя ('я намерен сделать директором клуба тебя'); так сделал бы я ('так намерен сделать я'),

формами будущего времени:

и сделаю так; я сделаю так, как хотел; я сделаю то ('я намерен сделать'); в путь соберусь я ('я намерен собраться'); я возьму свое там; я возьму на себя зеркала ('я намерен взять'); я никому ничего не скажу ('я не намерен говорить'); я покажу тебе твердь; я покажу тебе смерть ('я намерен показать'); я не подам руки ('я не намерен подавать'); я обойдусь и так ('я намерен обойтись'); брошу я работать под этим мостом ('я намерен бросить'); я кончу все, что связано с этой смешной беготней ('я намерен кончить'),

дважды также формами настоящего времени – *Я забираю свой мын ('я намерен забрать')* и *Я оставляю здесь сталь ('я намерен оставить')*.

Лишь трижды намерение выражается лексически – через глагол *собираться* (*ведь сегодня я собираюсь пить*) и *затевать* (*Как странно то, что затеваю я; жаль, что это затеял я*).

У Б.Г. можно найти еще два синкретических состояния его лирического героя, которые можно определить как волитивно-когнитивные – **неумение** (как сочетание незнания с невозможностью): *я не умел любить ('не знал, как любить, поэтому не мог');* *я никогда не умел быть первым из всех ('не знал, как быть первым, поэтому не мог');* *я до сих пор не умею прощаться ('не знал, как прощаться, поэтому не мог');* *я не умею (понять), как те, о ком я читал ('я не знал, как понимать, потому не мог')*

и **подразумевание** (как желание яснее выразить свою мысль): *я скажу тебе: «Здравствуй», и я имею это в виду* (‘именно эту мысль я хотел выразить’); *ты знаешь, что я имею в виду* (‘ты знаешь, о чем я хочу сказать’). Оба эти состояния вполне вписываются в общую картину неуверенности и сомнений, столь характерную для образа лирического героя произведений Гребенщикова.

Следующим этапом психической активности лирического героя Б.Г. являются его акты воли. Наименее эксплицированными из них являются акты проявления усилия воли, а именно **попытка** совершения действия, **совершение выбора** или **воздержание** от совершения действия:

(я) пытался найти безмятежность; Ну что же, я попытаюсь спеть; (я) пытаюсь понять, зачем мы здесь; я так старательно пытался быть счастливым; Ты пытаешься, но не можешь упасть (ты = я); я ничего не начинаю; я один не пружу против рожна; Я не сопротивляюсь ходу событий; я бы не стал называть имен; я держусь на краю; я всё держусь; 14 лет молчал (я); Я вел себя тихо; я не валял дурака; Но я сохранил твои вещи; я храню для них водку в пальто; Я оставляю себе право молча смотреть; путь, который я оставлю тайной; всё, что я выбрал святым.

Часть явных актов волевого действия, характеризующих героя, ярко специфицирована в семантическом отношении (**персуазивные** или **перформативные** акты), часть – неспецифицирована.

Обилие персуазивов (конструкций воздействия) и прескриптивов (предписаний) в текстах Гребенщикова объясняется диалогическим характером большинства его произведений (прежде всего в режиме «я – ты» или «я – вы»). Перформативные же акты обычно представлены в форме автопрезентации.

К коммуникативно-волевым поступкам, характеризующим лирического героя, относим прежде всего:

просьбы и призывы героя (с номинацией ключевого понятия или без нее): *я просил пить; я прошу воду; я не прошу добра; я прошу об одном; и я прошу – что было сил, я прошу, как никогда не просил; я прошу; Я просил у ангела за меня вступиться; прости меня (2x); ты меня полюби; не вменяйте мне (...) это в вину; учи меня в том, что может быть сказано мной; Но не стоит вставлять у меня на пути; Возьми меня отсюда; учи меня искусству быть смиренным; Дайте мне глаз, дайте мне холст, дайте мне стену, в которую можно вбить гвоздь; Дайте мне шанс сделать что-то из нас; Дайте мне тон, дайте мне ход, дайте мне спеть эти пять нелогичных нот – и тогда меня можно брать руками; Дайте мне ночь, дайте мне час; ноябрь, научи меня; позвольте мне прервать ваши вечные споры; позвольте расшатать*

скрепы и оковы; не откажите мне в любезности; молитесь за меня; не корите меня за ухарство; не стреляйте в меня; закрой за мной свою дверь и выключи свет; разбудите меня; сварь мне кофе; заварите мне девятисил; уговори меня, что всё не так страшно; покажи мне счастливых людей; попытайся простить мне; сведи меня скорей с Максимом-лесником; отдай мне ту; дай мне напиться железнодо-рожной воды; приглашаю тебя работать вместе со мной; поступишь в окно (ко мне); держи меня; будь для меня как банка; замени мне косяк; будь со мной; послушайте песню мою; дай мне знать, что я здесь; напомни мне улыбнуться, когда ты видишь меня; напомни мне, если я пел об этом раньше; смотри мне в глаза; посмотри мне в глаза и скажи; посмотри мне в глаза, Эсмеральда, спой мне, птица – может, я попляшу; кто-нибудь, дайте мне руку; дай мне руку; зайди ко мне и мы подумаем вместе; заезжай во двор (ко мне); сядь ко мне ближе; закрой за мной, едва ли я вернусь; набери мой номер; не плачь обо мне, я приглашаю тебя работать вместе со мной; откройте мне дверь, накройте мне стол; пои меня, как небо дождём; развяжите мне руки; не нужно рисовать мой портрет; Отчини мне, природа, стакан молока; Так сделай мне ангела; Отпои меня нежностью, его молитвы и др. сакральные-вербальные жесты:

я молюсь в тебе год, и я молюсь в тебе час; И я молюсь, как могу, чтобы мир сошел им в души теперь; О лебеде, ушедшем во тьму, я молюсь; я молю небеса, чтоб послали мне веру, То грешишь, то кается (он = я); я крещусь, когда я вижу стакан; я благословляю того, кто позволил тебе взлететь; храни меня, пока не начался джаз; пощади-те Ее и всех нас, и меня; Господи, открой мне тайну бытия,

его этикетные и коммуникативные призывы:

скажи мне (11x); позволь мне передать тебе; но сначала скажи, отчего так сложно стало; скажи мое настоящее имя; ответь на мой взгляд; объясните мне, где теперь правда, где ложь; не спраши-вай меня (2x); расскажи мне всю правду, не таясь; передай ему от меня; подтвердите, что я прилетел; поведай мне чудо побега из этой тюрьмы; не поймите меня не так;

советы (в т.ч. иронические и саркастические):

не жди меня; доверься мне в главном, не верь во всем остальном; не верь ни единому, сказанному мной слову; не стой так близко ко мне; не трать на меня весь свой яд: не трать дыханья на мое имя; не до-води меня до слез; угомони меня; нет смысла писать мне писем,

нажимы (натиски) и отпоры:

перестань делать вид; хватит развлекать меня; не надо мне мешать, дайте мне уйти; так не надо звонить мне, это уже не ко мне,

выражения благодарности:

спасибо Вам за Ваше письмо; спасибо за беспокойство и попытку спасти нас, Благодарю тебя за этот дар,

риторические обращения:

удались от меня, мучение, удались от меня, тоска; зачем ты целуешь меня?

его клятвы и обещания:

я клянусь; клянусь я читал это сам; Клянусь, такого в Костроме еще не видел никто; я ручаюсь, я клянусь на упавшей звезде; поставит чай немедля обещаю; я не устану ждать тепла и привета; я буду верен тебе.

Адресатом подавляющего большинства персуазивов, прескрипций и перформативных действий героя является некто из ближайшего круга общения – чаще всего божество или женщина, определенные местоимением *ты*.

К неспецифицированным актам воли можно отнести **поиски** героем других, их **поддержка** или **воздействие** на других (чаще всего на собеседника, номинированного местоимением *ты*):

я искал тебя; И я ищу вверху отблеск твоего крыла; Я ищу тебя; Я искал тебя столько лет; Я бы всю жизнь искал, где ты; я на твоей стороне; я прикрою вас, а вы меня, волки да вороны; я дал тебе руку; что я сделал тебе; Иногда я гоню их прочь; Мы используем друг друга; тревожу тебя,

а также **сосредоточение внимания** героя (удачное или неудачное) на совершении какого-то действия:

(то, что) я нес на себе [т.е. на чем был сосредоточен]; я искал в себе причал [т.е. был сосредоточен на себе]; я был занят одним; Я долго был занят чужими делами [т.е. был сосредоточен]; я зашел чересчур далеко [т.е. переусердствовал]; я дал слабину [т.е. не справился, не проявил достаточной силы воли]; (я) видно не справился с красками.

Иногда сам герой предстает как объект волеитивного воздействия (персуазии) со стороны виртуального собеседника (*ты*) или неопределенного субъекта (*кто-то, никто*):

ты уйдешь своим путем и дашь мне уйти своим; Моя природа не дает мне спать; кто дал мне право помнить тебя; Велели мне быть, как они; Теперь ты хочешь сделать меня послушным, как пёс; Нет на тебя управы (ты = я); И кто сумеет мне помешать? Никто не сможет вывести меня; как это заставляет меня, просит меня; то, что держит вместе детей декабря, заставляет меня прощаться; (ты могла бы) не заставлять меня ходить босиком по углям; в конце

*пути мне обещан покой; ты не был об этом предупрежден (ты = я);
логический блок, спасающий меня от ненужных ходов,*

реже он становится объектом чьих-то желаний, потребностей и ожиданий (опять-таки в большинстве случаев со стороны неопределенных лиц):

дома меня ждет дочь; не может быть, чтоб вам был нужен я; меня ей мало; по всем рукам, что хотят и тебя и меня; Тебе нужна была рука (моя).

Как видим, герою Б.Г. волитивные состояния и акты свойственны несоизмеримо больше, чем действия. Лирический герой песен Б.Г. предстает как личность, постоянно пребывающая в состоянии экзистенциальной неуверенности. Ключевыми его волитивными состояниями оказываются, с одной стороны, желания (потребности) и намерения, иногда также готовность и попытки действовать, но с другой – чувство невозможности совершения действий и неуверенности или неготовности к их осуществлению. Поступки он совершает довольно редко. Гораздо чаще он к чему-то готов или не готов, в чем-то уверен (чаще не уверен), что-то намеревается, готовится, решается или пытается сделать, но еще чаще он пребывает в разного рода волитивных состояниях (чего-то желает или не желает, что-то может или не может, что-то должен или чего-то ожидает). Единственным исключением здесь являются акты коммуникативного воздействия, что неудивительно, учитывая его статус поэта и певца. Но и в коммуникативном отношении он предстает, скорее, как автор монологических персуазивных посланий (обращений) и перформативных деклараций (просьб и призывов), чем как собственно ведущий диалог. В любом случае, подавляющее большинство его внешних поступков носит локутивный характер. Все остальные действия – исключительно информационно-психологические. Это либо мысли, либо ощущения, реже – эмоции. Более того, таков же и мир, в котором пребывает герой. Это мир направленных на него слов или связанных с ним ощущений, мыслей, волитивных состояний и эмоций окружающих его людей или духовных (в т.ч. сакральных) сущностей. Все это формирует полноценный и законченный образ мира замкнутого в себе философа-интроверта.

2.1.2. Модель трансформированного изображения лирического героя

Во многих случаях изображение лирического героя осуществляется иносказательно, при помощи трансформированных автономинаций и метафорических характеристик (атрибутов) или процессов. При этом,

в отличие от прямой автопрезентации, иносказательная автономинация лирического героя является также его характеристикой (атрибутивной или процессуальной). Поэтому отделить эти дескриптивные процедуры довольно сложно.

а. Экспликативные схемы трансформированной автопрезентации

Если игнорировать логику художественного перевоплощения (принятия героем различных социальных ролей и масок), то такие автодефиниции, как:

я человек; те пилоты мы с тобой; если бы я был плотником; если бы я был матрос; иногда проснёшься в кресле президента; я ткачиха, которая часто бывает мною во сне; мать – сыра природа, я все же сын тебе родной; я нормальный мужик; я буду в списке судей; я не судья; я в претендентах на трон; как и я, он принадлежит к детям северной тьмы; я только гость здесь; ну какой из меня к черту гость; Мне не вытравить из себя чужака; образцовый нищий, в прошлой жизни я был фараоном, сам себе пастух; я родился безумным солдатом; стану пиратом и буду рад; я был рыцарем в цирке; ты всегда был мастером Бо (ты = я); белый растафари; прозрачный цыган; с тех пор я стал цыганом, я узнаю себя в том мальчике читающем стихи; я сын огня; Я чистый бухарский эмир; я тоже шаман, но другой,

условно также можно было бы отнести к квалификации лирического героя. Однако невозможность признания квалификационного характера таких номинаций заключается не столько в их художественности и несоответствии биографическим реалиям Бориса Гребенщикова (которые вообще можно не принимать во внимание при анализе художественного текста), сколько в их явной атрибутивности и оценочности, а значит – в явной трансформированности смысла, обычно вкладываемого в системное или узуальное использование данных номинатов. В текстах Б.Г. перечисленные концептуальные номинации имплицитно следуют следующие смыслы:

человек – ‘существо с витальными потребностями в отличие от божества’;

нормальный мужик – ‘мужчина со здоровыми физиологическими потребностями’;

сын природы – ‘живое существо, заслуживающее нормальной жизни’;

сын огня – ‘человек с творческим (возможно, разрушительным) потенциалом’;

дети северной тьмы – ‘невежественные люди с низменными потребностями’ (мы = я + те, кто со мной);

президент – ‘лицо, отягощенное ответственностью и условностями’;

президент на трон или *фараон* – ‘важная персона’;

бухарский эмир – ‘довольный жизнью человек’;
судья – ‘человек, берущий на себя роль оценки других людей и вершения их судьбы’;
пастух – ‘хозяин своей судьбы’;
рыцарь – ‘благородный человек с возвышенными целями’;
мастер Бо, шаман – ‘духовная, просветленная личность, знающая Правду’;
мальчик – ‘молодой, наивный, полный надежд человек с чистой совестью и помыслами’;
матрос, пират, цыган, растафари – ‘человек свободный, ни к чему не привязанный’;
пилот, солдат – ‘лицо, активно участвующее в жизненном противостоянии’;
плотник – ‘умелец, творец’;
гость, чужак – ‘человек, ведущий себя культурно’, но при этом ‘человек, привязанный к иным культурным ценностям’;
ткачиха – ‘простой человек, не отягощенный философскими проблемами’;
нищий – ‘неприхотливый, неразборчивый, всеядный человек’.

Еще более явственна подобная атрибутивность субстантивных номинаций в случаях, когда они представлены в конструкциях сравнения: как *деревенский кузнец* (‘человек, рано начинающий работу’) или как *сапер-подрывник* (‘человек опасного рода деятельности’).

Во всех этих случаях концептуализация образов автодескрипции может носить самый различный характер, иногда образуя многослойный макроконцепт, выходящий далеко за пределы когнитивного пространства «человек». Так, образы мальчика, матроса, пилота в художественной идиостилевой картине мира Гребенщикова являются фактически символами души, образы пастуха, плотника и судьи содержат сильные библейские коннотации, а мастер Бо – ассоциации с восточной философией.

Такую экспликативную схему можно определить как **схему антропно-метафорической атрибутивно-оценочной автопрезентации лирического героя**.

Сюда же можно отнести и автономинации через легко прочитываемые антропонимы: *может быть, я – молодой Менделеев; Пускай я не Моцарт* (‘гений’), *в прошлой жизни я был (...) Александром Македонским и еще Львом Толстым* (ирон.) (‘кем-то очень значительным’); *Когда я трезв – я Муму и Герасим* (‘некто очень кроткий и послушный’) (сарк.).

Несомненно атрибутивны также определения героя через релятивные антропные номинаты собственно оценочного характера:

я – хозяин этого прекрасного мира (ирон.); я стал похож на человека героической судьбы (ирон.); как большой друг людей (ирон.); я был большой эстет (ирон.); как истинный новый романтик (ирон.); я не черная кость (сарк.); прекрасный дилетант на пути в гастроном (ирон.); я сам себе суфий (ирон.); (я) сам себе йог (ирон.); (я) трамвайная пьянь (сарк.); мне не стать святым; порой я кажусь святым (ирон.); я парень хоть куда (ирон.); либо я действительно недотрога (ирон.); я родился однолюбом (ирон.); я мэн крутой (ирон.), сначала ты надежда и гордость (ты = я) (сарк.); я тихонько парю между вами светлой татью в ночи; В монастырской тиши мы – сподвижники главного Воина (мы = я + те, кто со мной).

Несложно заметить, что почти все используемые для вербализации концептуальной категории «лирический герой» релятивные имена носят характер иронической или саркастической самооценки. Именно поэтому они не могут быть отнесены к прямым презентациям и включаются нами в модель трансформированного (концептуального) изображения лирического героя.

Понятно, что к трансформированной оценочной автопрезентации должны быть отнесены и все случаи скрытой номинации лирического героя, т.е. те ситуации, когда в тексте нет прямого отождествления «я» и изображаемого лица, однако содержится намек на единство референции лирического героя и некоего образа или же такое единство сравнительно легко выводится из логики художественного изображения. Так, например, *бурлак* в одноименной песне сначала изображается как самостоятельный образ (*А как по Волге ходит одинокий бурлак, ходит бечевой небесных равнин; ему господин кажет с неба кулак, а ему все смешно – в кулаке кокаин*), однако со второй строфы и до конца песни повествование ведется то ли от имени бурлака, то ли от имени лирического героя (*А то ли волжский разлив, то ли вселенский потоп, то ли просто господин замечает следы, только мне все равно – я почти готов, готов тебе петь из-под темной воды*). По определению *бурлак* – измученная личность, «тянущая свою лямку», что уже само по себе определяет атрибутивную самооценку лирического героя. *Бурлак* позиционируется как двойственная личность: как грешник, пытающийся вымолить прощение (*Отпусти мне грехи первым взмахом крыла; отпусти мне грехи – ну почему ты молчишь?!*) и как «пропащая душа», ищущая путь духовного спасения (*То во поле кранты, то в головах Спас. Вышел, чтоб идти к началу начал*), но при этом не выдерживающая и множачая грехи (*Но выпил и упал – вот и весь сказ*).

Из атрибутивной автономии лирического героя вырисовывается двойкий образ – слабого одинокого существа, преисполненного неосу-

щесствимыми помыслами и одновременно не менее одинокого демонического супергероя.

Сходна с предыдущей и **экспликативная схема трансформированного именованного лирического героя**, включающая в себя различные способы подчеркнутой автономии лирического героя (почти все примеры здесь содержат трансформированный сарказмом или иронией инносказательный смысл):

(не всегда помню,) как меня звать (сарк.); (я) без имени (сарк.); скажи мое настоящее имя; моё имя пыль (сарк.); в русском языке недостаточно слов сказать о тебе и сказать обо мне; я назван в честь цветов Йосивары (сарк.); меня называют апрель; ты можешь называть меня Стрелка (ирон.); ты можешь обращаться ко мне Рара (ирон.); раньше они обращались ко мне Капитан Беллерофонт; считай меня Иваном Непомнящим (сарк.); (меня) называй подлецом (сарк.); меня зовут Последний Поворот (сарк.); будь это сон, я бы представился: «Freddy Krueger» (сарк.).

Кроме собственно антропных субстантивных метафор, Б.Г. при концептуализированной атрибутивной номинации своего лирического героя прибегает также к другому типу метафорическим определениям: сакральным, артефактуальным, абстрактным или натуралистическим. Их оценочно-атрибутивный характер также не вызывает сомнения.

К явно **сакральным метафорам** Б.Г. при номинации своего лирического героя прибегает лишь изредка (*разве я – не Бог?; (возьми) меня как бога; я отец и сын, мы с тобой одно и то же; я был святым в кино*). Иногда они используются с иронией или сарказмом (*подзаборный Будда*). Сюда же примыкает единственный пример мифологической метаморфозы *Пойду летать феечкой*.

Впрочем, элементы сакрализации проявляются в метафорической номинации лирического героя и как дополнительный компонент другого рода переносов, например, **артефактуального**: *меня превратили в вино; (я) небесная манна, пускай питательна, но не всегда гуманна (сарк.); я твой духовный паровоз (ирон.); я никудышный фундамент* (аллюзия к Петру как фундаменту церкви); *(я сам себе) дверь* (реминисценция к библейскому изречению Иисуса *Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет* (Иоанн, 10:9)).

Кроме уже упомянутых выше артефактуально-сакральных метафор, Б.Г. использует также артефактуальные образы-символы мишени, флюгера и весла (*я стану красивой мишенью ради тебя; ты ходячая цель (ты = я); я не флюгер и я плохое весло*). Напрямую коррелируют с ними и метафоры абстрагирования, в которых лирический герой предстает как артефактуальное действие (*я был полетом стрелы; я лишь отзвук звоздя;*

он *ходячая битва* (он = я); *я ходячее лихо; а так я война и мир*) или как информационное явление (*я стану словом ответа, (я) плохая примета, (я) дурной знак*).

Несложно заметить, что большинство представленных атрибутивных метафор самоопределения лирического героя у Б.Г. носит негативно окрашенный характер и содержит трагические коннотации. Позитивные же самооценочные номинации обычно ироничны или саркастичны.

Гораздо чаще Б.Г. обращается к приему **натуралистической атрибутивно-оценочной автопрезентации лирического героя**¹⁰. При этом поэт использует как общенатуралистические метафоры (*я стану водой для тебя; я хотел стать водой для тебя; и разве я решусь стать рекой; зачем я такой, желающий стать рекой; (я) простой, как река; я буду морем, морем без рыбака; я лишь дождь на твоём пути, я был сияющим ветром, я хотел быть как солнце, (я) стал как тень на стене, мы как дикий мед (мы = я и ты); пока я не стал клевером, я как осиновый лист*), так и собственно зооморфные (*я – твоя Священная корова; пускай я всего только зверь; серебряный зверь в поисках тепла; если бы я был малиново-алой птицей; я и сам птица черная; я – змея; ползу, как змея; Я – трудовая пчела на белом снегу; я привык быть котом*). Как и обычно в творчестве Гребенщикова, здесь доминируют концепты «вода» (*вода, река, море, дождь*) и «животное» (*зверь, птица, змея*). Во многих случаях наряду с натурализацией здесь также можно усмотреть элементы сакрализации. Так, *Священная корова, птица черная* (скорее всего, ворон), *змея* и *серебряный зверь* явно коннотируют определенные мифологемы и эзотерические символы. В область трансцендентного отсылают и другие, менее явные натурфактуальные концептуализации лирического героя. Достаточно обратиться к концептуальному тезаурусу Б.Г., используемому при художественном изображении сакральной сферы, чтобы убедиться, что и вода (в т.ч. в форме реки, моря или дождя), и ветер, и солнце – это сакральные символы в творчестве поэта.

б. Экспликативные схемы трансформированного изображения атрибутов лирического героя

Как и в случае прямого изображения атрибутов лирического героя, здесь также можно говорить о непосредственном атрибутировании (когда метафорически изображаются черты самого героя) или же об опосредованном атрибутировании (когда иносказание касается черт его телесных или психических проявлений, а также черт смежных с героем явлений).

¹⁰ О метафорах натурализации человека шла речь также в предыдущей главе работы (см. 1.3).

Если говорить о **непосредственном трансформированном атрибутировании** лирического героя, то здесь, в первую очередь, следует выделить экспликативную схему, в которой различные черты героя представлены через адъективные конструкции, которые обычно употребляются для описания черт внешности или характера человека, но в текстах Гребенщикова используются не в прямом смысле, а иронически или саркастически (при этом иногда отсылая в область духовных переживаний):

достаточный я (ирон.); лучше б я был глухой и немой (сарк.); И все упреки в моей глухоте относятся не ко мне; может быть я был слеп (сарк.); я мог бы быть слеп (сарк.); я слеп (сарк.); я был слепой (сарк.); я сам хромой и все мои дела (сарк.); я болен душой (сарк.); если б я был чуть тверже умом (ирон.); я падох на упадок (ирон.); я могу оказаться немного острей, чем кажусь (ирон.); мудрый как слон (ирон.); всемогущий как бог (ирон.); я ценен тем, что уйду (сарк.); я живу бесконечно влюбленный (ирон.); я был мудр и светел (ирон.); я круче всех мужчин (ирон.); я вышел духовный, а вернулся мирской (ирон.); я скромн, как милиционер (ирон.).

Со сходным явлением мы уже встречались при трансформированной автопрезентации лирического героя через релятивные имена существительные.

Несколько менее продуктивна экспликативная схема атрибутивной метафоризации (в ряде случаев иносказание состоит в нарочитом преувеличении):

теперь я черный, как трубочист; как на черном – так чистый, как на белом – рябой; я редкоземелен, как литий; (я) высохший от жажды; я, вечно бьющий стекло; я напитком таким от рождения пьян; я потерял для внешнего мира, (я) еще один упавший вниз; я светел от того, что ничего не знаю; я не колючий; я был запутанный в ветках.

Немногочисленны случаи, когда лирический герой у Б.Г. метафорически атрибутируется через имена существительные и субстантивные конструкции со значением характеристик:

я из стекла; мы с тобой одной крови; как тебя услышать, если я без ушей; я под током; мне нож по сердцу там, где хорошо, я дома там, где херово (сарк.); меня вы знаете сами по вкусу водки и сырой земли, и хлеба со слезами (сарк.); я – цвета дня; внутри у меня огнем; молчание у меня внутри; но внутри у меня никому не слышный звук; (я) в древнерусской тоске; во мне семь аршин росту, если я кажусь меньше, это из-за хороших манер,

или же через глаголы и глагольные конструкции:

(у меня) все стрелки внутри зашкаливали; я родился уже помня тебя; снаружи я выгляжу камнем; большая река течет во мне.

Как видим, большинство адъективных и субстантивных определений, как и в случае с релятивными именными номинациями, довольно сильно иронически и саркастически коннотировано. Несложно заметить, что основная часть метафорических самооценок лирического героя носит явно негативный характер (духовная слепота и глухота, хромота, болезнь, потеря духовности, тоска, потерянности, ярость, опустошение, незнание, нервозность и т.д.), что связано с довольно часто используемым Б.Г. приемом критического самоотождествления с критикуемыми им социокультурными или этнокультурными человеческими недостатками и пороками. Все положительные самооценки (мудрость, самодостаточность, влюбленность) сильно трансформированы иронией или сарказмом.

Стоит также подчеркнуть, что спектр атрибутивной метафорики, используемой Б.Г. для непосредственной метафорической атрибуции лирического героя, весьма разнообразен и практически не повторяется (за исключением местоимений). Ни один из номинатов (кроме прилагательного *слепой*) не повторяется в определении или описании лирического героя более двух раз.

Совершенно иначе выглядит у Б.Г. **опосредованное трансформированное атрибутирование** лирического героя. Во-первых, к этим схемам поэт прибегает гораздо чаще, а во-вторых, здесь явно наблюдается концептуализированная метафорика: герой описывается через эстетически значимые части тела (сердце, голову, тело, руки, глаза, рот, лицо, крылья¹¹):

мое сердце как дизель; моему сердцу четырнадцать лет; мое сердце остановилось; мое сердце не здесь; моё сердце воет волком, снимми эту накипь с моего сердца; мое сердце в твоих руках; моё сердце было в тени; в самом сердце моих сердец; но бьется у сердца жажда (моего); а сердце под седлом, пахнет дегтем и трухой (мое); в сердце печать неизбывной красоты (у меня); сердце, как старый пепел (у меня); в сердце нет свободных мест; сухая ярость в сердце (моем) что-то хорошее стало происходить в моем сердце; только одно безоружное сердце, и оно не может отказаться, не умеет отказаться любить; дело не в моем сердце; виновата моя голова; вот моя голова и вот то, что в ней есть; в моей голове как бронетранспортер; (в мире что-то не так) или это у меня в голове?; птица Сирин над моей головой; ветер в моей голове; там – наверху – моя голова; но в стену бить головой – занятие не хуже других, а иначе зачем мне дана моя голова; может, голова моя не туда вставлена; (моя) голова чересчур тяжела для этих плечей; (у меня) в голове туман над

¹¹ В этом случае метафора обретает дополнительно черты сакрализации.

Янцзы; меня клюнул в темя Божественный Гусь; и тело мое хотело любви; мое тело пляшет качучу; здесь части тела заключают свой священный союз (моего); (мое тело) стало моей тюрьмой; тело мое клеть; инженеры моего тела; (моя) кровь словно мед; у меня в крови смесь нитротолуола и смирны; моя кровь говорит, что скоро весна; вкус крови лишил тебя слова (тебя = меня); (твой револьвер) смущал мой нежный глаз; (у меня) глаза, как у полного дурака; да глаза мои слепы; линия горизонта в моих глазах; заблудились мои глаза; луна в моих зрачках; камни в моих руках; моим друзьям моя рука; у меня есть рот, которым поет кто-то другой; чей ветер дул мне в рот; вкус железа во рту (у меня); Я знаю нас на вкус; добытое в муках пластмассовое лицо (у меня); прожекторы прямо в лицо (мне); чье лицо я носил вчера; (спасибо) крыльям за моей спиной; одно из них – ты, а другое – тот коллега, что висит надо мной (мои крылья); вот крылья, данные мне; да грудь моя сдавлена; мои уши не знают ничего кроме музыки рэггэ; мои жилы, как тросы, мой палец на курке; потом о спину ломают аришин (тебе = мне); к бровям подходит вода (у меня); ворон за моим плечом; моя левая нога – Гиперборея, правую в народе называют Захар; его чело светло; принял мои слезы за смех; снаружи кто-то слышит мой голос; у меня есть только один голос; у меня приказ внутри моей кожи,

наделенные художественной значимостью психологические и когнитивные функции героя (душу, память, мышление, чувства):

(моя) душа – пленница; душа моя жаждет веселья; душа моя ждет скрипача; в моей душе семь сотен лет пожар (сарк.); сирином моя душа взлетит над тобой; душа моя в пути; моя душа рвется на юг; заблудилась моя душа; у меня плохая память; (я родился) со стертой памятью; моя память как лед; моя природа не дает мне спать; в глубине моих гордых идей; (мой) мысли летят клочьями дыма; ты мой сон; мое чувство юмора рекомендует мне всплыть (ирон.); перепаяла мой ментал на астрал (ирон.); ты развинтила мне чакры (ирон.); у меня есть свой собственный хой (ирон.); забытый мной вкус; отбросив книгу с моими грехами; все мои проблемы – раскрашенный воздух; вдохновение мое ходит голое в лесу (ирон.), она – моя драма; любовь для тебя иностранный язык (тебя = меня); моя эффективность растет с каждым днем (ирон.); моя синхронность равна нулю (ирон.); в моей альтернативе есть логический блок; это мой метод любви (ирон.); сколько мастерства мне дали года (ирон.); мое направление запретно (ирон.); моему появлению нет места (ирон.); есть ли у меня разрешение дышать (сарк.); действителен ли мой пропуск, чтобы выйти в кино (сарк.); властью, дарованной мне синклитом

сердец; каждый мой шаг вычислен; твое печальное право оставить любимых сзади (твой = мой); бессмертны только песни, лепестки которых я сорвал; багровый и белый пришли в мои песни,

а также эстетизированные его экзистенциальные характеристики (жизнь и смерть):

моя жизнь дребезжит, как дрезина, а могла бы лететь мотыльком; моя жизнь танцует на пригородных рельсах; на цепочке у ней моя смерть; моя смерть ездит в черной машине.

Несколько реже поэт прибегает к приему эстетического атрибутирования лирического героя через связанных с ним субъектов (людей и животных):

северный ветер мой друг; а вот за стеклом мумии всех моих близких друзей; в какой-же дыре живет мое племя; внизу медленно бредет мое племя; все полки, что стояли за мной, разошлись по делам; твои матросы тяжелее свинца; даже у моей козы есть гуру; сварить суп из моих зверей; мое отражение ходит вместо меня; твое отражение стоит спиной по другую сторону стекла (ты = я)¹², у меня есть ангел; твой ангел-хранитель – он тоже не слишком тверез (твой = мой); даже твой бог никому не помог (твой = мой); тем, кто младше меня, не выбраться из колеи,

а также через смежные с ним пространственные понятия и вещественные феномены (приведем лишь те, которые повторяются в различных текстах Б.Г. по крайней мере трижды):

в моем окне стоит свеча; какая свеча в моем окне; северный ветер бьет мне в окно; ветер с океана дует мне в окно; мои окна выходят на юг; мои окна выходят всегда на восход; я буду жить в доме из костей земли; у меня есть дом, в котором мне тесно; в моем доме все хрен да полынь (сарк.); ты мой единственный дом; вокруг меня темнота, она делает, что я прошу; у нас одна и та же темная даль (у нас = у меня и у тебя); у меня за малиновой далью; у всех людей даль светлым-светла, а у меня темно; надо мной ясно; сегодня надо мною было чистое небо; небо меняет цвета на моей стороне; в небе надо мной все та же звезда; твой путь впечатан мелом в асфальт (твой = мой); мой путь длинней, чем эта тропа за спиной; моя тропа не выводит к крыльцу; над кладбищем моей родины; моя Родина, как свинья, жрет своих сыновей; там, где я родился, основной цвет был серый; по цветущим лесам моей Нерушимой Стены; неприступные

¹² Понятие отражение здесь трактуется как реальное лицо – alter ego и темная сторона лирического героя.

стены, в которых я бился; ты оставила у меня на стене след своего когтя.

Кроме уже названных смежных с лирическим героем эстетизированных феноменов-атрибутов, можно назвать также называемые в текстах «моими» или связанными со «мной» *город, сад, постель, гитару, место под солнцем, тундру, лес, землю, поле битвы, могильную дыру, воду, воздух, лед, вино, келью, храм, тюрьму, самолет, вагон, корабль, паруса, причал, стул, лук, картечь, прицел, барабаны, ведро, аркан, калитку, абажур, шкаф, квак, фуз, соты, прореху, цветы, горный хрусталь.*

Здесь опять мы встречаем классические идиостилевые макроконцепты Б.Г.: «земля», «вода». «воздух», «сад / лес», «лед», «самолет», «корабль», «вино», «город», совмещающие смысловую прагматику профанного (природы, мира людей) и сакрального.

В отличие от остальных, ранее описанных экспликативных схем, схемы непрямого метафорического атрибуции лирического героя носят ярко выраженный **лексико-концептуальный характер**, т.к. здесь явно выделяется целый ряд лексических понятий с концептуальной значимостью для художественного идиостиля Гребенщикова, таких как *сердце* (как средоточие чувственности), *голова* (как средоточие разума), *душа* и *тело* (как концентрации духовных и витальных потребностей), *глаз* и *окно* (как точки связи лирического героя с миром), а также *дом* (как вопрошение душевного спокойствия и желанной среды обитания).

в. Экпликативные схемы трансформированного процессуального изображения лирического героя

Следующую группу экспликативных схем представляют случаи использования разного рода процессуальных метафор, иносказательно представляющих состояния и действия лирического героя в особом художественном аспекте, несущем смысловую эстетическую или концептуальную нагрузку. Характерно, что часть концептуальных номинатов процессов и состояний, которые Б.Г. использовал для создания прямой характеристики героя, используется и при иносказании. Но прагматика смысла таких характеристик существенно отлична.

В отличие от прямого процессуального изображения, где номинации пребывания и перемещения в пространстве служили для описания статики / динамики жизнедеятельности героя, в трансформированной дескрипции они предназначены для изображения жизненной суеты или разного рода этических проблем героя. Основу концептуализации здесь составляют ключевые идиостилевые макроконцепты «передвижение» и «местонахождение», коннотирующие духовные поиски и устремления к трансцендентному:

я живу от перрона к перрону; поэтому я хожу-брожу; я метался по дому; куда-то бегу; я должен был упасть; Я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз; я б ушел давным-давно; я все равно не сверну; я всю жизнь спокойно шел в упряжке; я не хочу ходить строем, хочу ходить один; Катись по рельсам (ты = я); Я иду с деревянным клинком; я тону; ждешь, когда я кану, А я, бесплатно над тобой летая и хохоча; Я встал на твоём берегу, я отдал тебе все, что имел; Иногда летишь в электрическом небе и думаешь, скорее бы я упал. Я прыгал окунем, (я) летал в облаках; Выпав из дельты гнезда, Но мне некуда в нем идти (в мире); Похоже, что мы взаперти (мы = ты + я); и мы пойманы в этой сети (мы = ты + я); Мы долго плыли в декорациях моря (мы = ты + я); я все пляшу, не глядя, На ледяном краю; зачем я танцую на самом краю в этом вышитом нижнем белье; холодное пиво, мне до тебя не дойти; Я был запутанный в ветках, жил буксуя в слезах;

творческих или духовных состояний или поисков героя:

я был на дне – но вся вода вышла; Я сидел в пещерах; я живу в центре циклона; ты за стеклом (ты = я); высоко над землей, где я так долго жил; Я все равно был выше твоих небес, и я был ниже твоих глубин; Я правда стою но непонятно на чем; Я стою на холме – не знаю, здесь или там; я бы жил себе трезво, я бы жил не спеша; я шел по следу Кастанеды; Я шел по следу оленя; я бросил ноги в Катманду; если дойду до конца земли; Пойду бродить по морю; я сделаю шаг; я сделал бы шаг; я сделал шаг; Я сделал свой шаг; когда я иду по стеклу; Я въехал в дом, но в нем снова нет места; так долго шел иным путем; куда ты пойдешь когда выпадет снег (ты = я); я совершаю свои круги под стеклом; я ушел от закона, но так и не дошел до любви; стану бегать с дудой; я оставил след; Куда бы я ни шёл, я всегда шёл на север; я ушел бы в темный лес; А я схожу на берег пень-пнем; я сошел и иду по воде; Но я бы не ушел далеко, если бы не ты; (я) однажды взлетел и лечу; Я мотался как пес по руинам святынь; я падаю вниз, уже в двух шагах от земли; И я иду, как все, спотыкаясь об эту тень; Иду по битым стеклам линии огня; если я рухну, рухну как-то не так; (я) Блуждал по трубам, как вода в душевых; Но куда бы я ни шел, передо мной твоя нежность; Я взошел в гору и был с духом горы; я иду в огне; Слева небеса, справа пустота, А я иду по проволоке между них; Иду справа от Солнца, слева от Луны; я иду ко дну; (я) Зашёл в бесконечный лес; В итоге я всё-таки вылез в окошко; Пойду летать; Я пошел к колодезю; я ушел в тонкий мир с головой; я вышел из пламени; я шел по Усть-Илиму, но кажется пришёл в Вифлеем; А мне лететь выше; А мне лететь в солнце; Меня несло как воздушного

змея; (я) вышел плясать в туман над Янцзы; Я был слишком близко к земле; падаю в небо цвета дождя; Я лился, как вода; Брожу по рощам нагой; И всю мою жизнь я иду по цветущим лесам; Я вышел из ветра и потока; Я вышел с Острова Мёртвых; Я могу падать семь раз, я поднимаюсь на восьмой; Я вышел к реке; Если ты идешь, то мы идем в одну сторону (мы = ты + я); И мы сойдемся на одной тропе,
а также (очень редко) любовных отношений:

Я упаду сквозь зеркала Ваших глаз; я бы рухнул к твоим ногам; я б уплыл по тебе, как по морю.

Сходную метафорическую нагрузку несет и категория предметно-манипулятивного действия (почти не используемая Б.Г. при прямом процессуальном изображении героя). В первую очередь манипулятивные действия героя свидетельствуют о его духовных поисках:

дверь подсознания решил я закрыть на замок; Я открывал все двери самодельным ключом; И, где б я не шел, я все стучусь у дверей; Я бьюсь и в конце концов, ломаю об угол добытое в муках пластмассовое лицо; я разбил свой лоб в щепенку об начало всех начал; Когда я был младше, я ставил весь мир по местам; но, чтобы стоять, я должен держаться; я обопрусь о платан; я сам разжег этот огонь, я зажег весь свет, но стало темно; (я) Сжѐг свой пентхаус; Жгу костры тишины; (я) сжѐг за собою мосты; он каждый день выжжен дотла (он = я); Но я не сгораю; Гасишься и гаснешь (ты = я); А может быть, сгорю; Я поставлю в деревне большую кровать, приглашу в нее всех лошадей; Вроде бы и строишь – а все разлетается; мне незачем и не к кому строить мосты; я поверну эти реки вспять; я выбросил компас; (я) Расотпал в пыль часы; (я) Пил да пахал; (я) Снял пробу с лозы; (я) пришел вернуть ваши яблоки в сад; растворись в шорохе листьев (ты = я); я играю в дуду; нахожу тебя в нежности ветра, В озере слов я нашел свою душу,

или же о жизненных перипетиях, связанных с его отношениями с окружением (сопряженными чаще всего с морально-этическими проблемами):

Я строил так много стен; не я расставляю сеть; я зарыл свои стрелы в песок; эту стрелу я выпустил сам; я режу свои о траву (руки); и на прощанье я подставляю лицо куску твоего стекла; я не приму этот бой; я потерял удила; Изловчусь под конец и стрельну последней пулей, выбью падаль с небес, может станет посветлей; И не прячу от них пирога; Пусть кто-то рубит лес – я соберу дрова, пусть мне дают один – я заберу все два, возьму вершки и корешки, бери себе слова; Я верну тебе его в целостности (этот мир); Я брал, не спрашивая – что и почему; ты отбросил свой щит (...) Ты повесил мишени на грудь

(ты = я); (я) *глотаю блесну я махну тебе с земли; Кланяюсь свету луны; я кланяюсь гаснущим звездам; я бы вырезал твое имя у себя на груди; (я) распространяя вокруг себя свет и сладость; я написал с тебя позавчера (портрет); Я связан с ней цепью.*

Ключевыми макроконцептами и концептуальными мотивами, к которым прибегает здесь Б.Г., являются «дверь» и манипуляции с дверью (закрывание – открывание), «огонь» и манипуляции с огнем (горение и сжигание), строительство и разрушение, «оружие» и его применение.

Аналогично используется поэтом и сенсорно-физиологическая метафора, т.е. изображение морально-духовного состояния героя через его ощущения и физиологические действия. Чаще всего (хотя и не всегда) это негативные эмоциональные состояния:

тошнит от пошлости своей правоты; У меня аллергия, мне не встать в эту рань; мне станет душно; Но мне нечем дышать под водой; я все пью, и мучаюсь от жажды; Сколько я ни пил – все вина как с куста; (я) Дох от жажды в твоих родниках; я принял достаточно ядов; я слышу вокруг миллион голосов; Пускай я в темноте, но я вижу, где свет; Я устарел; Я пил с твоих ладоней весну; я проснулся после долгого сна.

Иногда тревожные эмоционально-этические состояния героя выражаются через метафору войны или военных действий:

я участвую в этой войне; я пал в перекрестном огне; Я часто смотрю им в ствол; я себе сдаюся в плен; (я) Практически продал родную страну; Он спит в носках, он ждет выстрелов с той стороны (он = я); Я ранен светлой стрелой; я ранен в сердце.

Все остальные процессуальные метафоры не столь репрезентативны, однако почти все они касаются одного и того же – эмоционально-душевного или волевого состояния героя:

Ох я вырасту быком; я завою; воешь волком, ни за что, ни про что...; пойду волком выти (зооморфическая метафора); Но я упустил эту роль; я буду танцевать под нее; Ты можешь аплодировать одной рукой (ты = я); позволь я сыграю тебе (артистическая метафора); чем ты заплатишь (ты = я); я плачу не как все, но плачу тем, что есть; я пушу с молотка свой умственный рост: я продал душу любви (коммерческая метафора); чую сердцем тугую струну; Сколько я ни крал – а все руки пусты (сарк.); я отправлю все, что было моим, в какой-то мелкий музей.

Вторым способом трансформированного процессуального изображения лирического героя у Б.Г. является представление героя как объекта внешних действий, т.е. показ того, как на героя воздействуют другие лица, предметы или обстоятельства. Такое изображение ранее мы уже определили как опосредованное.

Прежде всего такого рода изображение состоит в представлении физического или предметно-манипулятивного воздействия на героя или сенсорно-физиологического его восприятия как угрозы или вторжения в его внутренний мир:

Потом меня прижал в углу херувим; ко мне подходит некто с автоматом; ко мне подходят люди с намерением разбить мне нос; ты бросал мне песок в глаза; И неотпетый мертвец сел на плечи ко мне; Они звонят тебе в дверь однако входят в окно (ты = я); меня поят молоком; Под белы руки взята буду; они снимут тебя в кино; кто-то тянет меня за язык; что тебя гонит в исповедимый бег (ты = я); В каждом порту меня ждет сестра, хочет меня спасти (ирон.), тысяча зорких глаз, что смотрят ко мне в окно; И отчего все святые глядят на тебя с укором (ты = я); ты пришел дать мне волю (ирон.), мне дали чашу; если загнать меня в угол, Ахура-Мазда запросил за меня выкуп, А Будда посадил мне в ботинки ежей; Тебя распнут в кладовых Эрмитажа, меня, как всегда, на Рю Сен-Дени; меня не достанет даже НКВД.ру.

Как обычно, субъектами воздействия на героя являются либо неопределенные и обобщенные (*они, некто, ты, кто-то, люди*), либо сакрализованные субъекты (*херувим, святые, Ахура-Мазда, Будда*).

Другой изобразительный когнитивный прецедент содержит схему представления героя как подопечного значимых лиц или протезе высших сил:

И начальник заставы поймет меня, и беспечный рыбак простит; бог на моей стороне; Пограничный господь стучится мне в дверь; Окружила меня стеной, протоптала мне тропу через поле; И надо мной держит черный плащ Тот, Кто Стережет Баржу; удивительный мастер Лукьянов городит мне хором; Машинист и сам не знает, что везет тебя ко мне.

Достаточно продуктивна у Б.Г. экспликативная схема изображения воздействия на героя природных или социальных явлений и физических предметов, которое (воздействие) прочитывается в экзистенциальном ключе как метафора проявления или перемены душевного или духовного состояния героя:

Ой что ж ты, мать, сыра природа да столь безжалостна со мной? Море расступилось передо мной; гроза прошла стороной, не задев ни меня, ни вас; Рождество опять застанет тебя врасплох (ты = я); Снесла мне крышу кислота, меня от нее тормозит; Холодное пиво, ты можешь меня спасти; синий дым ел мне глаза, но я был с ним; Утро не разбудит меня, ночь не прикажет мне спать; Полнолуние выжгло тебя изнутри (ты = я); (огонь) Который выжжет меня изну-

три; То, что небо сказало мне; ветер, который сорок лет учил меня петь. электричество смотрит мне в лицо и просит мой голос; греет меня Пепел в чужой руке; Ветер научил меня ходить одному; луна глядит на меня, как совесть; Первая звезда мне сказала «Ты первый»; Соленая вода разрешила мне молчать; Соленая вода знает меня наизусть; Корабль уродов, что ты готовишь мне? тяжелый рок висит надо мной; законы природы висят надо мной; Я напоен солнцем, я напоен луной; меня вводит в ступор луна.

Как в случае рассмотренного в первом разделе явления натурализации человека, здесь в качестве орудий трансформированного изображения процессуальной сферы опыта героя наблюдаются те же ключевые натурфактуальные концепты природы, воды, огня, ветра, пепла, звезды, луны, солнца и под.

Часто лирический герой предстает как совершенно опредмеченный (реифицированный) объект манипуляции со стороны разного рода объектов – лиц, явлений природы, физических объектов или неизвестных источников воли, иносказательно указывающих на вмешательство в духовную сферу опыта героя:

я не вписан в план; я включен в сеть; твои матросы тяжелее свинца (...) они будут плыть по тебе до конца (ты = я); кто меня ел; Они съедят твою плоть как хлеб и выпьют кровь как вино (ты = я); Ты читаешь меня, как книгу: даже если сам Папа растворит меня в святой кислоте; но руками меня не возьмешь.

а в ряде случаев герой сам просит о таком обращении с собой, что, однако, имеет обратный метафорический эффект – в этом случае манипуляция опредмеченным героем должна идти ему на пользу, приводя к его духовному развитию:

Возьми меня к реке, положи меня в воду; Положите меня между двух контактов; Возьми меня в пламя и выжги пустую породу; Хэй, поднимите мне веки; Возьми меня как бога или выбрось прочь; Храни меня как пламя в горсти; Пали меня как небо дождём; Неси меня, как свечку, в горсти; Зажги мне руки; Привяжи к ногам моим камень,
или же напротив, просит не поступать с ним тем или иным образом с целью сохранить свою духовную основу:

Не коси меня косой, не втыкай в ладонь гвоздь, настоем цикуты ты меня не глуши; Не пили меня пилой, не тычь бревном в глаз; Отженись от меня, брат Никотин.

Обобщая сказанное, можно заметить, что трансформированное изображение лирического героя у Б.Г., хотя и разнородное, все же в количественном отношении сильно уступает его прямому изображению. Метафоры изображения героя поэта сравнительно немногочисленны. Здесь

встречаются все те же (описанные в первом разделе) натуралистические изображения героя через метафоры природных явлений, движения, предметной манипуляции (реификации и атрефактуализации), а также метафоры войны и сакрализации. Показательно обилие метафоризации метонимического типа, т.е. изображение героя либо через иносказательно представленные смежные с ним явления (части тела, атрибуты, действия, свойства и характеристики), либо через их ироническое и саркастическое представление. Гораздо более интенсивно поэт использует прямое изображение своего героя, не прибегая к метафорам, но при этом обильно используя обобщения и дейктические единицы, что придает тексту свойства одновременно интимности и притчевости.

2.1.3. Модель художественного изображения нравственных принципов лирического героя

Нравственность как наличие внутреннего ориентира в отношении к миру, другим людям и себе самому занимает значительное место в когнитивном пространстве «человек» идиостилевой художественной картины мира Бориса Гребенщикова. Фактически человек у Б.Г. – это психофизиологическое состояние плюс духовность плюс нравственность. Психофизиологическая характеристика героя была представлена выше. Что касается проблемы духовности, то у поэта она очень тесно сопряжена с трансцендентным и будет нами рассмотрена при анализе когнитивного пространства «сакральная сфера».

Проблема же нравственности носит у Б.Г. вполне имманентный и даже индивидуально-личностный характер. Особенно ярко она проявляется при художественном изображении лирического героя, которого в подавляющем большинстве произведений можно считать *alter ego* поэта. Модель презентации аксиологических установок и нравственности лирического героя занимает особое и весьма значимое место в идиостилевой художественной картине мира Бориса Гребенщикова.

В этой модели мы выделили две экспликативные схемы художественной презентации нравственных принципов лирического героя, которые условно можно определить как **схему нравственных требований** (аксиология добра, «что такое хорошо») и **схему нравственных запретов** (аксиология зла, «что такое плохо»).

Художественное изображение положительных нравственных принципов лирического героя касаются в первую очередь его требований к себе самому. Они включают реализацию следующих концептуальных суждений:

«Следует жить по совести, быть честным перед самим собой, верить в принципы, отстаивать их, не боясь показаться наивным):

Так пускай не даст мне совесть ни молчать, ни богом стать; стать бы честным пред собою – вот и вся моя мечта; Сверху или снизу, но храни целомудрие, всё остальное пройдет; Но я пел, что пел, и хотя бы в том совесть моя чиста; Смотри мне в глаза, скажи мне, могу ли я лгать; если б я был вежлив сейчас, то это была бы ложь; Сегодняшняя правда еще вчера называлась ложь (...) Я не колючий, но руками меня не возьмешь (...) Я такой, какой я есть, и я не буду другим вовек; Я хочу его помнить, не пряча потупленных глаз; но, чтобы стоять, я должен держаться корней; Держись сильнее за якорь – якорь не подведет; И если кто-то здесь должен меняться, то мне не кажется, что это я; Все, что я здесь слышал, меня погружало в сон. Дайте мне мой кусок жизни, пока я не вышел вон; Я скажу ему: Ты перепутал, мой брат, в этой жизни я не ошибаюсь; И мне кажется, нет никаких оснований гордиться своей судьбой, но если б я мог выбирать себя, я снова бы стал собой; я думал – все будет честно, шелковый шарф – на шлем; Я думал, что нужно быть привычным к любви, но пришлось привыкнуть к прицельной стрельбе; когда мне говорили «Нет», я не верил и ждал, что скажут «Да»; И в оправе их глаз только лед и туман, но порой я не верю, что это обман; Я радуюсь жизни как идиот; Я просто хотел быть любим; но в стену бить головой – занятие не хуже других, а иначе зачем мне дана моя голова; Ты повесил мишени на грудь, стоит лишь тетиву натянуть, Ты ходячая цель. Ты уверен, что верен твой путь (ты = я); Я возьму свое там, где я увижу свое; нет смысла бояться взглядов; я мог бы сделать шаг назад, но это не то, что мне нужно; И один, если так будет нужно, раз уж эта звезда не гаснет, я забуду все, что я должен, и сделаю так, как делают те, кто влюблен; Я могу падать семь раз, но я поднимусь на восьмой.

«Следует воздерживаться от излишней активности, особенно от борьбы и агрессии, и созерцать, соблюдая принцип у-вэй»:

Я просто пытался растить свой сад и не портить прекрасный вид; И нет ни печали, ни зла, ни гордости, ни обиды; Но будь я тобой, я б отправил их всех в кино на съемки сцены про первый бал, а сам бы смеялся с той стороны стекла в комнате, лишенной зеркал; я сижу на пустынной скале, наблюдаю, как плывут облака (...) я ничего не начинаю, пускай все течет само по себе, как Волга-река; Когда я был младше, я ставил весь мир по местам. Теперь я пью свой wine, я ем свой cheese, я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз. Я стою на холме – не знаю, здесь или там; И я не прошу добра, я не желаю

зла; И нелепо делать вид, что я стою у руля, когда вокруг столько кармы и инь, и янь. И в самом деле, пусть все течет, как течет; Вы все идете на работу – я просто стою и что мне с того, что я не вписан в план; когда бы я мог изменить расклад я оставил бы все как есть; я зарыл свои стрелы в песок; я не видел смысла делать плохо и я не видел шансов сделать лучше; есть время раскидывать сеть и время на цыпочках вброд, время петь и время учиться смотреть, как движется лед; Я оставляю себе право молча смотреть на тех, кто идет вслед движущейся звезде (...) Я не смогу поднять руки для удара; Так что хватит запрягать, хватит гнаться за судьбою, хватит попусту гонять в чистом море корабли; И мне до лампы, чем кончится бой. Мне скучно жить под пулеметной звездой. Стоять под грузом – вредно для здоровья; Я редкоземелен, как литий. Я не сопротивляюсь ходу событий; Лучшее будет жить с бородой до пояса, не лезть в огонь и жить не беспокоясь.

«Следует смирять гордыню, воздерживаться от осуждения других, прощать и довольствоваться малым»:

Мы стояли слишком гордо, мы платим втройне (мы = я + те, кто со мной); учи меня искусству быть смиренным; Я чести такой недостойн; Послушайте, любезные друзья, не может быть, чтоб вам был нужен я, должно быть, здесь произошла ошибка; того, что есть у нас, хватило бы для больших, чем мы; Есть много причин стремиться быть одним из меньших; я только гость здесь, я ценен тем, что уйду; Иногда это странно, иногда это больше, чем я; Мне не нужно много света, мне хочется, чтобы светлей; Я живу как живу и я счастлив, что я живой; Я счастлив тем, как сложилось все, даже тем, что было не так; Я знаю, что это карма и против нее не попрешь; Я буду учиться не оставлять следов, учиться верить в то, что рядом со мной; этот день был не худшим из наших дней, посмотрим, что принесет эта ночь; Ты знаешь сам, мне нужно немного – хотя бы увидеть весну, не жди от меня суда; я не судья; принесли мне повестку на суд, и сказали, что я буду в списке судей – не жди меня, там будет кто-то другой; мне сладко быть радостью, но мне страшно стать палачом; Люди не могут согласиться друг с другом практически ни в чем. В конце концов, это их дело; Я желаю счастья каждой двери, захлопнутой за мной; Но я благодарен всем стрелявшим в меня, теперь я знаю, что такое свинец,

«Следует быть самокритичным, видеть свои недостатки и уметь признавать вину»:

Я был в обиде на тебя, моё сердце было в тени. Через стены этой гордости не так легко перелезть; Прости мне все, что я сделал не

так: мои пустые слова, мои предвестья войны; Когда тошнит от пошлости своей правоты; попытайся простить мне, что я не всегда был честен, попытайся поверить, я не хотел плохого; я не знал, что это моя вина; Ну какой из меня к черту гость? Ведь я напьюсь как свинья, я усну под столом. В этом обществе я нелюдим; Но, чтобы идти сквозь стекло, нужно владеть собой, а это одно из тех качеств, которых нет у меня; я тоже такой только хуже; Но я сам разжег этот огонь, который выжжет меня изнутри; Десять степных волков и каждый пьян как свинья. Я был бы одним из них, но у меня семья; Может, голова моя не туда вставлена; может, слишком много врал, и груза не снести (...) Мается, мается – то заснет, то летит, а все не признается, что все дело в нем (он = я); Все дело во мне самом; У меня плохая память и омерзительный нрав. Я не могу принять сторону, я не знаю никого, кто не прав; Не верь ни единому, сказанному мной слову; Я ходячее лихо, плохая примета, дурной знак (...) Те, к кому я протягивал руку – спотыкались и сбивались с пути. «Следует быть свободным, избегать общественной суеты и полагаться только на себя»:

Развяжите мне руки; Но я не понимаю, как я стал ограничен движеньем вперед-назад; Но кто ты такой, чтобы мне говорить, кто я такой; Моя гитара не умеет плакать на заказ; проходят люди на своих двоих, а большие люди на больших машинах, но я не хотел бы быть одним из них; Ты не ветер, а я не флюгер; Вавилон никогда не был властен над тобой (ты = я); Ну а теперь, пока у меня есть я, поверь мне, я хочу быть с ним; Я долго был занят чужими делами, я пел за ненакрытым столом. Кто сказал вам, что я пел с вами, что мы пели одно об одном; Но в самом деле зачем мы нам, нам и так не хватает дня, чтобы успеть по всем рукам, что хотят и тебя и меня; Если б вы знали, как мне надоел скандал; Я никогда не умел быть первым из всех, но я не терплю быть вторым; Я не вижу смысла ругаться со мной, я не вижу смысла даже ссориться со мной; я знаю, что это чужая игра и не я расставляю сеть; я стою, прислонясь к дверям, совсем один, и смеюсь, смеюсь; А я всю жизнь спокойно шел в упряжке, но отныне и навеки я вне; Говорили, что я в претендентах на трон – прости меня, там будет кто-то другой; Ты один на пути навсегда (ты = я); мне незачем и не к кому строить мосты; (я) сам себе пастух и сам дверь.

Вторая схема не столь продуктивна (возможно, из-за главной позитивной установки на неосуждение и невмешательство). К категории моральных автозапретов, реализуемых через аксиологическую экспликативную схему осуждения нравственных пороков, можно отнести:

«Нельзя молча поощрять безнравственность и моральный распад общества»:

Патриотизм – это просто убей иноверца, эта трещина проходит через мое сердце; Теперь нам пора прощаться, но я не подам руки, мне жаль тебя, но пальцы твои в грязи (...) И мне наплевать, как ты будешь жить у убитой тобой реки (...) я говорил, что они (небеса) упадут, и они тебя погребли; я решил, что нет свиней между людей и рыб; и я говорю, то что знаю – Козлы (...) мои слова не слишком добры и не слишком злы, (...) мне просто печально, что мы могли бы быть люди... Козлы; мне становится страшно за рассудок и нрав; Нас всех учили с любовью смотреть не вверх, а вперед, но любовь стреляет из обоих стволов, как только ты выйдешь на взлет; Мы молчали как цуцки пока шла торговля всем, что только можно продать, включая наших детей; Вы – несостоявшиеся мессии и население всей соборной России – воздержитесь от торговли головой Альфредо Гарсии; Как нам не стыдно так погрязнуть в рутине; Тело моё клеть, душа – пленница. Хватит. Поджигай. Время наебениться.

Проблема нравственности в творчестве Гребенщикова не ограничивается только концептуальной категорией лирического героя. Мы вернемся к этой проблеме при анализе мужских образов «порочных людей» и своего-другого.

Лирический герой как своеобразное *alter ego* поэта занимает, конечно, ключевое место в художественной картине мира Гребенщикова, однако не покрывает всего когнитивного пространства «человек». Тексты насыщены также другими образами людей, некоторые из которых поэтом концептуализируются и занимают значимое место в его идиостилевой художественной картине мира. К таким можно отнести концепты «женщина», «друг (свой-другой)», «антагонист (порочный человек)» и «человек-феномен (супергерой и странный человек)». Принимая во внимание, что три последних концепта сопряжены прежде всего с мужскими образами, а концепт «антагонист» лишь изредка реализуется в женском образе (и обычно сквозь призму чисто женской специфики), мы позволили себе описать эти когнитивные функции по гендерно-половому принципу.

2.2. Модели и экспликативные схемы изображения женщин и любовных отношений

Женщина как концепт занимает в художественной картине мира Гребенщикова особое место. Казалось бы, что это очевидность, поскольку обычно поэты, в т.ч. и рок-поэты, довольно много внимания уделяют межполовым отношениям и любви мужчины и женщины, а многие из них часто в своих текстах изображают женщин как объект чувств (от страсти до разочарования или тоски по любимой) или же как свою музу. Поверхностное прочтение ряда текстов Гребенщикова создает точно такое же впечатление. В связи с этим можно обратить внимание на те песни, в заглавия которых вынесены номинации героинь: в виде ли имен (*Дарья, Дарья; Катя-Катерина; Мария; Евангелина; Не пей вина, Гертруда; Марина; Елизавета*), гендерно-половых лексических номинатов (*Сестра; Три сестры; Девушка с веслом; Девушки танцуют одни; 10 прекрасных дам; Государыня; Ткачиха*) или же через лексико-грамматические маркеры (*Она не знает, что это сны; Та, которую я люблю; Она моя драма; Ты нужна мне; Ты неизбежна; Ей не нравится (то, что принимаю я); На ее стороне; Ключи от ее дверей; Ты удивлена; Она может двигать собой*). В ряде случаев гендерно-половые определения оказываются нерелевантны: *Сельские леди и джентльмены* (т.е. 'обыватели'),

В некоторых работах, посвященных исследованию психологических или философских аспектов творчества Гребенщикова, можно встретить утверждения, свидетельствующие о неразличении трансцендентного и имманентного уровня изображения Б.Г. художественного пространства, в частности, образов женского божества и собственно женщины как объекта любви: «Любовная лирика занимает большое место в творчестве каждого поэта. У Бориса Гребенщикова, кроме стихотворений о любви вообще и стихотворений безадресных, все-таки большая часть любовной лирики обращена к любимой женщине» [Березина 1996: 115].

Однако более тщательный анализ показывает, что это обманчивое впечатление. На проверку оказывается, что в текстах поэта не только неопределенный женский объект изображения (*ты, она*), но иногда и вполне явно поименованный (*Пегги Поршень, Мадонна Джеки Браун, Сана, Царица Шеба, Королева, Святая София, Екатерина, Мария, Бессмертная сестра Хо, дева из пены, сестра*¹³, *другая, моя госпожа, белая дама,*

¹³ Особенно выделяется в этом ряду номинат *сестра*, используемый Гребенщиковым для метафорической номинации жизни (*Сестры Долгой Жизни, Здравствуй сестра, нам не так уж долго осталось быть здесь вместе; И это не то, что прописала*

Роза из колхоза, Мария Подвенечная птица, Девушка с веслом, Государыня, подруга светлых дней, жена) – это либо некое божество, вроде музы, ангела-хранителя, либо символический собирательный образ (метафорическое изображение неких духовных или отвлеченных явлений, вроде жизни, поэзии, творчества, вдохновения, России), либо некая сверхличность (вроде героя в мифах, только женского пола).

2.2.1. Модели смешанного изображения духовных поисков и любовных отношений с женщиной

В целом ряде песенных текстов Гребенщикова можно встретить изображение любовных отношений героя с женщиной, которое в силу необычного, зачастую противоречивого контекста осложняет однозначное осмысление данных произведений как любовной лирики. Такого рода тексты обычно обильно насыщены описаниями духовно-интеллектуальных состояний и делиберациями философского или морально-этического, иногда также социально-политического характера. Возникает подозрение, что изображаемые чувства не имеют отношения к плотской любви, а адресатное *ты* или нарративное *она* – это вообще не женщина.

а. Изобразительная модель представления духовных поисков как любви мужчины к женщине

В песне **Кардиограмма** создан образ объекта любви, который вполне мог бы восприниматься как женщина: *кто-то завладел моим сердцем, я подозреваю, что это ты*, однако весь текст, посвященный изображению царящей вокруг бездуховности, подсказывает иное решение – тем, кто *завладел сердцем* героя, оказывается Бог или Муза, спасающие его от духовного распада. Аналогично в **Дне радости** фраза *И теперь я люблю тебя, потому что мы остались одни* однозначно относится не к женщине, а к божественному началу.

В песне **Черный брахман** появляется образ *любимой*, которая *спит в маленькой спальне и во сне говорит обо мне*. Ее образ явно демонизи-

сестра; Сестра моя, куда ты смотрела, когда восход встал между нами стеной? Знала ли ты, когда ты взяла мою руку, что это случится со мной?), а также сравнительного описания разного рода чувств (*назвать сестрой печаль*), явлений (*я люблю ночь как будто сестру*) или мест (*Самара, сестра моя*). Вполне возможно, что в качестве образца для этой когнитивной модели было взято название сборника стихов Бориса Пастернака *Сестра моя жизнь*.

рован – *Равнозначная вечной весне (...) Между левой и правою грудью на цепочке у ней моя смерть (...) Черный брахман с шестью мясниками ох-раняет родные глаза*, что уже само по себе заставляет задуматься о сущности объекта любви. Возникает обоснованное подозрение, что «спящая красавица» – не женщина, а либо вдохновляющая поэта Муза, либо его совесть, поскольку ее условными противниками представлены мирская суета и власть. Благодаря любимой лирическому герою *не нужно ни пушек, ни войска, и родная страна не нужна. Что мне ласковый шепот за-сады, что мне жалобный клетот врага? Я не жду от тиранов награды, и не прячу от них пирога.*

Этот же прием использован Б.Г. в **Если бы не ты**. Так же, как и в опи-санных выше случаях, поэтом создается видимость общения с любимой, существование которой спасает его от духовного хаоса и морального упадка: *Ты одна знаешь, что у Бога нет денег, ты одна помнишь, что нет никакого завтра, есть только сейчас*. Общая же апокалиптическая картина полной разрухи общественной морали (*Когда жажда джихада разлила в чаши завета* [исламский и христианский терроризм, облечен-ный в религиозные формы], *И Моисей с брандспойтом поливает кусты* [безверие духовных лидеров], *и на каждой пуле выбита фигура гимна-ста* [убийства во имя Христа] (...)) *В наше время, когда крылья – это при-знак паденья (...) Когда каждый пароход, сходящий с этой верфи – «Ти-танник»*) свидетельствует о том, что та, которая спасает поэта, не может быть просто любимой. Это, скорее всего, либо Муза (поэзия, музыка, творчество), либо совесть или вера.

Такое же впечатление оставляет текст песни **Ты нужна мне**. Весь текст может быть поверхностно воспринят как типичный любовный ро-манс, посвященный любимой женщине:

Но, если бы не ты, ночь была бы пустой темной; Если бы не ты, этот прах превратился бы в прах.

Однако ряд моментов демонизации объекта поклонения (*И когда на-ступающий день отразится в твоих вертикальных зрачках*) и наделе-ния его протекционистскими способностями (*Окружила меня стеной, протоптала мне тропу через поле*) позволяет рассматривать данное про-изведение как оду Музе.

Если обратимся к песне **Другая**, заметим, что лишь одна фраза *Как я люблю ее, слова ее, как речи* могла бы быть интерпретирована как опи-сание чувства к женщине. Все остальные презентации объекта, имено-ванного местоимением *она*, носят явный характер персонализации неко-ей метафизической сущности (опять-таки, скорее всего, Музы):

*Она придет ко мне по тысяче ветров,
пройдя по радуге над городом мостов;*

*алмазы звезд в ее руках,
она их бросит в полночь.
Она ведет меня сквозь каменные тени.
Она хранит меня. Любовь ее священна.*

В Голубом дворнике возникает целая серия аллюзий к плотской любви (*В моем окне стоит свеча; свеча любви, свеча безнадежной страсти. Ночь нежна, ночь горяча, Но мне не найти в ней ни тепла, ни привета (...)* *Снега любви, снега без конца и края. ночь нежна, ночь коротка*). Однако интимно-лирическому прочтению мешает молитвенный фрагмент *Который день подряд в моем дворе стоит вторник, и мы плачем и пьем, и верим, что будет среда* и образ голубого дворника, который *все подметет, который все объяснит, войдет ко мне в дверь, и, выйдя, не оставит следа*. Любовная песнь превращается в философский рассказ-притчу о том, кто вынужден убирать весь человеческий мусор. *Любовь же и страсть* становятся синонимами человеческой суевы и тщеты.

Нечасто женщина у Б.Г. – это реальный человек, «земное» существо, объект актуальных или прошлых любовных отношений. Но даже в этих случаях гораздо чаще женщина появляется не как самостоятельный и основной объект изображения, а как объект, сопутствующий основному предмету изображения – любви. Номинации этого концепта также часто встречаются в названиях произведений Гребенщикова: **Время любви пришло, Любовь моя, Хилый закос под любовь, Как те, кто влюблен, Всем, кого я люблю, Та, которую я люблю, Слишком много любви, Любовь – это все, что мы есть, Любовь во время войны, Однолюб, Песни нелюбимых**, а также **Voulez Vous Coucher Avec Moi?** Было бы трюизмом сказать, что для гетеросексуального героя Б.Г. и такого же лирического дескриптора тех его произведений, в которых художественное изображение реализуется не от первого лица, оба этих концепта (любовь и женщина) во многих случаях взаимосвязаны. Это вполне естественно. Однако проблема заключена в самом понятии любви. В случае художественного мира Б.Г. любовь – это чувство гораздо чаще связанное с сакральной сферой (любовь к Богу или как божественный дар), чем с эротикой или сексом. В целом ряде случаев концепт любви, независимо от того, номинирован ли он явно (как в **Любовь моя, Время любви пришло, Как те, кто влюблен, Другая, Мне было бы легче петь, Танцы на грани весны, Наступление яблочных дней, Трачу свое время, Золото на голубом**), или индифферентно, через аллюзии и описание ситуаций, которые могли бы быть прочитаны как интимные или любовные (**Моей звезде, Пески Петербурга, Ты мой свет, Танцуем на склоне, Сталь, Почему не падает небо, Ключи от ее дверей, –30 по Цельсию, Очарованный тобой, Рухнул**), скорее всего, вообще не относится к женщине,

а направлен на некий метафизический или сакральный объект. Концепт любви у Б.Г. гораздо шире по объему, чем только отношения между мужчиной и женщиной, и носит, скорее, экзистенциально-духовный, чем эротический характер и выходит далеко за пределы когнитивного пространства «человек», что позволяет трактовать его не столько как отдельный концепт, а как полноценную концептуальную категорию:

Моя любовь проста, мою любовь видит один из ста; любовь травы не меньше твоей любви; Пока мы пишем на денежных знаках, нет смысла писать о любви; Солдаты любви, мы движемся как призраки фей на трамвайных путях; Вышли мы вприсядку, мундиры в оборку; солдатки любви – синие глаза; я б любил всю флору-фауну – в сердце нет свободных мест; Мое ощущение, что это мой метод любви, и я ожидаю наступление яблочных дней¹⁴; В метрополитене, по колесу в крови, душа летит, как лебедь – слишком много любви; Я знаю: любовь – это награда за все, и вот она спит в моих руках, как недоверчивый зверь; тот, кто хочет любви, беззащитен вдвойне; Хотя любовь – это странная вещь, и никто, никто не знает, что она скажет; Я думал, что нужно быть привычным к любви, но пришлось привыкнуть к прицельной стрельбе; любовь – как метод вернуться домой; Подобие любви создать из жажды; Я ушел от закона, но так и не дошел до любви¹⁵.

В некоторых случаях концепт любви может у Б.Г. совпадать с понятием внутренней свободы. Так, в песне **Время любви пришло** фрагмент *Прошла пора любви. Кто здесь твоим любимым должен стать? Время любви пришло. Не видит лишь слепой: Любовники спят у ночи на груди* в сочетании с описанием ухода «препятствия» поры любви в образах *путника, одетого в шелк змеиных слов и чудовищ в ночи*, а также противопоставлением *ветра любви – стону стен* и призывом *Смелей войди в рассвет* (из ночи чудовищ) создает устойчивое впечатление, что речь идет не об эротических отношениях мужчин и женщин, а о приходе новых времен, о свободе и духовном прозрении.

Как бы то ни было, но идея плотской любви между мужчиной и женщиной в художественной картине мира Гребенщикова явно уступает – и количественно, и качественно – идее любви как высшего проявления

¹⁴ *Яблочные дни* – возможно, Яблочный Спас, т. е. нельзя исключить, что *я ожидаю наступление яблочных дней* означает ‘я ожидаю прихода спасения’.

¹⁵ Стоит упомянуть также тексты, где концепт любви содержит интенциональное отношение к друзьям или людям как таковым, т.е. понятийно соотнесен с чисто этическим смыслом (**Всем, кого я люблю, Уходим в боги, Слегка пьян, Нож режет воду, Песни нелюбимых**).

духовного эмоционального переживания. В ряде текстов можно встретить вербальные проявления идеи доминирования духовного над эротическим:

Вроде глупо так стоять, да не к месту целоваться. Белым голубем взлететь – только на небе темно. Остается лишь одно – пить вино да любоваться; Твое печальное право оставить любимых сзади и в двери раскрытые в полночь под башенный стук часов; Без тебя мне не петь и любить не с руки.

Обратимся еще к одному тексту – **Ей не нравится (то, что принимаю я)**. Кажется бы, ничего не указывает на то, что та, которой не нравится жизненная позиция лирического героя, – не его женщина. Весь текст построен на антитезе того, что нравится героине, и формулы *но ей не нравится то, что принимаю я*. Попытаемся рассмотреть, что же нравится той, с кем герою приходится быть вместе. Если фраза *Она не знает, как жить, ей просто тяжело быть одной* вполне понятна и не требует интерпретации, то две последующие – *Она не помнит, как звучит ее имя, когда его произносит другой* и *Она воет на Луну, как ребенок, распугивая стаю зверья* рисуют картину инфантильного и нервного создания. Ситуация осложняется во второй строфе: *Ее нежность бесценна, ее святость ведет поезда, ее любовь тает радугой в небе, в том месте, где должна быть звезда*, поскольку сложно расшифровать метафору о святости женщины, которая должна вести поезда, так же, как и понять, почему в том месте, где должна быть звезда, тает радугой любовь женщины лирического героя. Наконец в этой же строфе мы узнаем, что *Ей нравится пожар Карфагена, нравится запах огня*, что уже откровенно должно насторожить – откуда у любимой героя такие кровожадные и пироманские привязанности. Может быть, речь вовсе не о женщине? В следующей строфе появляются *дети*, которые *задумчиво глядят тебе вслед* и знают при этом, что *слепой станет принцем, если в доме не платят за свет*. Чьи это дети, чей дом, почему в нем не платят за свет (может быть, за просвещение?), кто тот слепой (непросвещенный?), который *станет принцем*? Здесь же появляются *монастырские сады* (т.е. тихое место, где царит покой и ничего не происходит), где под вполне традиционным звуком колокола слышно свирель, а на черно-белой листве уже написано слово «Апрель» (не сложно догадаться, что речь о грядущих «цветных» переменах в бесцветной жизни). Наконец, появляется метафора автомобиля, которым принципиально не желает управлять герой (*не стану касаться руля*), хотя знает, *где здесь газ и где тормоз*. Сложно не понять, что речь идет не о женщине, а о России или СССР.

Очередная двусмысленность ждет слушателя в тексте песни с провокативно-говорящим названием **Любовь – это все, что мы есть**. Несмо-

тря на повторяющуюся рефреном заглавную фразу, песня не о плотской любви. Дважды повторяющаяся формулировка *стоя здесь (мы стоим) между востоком и западом* и рассуждения о том, *зачем мы здесь, что же нам делать здесь, на берегу* о том, *о чем я хотел бы сказать, но чего никогда не доверит словам*, все же свидетельствует в пользу если не общепhilosophической, то, по крайней мере, социально-этической интерпретации понятия любви.

Не менее провокативно и название песни **Voulez Vous Coucher Avec Moi?**, которое можно перевести с французского как сексуальное предложение – *Не хотите ли переспать со мной?* Поэт трансформирует смысл фразы, всем своим текстом заставляя прочесть ее буквально – *Не хотите ли провести со мной ночь* и вытекающими из этого предложения коннотациями – *помочь мне уснуть (т.к. что-то не заснуть)*, разделить со мной сон о том, что *вот еще чуть-чуть, еще едва-едва*, после чего приходится только пить (*как бы мне не спиться*). И понятно, что адресатом песни-монолога является не женщина (*А я, брат, боюсь, а ты, брат, не бойся*) и что дело не в любовных отношениях, а в чем-то гораздо более серьезном, что происходит ночью (*А если я умру, ты не беспокойся: просто потерпи, станет легче к утру*). Проблемной в тексте является собственно сама ночь, которую надо пережить (*Ночью невтерпеж, да к утру станет ясно. А утро не соврет, оно всему голова*). Можно только гадать, кто такая или что такое эта *она*, появляющаяся в предпоследней строке – *Что же я не знал, как она прекрасна. Может быть, жизнь?* Одно можно сказать точно: **Voulez Vous Coucher Avec Moi?** – это не эротическое предложение, а песня – не о плотской любви.

Большие сомнения возникают также по поводу того, что фраза *пока нет твоей любви, мне всегда будет хотеться чего-то еще* в песне **Глаз** относится к женщине. Усомниться в этом заставляет весь остальной текст, однозначно указывающий на то, что лирический герой пребывает в духовных поисках своего места:

*Дайте мне глаз, дайте мне холст,
Дайте мне стену, в которую можно вбить гвоздь,
И ко мне завтра вы придете сами;
Дайте мне тон, дайте мне ход,
Дайте мне спеть эти пять нелогичных нот –
И тогда меня можно брать руками*

и единственная любовь, которой ему не хватает – это любви со стороны высших сил, которые, собственно, и могут дать ему *глаз, холст, стену, тон, ход* и *спеть эти пять нелогичных нот*, т.е. вдохновение.

Поэтому можно с уверенностью утверждать, что в художественном идиостиле Гребенщикова наличествует весьма продуктивная трансфор-

мационная **изобразительная модель представления духовных поисков и общения с сакральной сферой как интимных или эротических отношений мужчины и женщины.**

б. Изобразительная модель представления любовно-эротического через философско-духовное

В ряде произведений, однако, сложно однозначно утверждать, который из смысловых слоев – любовно-эротический или духовно-метафизический – является предметом изображения, а который – его средством. В большинстве случаев, когда в текстах Б.Г. изображаются любовные чувства или отношения, они вуалируются метафизическими размышлениями или же представляются как духовные поиски.

Так, в **Удивительный мастер Лукьянов** объект стремлений героя – та, *с утешительной ветвью в руке, которая одна и другой такой нету, с которой жили мы бедно – хватит; станем жить светло* и на чью сторону строит *хором с окном* заглавный мастер Лукьянов – в равной степени может оказаться как любимой женщиной, так и Музой, женским ангелом-хранителем, поэзией, которой мечтает отдать свою жизнь лирический герой.

В качестве примера полной амбивалентности (или энигматичности) изображения концептуальной категории «любовь» можно привести текст **Как я хочу быть удивлен**, в котором эротические аллюзии (*Как я хочу быть соблазнен, хочу быть развращен и в чем-то растлен, хочу быть тронут неведомой, но нежной рукой (...), здесь части тела заключают свой священный союз*), сочетаясь с аллюзиями чисто метафизическими (*Хочу быть достигнут и пойман этой песней за пределами слов (...) как ребенок, взлететь в небеса на час, и там смеяться и петь (...) Там – наверху – моя голова*) могут быть поняты либо как прямое (плотская любовь), либо как трансформированное (духовные чувства) изображение состояния лирического героя.

Точно так же в песне **Дикий мед** нельзя не только точно утверждать, что фразы *Дай мне знать, что я здесь, дай мне руку один раз для сердца, два – чтобы видеть, как гаснут звезды (...)* *Пока мы здесь, дай мне руку. Это шаг по лезвию бритвы, еще одно мгновение под прицелом небес. Это как снег на губах. Об этом не скажешь словами* или *Я знаю нас на вкус – мы как дикий мед. Вначале будет странно, но это пройдет* метафорически представляют отношения между влюбленными, но и быть уверенным, что песня вообще обращена к женскому адресату. Произведение вполне может быть интерпретировано как призыв к духовному росту.

Идентична ситуация и в тексте **С утра шел снег**, где инициальный фрагмент *Выключи свет, оставь записку, что нас нет дома – на цыпоч-*

ках мимо открытых дверей, а также довольно сильная провокативная фраза *Можно быть рядом, но не ближе, чем кожа* могут провоцировать прочтение произведения как любовной лирики. Но весь остальной текст это прочтение в какой-то степени опровергает: *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. И кто-то сломанный не хочет быть целым, и кто-то занят собственным делом.* Текст обретает совершенно философский смысл и связан, скорее, с духовными исканиями. Еще более усомниться в жанровой принадлежности песни заставляет фраза, продолжая выше процитированный фрагмент о телесной близости: *Но есть что-то лучше, и это так просто.* Зная творчество Гребенщикова, можно с высокой степенью вероятности допустить, что это «что-то лучше» – это либо духовный рост, либо приближение к божеству (что у поэта часто оказывается одним и тем же).

Песня **Трачу свое время** начинается, казалось бы, однозначным признанием в любви: *Трачу свое время, трачу свой последний день, но что же мне делать еще, ведь я люблю тебя,* однако уже в следующих строках любовная линия сильно осложняется: *Твой ангел седлает слепых коней у твоего крыльца, и ради него ты готова на все, но ты не помнишь его лица.* Далее появляется целый ряд мотивов, еще дальше уводящих сюжет от банальных любовных отношений: *А мальчики в кожах ловят свой кайф, и девочки смотрят им вслед, и странные птицы над ними кружат, названья которым нет.* История, которая начиналась как признание в любви женщине, заканчивается апокалиптической картиной: *И я надеюсь, что этот пожар выжжет твой дом дотла, и на прощанье я подставлю лицо куску твоего стекла.*

Совершенно невозможно в точности сказать, идет ли речь о женщине, Боге или каком-то другом метафизическом объекте в песне **В этом городе снег**:

Я не знаю, как ждать тебя, но ждать тебя – великая честь. Я боюсь назвать тебя, достаточно того, что ты есть (...) Никто не сможет дать мне того, что можешь дать ты, только ты.

Аналогична ситуация в песне **Королевское утро**. Хотя произведение, скорее всего, содержит отсылку к «Королевскому утру» Артюра Рембо и в тексте присутствуют явные маркеры интимной близости (*Им достаточно быть вдвоем, Вдвоем всю ночь (...) Шок рук и язык глаз*), весь остальной контекст в значительной степени нейтрализует это впечатление, выводя изображение на метафизический уровень (*Колесницы летят им вслед. Только что для них наш хлеб. Королевское утро всегда здесь. Вот оно, разве ты слеп? (...) Мы помолимся за них, Пусть они за нас*). Эротический смысл перерастает в философский: любовь, даже как

минутное ощущение, – королевское чувство, а любящие достойны королевских почестей.

Идентичный прием использован в песне **Елизавета**, где эротические аллюзии смешиваются с духовными и метафизическими. Ср.: *А там, как всегда, воскресенье, и свечи, и праздник, и лето, и смех, и то, что нельзя.. (...) И наши тела распахнутся, как двери, и – вверх, в небеса, туда, где привольно лететь, Плавно скользя.* Изображение вылета души из тела можно трактовать как описание эротического восторга, но можно воспринимать и буквально – в религиозном смысле.

В тексте песни **Давай будем вместе** также сложно сразу сказать, идет ли речь о любовных отношениях лирического героя с женщиной или же о духовном родстве с другим человеком, возможно, другом, поскольку текст преисполнен философскими рассуждениями, которые можно трактовать двояко – как критическую самооценку из-за неверно избранного пути или как признание неудачи в любви (*Я вел себя тихо – я ждал, что взлечу к небесам, что вырастут крылья – и я буду там. Однако нынче видится мне, что вместо крыльев – стрела в спине, и, кажется, эту стрелу я выпустил сам*). И все же внимательный анализ текста, особенно фрагменты *Когда кончится день, выключат свет, я скажу тебе то, на что мне не нужен ответ (...) скорбеть о том, что пламень погас* и *Когда-нибудь мы скажем: то был наш час*, как и финальный призыв *Так давай будем вместе* позволяют склониться к версии неудачной любовной связи.

Еще один пример – песня **Та, которую я люблю**, в которой, казалось бы совершенно явственно речь идет о любимой женщине, однако метафизическая среда, в которую помещен объект любви, заставляет в этом усомниться (*Ангелы все в сияньи, и с ними в одном строю рядом с Тобой одна – та, которую я люблю*). С другой стороны, в этом же тексте находим и маркеры имманентности описываемого мира (*Снился мне путь на Север, снилась мне гладь да тишь. И словно б открылось небо, словно бы Ты глядишь*). В итоге все же вполне вероятной оказывается версия о «земной» любви (молитва о любимой):

*И я говорю – Послушай,
Чего б Ты хотел, ответь –
Тело мое и душу,
Жизнь мою и смерть,
Все, что еще не спето,
Место в Твоем раю:
Только отдай мне ту,
Которую я люблю,*

что не отменяет версии молитвы о музе и вдохновении.

В песне **Мне было бы легче петь** также, казалось бы, речь однозначно идет о реальной женщине, которую герой потерял или с которой ему пришлось расстаться:

Мне не нужно касанья твоей руки (...) мне не нужно, чтоб ты была рядом со мной, мы и так не так далеки (...) По дощатым полам твоего Эдема мне не бродить наяву (...) Так прости за то, что, любя тебя, я остался таким же как был, но я до сих пор не умею прощаться с теми, кого я любил (...) И хотя я благословляю того, кто позволил тебе взлететь.

Тем не менее поэт обрамляет эти жизненные обстоятельства чисто метафизическими аллюзиями:

Мне не нужно (...) свободы твоей реки (...) И я знаю, что это чужая игра, и не я расставляю сеть (...) время уже не властно над нами, мы движемся словно в кино (...) когда твои руки в крови от роз, я режу свои о траву (...) ни там ни здесь не осталось скрипок, не переплавленных в медь,

в результате чего любовь как семантический слой текста уходит на задний план, т.к. суть проблемы героя носит чисто творческий, духовный характер, что и выражает рефрен:

если бы ты могла меня слышать, мне было бы легче петь.

Во всех этих случаях можно говорить об **изобразительной модели представления любовно-эротического через философско-духовное путем их смешения в единое целое.**

Однако даже в тех текстах, где нет явных маркеров метафизической интенциональной направленности чувства любви, нельзя быть уверенным, что они посвящены интимным отношениям мужчины и женщины, а не имплицитно метафизический смысл, поскольку Б.Г. создает энигматичный текст, не «расставляя точек над і», в частности, не конкретизируя черт адресата, в т.ч. его пола. Ср.:

Если бы я мог любить, не требуя любви от тебя; я знаю все, что есть, любовь моя, но разве я могу (...) Мы будем только петь, любовь моя, но мы откроем дверь; мне хотелось бы видеть тебя по старинному праву котов при дворе; Спи, пока темно, завтра вновь утро случится. Я открыл окно, слышишь – спят звери и птицы. А над всей землей горит звезда, ясная, как твой смех. Мы с тобой вместе дойдем туда, где горит звезда для всех, для всех; я был занят одним: тем, насколько ты близко ко мне. И может быть, мы сразу друг друга поймём – если у нас один и тот же разъём; Я знаю твой голос лучше, чем свой, но я хочу знать, кто говорит со мной (...) я мог бы признаться тебе в любви, но разве ты этого хочешь и разве это что-то меняет; Любовь моя, я светел от того, что ничего не знаю,

только свет твоей любви; Я могу сказать тебе то, то что ты знала во сне, я приглашаю тебя работать вместе со мной, приближая наступление яблочных дней; Если хочешь, ты меня полюби просто так или с USB.

Даже там, где пол адресата эксплицирован, в приведенных примерах местоимения *ты* или *она* вполне могут относиться как к женщине, так и к некоторому метафизическому объекту любви.

2.2.2. Модель изображения женщины как объекта любви и сексуального вожделения

Если же говорить о женщине как концепте собственно когнитивного пространства «человек», то следует подчеркнуть, что как вид все женщины поэтом в большей или меньшей степени демонизируются:

У каждой женщины должна быть змея; Все женщины знают, что ритм как солнце, а мы вокруг него как планеты; Принцип женщины наблюдает за ним, полузакрыв глаза; Если б мир был старше на тысячу лет, он не смог бы тебя прочесть; есть загадочные девушки с магнитными глазами; И женщины носят матросов на головах, значит – им это нужно.

Это настолько частотное явление, что можно выделить в рамках модели собственно изображения женщины отдельную **экпликативную схему демонизации женщин**. Образы конкретных женщин у Б.Г., хотя и остаются связанными с любовными или семейными отношениями (любимая, жена, реже – мать), все же во многих случаях – это мифологические фигуры с пограничья миров. Таковы:

Настасья из Инцидента в Настасьино (Лишь успела крикнуть «мама», а уж в рай взята живьем);

невеста из На ее стороне (Но она была в шелковом платье и много сильнее (...)) Она взяла его на руки, потому что они были одно);

таинственный объект поклонения в Там, где взойдет луна (Когда ты дала мне руку, я не знал, лететь мне или упасть, я родился уже помня тебя, просто не знал, как тебя звать, Дох от жажды в твоих родниках – я не знал, как тебя звать. Тебя называют богиней, для меня ты – жена);

женщина из Трамонтаны (Одна женщина преподавала язык Атлантиды, сидя на крыше);

Екатерина-с-Песков из Ноги судьбы (Она ела на завтрак таких, как он; генеральские дочери знать не знают, что значит «нельзя»);

Зимняя Роза из одноименной песни (*И, как Савонарола, ушла в Антарктиду, растаяв среди вечных льдов (...)* Но они все равно пляшут, когда ты трогаешь рукой эту нить; а любовь это или отравка – я никогда не мог определить);

конь-женщина из **Не пей вина, Гертруда** (*он был женщиной с узким лицом; на нем был черный корсаж, а в корсаже спрятан кинжал*);

барышни из **Бурлака** (*а барышни кричат, тамбовской волчицей или светлой сестрой*);

неназванная главная героиня **Уткиной Заводи** (*А ты ходила без юбки по отвесной стене под звуки модных песен в абсолютной тишине (...)* Ты проходила мимо цеха, там взорвался мартен, таких штучек не может даже сам Бин Ладен. (...) Ты оставила у меня на стене след своего когтя, я отнес его в музей, мне сказали что ты динозавр, скажи, что это не так);

проводница в песне **Из Калинина в Тверь** (*Проводница проста, как Джоконда, и питье у ней слаще, чем мед, и она отвечает за качество шпала и что никто никогда не умрет. Между нами – я знал ее раньше, Рядом с ней отдыхал дикий зверь*);

Екатерина из **Молодых львов** (*Они не знают, что значит зима, Они танцуют, они свободны от наших потерь! Им нечего делать с собой сейчас, Они войдут, когда Екатерина откроет им дверь!*);

заглавная героиня из **Дарья, Дарья** (*Но знаешь, в тебе есть что-то, что заставляет этот курятник сиять (...)* мне было весело с твоими богами);

анонимный адресат из **Ты неизбежна** (*Ты неизбежна, словно риф в реке, ты повергаешь всех в прах, вожжа небес в твоей руке, власть пустоты в губах, И раз увидевший тебя уж не поднимется с колен. Ты утонченна, словно Пруст, и грациозна, как олень (...)* Твои орлы всегда зорки, пока едят с твоей руки, твои колодцы глубоки – карманы широки);

Эмеральда из песни **Диагностика кармы** (*Кормила меня кактусом вместо обеда, сажала в лотос за каждый пустяк (...)* Чтоб я не ушёл, ты развинтила мне чакры, и перепаяла мой ментал на астрал).

Все эти героини обладают особенными или даже чудесными способностями, с ними происходят исключительные, а иногда и сюрреалистические события. Даже годящаяся в жены заглавному герою *крановщица* из **Пабло** сидит себе между небом и землёй, и ей по фиг, как кто хочет жить.

Иногда поэт использует для изображения божественно-демонической сущности женщины прецедентные имена известных женских образов. К таким можно отнести двух реальных женщин – Мэрилин Монро (*Вы с ним пытались раскопать на Юкатане мощи Мэрлин Монро*; **Зимняя**

Роза) и Пэгги Поршен¹⁶ (в гребенщиковской версии – *Пегги Поршень* из одноименной песни: *Когда мертвые души стучатся ей в двери, она сажает их под засов (...) Она стоит на холме меж цветущих яблонь, и выше ее один Господь Бог*).

Однако, как сказано в песне **Марш священных коров**, *Наша Ефросинья зависит от момента: то божественна, а то амбивалентна*. Поэтому наряду с демонизированной женщиной в текстах Б.Г. появляется также ее противоположность.

Обратной по прагматической направленности является **экспликативная схема представления женщин как несчастных и одиноких**, используемых мужчинами и обиженных судьбой:

Души тургеневских дев; Дело было на острове женицин; Но авиаторов ноль, и девушки танцуют одни (...) В алтаре, как свеча, тихо гаснет невеста, мы все ушли в монастырь, так что девушки танцуют одни; И все, что в жизни случилось не так, немытую посуду и несчастный брак, ее мать вымещала по вечерам, глядя в телевизор; Но что мне делать с женициной, которая приходит ночью ко мне? Она горит, как звезда, она смотрит на меня, как судья; Вот женицина, завязанная в транспортном узле, вот женицина верхом на шершавом козле, вот женицина, глядящая на белом стекле; Он прятал женицин в несгораемый шкаф; Наши ботинки подкованы сталью, у наших девушек сломаны лица; Все те, кто знал тебя раньше, их можно вбить на один CD-ROM. Они до сих пор пьют твою кровь и называют ее вином; Один священник вступил с ней в спор, он тайне всегда желал ее тела.

Такой образ женщины явно не устраивает поэта. В Слове Паисия Пчельника появляется гротескная картина борьбы с таким состоянием:

*Что ты печально стоишь на своих каблуках?
Лучше бы ты, как тигрица на джиге
С подледной базукой в руках,
В жутких тропических зарослях ельника (...)
Что ты рыдаешь, размазав паленую тушь?
Лучше б ты пересекала в собачьей упряжке плато Гиндукуш*

¹⁶ Использование имени модного кулинара в песне Гребенщикова, как часто бывает в его произведениях, носит характер смешения стеба с сакрализацией. Нигде в песне нет даже намека на реальную Пэгги Поршен (можно лишь с огромной натяжкой и чисто теоретически допустить, что здесь наличествует гипербола «богиня кулинарии»). Создается, однако, впечатление, что здесь, как и во многих других случаях, *Пегги Поршень* – не более, чем звучное женское имя, использованное Б.Г. произвольно для номинации совершенно независимого от реальной Пэгги Поршен сакрализованного образа.

*Или б тихо мурлыкала про Москву и Сокольники,
Выпивая с шаманами в «Золотом треугольнике».*

Особенностью творческого идиостиля Гребенщикова можно считать то, что у него почти нет собственно любовной лирики, т.е. лирических песен о плотской, эротической любви. **Экспликативная схема изображения женщины как прямого объекта любовной страсти** весьма непродуктивна. Лишь изредка в текстах поэта речь непосредственно идет о любви к женщине (в виде признания или констатации факта):

Я упаду сквозь зеркала Ваших глаз, я пропою для Вас слова, лишь для Вас, лишь для Вас, лишь для Вас; Я вижу женщину, я слышу стук часов. все замерло, все так кристально ясно. Вот полночь бьет, и женщина прекрасна. Скажи ей сам – мне не хватает слов; Если б мир был старше на тысячу лет, он не смог бы тебя прочесть – Но мне все равно, я люблю тебя в точности такой, как ты есть; Нам на двоих дана одна премудрость – влюбленными быть до наступленья дня; А этот пес вгрызается в стены в вечном поиске новых и ласковых рук (...) он влюблен в этих женщин, и с его точки зрения он прав,

еще реже любимая представлена в роли жены: *Моя любовь купит сахар и чай, и мы откроем свой дом.*

Несколько продуктивнее **схема изображения любовных отношений** либо как **несостоявшихся**, либо находящихся **на грани распада**:

Я никогда не хотел хотеть тебя ТАК (...) И сегодня днем моя комната – клетка, в которой нет тебя (...) Все что я хочу – это ты; Прекрасная ты, достаточный я, наверное, мы – плохая семья; И проснувшись сегодня, мне было так странно знать, что мы лежим разделенные, как друзья; Мы спим в одной постели, по разные стороны стены; Она боится огня, ты боишься стен (...) Она плачет по утрам, ты не можешь помочь; Они шли так долго, что уже не знали куда, и в его ладонях был лед, а в ее ладонях вода; Тебя влечет солнце, меня вводит в ступор луна; И если ты спишь, то зачем будить, а если нет, то и во все смешно; Мы используем друг друга, чтоб заполнить пустые места; Влюбленные в белом купе, постель холодна как лед; В доме твоём светло, в постели твоей тепло. Любовь твоя светлей, чем стекло, но все-таки – это стекло. Зачем тебе я, вечно бьющий стекло?

*И я была бы рада сделать это с тобой, если бы я смогла,
Но твоё отраженье стоит спиной по другую сторону стекла.
И я готова отдать все любому из них, кто поднимет меня на крыльях своих,
Но никто из них не снесет двоих.*

Довольно часто Б.Г. в свойственной ему ироническо-саркастической манере осуществляет **травестацию (демифологизацию) любви**, низводя любовь как высокое романтическое чувство (в ее традиционном понимании) до прозы быта или реальной жизни. Иногда при этом поэт прибегает к стилистике жестокого романса (иронизируя над трагическими или романтическими событиями) или к пародии на классические любовные истории:

*А он, подлец, любовь свою покинул на диких чужеземных берегах.
Он был второй помощник капитана. Она была, как юное вино (...)
Ох, моя кровь, ох, Катя-Катерина, разве ж я знал, что ты – моя жена?*

*Мы потушим весь свет и будем веселиться вдвоем,
мы посмотрим телевизор и ляжем в постель.
Моя Евангелина мила, как газель,
и к тому же поутру прекрасно готовит еду.
Но сегодня я вернулся – ее дома нет.
Наверно, она изменяет мне.
Это и печалит меня, и я убью ее, если найду.
Это предупреждение всем молоденьким девушкам.
История прекрасной Евангелины
и того, что случилось с ней;*

*А наш капитан приплывет к деве пятнадцати лет,
Они нарожают детей и станут сами собой
[аллюзия к истории Ассоль];*

*Джюльетта оказалась пиратом, Ромео был морской змеей (...)
Потом они поженились, И все, что это повлекло за собой;*

*Принцесса, Золушка, вот женщина с тобою.
А кто она – зависит от тебя;*

Я родился однолюбом. У меня семнадцать жен.

Апофеозом травестации любви можно считать пересмешническую песню **Будь для меня как банка**, в которой любовь представлена в метафорах алкогольно-наркотических отношений бомжей:

*Будь для меня как банка, замени мне косяк.
Мне будет с тобою сладко, мне будет с тобой ништяк (...)
Продам я иглу и колеса, на свадьбу куплю тебе шуз.
Мы скинем по тену с носа, чтоб счастлив был наш союз.*

Одной из экспликативных моделей изобразительной модели представления женщины как объекта влечения мужчины является **схема вульгаризации любви** (в которой женщина выступает предметом чисто физического вожделения):

Но есть третьи без особых примет, что смотрят на женщин только ниже спины; Стремится в окошко залезть Козлодоев к какой-нибудь бабе в постель (...) И свистом всех женщин сзывал Козлодоев занятая любовью в кусты (...) Занятие это любил Козлодоев и дюжину враз ублажал; Хочу скорей я с них прикид сорвать, сорвать парик и на платформе шуз (...) Мочалки, эй, бегите все скорей (...) мне волю дай – люблю соблазну, а ну-ка мать, беги ко мне в кровать; В моем поле зренья появляется новый объект (...) Каков твой пол – Женский. Иду на ты; я никак не пойму, как мне развязать твоё кимоно – а жаль; Я вижу по вырезу платья, что главный Ваш груз под водой. Формально мы мало знакомы, но завтра я буду с тобой; дело не в деньгах и не в количестве женщин; А он в порыве юной страсти летит на деву свысока, кричит и рвет ее на части и мнет за нежные бока; А ныне, а ныне попрятались суки в окошки отдельных квартир; и, поистершись в постелях, с осторожностью смотришь на дам.

Подавляющее большинство примеров в этой экспликативной схеме – это юмористические тексты, где сексуальный мотив – лишь повод для шуток, однако встречаются и фрагменты с сатирической прагматикой.

К этой же экспликативной схеме можно отнести и описания просто приятных для (мужского) глаза картин, где женщины предстают в традиционно маскулинистском ключе – как **сексуально-эстетический объект мужского интереса**. В этих случаях внимание сосредоточено на двух деталях – женской телесности и подчиненности мужчине (здесь юмор зачастую сменяется сатирой, а ирония – сарказмом):

Моя Евангелина мила и стройна (...) Моя Евангелина мила, как газель; Женщины стояли вокруг него, тонкие, как тополя; Женщины несли свои тела, как ножи, когда он шел со службы домой; А меж кустами бродит дева, и все что есть у ней, видно; мы будем смотреть снаружи на голых женщин внутри; Я очень люблю лежать. И, глядя на плывущих женщин...; А мальчики в кожах ловят свой кайф, и девочки смотрят им вслед; А где-то в него влюблена дева пятнадцати лет, потому что с соседями скучно, а с ним, может быть, нет; глаза райских дев [судя по всему, гурий]; Нас видно на обложках журналов, нам весело сниматься в кино, и девушки мечтают продолжить наш род.

Женщины, лишённые телесности в такого рода изображении, теряют свою витальность (*Бесплотным женщинам, которые вянут весной*).

Даже как объект несексуального интереса, женщина предстает как некий приданный мужчине предмет:

матросы в монашеских рясах пьют здоровье жены капитана; А гости сидели за столом и чинно сосали чай с дерьмом и пили за здоровье прекрасных дам [в обоих случаях женщина как формально-традиционный объект провозглашения госта во время мужских застолий]; Если со мной были дамы, я всегда открывал им дверь [женщина как объект формально-ритуального почитания];

Можно смело утверждать, что в прагмасмысловом плане представление женщины в идиостилевой картине мира поэта носит все свойства радикального феминизма (но не политико-идеологического, а метафизического). Ср. в **Слове Паисия Пчельника**.

*Слушай, сестра, Брось пресмыкаться в юдоли.
Скажи «Прощай» концепции бабьей доли.
Как молвил Паисий, иные грядут времена,
Когда муж превратится в орнамент
И всем будет править жена.*

Эту же особенность заметила и Г. Нугманова: «Первый и самый общий „постулат“: женщина представляет собой иррациональное начало, „вторую половину“ к мужчине, который по сравнению с ней оценивается ниже» [Нугманова 2000].

Иногда женщины предстают в поэзии Гребенщикова как **антагонисты** главного героя (**Марина, Государыня, Ты неизбежна, Ты удивлена (Странный вопрос), Кто ты теперь, Когда ты уйдешь, Уткина Заводь, Диагностика кармы**). Обычно экзистенциальным основанием противостояния с женщиной становятся неудачи и разочарования в любви. Более того, любовь в таких текстах представляется как отрицательная альтернатива духовной свободе:

Все лишилось смысла. Любовь завела меня в тень; терпят любовь только за то, что она без ответа; я не жду больше женщин, я знаю, это замкнутый круг. Я жду кого-то, кто разбудит меня, я жду кого-то, кого я смогу защитить; И тело мое хотело любви и стало моей тюрьмой; Если это любовь, то мне нечем дышать; А любовь это или трава – я никогда не мог определить.

Текстов, откровенно направленных против женщины, в которых женщина-адресат предстает в роли духовного антагониста лирического героя, в творчестве Гребенщикова крайне мало:

*Люблю смотреть, как ты веришь свой суд верхом на цинковом ведре,
Твои враги бегут – ты Бонапарт в своем дворе. (...)
Но будет день, и нищий с паперти протянет тебе пятак,*

*Я не хотел бы быть тобой в тот день (...)
Но будет день, и дети спросят тебя, что значит слово «дом»,
я не хотел бы быть тобой в тот день;*

*Ты давала интервью, ты объясняла, почему я тону.
я всё могу понять, но зачем при этом выть на луну?
У тебя в ванной живёт учёная коза,
Вас можно перепутать, если закрыть глаза,
Но ты значительно лучше, с тобой можно пить «Ржавчину»;*

*Когда приходит корабль, то каждый в гавани рад.
Но если б ты была в море, я сжег бы концы и трап.
И если б ты была сахар, боюсь, я вызвал бы дождь.
И нам всем будет лучше, когда ты уйдешь;*

*И есть разные лица в виде дверей, и есть твое что в виде стены (...)
А ты твердишь, что нет на моем пути огня и там один лишь дым
(...)*

*Я все равно был выше твоих небес и я был ниже твоих глубин,
но все кого я любил, одеты в смерть или в петрил.*

В общем, легко заметить, что во всех этих текстах женское начало мало релевантно. В равной степени все эти тексты могли бы быть направлены против мужчины, поскольку все критикуемые черты или выдвигаемые претензии касаются человеческих моральных качеств адресата, а не собственно их женской сущности.

Разногласия с женщиной как собственно любовным партнером представляются в текстах Б.Г. либо как обоюдная вина, либо как жизненная ошибка самого героя.

*Так ты не плачь, моя милая; ты не плачь, красавица, нам с тобой
ждать нечего, нам вышел указ; и в доме твоём слишком мало дверей
и все зеркала кривы. Так не плачь обо мне, когда я уйду стучаться
в двери травы; Я слишком вас люблю и потому уйти я должен; Но
знаешь, в тот день, когда я встретил тебя, мне бы стоило быть
слепым; Я позвонил тебе сказать, что люблю, лучше б я был глухой
и немой.*

Общим моментом такого рода текстов является **мотив разрыва** мужчиной токсичных отношений:

*И ты недурна, но все время хочешь меня,
рождая страсть от тебя отдохнуть (...)
И хочешь верь или не верь, когда ты закроешь дверь,
я не вспомню даже лица.*

*Я буду чертовски рад, когда ты вернешься назад (...)
И я буду счастлив, когда ты уйдешь своим путем,
и дашь мне идти моим;*

*Я слишком долго был глухой и немой.
Садись в вагонетку, отвезу тебя домой
В Уткину Заводь – учиться там плясать краковяк;*

*Так не пой, Инезилья, при мне ни про осень, ни про весну,
не пой про то, как летят, не пой про то, как идут ко дну.
А лучше вообще не пой, а то я усну;*

*В итоге я всё-таки вылез в окошко, и то я чувствую, что вылез не
весь –*

В чём дело, Эсмеральда, неужели ты до сих пор здесь?

Чаще всего объектом иронии или сарказма Б.Г. становится **женская похотливость**, развращенность или откровенная проституированность:

*Но девы морально сильны и страсть как не любят скучать, и сами
построят дворец, и найдут, как вызвать жильца; Любовь это чушь
– говоришь ты, любовь это ложь, но если ты вправду женщина,
зачем ты живешь (...) Любовь умерла – говоришь ты, осталась по-
стель; У нее женский бизнес; прикажите штабным, пусть потра-
тят на девок и коз; В каждом порту меня ждет сестра, хочет меня
спасти; И очарованные дамы остаются с Ивановым до утра; Девки
все в Лондоне, их тут и след простыл; вышел во поле, вставил в уши
вату, чтоб не грузил жадный, девичий вой [в поисках мужа]; Одному
дала с чистых глаз, другому из шалости, а сама ждала третьего –
да уж сколько лет; Незнакомка с Татьяной торгуют собой в тени
твоего креста¹⁷,*

а также **коварство** и расчетливость в использовании мужчин в своих целях:

*А девочки смеются, у девочек война, девочки хотят ярко-красного
вина; Она использует меня, чтоб заполнить пустые места; Иногда
твоя любовь highway; иногда твоя любовь гололед; Теперь ты хочешь
сделать меня послушным, как пёс; Лиза-Лизавета, ну зачем же ты
так холодна, кто тебе сказал, что эту чашу нужно выпить до дна;
А что – в самом деле – увлечься одной из тех благородных девиц,*

¹⁷ Сила сарказма усиливается за счет контраста с используемыми прецедентными именами блоковской *Незнакомки* и пушкинской *Татьяны*, перенесенных в современную Россию.

что воткнет тебе под ребра перо; надменные девы привяжут тебя к станку, и они коронуют тебя цветами и с песнями бросятся прочь, на бегу забывая самое имя твое; А девки все пляшут – по четырнадцать девок в ряд, и тебе невдомек, что ты видишь их от того, что они так хотят; Извела меня кручина, подколотная змея. Как тут жить без кокаина – восемь девок, один я;

Но женщины – те, что могли быть как сестры, – красят ядом рабочую плоскость ногтей, и во всем, что движется, видят соперниц, хотя уверяют, что видят блядей;

*Она выходит каждый вечер, чтобы радовать взгляд.
Котята на цепочках, мужья на крючках.
Она прекрасный стрелок – за сто шагов – в пах!
Она так умна, она так тонка, она читала все что нужно – это наверняка
Она выходит на охоту, одетая в цветные шелка;*

*Но она возьмет тебя на поводок,
Возьмет тебя на поводок,
И ты пойдешь за нею, как пес.
Она расскажет тебе свои сны и этим лишит тебя сна;*

*Ты заставила меня вдыхать пранаяму
И целыми сутками петь «Сай Рам»;
Я нормальный мужик, могла бы сказать мне прямо,
А не заставляй меня ходить босиком по углям,*

а также **приземленность женщин**, их узкоутилитарная привязанность к профанному и бытовому (особенно в традиционно понимаемой роли жены или матери)¹⁸:

*Сокол летит, а баба родит; значит, все, как всегда, все по местам...;
Приятно быть женой лесоруба, но это будет замкнутый круг; Ты можешь ругаться со своею женой; Говорила мне мать – летай пониже, Говорила жена – уйдешь на дно; и та, кого я считаю своей женой, дай ей господи лучших дней, для нее он страшнее чумы, таков уж наш брак; Слава Богу, что она никогда не читала ни «Цветочков Франциска Ассизского», ни Дао Дэ Цзин; А Роза из колхоза*

¹⁸ Принимая во внимание философские воззрения Гребенщикова, приземленность женщин вполне может быть связана с идеей земли и женского начала инь.

и Мария Подвенечная птица готовы отдать все, что есть, за билет на Праздник урожая во Дворце труда; Ты всегда принимаешь форму того, с кем ты. С кем ты сейчас? Кто верит сегодня своему отражению в прозрачной воде твоих глаз? Кто ты теперь, с кем ты сейчас? С кем ты сейчас, сестра или мать, или кто-то, кто ждет на земле? [женщина как несамостоятельная и мимикрирующая личность], Девушки сказали мне – у них есть один секрет. Секрет заключается в том, что никакого секрета здесь нет.

В последней схеме образ женщины становится фоном для более четкого изображения духовных устремлений лирического героя-поэта. Сущность этой экспликативной схемы можно выразить цитатой из **Если я уйду**: *Я давно не здесь – ты прекрасна, но ты ни при чём.*

Наконец, образы женщин Б.Г. иногда использует при создании **образов хаоса, трагедий или полуапокалиптических картин**. Женщины в таких картинах представляются в несвойственных им функциях или с несвойственными им чертами, что должно усугубить распад порядка вещей:

Здесь много старых женщин. Они все читают вслух; Я видел чудеса обеих столиц, святых без рук и женщин без лиц; Но во имя их женщины варят сталь («полярников»); И тут вбегает эта женщина с картины Monet, кричит – сейчас землетрясение, быстро едем все ко мне; То ли пляски сталеваров, то ли женский бой в грязи; У нас в деревне праздник – горит небесный свод, на пепелище сельсовета девки водят хоровод; В людской доят козу, забыв прекрасных дам.

В ряде случаев женщины становятся знаком апофеоза хаоса в политической сатире Гребенщикова:

*А в небе бабы голые летят.
На их грудях блестит французский крем,
Они спуют с бесстыдством крокодилов.
Гори, гори, мое паникадило,
А то они склюют меня совсем*

[аллюзия на французскую революцию как «прародительницу» советской власти];

*Ах, бабушки, зачем вам такие зубы?
Ах, бабушки, зачем вам такие уши?
Спасибо, бабушки, за то, что вы пришли слушать.
Здравствуй, бабушка, твой прицел верен.
Здравствуй, бабушка, твой взгляд гасит пламя.
Здравствуй, бабушка, ты всегда уверена,
но кто сказал тебе, что ты*

вправе править нами (...)
Простите, бабушки, но скоро придет охотник,
Не ровен час он вас не узнает (...)
Стая бабушек летит в ночном небе
Летите, милые, летите
 [бабушки как символ агрессивности дряхлой советской власти];

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.
Теперь ты говоришь: Ну куда же ты отсюда?
Ты знаешь, главное прочь. А там все равно.

Особое место в галерее женских образов занимают леди D, неназванная героиня песни **4D (Последний день августа)**, и энигматичная *Таня* из песни **Я учусь быть Таней**. Образ принцессы Дианы стоит несколько особняком и до конца не вписывается ни в образ демонической или божественной женщины, ни в концепт женщины как объекта мужского поклонения и/или вожделения, поскольку Диана представляется не собственно как женщина, а просто как исключительная личность:

Утром алмазы станут битым стеклом, утром ее кровь станет росой (...)
Она тратила больше, чем вам может присниться, она все отдала (...)
Отныне ее кровь будет чистой росой на белых цветах первого дня сентября.

Еще более далек от обоих представленных когнитивных прецедентов образ *Тани*, который является аллюзией к имени христианского философа Татьяны Горичевой и связан с ключевым для смысла данного произведения понятием целомудрия (согласно притче авторства отца Иоанна Крестьянкина, рассказанной Татьяне Горичевой, целомудрие – это объединение разных ипостасей человека в одно целое). Быть одной *Таней* (а не разными Татьянами) – значит быть цельным и целомудренным, отсюда повторяющийся несколько раз в песне призыв *храни целомудрие*. Б.Г. применяет здесь свой излюбленный прием стилистического снижения высокого и почитаемого, прямо не указывая на мыслительницу и используя ее имя в фамильно-гипокористической форме так, что распознавание аллюзии становится возможным только после специального исследования [См. Б.Г.: «Я учусь быть Таней»]. Оба эти образа полностью выбиваются из изображения концепта «женщина» и не носят идиостилевого прецедентного характера в творчестве поэта, хотя в общекультурном плане, конечно же, представлены прецедентными именами.

Как видим, концептуальная категория женщины в идиостилевой художественной картине мира Бориса Гребенщикова представляется при помощи целого ряда когнитивных прецедентов как собственно информационного, так и модельного типа. Прежде всего женщина как реальная личность позиционируется в качестве объекта мужского интереса – любви или просто сексуального влечения, реже как просто человек, партнер или противник в жизненных отношениях (эта роль отведена образу мужчины). При этом женщина изображается двояко – либо как полумифическая демонизированная личность со сверхспособностями, либо как существо, угнетенное и овеществленное мужчиной (отдельное место в идиостилевой художественной картине мира занимает женское божество – Богиня, Лилит, Белая Дама, Муза как существенная часть сакральной сферы).

Симпатии субъекта художественного изображения в подавляющем большинстве случаев на стороне женщин. Негативные оценки женщин, особенно конкретных, являющихся героинями произведений, у Б.Г. нечасты. В основном в женщинах порицаются собственно женские, гендерные черты, характеризующие их со стороны их поведения по отношению к мужчинам (похоть или коварство в обольщении). Гораздо чаще поэт использует концепт женщины инструментально, т.е. для трансформированного художественного изображения сакральных, божественных сущностей (многие исследователи творчества Гребенщикова обращают внимание на то, что для его концептосферы характерно наличие женского божественного или духовного начала) или же гипостазированных и персонифицированных понятий о поэзии, музыке, душе, стране, совети и под.

Наиболее продуктивны в художественном идиостиле Гребенщикова четыре когнитивные модели: представления сакрально-духовных сущностей как женщин – объектов любви, представления женщин как сакрально-духовных сущностей и смешения интимных отношений с духовными поисками, модель демонизации женщин, а также модель изображения женщины как объекта любовных чувств. В последнем случае доминируют экспликативные схемы пародийно-травестированного представления женщины как предмета мужского сексуального вождления.

Крайне редко женщина изображается просто как носитель общечеловеческих черт и характеристик. В этих случаях поэт обычно обращается к мужским образам.

2.3. Модели и экспликативные схемы изображения мужчин и нравственных черт человека

Как и в случае художественного изображения женщин, изображение мужских персонажей (помимо самого лирического героя, о котором речь шла ранее) зачастую сигнализируется в заглавиях произведений. Здесь находим и мужские имена собственные (*Иванов, Корнелий Шнапс, Пабло, Миша из города скрипящих статуй, Масон Лёва, Поручик Иванов, Сторож Сергеев, Иван и Данило* и др.), и названия мужчин по роду и характеру деятельности (*Мой друг музыкант, Мой друг доктор, Поколение дворников, Два тракториста, Матрос, Критику, Гарсон номер два, Мозговые рыбаки, Начальник фарфоровой башни, Растаманы из глубинки, Ты король подсознания* и под.), и возрастные номинаты (*Ребята ловят свой кайф, Науки юношей, Сыновья молчаливых дней*). В ряде случаев номинация осуществляется через местоимения (*Ты король подсознания, Он пришел из туманной дали*) или грамматически (*Кто ты такой, Укрывший дождь*). Принимая во внимание сосредоточение Б.Г. почти всей морально-этической проблематики в образах мужчин, сюда же можно отнести и заглавия с маркером *люди: Духовные люди, Песни вычерпывающих людей*.

Не всегда лицо, номинация которого вынесена в заглавие песни, становится у Гребенщикова героем произведения. Иногда, как в случаях песен *Мой друг доктор, Гарсон номер два, Капитан Африка* или *Брат Никотин*, это просто образы-символы, необходимые для осмысления каких-то других образов (например, *мой друг доктор* – свидетель «болезни» героя, *гарсон номер два* – свидетель духовных поисков героя («снов»)¹⁹, *капитан Африка* – энигматичный предполагаемый супергерой-помощник, возможно, ангел-хранитель, а *Брат Никотин* – столь же загадочный демонический враг лирического героя). Никакой конкретизации этих образов в текстах нет. Фактически это просто концептуализированные имена. Аналогично используется поэтом концептуализированное имя *Чкалов* в песне *Под мостом, как Чкалов* – как символ безрассудной (а может быть, духовной) смелости. Несколько сложнее обстоит дело с заглавными *Иваном и Данилой*, фраза о которых (*Вот идут Иван и Данило*) фактически лишь обрамляет основной текст. Тем

¹⁹ По мнению В. Клец, гарсон номер 2 – двойник героя, в форме которого последнему представляются его чувства и ощущения. Если следовать логике рассуждений Клец, что *мальчик* у Б.Г. – это вербализация концепта «душа», то *гарсон номер 2* – это вторая душа.

не менее эта фраза обладает смыслообразующей функцией, которая выводится из интертекстуальной отсылки к одноименной сказке Гребенщикова о двух народных «самородках», специфически преломляющих всю человеческую цивилизацию сквозь призму мировоззрения российской глубинки.

Многие из заглавий, указывающих на героя-мужчину, так же, как и в случае с женщинами, не имеют отношения к образам людей, поскольку номинируют различные божественные сущности или сакрализованных лиц – *сын плотника, великий дворник, голубой дворник, хозяин, стерегущий баржу, капитан Белый Снег, св. Герман, дядюшка Томпсон, Иван Бодхидхарма, отец яблок, иерофант, летчик, наблюдатель, истребитель, телохранилитель, навигатор, всадник между небом и землей, люди, пришедшие из можжевельника, удивительный мастер Лукьянов, царь сна, мертвые матросы, бригадир, тайный Узбек, мальчик Золотое Кольцо*. Все эти образы концептуализируют сферу духовно-сакрального пространства и не включаются нами в когнитивное пространство человека (они будут исследованы нами отдельно). Точно так же из анализа исключены и те мужские образы, которые фактически являются персонализациями государственных институтов (*генерал, губернатор, комиссар, полярники, начальник фарфоровой башни*) и используются поэтом в социально-политической сатире при концептуализации когнитивного пространства «общественная жизнь» (они также будут исследованы в следующей работе). Мы же сосредоточимся на изображении поэтом собственно мужчин как носителей значимых для него человеческих черт.

Общей чертой изображения мужчин у Б.Г. является представление их как странных. Это могут быть странности чисто нравственные и социальные (неприкаянность, неприспособленность, обособленность) или же гиперболизированные метафизические странности (представление мужчин как полудемонических или сакрализованных личностей). Следует подчеркнуть, что понятие странности в идиостилевой художественной картине мира поэта явно концептуализированно. Достаточно обратить внимание на контексты, в каких появляется этот концепт в произведениях Гребенщикова:

день кончился молча и странно; какая странная тень слева из-за спины; странные птицы над ними кружат; мы идем вслепую в странных местах; Странно я пел так долго; мне было так странно знать; это странный вопрос; Как странно то, что затеваю я; Иногда это странно; любовь – это странная вещь; Вначале будет странно; о странных днях; как странно бел потолок; Мы танцуем удивительные танцы; удивительный мастер Лукьянов; И вдруг удивиться – А кто это теперь я? Зверь удивительных слов; Я правда стою, но

непонятно на чем; Непонятно, что такие, как мы, до сих пор делаем в таком отсталом месте; в ней есть что-то непонятное; я звезды непонятной круженье; кто-то загадочный среди перемен; Я отвечаю загадочно – ах если б я знал это сам; загадочные девушки с магнитными глазами; молока от загадочных звезд; загадочной горной тропой; невиданная без прикрас; И все неизъяснимо; непостижимый для стен.

Это далеко не весь перечень текстовых экземплярификаций концепта «странный» в творчестве Гребенщикова. Странность как концептуальный прием и как концепт – один из стержней художественной картины мира поэта. Причем это может быть одновременно странность в смысле полной завуалированности и сокрытия глубокого философского смысла, и странность откровенного стеба в обэриутском, абсурдистском понимании. Об этом же пишет и В. Заика: «Понятие остраннение применяется для объяснения широкого диапазона явлений, обнаруживая ту или иную этимологию термина. Если говорится о художественной реальности, которая из обычной становится сдвинутой, доведенной до абсурда, то в этом контексте «остранненная реальность» – это в крайней форме **странная** реальность. Если остраннение соседствует с **пародированием**, например, при объяснении интертекстуальности, то остранненное – это представленное **со стороны**, с иной точки зрения» [Заика 2005: 85]. У Б.Г. могут одновременно присутствовать обе эти разновидности остраннения.

Поэтому не удивительно, что большинство мужских образов также отмечено печатью концепта «странность».

2.3.1. Модель демонизации и мифологизации мужских образов

Как и при изображении женщин, Б.Г. нередко прибегает к приему демонизации мужских фигур, создавая образы супергероев, наделенных сверхъестественными чертами (за которыми, впрочем, почти всегда явно просматриваются гиперболизированные человеческие качества) или мифологизированные образы-символы (обобщенно представляющие какие-то человеческие ценности). Следует иметь в виду, что образы супергероев находятся на пограничье двух когнитивных пространств – «человек» и «сакральная сфера», поскольку принадлежат одновременно двум мирам – «этому» и «тому». В ряде случаев сложно однозначно сказать, имеем ли мы дело с супергероем (человеком-символом), или же перед нами уже божество (ангел, демон, бог, воплощенный дух и под.). В случае текстов юмористического или сатирического характера можно с большей степенью уверенности принимать первый вариант, в слу-

чае же философской или социально-нравственной лирики появляются серьезные основания для второго. В любом случае образы демонизированных личностей в художественной картине мира Бориса Гребенщикова вполне могут трактоваться как составляющие единый макроконцепт, принадлежащий одновременно двум когнитивным пространствам – «человек» и «сакральная сфера».

Супергерои Б.Г. могут быть как положительными, так и отрицательными, но могут носить и амбивалентный характер, поскольку их образы либо не прописаны, либо будят смешанные чувства, либо слишком энигматичны, чтобы их оценить однозначно.

Положительные супергерои изображаются как спасители, советники, помощники людей, являющихся носителями какой-то значимой положительной идеи. В ходе духовных поисков они либо обладают исключительными возможностями, либо совершают необычные поступки, либо с ними происходит нечто сверхъестественное:

Дубровский²⁰ (Из лесу выходит старик – а глядишь – он совсем не старик, а напротив – совсем молодой красавец Дубровский (...)) Дубровский берет ероплан, Дубровский взлетает наверх, летает над грешной землей и пишет на небе (...) Он бросил свой щит и свой меч, швырнул в канаву наган, он понял, что некому мстить, и радостно дышит, в тяжелый для Родины час над нами летит его ероплан, красивый, как иконостас, и пишет, и пишет);

человек из Кемерово (Он скуп на слова, как де Ниро; с ним спорит только больной. Его не проведешь на мякине, он знает ходы под землей. Небо рухнет на землю, перестанет расти трава – он придет и молча поправит все (...) История человечества была бы не так крива, если б они догадались связаться с человеком из Кемерово);

*он из **Огней Вавилона** (Искать его бессмысленно, как иголку в стогу (...)) Рассказывают, что у него не одна жизнь, а три. Говорят, что он совершенно пустой внутри. Никто не видел, что бы он отвечал ударом на удар. Он сильно изменился с тех пор, как повернулся и ушел под радар);*

*он из **Почему не падает небо** (В пальцах его снег превращался в сталь (...)) В пальцах его вода превращалась в дым);*

*китаец из **Трамонтаны** (был мастером подземного пенья (...)) Он пел, когда его одевали; он пел, когда его хоронили. Когда закончился репертуар, он сказал: Теперь мне не место в могиле);*

²⁰ Везде, где не указано название произведения, номинация героя означает, что она идентична названию песни.

матрос из Трамонтаны (Каждую ночь он спускался в гараж и рыл подземный ход, чтобы добраться до моря. Тридцать лет – он закончил рыть и вышел где-то в пустыне. Он пал на колени в соленые волны и припал к ним губами, как будто к святыне);

Билли Боб Харлей и Мастер Постоянно Косой из Бессмертной сестры Хо (первый – Не выходит из темных аллей, должно быть, там ему веселей (...)) второй – Ходит по клубам с косой в черном плаще и босой, все вместе – Каждую ночь до утра они пекут непростые блины из бешеных кактусов Солнца и серебряных яблок Луны (...)) Дразнят тараканов тоски, щекочут антилопу небес. И каждая душа на земле, которая летит высоко – училась у этих двоих и Бессмертной Сестры Хо);

граф Диффузор (наследник Вселенной (...)) чудес соплеменник (...) возлюбленный неба и звезд (...) под небесами единственный брат весны (...) даст вам ключи от завтрашних дней);

Миша из города скрипящих статуй (бесстрашный как пес – мастер мух, собеседник стрекоз, увенчанный крапивой и листьями роз (...)) С полными зубами, славный как слон, царапающий лбом скрижали времен);

мозговой рыбак из песни Мозговые рыбаки (охраняет гор покой)²¹; хотя это могут быть и совершенно обычные действия и события, которым в тексте приписывается особая духовная или трансцендентная значимость:

Сувлехим Такац из Парусного флота (он служил почтовой змеей (...)) однажды он устал смотреть вниз и поднял глаза в небосвод, и он сказал: Я не знаю что такое грехи, но мне душно здесь, Пора вводить парусный флот)²²;

Никон (поджигает ночь (...)) А Никону стоять на холме (...) Никону стоять в ожиданьи чудес);

Никита Рязанский (Строил город, и ему не хватило гвоздя (...)) Протянул ладони и увидел в них капли дождя (...) Оставил город и вышел в сад);

растаманы из глубинки (Мы знаем, что есть только два пути: Джа Растафара или война (...)) Пока живы растаманы из глубинки – Вавилону будет не устоять);

²¹ Б.Г. концептуализирует и демонизирует функцию манипуляций с водой (плавание, питье воды, нахождение в воде, вычерпывание воды, омовения и под.). Вода у поэта – источник духовности, знания, силы, нравственности. Поэтому *рыбаки* и *моряки* у него априори либо мифологизированы, либо сакрализированы.

²² По мнению О. Никитиной, «Сувлехим Такац, скорее всего, выступает как гарант существующего миропорядка и как творческое созидующее начало» [Никитина 2000].

Казанский Зверь из Арии Казанского Зверя (я родился безумным солдатом, чтоб над миром не прыгал злодей (...)) Но душа моя жаждет веселья и душа моя ждет скрипача (...) я живу бесконечно влюбленный в неизвестных, но верных, подруг. И когда, озаряя полмира, звезды гаснут в небесном огне – раздастся нездешняя лира и они прилетают ко мне).

Вторая группа демонизированных лиц – это те, чья однозначная оценка существенно осложнена скупостью или энигматичностью информации, например:

третий из Капитана Воронина (Третий был без имени, но со стажем в полторы тыщи лет)

капитан Воронин²³ (Но люди верили ему, как отцу, они знали, кто все должен решить. Он был известен как тот, кто никогда не спешил, когда некуда больше спешить (...) прищурившись, как Клинт Иствуд, капитан Воронин смотрел им вслед);

*Сергей Ильич (работник сна, одетый в шелк шелестящий волк);
духовные люди (особые люди. Их сервируют в отдельной посуде. У них другая длина волны и даже хвост у них с другой стороны. Если прийти к ним с насущным вопросом, они могут выкурить тебя с папирсом);*

Начальник Кладбища, Трое Братьев Бритвы и Водитель Коня из Новой песни о Родине (Примите в дар мою Песню об Отчизне и пощадите Ее, и всех нас, и меня);

кузен кондуктор из Сарданапала (наследный принц Уфы и Костромы),

или же совмещением «героических» и «демонических» черт:

Быколай Оптоед из Ноги судьбы (он побрил лицо лифтом, он вышел в январь; он сосал бирюзу и ел кусками янтарь (...)) Он сжег офис Луккойл вместе с бензоколонкой – без причин, просто так. Из уваженья к огню (...) Пока заезжий мордвин не перегрыз провода (...) Восемь суток на тракторе по снежной степи... Красота никогда не давалась легко (...) Он танцует и курит грибы);

²³ В отличие от образа Дубровского, при гиперболизации и демонизации которого Б.Г. оставляет ряд узнаваемых в данном культурном знаке черты – сознательный отказ от мести, происхождение образа, равно как и имени капитана Воронина остается невыясненным. Это может быть как имя В.И. Воронина – капитана «Челюскина» и ледокола «Ермак» (версии основывались на том, что Гребенщиков жил в свое время рядом с улицей Воронина, а в песнях вспоминал полярников и ледокол «Ермак»), так и персонаж книги братьев Стругацких «Град Обреченный» (сюжет Стругацких мог иметь отношение к сюжету песни), однако, этот образ может быть результатом смешения обоих или чистого воображения Б.Г.

тяжелый танцор (ты танцуешь под прицелом зимы. Ты носишь свои губы в стеклянном чехле, Ты смеешься обезбременным ртом, но когда придет ночь, ты увидишь в ней больше, чем мы (...)) И больше мужчины не боятся тебя, при них ты такой же как снег. Но для тех, кому шестнадцать, ты как будто бы смотришь на юг);

капитан Беллерофонт²⁴ (я могу видеть сквозь стены и знать, что у вас на уме. Меня не волнуют измены, я был слишком близко к земле (...)) Снаружи я выгляжу камнем, но внутри у меня огнемет (...) Со мной невозможно связаться, я мастер уйти и утечь. За мной барабаны Магриба и черная злая картечь (...) Я вижу по вырезу платья, что главный Ваш груз под водой. Формально мы мало знакомы, но завтра я буду с тобой);

лирический герой из Таможенного блюза (мой отец был торговец, другой отец Интерпол, третий отец Дзержинский, четвертый отец кокаин (...)) Я чистый бухарский эмир. Когда я трезв – я Муму и Герасим, мама, а так я война и мир (...) я – наркотический яд. Мое сердце

²⁴ Образ кажется простым, если его оценивать с точки зрения прецедентности имени. *Беллерофонт* – прозвище греческого героя Гиппоноя, который известен в т.ч. и как наездник Пегаса. Этот момент может провоцировать ассоциацию: *Беллерофонт* = *воин-поэт*, в то время как сочетание *капитан Беллерофонт* может указывать на маркер «супергероя» (по образцу *Капитана Америка*, *Капитана Африка* или *Капитана Белого Света*). Больше никакого отношения к древнегреческому персонажу созданный Б.Г. образ не имеет. В сочетании с описанными способностями и атрибутами возникает образ супергероя – поэта, офицера, повесы и фата, что представляется слишком простым для традиционно многослойного конструирования образов у Б.Г. Не исключены более сложные аллюзии, на что указывает вторая строфа: *Я буду здесь очень недолго, мой уход не заметит никто. Дальнейшие тайные знаки вы найдете в кармане пальто*. Версия о прототипе данного образа в лице последнего и самого известного капитана британского линейного корабля «Беллерофонт» Фредерика Льюиса Мейтленда, принявшего на корабле «Беллерофонт» капитуляцию и арестовавшего Наполеона после поражения под Ватерлоо, которую подают некоторые любители творчества Гребенщикова [см. *Беллерофонт*], имеет только один положительный момент – «Беллерофонт» действительно воевал в Магрибе (в частности участвовал в битве при Абукире в 1798 году), но не под командованием Мейтленда (он принял корабль только в 1815 году). Если за кем и были *барабаны Магриба* и *черная злая картечь*, то это за капитаном Генри Дарби, о личной жизни которого или характере вообще мало что известно. Капитан Мейтленд участвовал в Александрийской кампании, но в прикрытие, и не имел тогда никакого отношения к «Беллерофонту». В личной жизни он также ничем особенным не отличался. Поэтому биографическую линию «*Капитан Беллерофонт* < капитан „Беллерофонта“» следует считать невероятной. Скорее всего, как обычно, Гребенщиков использует «звонкие» имена как языковое художественное средство, по возможности используя его семантизацию (в данном случае – наездник Пегаса) для создания новых образов.

из масти, кровь – диэтиламид; не надо смотреть на меня, потому что иначе ты вымрешь, как вид (...) я тоже шаман, но другой – я не выхожу из астрала, а выйду – так пью вино; есть много высоких материй, мама, но я их свожу в одно).

Что касается отрицательных супергероев, то их очень немного и они изображены, скорее, гротескно и комически (что не меняет того факта, что за ними могут скрываться определенные человеческие или социальные пороки):

дед Семен (А в топке паровоза ждет дед Семен; он выползет и всех нас съест);

магический Семен (На святой горе Монмартр есть магический Семен, он меняет нам тузы на шестерки с дрянью);

Начальник фарфоровой башни (часами от пороха пьян (...) с часами на длинном ремне все пробует розги на чьем-либо мозге и шлет провозжатых ко мне);

Как уже было отмечено выше, изображение супергероев-мужчин у Б.Г. должно трактоваться, скорее, как синтез изображения человека и божества, хотя в ряде случаев можно говорить о символическом значении ряда таких образов.

2.3.2. Модель остранненного художественного изображения известных личностей

Поэт достаточно вольно обращается с образами выдающихся людей, воспринимая их в духе постмодерна лишь как «краски для наших кистей». Очень редко вставляемые им в свои произведения имена выдающихся писателей, правителей, ученых, философов, исторических лиц и культовых литературных персонажей сохраняют свою концептуальную идентичность, обретая новые, довольно странные черты и свойства, необходимые поэту для его собственных произведений как некие обобщенные символы. Таковы *генерал Скобелев* и академик *Павлов*, *Горький* и *Лев Толстой*, *Достоевский* и *Пушкин*, *Басе* и *Конфуций*, *Моисей* и *Лазарь*, князь *Владимир* и *Ярославна*, *Добрыня* (Никитич), *Алеша Попович* и *Илья* (Муромец), *Ромео* и *Джульетта*, *Элвис Пресли* и *Цой*, а также ряд других. Остранненные герои начинают совершать невероятные, иногда нелепые с точки зрения их «канонического» образа поступки или же помещаются поэтом в довольно необычные обстоятельства, которые, однако, вполне оправданны с точки зрения внутренней логики гребенщиковской художественной картины мира:

Сарданапал, надменный азиат, зачем мой шкаф служил тебе жилищем? (...) Что им с того, что твой кузен кондуктор – наследный принц Уфы и Костромы (Сарданапал); У Ярославны дело плохо, ей некогда рыдать, она в конторе с полседьмого, у ней брифинг ровно в пять, князь Владимир, чертыхаясь, рулит в море на доске (Древнерусская тоска); Владимир гонит стадо к реке, а стаду все одно, его съели с говном (Не коси); И, как Савонарола, ушла в Антарктиду (Зимняя Роза); Твои враги бегут – ты Бонапарт в своем дворе (Ты неизбежна); Мне снился генерал Скобелев (...) руки его были до локтей в землянике, а может быть – по локоть в крови (...) кто-то рядом бил мух, попал ему ложкой в лоб. Собравшиеся скинулись, собрали на приличный гроб (Генерал Скобелев); мой отец был торговец, другой отец Интерпол, третий отец Дзержинский, четвертый отец кокаин (Таможенный блюз); Масон Лёва одинок, как Ленин в Польше (Масон Лёва); Чапаеву подобен, ты выползешь из всех своих щелей (Критику); Ты проходила мимо цеха, там взорвался мартен, таких штукечек не может даже сам Бин Ладен (Уткина Заводь); Сказала, что в прошлой жизни я был фараоном, Александром Македонским и еще Львом Толстым (Диагностика кармы); Но Лев Толстой писал тексты исключительно для музыки рэггэ (ZoomZoomZoom); Как сказал Максим Горький Клеопатре, когда они сходили с ума, «Если ты хочешь сохранить своих сфинксов, двигай их в наше гумно. Мы знаем, что главное в жизни – это дать немного света, если стало темно» (В джунглях); Когда Достоевский был раненый и убитый ножом на посту, солдаты его отнесли в лазарет, чтоб спасти там его красоту (Достоевский)²⁵; И когда по ошибке зашел в этот дом Александр Сергеевич с разорванным ртом, то распяли его, перепутав с Христом и узнав об ошибке днем позже (Сталь); Нет, я маюсь, как Бетховен, не стесняясь своих седин (Однолюб); Он нетороплив как Басе (Тайный Узбек); мне снится Басе с плакатом «Хочу быть, как Цой!» (Пока несут сакэ); я перевел все песни Цоя с урду на латынь (Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря-2); Тихо из мрака грядет с перстами пурпурными Павлов (...) с дрелью святого Фомы. Много он видел всего – тихо идет, улыбаясь (Павлов)²⁶; Элвис

²⁵ Аллюзия к известному изречению *Красота спасет мир*, восходящее к «Идиоту» Ф. М. Достоевского.

²⁶ Метафорический образ неверующего (с дрелью святого Фомы) ученого-монстра, ищущего истину жестокими, кровавыми экспериментами (из мрака грядет с перстами пурпурными) и не обладающего моральными принципами и сомнениями (Много он видел всего – тихо идет, улыбаясь).

Пресли был сыном Императрицы с Венеры и одного контрабандиста из Таганрога. Он спустился в этот мир, спасти нас от горя, оставив свой розовый Кадиллак на небе; он прошел от Белого до Черного моря, тряс плечами и пел: «О бэби, бэби, бэби!» (Неизвестные факты из жизни Элвиса Пресли); Вергилий живет на втором этаже, он поделится с ним подаяньем (Сталь); Я болен, как Конфуций, танцующий сиртаки (Теорема шара); Вот идет Тиглав Палисар. За ним идет Орфей-Пифагор (...) Вместе с Эврипидом из-за леса, из-за гор (Иван и Данило); Даже твой любимый Дон Хуан Кастанеда не учил, что с людьми можно обращаться вот так (Диагностика кармы)²⁷; я шел по следу Кастанеды – попал в торговый флот (Афанасий Никитин буги, или хождение за три моря-2); Так вот что нам делать с пьяным матросом? Укрепить его якорным тросом и одеть его Хьюго Боссом (Что нам делать с пьяным матросом?); Сегодня мне снился ангел, похожий на Брюса Ли (Комната лишенная зеркал); Есть люди, у которых между ног Брюс Ли (2-12-86-07); Добрыня плюнул на Россию и в Милане чинит газ, Алеша, даром что Попович, продал весь иконостас. Один Илья пугает девок, скача в одном носке (Древнерусская тоска); И Моисей с брандспойтом поливает кусты (Если бы не ты)²⁸; Я видел – Моисей зашел по грудь в Иордан (Псалом 151); Господь сказал Лазарю – хэй, проснись и пой! А Лазарь сказал – Я видел это в гробу. Это не жизнь, это цирк Марабу (Дарья Дарья); И друг мой Ленский у пивного ларька сокрушался что литр так мал (Комната лишенная зеркал); Иван Сусанин был первым, кто заметил, куда лежит курс. Он вышел на берег, встал к лесу передом, а к нам спиной, и спел (Не стой на пути у высоких чувств).

Как видим, Б.Г. редко повторяется в использовании образов выдающихся лиц. Иногда случается, что он повторяет чье-то имя в двух разных произведениях (*Басе, Лев Толстой, князь Владимир, Моисей, Цой и Брюс Ли*). При этом крайне редко к остранному прецедентных имен выдающихся мужчин поэт прибегает не в юмористическом или сатирическом контексте.

Что касается вообще идеи отсылки к прецедентному антропониму, то, кроме перечисленных здесь «остранненных» мужских образов, можно еще назвать *Сартра* (дважды в форме метонимии – *Сартр в кармане*), *Колумб* (дважды), *Брайан Ино* (дважды), *Озиманд*, *Рамзес четвертый*, *Prester John*, *Марат*, *Нестор Махно*, *Чкалов*, *Архимед*, *Шекспир*, *Пруст*,

²⁷ Остражнение заключается в том, что здесь имя Кастанеды смешано с именем героя его произведений.

²⁸ Речь о библейской неопалимой купине.

Вивальди, Моцарт, Шопен, Боттичелли, Monet, Ван Гог, Дисней, Клинт Иствуд, де Ниро, Мик Джаггер, Дэвид Бирн, Сантана, Lagerfeld, Ямамото. Использование прецедентных единиц (в т.ч. имен) вообще является одной из наиболее характерных черт творчества Бориса Гребенщикова [Лещак С. 2019b]. Теонимы, сакронимы и демононимы, которые обильно используются поэтом при художественном изображении сакральной сферы, будут исследованы нами отдельно.

2.3.3. Модель критического изображения человеческих пороков

Весьма показательно, что человеческие пороки Б.Г. в художественной форме демонстрирует именно на мужских образах. Женщины в его произведениях – это либо существа неземные (супергероини), либо объекты любви и поклонения, либо несчастные и требующие защиты. Лишь изредка появляются отрицательные образы женщин. Как правило, это женщины типа «вамп», использующие мужские слабости в собственных целях (как негативная разновидность супергероини) или же приземленные существа, не понимающие трансцендентных устремлений мужчины (прежде всего лирического героя-поэта) и «спускающие» его с метафизических высот вниз, в реальную жизнь. Однако все это вполне согласуется с гендерным аспектом жизни и вряд ли может трактоваться как порицание человеческих пороков как таковых. Также, впрочем, как и критика черт характера, которые традиционно считаются чисто маскулинистическими. Такого рода критики у Б.Г. почти нет. Собственно гендерное позиционирование мужчин встречается в творчестве поэта довольно редко. Обычно оно связано с половым влечением или сексуальными отношениями с женщинами и появляется при изображении женских образов:

Твой муж был похож на бога, но стал похожим на тень. Теперь он просто не может то, что раньше ему было лень; Ведь если нужно мужика в дом – так вот он, пожалуйста; Он втайне всегда желал ее тела; когда он вытащил свой аргумент, она засмеялась, она улетела...

Собственно же мужское сексуальное начало при описании мужчин (впрочем, как и секс как таковой) изображается лишь юмористически или сатирически²⁹:

есть люди, у которых между ног Брюс Ли; в постели мы как на войне; Бледный гуру сказал что прекрасны любые союзы, а особенно те, для которых ложатся в постель.

²⁹ Об этом уже шла речь выше при оговаривании схемы вульгаризации любовных отношений.

Случаи же неюмористического изображения эротики у Б.Г. вообще единичны: *здесь части тела заключают свой священный союз.*

У поэта нет концепта т.н. «настоящего мужчины», а значит, нет и критики недостаточной «мужественности». Это еще раз доказывает наше предположение, что концепт женщины у Б.Г. непропорционален концепту «мужчина». Этот второй практически слит с концептом «другой человек» (т.е. не лирический герой, не «я») и используется лишь как иллюстрация общечеловеческих добродетелей или пороков.

Если говорить о критике человеческих пороков, то в идиостилевой художественной картине мира можно обнаружить ряд экспликативных схем представления таковых в виде сквозных мужских образов, которые можно условно назвать «порочными людьми». Всех «порочных людей» можно объединить в одном концепте «антагониста лирического героя», поскольку подавляющее большинство произведений, в которых изображаются такие носители пороков, строятся именно как их противостояние лирическому герою. Через них, в частности, по принципу «от противоположного» постулируется ряд нравственных принципов самого героя.

К таким сквозным образам можно отнести: бездарного эгоистического карьериста как главного антагониста лирического героя:

Ты просто хотел наверх. Резонно решив, что там теплей, чем внизу (...) Ты кричал о ветрах. Но горе тому, кто подставил тебе паруса, ведь по стойке смирно застыли твои флюгера (**Укрававший дождь**); ты занят войной, ты стреляешь на тысячу верст и тысячу лет (**Каменный уголь**); Что с тобой, что сам на себя не похож – красная помада, из-под полы торчит нож (**Tempora mutantur**); Ты имеешь змею, в которой нет яда, решения, чтобы никто не задал вопрос, свадьбу, на которой нет ни мужчин, ни женщин, ритуал, в котором нет слез (**Быть вместе**); Вокруг завизжат мочалки, поп-мены забьют косяк, и это всего лишь начало, а чего ж ты хотел, чудак? Ты стал поп-звездой (**Стань поп-звездой**); Побереги себя, не трать на меня весь свой яд (**Мертвые матросы не спят**),

самовлюбленного сноба-интеллектуала (зачастую двуличного и поучающего других, как им следует поступать):

Ты в плоскости ума подобен таракану, а в остальном подобен пещарю; все лысиной вертишь и ждешь, когда я кану, а может быть, сгорю (...) Чапаеву подобен, ты выползешь из всех своих щелей (...) И станешь мне в могильную дыру просовывать елей (**Критику**); Этот ласковый взгляд из-под темных очков, эта темная кожа его пиджаков, это я снова пою для тех, кто пришел нам помочь (...) И боги спускаются к нам, дыша дорогим коньяком, чтобы все рассмотреть,

отнестись с пониманием и выяснить, кто я такой (...) Он выслушает нас и выскажет грусть о том, что все так и он подумает, как нам помочь (**Кто ты такой**); *Им сказано все, хотя словам никто не верит (...)* О том, как люди жаждут света. И нам давно знакомо это (...)
И так приятно слышать вновь про то, как сладостна любовь (...)
И тот, кто пел, считает деньги. Он совершит благое дело (...) То, что он пел, годится там, где все поют. А в жизни нам нужны совсем другие песни (**Им сказано все**); *И мы несем свою вахту в прокуренной кухне в шляпах из перьев и трусах из свинца. И если кто-то издох от удушья, то отряд не заметил потери бойца (...)* Гитаристы лелеют свои фотоснимки, а поэты торчат на чужих номерах. Но сами давно звонят лишь друг другу, обсуждая насколько прекрасен наш круг (...)
каждый уже десять лет учит роли, о которых лет десять как стоит забыть (**Электрический пес**),

ограниченного потребителя, неспособного к самостоятельному мышлению и боящегося принимать собственные решения:

Сыновья молчаливых дней смотрят чужое кино, играют в чужих ролях, стучатся в чужую дверь (...) боятся смотреть в окно, боятся шагов внизу, боятся своих детей (**Сыновья молчаливых дней**); *Пасынки будней, как вам не страшно спать* (**Снова я пел сегодня**); *Ты можешь купить себе новый Hi-Fi или просто идти в гастроном и медитировать на потолке, облитым дешевым вином, сложить свою голову в телевизор и думать что будешь умней (...)* Кормись на тех, кто кормит тебя, забудь про всех остальных (**Держаться корней**); *соседи напротив пытаются петь, обрекая бессмертные души на смерть, чтоб остаться в живых в этой давке (...)* Здесь развито искусство смотреть из окна и записывать тех, кто не спит, имена (...)
Здесь вполголоса любят, здесь тихо кричат (**Сталь**); *И сплоченность рядов есть свидетельство дружбы или страха сделать свой собственный шаг* (**Электрический пес**); *Я спросил у соседа: Почему ты так глуп? Он принял мои слезы за смех. Он ни разу не задумывался о том, какая рыба быстрее всех* (**Какая рыба быстрее всех**); (**Сельские леди и джентльмены**); *Ты поешь на чужом языке – ты боишься знать свой* (**Быть вместе**),

послушного и уважаемого обывателя, изображающего деятельность и делающего вид, что он свободен:

Ты доволен, что движешься, тебе наплевать на то, кто тобой движет (**Быть вместе**); *И вот два достойных занятия для тех, кто выше нуля: торговля открытками с видом на плешь или дикий крик: Право руля!* (**Комната, лишённая зеркал**); *Мы стали уважаемыми, мы стали большими, мы приняты в приличных домах. Я больше*

не пишу сомнительных текстов, чтобы вызвать смятение в умах. Мы взяты в телевизор, мы пристойная вещь, нас можно ставить там, нас можно ставить здесь. Но в игре наверняка что-то не так (**В игре что-то не так**); Стоя по стойке смирно, танцуешь в душе брейк-дэнс. Мечтаешь, что ты генерал, мечтаешь, что ты экстра-сенс (...) В работе мы как в проруби, в постели мы как на войне. Козлы (...) наши тела меч, в наших душах покой, наше дыхание свято, мы движемся все любя, но дай нам немного силы, Господи, мы все подомнем под себя. Козлы (**Козлы**); стареющий юноша в поисках кайфа лелеет в зрачках своих вечный вопрос и поливает вином (**Электрический пес**),

бездуховного мажора-плейбоя:

они любят роскошь. Они любят роскошь весь день и роскошь – всю ночь (...) Они поддержат любой разговор, хотя не знают предмет; и им не нужно быть первыми, им нужно просто иметь (...) Они заводятся в любых домах от запаха хороших духов; живут на диете из шампанских вин и дорогих коньяков (**Роскошь**); За окном идут молодые львы. Они не знают, что значит зима, они танцуют, они свободны от наших потерь! Им нечего делать с собой сейчас (**Молодые львы**); Их дети сходят с ума от того, что им нечего больше хотеть (**Поезд в огне**),

и, наконец, просто агрессивного хама (нередко со стадным чувством):

Ко мне подходят люди с намерением разбить мне нос (...) Один твой друг ест ложкой гудрон. А другой стреляет всех, кто знает больше, чем он. Ко мне подходит некто с автоматом и говорит: А бежишь ли ты кросс? (**Странный вопрос**); Их не догонишь. А если догонишь, то может быть хуже (...) Нам повезло – мы остались живы. Мы могли бы стоять лицом к стене. А это просто, это просто ребята (...) ловят свой кайф (...) нет прекрасней дружбы мужчин. Один за всех и все, как каждый. Плечом к плечу. Нам вместе не стыдно. И смерть всем тем, кто идет не с нами (...) Наши ботинки подкованы сталью, у наших девушек сломаны лица (**Ребята ловят свой кайф**); и стелется гарь от игр этих взрослых детей (**Песни вычерпывающих людей**); Ты на парад выходишь без штанов. Ты бродишь там, божественно нагой (...) Твой револьвер, блестящий, как алмаз, всегда смущал мой нежный глаз (...) когда клопов ты душишь сгоряча и топчешь мух тяжелым сапогом. Не дай господь мне стать твоим врагом (**Поручик Иванов**).

Далеко не всегда легко отделить «порочных» людей от «духовных» (достаточно вспомнить песню **Духовные люди**, в которой в качестве «духовных» изображены те, кто может выкурить тебя с папирсом, если

прийти к ним с насущным вопросом). К таким проблемным амбивалентным образам можно отнести и *людей, пришедших из можжевельника*, из одноименного произведения. Этот образ можно трактовать двояко: либо как антагонистов лирического героя, не дающих ему творчески и духовно «взлететь» на *прекрасном коне* (*я был бы рад скакать на тебе все дни. И я почел бы за честь (...) Но люди, пришедшие из можжевельника, велели мне быть, как они*), либо как духовных наставников, ограничивающих чрезмерную прыть героя и дающих ему духовные наставления так же, как и *боги пришедшие с нижнего неба* (ср. в последней строфе – *я мог бы быть слеп, но боги пришедшие с нижнего неба, велели мне не закрывать моих глаз*). Если верить интерпретации В. Клец, *люди, пришедшие из можжевельника*, не дают герою вознестись с конем-духом, т.е. исследовательница избирает первый вариант трактовки. Также, как и Алексей Милуков, который озаглавил свою статью, направленную против «приземленных» антикреационистов, «Операция „Ысь“: люди, пришедшие из можжевельника» [см. Милуков]. Ко второй версии склоняется автор пародии на Б.Г. Олег Мейсак [см. Мейсак], который приписывает *людям, пришедшим из можжевельника*, некие трансцендентные свойства положительного характера:

*Они знают ходы под землёй
И как перейти реку вброд
Их секретные схемы использовал Ной
И построил ковчег за год (...)
С нетерпением жду понедельника
На неделю вперёд я видел прогноз
Придут люди из можжевельника
Они знают ответ на главный вопрос.*

По трактовке Мейсака, *люди, пришедшие из можжевельника*, должны быть отнесены к разряду супергероев, но не «порочных людей».

К неоднозначным образам можно отнести еще два, внешне выглядящих как «порочные»:

*Пабло (судя по выраженью лица, ты совсем недавно вышел из леса, а судя по тому, как ты смотришь вокруг, ты снова хочешь туда войти (...)) я восхищён твоим талантом тащиться; скажи – откуда ты всё время берёшь тех, кто согласен тебя тащить?»);
масон Лёва (У него были жены – они сбежали (...)) знает, что Фемиды слепы и всем заправляют мазурики и шантрапы (...)) одинок, как Ленин в Польше).*

Пабло как неотесанная асоциальная личность также заслуживает звания «морального уроды», однако его социальная и интеллектуальная «уродливость» компенсируется его врожденной витальностью, о чем

и сообщают последние строки песни: *если б я отдал тебе то, что, в принципе, отдать невозможно, – ты забыл бы о любви значительно больше того, что они когда-либо будут знать*. То же касается и мизантропа-прониры масона *Лёвы*. Однако в этом случае от отнесения к «уродам» героя также спасает предпоследняя строка песни, оправдывающая его существование (*Нам всем нужен кто-то загадочный среди перемен*).

В рассматриваемой модели критического изображения «порочных людей» особое место занимает экспликативная схема представления суда судьбы над ними. Через все творчество Гребенщикова проходит сквозной мотив неминуемой кары для такого рода личностей. Она может иметь характер предсказания их экзистенциального упадка:

они коронуют тебя цветами и с песнями бросятся прочь, на бегу забывая самое имя твое, и никто никогда не вспомнит здесь о тебе (Каменный уголь) Сегодняшняя правда еще вчера называлась ложь, ты был Король-олень, стал ломаный грош (Tempora mutantur); Смотрю, как голова твоя, портвейном облитая, перегорела, как автомобильная свеча (Критику); В «Сайгоне» тебя полюбят и ты, разучившись петь, пьешь кофе, подобно людям, кто в жизни уже успел стать поп-звездой (Стань поп-звездой); Но сегодня твой мозг жужжит, как фреза. Здесь слишком светло, и ты не видишь глаза, но вот я пою, попадешь ли ты в такт? (...) Но, когда ты проснешься, скрой свой испуг. Это был не призрак, это был только звук, это тронулся поезд, на который ты не попадешь (Железнодорожная вода),

или же более суровой расплаты в «этом» или «том» мире:

А по гостям, по которым не плакал осиновый кол, рыдала петля (На ее стороне); Ты встанешь из недр земли, Исцеленный, не зная, кто ты такой (...) всадник протянет тебе еще не тронутый лист (Каменный уголь); Ведь я говорил, что они упадут, и они тебя погребли, небес без дождя не бывало еще никогда (...) Не жди от меня прощенья, не жди от меня суда. Ты сам свой суд, ты сам построил тюрьму. Но ежели некий ангел случайно войдет сюда, я хотел бы знать, что ты ответишь ему (Укравший дождь).

Отдельного исследования заслуживает критика собственно идеологического характера, т.е. критика власть предержащих, т.н. «сильных мира сего», причем не только прошлых (в частности, из советской эпохи), но и современных их последователей. Такого рода критика органически вписывается в художественное изображение общества и страны, которое будет описано в нашей следующей работе.

2.3.4. Модель художественного изображения мужчин как «лишних людей»

Последняя модель, которую мы выделили в рамках художественного изображения поэтом мужских образов, связана с концептом друга (как другого, но своего) / друзей. Эта количественная дифференциация (друг – друзья) может иметь значение, т.к. обращение к другому человеку (мужчине), понимаемому как близкий, свой, носит у поэта чисто психологический характер, тогда как при изображении друзей как «нас», «нашего поколения», «меня и тех, кто со мной» или «тех, кто мыслит и чувствует, как я», Б.Г. начинает рисовать собственно социологические портреты. Однако основная прагматика концептуального изображения одних и других в основном совпадает – это своеобразное продолжение классического русского литературного типа «лишнего» человека, но в его новой ипостаси «интеллектуал-расстриги» или «люмпен-интеллигента», как его определили И. Кормильцев и О. Сурова [см. Кормильцев, Сурова 1998]. Люди, которые изображаются как духовно близкие лирическому герою, не от мира сего, неприспособленные к жизни, не вписывающиеся в мейнстрим, идущие часто «против течения», представляются как потерянные, никому не нужные, зачастую разуверившиеся в жизни и уставшие от борьбы с косностью. Иногда это делается в юмористической форме:

матрос³⁰ (Несчастный матрос, твой корабль потоп, клопы завелись в парусах (...)) Со злым тараканом один на один ты бьешься, бесстрашен и прост, среди осьминогов, моржей и сардин, прекрасный, как Охтинский мост);

мальчик Евграф (Он прятал женщин в несгораемый шкаф, но вел себя как джентльмен и всегда платил штраф. Он носил фрак, поил шампанским всех бездомных собак Но если дело доходило до драк, он возвышался над столом, как чистый лом. Он был сторонником гуманных идей, он жил, не зная, что в мире есть столько ужасно одетых людей (...)) Он верил в одно – что очень важно не играть в домино, ни разу в жизни не снимался в кино и не любил писать стихи, предпочитая вино)³¹;

³⁰ Так же, как и в предыдущих случаях, неуказание названия песни значит, что имя героя совпадает с названием произведения.

³¹ *Мальчика Евграфа*, как инфантильного плейбоя, на первый взгляд можно бы было отнести к рассмотренным ранее «порочным людям», если бы не финальные слова песни – *Пуškai у нас будет шанс, что к нам опять вернется мальчик Евграф*, заставляющие прочесть текст с учетом когнитивных прецедентов – образа мальчика

два тракториста (И два тракториста, напившихся пива, идут отдышаться на бугор. Один Жан-Поль Сартра лелеет в кармане и этим сознанием горд. Другой же играет порой на баяне Сантану и Weather Report);

Иванов (И ему не слиться с ними, с согражданами своими – у него в кармане Сартр, у сограждан в лучшем случае – пятак. Иванов читает книгу, и приходят контролеры, и штрафуют Иванова – в понедельник утром все всегда не так (...)) И к нему приходят люди с чемоданами портвейна, и проводят время жизни за сравнительным анализом вина. А потом они уходят, только лучшие друзья и очарованные дамы остаются с Ивановым до утра);

знакомый из Ткачихи (Один знакомый тоже шел на Северный полюс, оказался предпринимателем в Костроме. Так начинания, вознесишесь мощно, сворачивают в сторону, теряют имя действия – какой срам); сторож Сергеев³² (приходят к нему друзья, прервав его мыслей ход, быстро вливают портвейна литр сторожу прямо в рот (...)) И он говорит с ними до утра, забыв обойти свой двор. Он пьет не глядя совсем на дверь, куда мог забраться вор (...) упал под стол, допив до конца вино (...) едва встает, синий с похмелья весь. И он, трясясь, выходит за дверь, не зная еще куда. Желает пива и лечь поспать скромный герой труда);

старик Козлодоев (Сползает по крыше старик Козлодоев, пронырливый, как коростель (...)) Глаза его были пусты, и свистом всех женщин сзывал Козлодоев заняться любовью в кусты (...) Ползет Козлодоев, мокры его брюки, он стар, он желает в сортир);

но чаще с горечью:

мой друг музыкант (строит аккорд из того, что он видит вокруг, и он говорит, что это божественный звук. Я слышал, что он чер-

(как реализации макроконцепта души) и вина (как образа причастия), а также семантизации затемненных метафор (*прятать женщин в несгораемый шкаф* = хранить, относиться как к чему-то очень ценному, *платить штраф* = отвечать за содеянное, нести ответственность, горько расплачиваться, *не играть в домино, ни разу в жизни не снимался в кино* = не опускаться до пошлых занятий, быть вдалеке от мирской суеты, *жить, не зная что в мире есть столько ужасно одетых людей* = не осуждать других). После такого прочтения мальчик *Евграф* обретает черты утраченного возвышенного идеала. На одном из сайтов любителей творчества Гребенщикова была озвучена интересная версия об иносказательной самономинации лирического героя: *Евграф*, дословно ‘хорошо пишущий, пишущий красиво’, – это намек на поэтическое творчество [см. *Мальчик Евграф*].

³² Здесь уместно провести параллель между героем песни и позиционированием себя лирическим героем как представителя поколения дворников и сторожей.

товски неплох, что когда он не пьян, он играет как бог (...) он только ждет подходящего дня, чтобы взять свой смычок и сыграть что-нибудь для меня. И весь наш мир засохнет тогда на корню, а если нет, то мир большая свинья (...) Наверное завтра, да, завтра наверняка во славу музыки. Сегодня начнем с коньяка);

*Иван из песни **Новая жизнь на новом посту** (Похоже, ему все равно, успеет ли он к девяти часам (...) Он был инженером. Теперь он сторож³³. Он выбрал себе это сам);*

*полковник Васин из **Поезд в огне** (собрал свой полк и сказал им: Пойдем домой. Мы ведем войну уже семьдесят лет. Мы считали, что жизнь это бой, но по новым данным разведки мы воевали сами с собой (...) если мы хотим, чтобы было куда вернуться, – то время вернуться домой).*

Несмотря на недостатки некоторых героев, в глаза бросается явно сочувственное отношение к ним лирического героя (или дескриптора, если эти функции не совмещены), что может предполагать близость их жизненных позиций, ср.:

Мне тридцать три, я принял достаточно ядов. И мое поле битвы редко стояло без дела; я считаю, что мне повезло, что мой бумажник пуст; я разбил свой лоб в щебенку об начало всех начал; И я не знаю, зачем мне привесили груз, который тянет ко дну; Я открывал все двери самодельным ключом. Я брал, не спрашивая – что и почему; Тыходишь к кому-то сказать «Привет» и вдруг понимаешь, что нет ничего конкретного и прохожие смотрят тебе вслед с издевкой; На улице летом метет метель, и ветер срывает двери с петель, и прибежище, там, где была постель, теперь – яма с веревкой (ты = я); Я – хозяин этого прекрасного мира, но мне некуда в нем идти. Я иду с тяжелым сердцем, моя тропа не выводит к крыльцу; Я, признаться, совсем не заметил, как время ушло, унося с собой всё, что я выбрал святым; Когда я был младше, я ставил весь мир по местам. Теперь я пью свой wine, я ем свой cheese, я качусь по наклонной – не знаю, вверх или вниз.

³³ Показательно, что в тексте песни Б.Г. использует один из любимых приемов – перемену изображающего лица, начиная с дескриптора – лирического героя, который, как известно, является одним из поколения дворников и сторожей и одновременно был инженером на сотне рублей и инженером со стрессом в груди, затем изображая новоиспеченного сторожа, бывшего инженера Ивана с позиций демиурга и, наконец, опять заканчивая художественное представление от имени лирического героя: *я сижу у окна и смотрю в пустоту и это новая жизнь на новом посту*, что фактически отождествляет Ивана и лирического героя.

Таким образом, в описании жизненной ситуации лирического героя и жизненных ситуациях изображаемых им своих-других много общего, что позволяет оценивать представление образа другого мужчины как своеобразное продолжение автопрезентации себя самого в качестве такого же «лишнего» человека. Есть все основания подозревать, что многие из этих образов – это просто остранненное изображение все того же лирического героя. Лишь изредка свой-другой прямо позиционируется как друг и единомышленник (*Ты помнишь у нас был метод и ты должен помнить как все это кончалось; На пилотах чадра, ты узнаешь их едва ли, но если честно сказать – те пилоты мы с тобой*) или, по крайней мере, как тот, кто мог бы таким стать (*Но помни – мы могли бы быть вместе. Мы могли бы быть вместе, если бы ты мог быть*).

Одним из таких неоднозначных характерных моментов, свойственных людям, описываемым с симпатией, является потребление алкоголя. Концепт алкоголя занимает в художественной картине мира Гребенщикова довольно значительное место. Достаточно обратить внимание на названия песен, в которых этот концепт получил свое вербальное воплощение: **Слегка пьян, Что нам делать с пьяным матросом?, Все говорят, что пить нельзя, Сенсимилья, Холодное пиво, Палёное виски и толчёный мёд, Не пей вина, Гертруда, Пока несут сакэ, Будь для меня как банка.** Текстов, где пьют алкоголь, вино, портвейн, водку, коньяк, палёное виски, виски-мартини, виски со льдом, пиво, шампанское, коктейль, джин, горилку, самогон, wine, сенсимилью, граппу, спирт, Гиннес, Шато Лафит, ржавчину³⁴, маленький двойной, горькую, смесь, дрянь и даже *технический спирт, тормозную жидкость* или бензин, где в качестве детали появляется *стакан, бокал, рюмка, бутылка, банка, чарка*, описываются различные действия и состояния, связанные с распитием алкогольных напитков (*пить, тост, напиться, наливать, потреблять, пропивать, нажраться, наебениться, поливать, из горла, из горлышка, до дна, литр, еще по семьсот, принять сто грамм, уснуть под столом, идти в гастроном, застолье, спиться, пьяный, пьянь, бухой, как свинья, в жопу, спяну, с похмелья, мешай водку гвоздем*), причем как с участием лирического героя, так и без него – огромное количество. В ряду экспликативных схем, изображающих физиологические действия лирического героя, мы даже выделили отдельную, связанную с потреблением алкоголя.

Поэтому неудивительно, что само по себе питье алкогольных напитков не относится к негативным чертам создаваемых Б.Г. образов. Исключение составляют лишь случаи, когда алкоголь становится знаком

³⁴ Коктейль с Табаско.

морального упадка (см. образы падших «порочных людей») или же используется как культурно-цивилизационный символ упадка современной России в **Мама, я не могу больше пить** (*Скажи в церкви, что во всех дверях стоит бес – Демон Алкоголь*).

Напротив, в песне **Время** и тот же алкоголь становится символом протеста против политического строя, так же, как в **Ангел всенародного похмелья**, где концепт алкоголя перерастает в макроконцепт, обретая социально-политический смысл, сначала символизируя духовный и общественный упадок (*веет чем-то кисло и тоскливо. Но громко бьют на главной башне позолоченные часы, и граждане страны желают пива*) и деградацию (*Действительность бескрыла и помята. И невозможно сделать шаг, или хотя бы просто встать, И все мы беззащитны, как котята*), а затем предвещая духовное похмелье и отрезвление (*Но кто-то вьется над страной, благословляя всех подряд – хранит нас ангел всенародного похмелья*). Более того, макроконцепт алкоголя используется как средство борьбы с бездуховной рутинной – *А если мы завязнем в болоте и тине, я буду первый, кто крикнет: «Эй! Водка-мартини!»* и *Как нам не стыдно так погрязнуть в рутине? Догадайся что делать, когда нет мартини (Sorry, Mr. Bond!) (Марш священников)*. Символическую функцию алкоголь в сакрализованной форме обретает также в песне **Скорбец**: *На льду Бел-озера один на один сошлись наш ангел Алкоголь и их демон Кокаин*.

Нельзя также не учитывать сакрального осмысления макроконцепта вина, фигурирующего в текстах Б.Г. не столько как алкогольный напиток, сколько как аллюзия к причастию (*хлеб и вино на вкус; хлеб и вино; Они съедят твою плоть, как хлеб, и выпьют кровь, как вино; Они до сих пор пьют твою кровь и называют ее вином*) или другим библейским прецедентам (*Пора обращать воду в вино; Она коснется рукой воды и ты скажешь, что это вино; я хотел стать водой для тебя – меня превратили в вино*). Отсюда фраза из песни **Брод Коля** *научил пить вино, вино заменило мне воду* с учетом интерпретации имени Коля как *Николай Угодник*, обретает совершенно иной смысл, чем тот, которое подсказывает ее буквальное прочтение. Так же и в песне **Максим-лесник** фраза *Я хотел стакан вина – меня поят молоком, ох я вырасту быком, пойду волком выти* должна быть интерпретирована как противопоставление духовности (*вина*) бытовой приземленности (*молоку*).

Поэтому неудивительно, что в художественной идиостилевой картине мира Гребенщикова концепт алкоголя, даже когда он используется для изображения друзей и знакомых, носит либо нейтральный характер как нечто совершенно нормальное (*Нет ли гостей несущих вина к нам в дом?; мы сдвинем стаканы плотнее; мы будем пить все, что есть,*

В этом городе, Пабло, кроме выпить, больше нечего делать), либо позиционируется абсолютно положительно как единственное средство, помогающее жить и понимать действительность (Глубоко в джунглях, где пьют, так как пьют, потому что иначе ничего не понять; Остается лишь одно – пить вино да любоваться; Самовар, философия, колба и чаша вина; так в безлунную ночь нам откроется суть Поднебесной; я пришел сюда выпить вина и дать отдых нервам; Я пил, как я пил, и я пел как я пел; я пью с утра – это йога наших широт; И ежели встретим его на пути, должно быть, придется напиться (...)) И ежели мы не умрем прямо вот сейчас, то выпьем и будем здоровы; Ежели не выпьешь, то не получается, а выпьешь – воешь волком, ни за что, ни про что; мы плачем и пьем, и верим, что будет среда), и как признак благорасположения к окружающим и миру (я иду весел, небрит, пьян и влюблен, и пою песни, распространяя вокруг себя свет и сладость; О странных днях, когда душа в любви, как будто бы в вине).

Негативный оттенок макроконцепт алкоголя обретает в случае попадания в него яда. В идиостиле поэта присутствует особый мотив отравления алкоголя (*Чаша с ядом и с вином застыли на весу; В каждом яде есть суть, в каждой чаше есть яд; к этим винам подмешан таинственный яд; И рвется враг подсыпать в водку яд*). В результате отравленное вино (фактически яд) становится препятствием духовной жизни (*Не пей вина, Гертруда, пьянство не красит дам. Напьемся в хлам – и станем противно соратникам и друзьям*).

С образом своего-другого слушатель (читатель) сталкивается также в ряде песен, обращенных к адресату, именуемому местоимением *ты*. *Ты*, на первый взгляд, – это анонимный друг, адресат песен-советов философско-интеллектуального или морально-этического характера. Однако уже на этом этапе анализа возникает серьезная проблема категориальной идентификации адресата. Гипотетически возможны несколько вариантов: либо *ты* – это действительно некое лицо, некий образ другого человека, мужчины (не важно, имеющий свой прототип в жизни поэта, или же полностью вымышленный³⁵), к которому обращается дескриптор-демиург или лирический герой в роли дескриптора, либо это второе «я» лирического героя, его внутренний собеседник. Наконец, это может быть

³⁵ Интересное замечание в свое время сделал Дж. Серль: «Грубо говоря, относится ли то или иное произведение к литературе, решают читатели, относится ли оно к художественному вымыслу, решает автор» [Серль 1999: 35]. В случае Б.Г. эта формула еще более усложняется, т.к. вымышленным у него может становиться даже то, что может показаться обладающим каким-то соответствием в реальности (что показали рассмотренные выше остранные образы известных лиц).

сам лирический герой, к которому обращается этот его внутренний дьявол, его alter ego в роли дескриптора. Зная специфику творческого мышления Гребенщикова и его философскую подоплеку, такого никак нельзя исключать. Интересно то, что Б.Г. гораздо чаще создает произведения, обращенные к неким внеположенным сущностям, чем к другому человеку. Внешне (текстуально) они могут выглядеть как разговор с другим человеком – женщиной или мужчиной. Если исключить из анализа те песни-исповеди или песни-обращения, в которых адресатом, номинированным как *ты*, является Бог, ангел или некая метафизическая сущность (например, Россия, смерть, жизнь, печаль и под.), то обращений к «другу» или «доверенному лицу» окажется крайне мало. Рассмотрим основные черты образов своего-другого, представленных как адресаты обращения со стороны дескриптора.

Примером такого «другого», с которым можно поговорить откровенно, указав на его просчеты и обратившись к нему с дружеским советом, является герой-адресат обращения в **Песне №2**. Перед нами предстает классический образ «лишнего» человека, измученного жизнью (*ты глотаешь лекарства, как будто твердый коньяк, и врачи, как один, утверждают, что это голяк*), затравленного обществом (*И директор твоей конторы наверно маньяк. Он зовет в кабинет, а потом говорит тебе «ляг»*), растерявшегося в массе навалившихся на него проблем (*ты как мальчик-с-пальцем, но дыр в той плотине не счесть*³⁶), разуверившегося в алкоголе (*что вино полумера – так это ты вычислил сам*) и любви (*поистершишь в постелях, с осторожностью смотришь на дам*), которому просто не везет по жизни (*твой ангел-хранитель – он тоже не слишком тверез*) и который не может найти себе места (*ты бываешь то там, то здесь, но ты не здесь и не там (...) ты смотришь в небо, но видишь нависший карниз*). Кому можно поставить такой диагноз? Почему создается впечатление, что при всей критичности оценки сочувствие изображающего лица на стороне героя? Почему, наконец, последняя строка песни звучит как обращение к певцу: *Но если там есть сцена, то что ты споешь им на бис?* (Там – это на том свете?) Может быть, это песня, обращенная к бывшему другу-музыканту, с которым явно рвется связь (существует неофициальная версия, что песня была посвящена Андрею Макаревичу, в момент разлада отношений обоих музыкантов). А может быть, потому, что этот *ты* – это сам лирический герой, а роль дескриптора выполняет его второе «я», внутренний голос. Идея жизненной измотанности рок-музыканта с разрушенной личной жизнью, постоянно вынуждаемого вла-

³⁶ Т.е. как мальчик из голландской легенды, который пальцем сдерживал дыру в плотине, спасая людей.

стью к отходу от своих принципов, довольно тривиальна для СССР начала восьмидесятых. Даже если песня задумывалась как реакция на какие-то поступки Макаревича, в завершенной форме она выглядит как притча о творческой личности и вполне может быть референтивно обращена на самого лирического героя Б.Г. в период до того, как он как философ сформировал свои нравственные принципы неучастия и воздержания.

Своеобразное «поучение» со стороны дескриптора получает также главный герой песни **Как движется лед**, чувствующий себя вполне уверенно в жизни до момента, пока не происходит какой-то духовный кризис: *Ты ляжешь спать мудрый как слон, проснешься всемогущий как бог, чуть-чуть с похмелья и немного влюблен, но как странно бел потолок. Зачем кидаться голым к окну, вот он, твой шанс, чтобы выйти на взлет, убрав подальше фотографии тех, кто не понял, как движется лед.* Судя по первой строфе, дескриптор – это лирический герой, впрочем, довольно типичный для Б.Г.: *Меня учили, что важно, в чем суть, но, чтобы выжить, важнее мой вид. И есть время раскидывать сеть, и время на цыпочках вброд, время петь и время учиться смотреть, как движется лед.* Возникает резонный вопрос: кто кому дает столь интимные советы? Кто этот уверенный в себе и *мудрый как слон* человек? На чем основывается его мудрость? Может быть, на том, что *чтобы выжить, важнее мой вид*? Если так, то этот свой-другой – это сам лирический герой, а изображение осуществляет его alter ego. В отличие от **Песни № 2**, здесь можно отметить смену фокуса в изображении и есть ряд моментов, которые позволяют отождествить дескриптора, готовящегося *смотреть, как движется лед*, его адресата, который должен порвать со всеми, кто не готов *смотреть, как движется лед*, и, наконец, тех, к кому в третьей строфе *придет кто-то такой же, как мы*, и с кем *мы сдвинем стаканы плотнее, чувствуя краем зрачка, как движется лед*. Конечно, можно допустить, что этот *кто-то такой же, как мы*, – некий друг, но это было бы слишком примитивно для художественной модели поэта. Оказывается, что среди его более чем четырехсот песен практически нет песен о друге. Все песни-советы своему-другому оказываются на поверку песнями-исповедями и все посвящены лирическому герою Б.Г.

В песне **Я прошу воду ты**, к которому обращается дескриптор, – это наверняка сам лирический герой, а роль дескриптора выполняет его со-весть, его второе, лучшее «я»:

И ты вел их все дальше и дальше, но чем дальше в лес, тем легче целиться в спину. И ты приходил домой с сердцем, полным любви, и мы разбивали его вместе каждый последний раз вместе (...) Наши руки привыкли к пластмассе, наши руки боятся держать серебро (мы = герой + alter ego).

Финальное *мы* вполне можно трактовать и как обобщающее, притчевое *мы*, за которым скрываются все люди, не желающие или не способные оторваться от потребительства (*пластмассы*) и обратиться к духовному (*серебру*).

Сходная оппозиция «адресантное *я* – адресативное *ты*» изображается в **Огнях Вавилона**. Адресат предстает пред нами как типичный «лишний» человек – потерявшийся в суете современного Вавилона (*привык к лабиринту, забыл, зачем тебе нить. Ты выходишь к воротам, чтобы принять угловой, и Вавилон играет в футбол твоей головой*), контролируемый властью и манипулируемый массмедиа (*А ты записан в GPS, теперь беги – не беги, черные птицы будут сужать над тобой круги. По радио будут петь, что любовь – кольцо. Огонь печей Вавилона опалит твое лицо*). Но в финале нонконформистская позиция дескриптора оказывается фактически свойством адресата – *А значит, остается только чистая вода и скрепляющие тебя провода. Остается то, на чем машина дает сбой, и Вавилон не властен над тобой*, что можно также трактовать не столько как разговор лирического героя с другом, сколько как монолог совести с лирическим героем.

Противоположная ситуация представлена в песне **Гарсон номер два**. Герой мечется в поисках, теряясь в догадках, что реальность, а что сон. Песня адресована энигматичному *гарсону номер два*. Только в финале появляется единственная фраза-оценка поведения этого загадочного персонажа: *А раз это сон – ну что ж ты стоишь, гарсон номер два*, из чего можно предположить, что адресатом является как раз второе «я», от которого лирический герой ждет помощи и подсказки. Ранее мы уже отмечали, что в художественной идиостилевой картине мира Гребенщикова есть сквозной образ мальчика как человеческой души. В дословном переводе с французского *гарсон* – это именно мальчик, т.е. вторая душа, которая должна помочь первой, запутавшейся в водовороте суеты (*встань помолись, ну что ж ты спешишь*) на кладбище жизни (*здесь тишина, иконы Битлов, ладан, гашиш (...)*) *На кладбище тишь, на наших гробах цветы да трава*).

Как оказалось, есть еще один вариант обращения к своему-другому. Он представлен в тексте песни **Меня зовут Смерть**. Здесь под *ты* опять скрыт лирический герой, погрязший в суете (*твои взгляды на часы*) и рационализме (*Твои тщательные цифры (...)*) *Ты ждешь одобренных решений и готов следовать им впредь (...)* *Как все прекрасно на бумаге, как легко следовать словам, как просто сделать так, что ты непогрешим*). Но из блаженного неведения будущего героя вырывает не его alter ego, а смерть, от имени которой осуществляется изображение: *Но если ты хочешь войти, как узнаешь здесь тех, кто снял грим. Здравствуй, меня*

зовут *Смерть*. О. Никитина полагает, что образ смерти в художественном идиостиле Гребенщикова непосредственно сопряжен с концептом Богини-Музы («Богиня Преисподней (Богиня Рождения, Продолжения Рода и Смерти)») [Никитина 2001].

Следующий энигматичный образ своего-другого предстает в песне **Слова растамана**. Лирический герой обращается к своему адресату с упреками (*Но с каких пор ты стал любить повиноваться приказам?*) и предупреждениями (*Если ты забудешь, никто не напомнит тебе, как ты дышишь, музыка свяжет по рукам и ногам и заставит вертеться на месте*), которые, как и в предыдущих случаях, очень напоминают обращение совести (второго «я») к самому лирическому герою. Здесь также субъект внутреннего монолога номинирован. На этот раз это *растаман*: *Какая радость, когда человек слышит слова растамана, какая радость, когда человек что-то слышит*.

Таким образом, экспликативная схема художественного изображения своего-другого как «лишнего» человека содержит, наряду с собственно представлениями других мужчин, также целый ряд образов другого «я». Как показало исследование С. Лещак, когнитивный мотив остражнения цельности личности (особенно лирического героя) довольно часто реализуется через одни из наиболее продуктивных фразеосхем в экзистенциально-бытийной фразеосинтаксической модели – фразеосхемы квалификации субъекта, квалификации его сущности и самоидентификации субъекта [Лещак, С. 2019b: 183 – 187]. В конденсированном виде этот мотив может быть проиллюстрирован цитатой из гребенщиковского **Белого Reggae**: *Я был один, но мне казалось, что я кто-то другой. Я был один, и я не знал, кто я*.

Проблема квалификации другого человека как объекта изображения несколько упрощается в случае, когда этот объект номинирован местоимением множественного числа *мы*. В некоторых случаях *мы* носит чисто **когортный характер** и обозначает **поколение** лирического героя (а опосредованно – поколение самого Гребенщикова). Как и в случае с изображением своего-другого, здесь также доминируют все те же характеристики:

ощущение опустошенности, усталости от борьбы или тоски по прошлому:

еще один упавший вниз на полпути вверх (Еще один упавший вниз)³⁷;
Мы танцуем на столах в субботнюю ночь, Мы – старики, и мы не можем помочь, но мы никому не хотим мешать. Дайте счет в сберкассе – и мы умчимся прочь (...) Забавно думать, что есть еще люди,

³⁷ На семантику поколения в данном случае указывает оборот «еще один».

у которых все впереди (**Молодая шпана**); Мы движемся медленно, словно бы плавился воск. В этом нет больше смысла. Здравствуйте, дети бесцветных дней (**Электричество**); Скажи мне, зачем тогда статуи падали вниз, в провода, зачем мы стрелялись и шли горлом на плеть? (**Елизавета**); А вот за стеклом мумии всех моих близких друзей (**Гарсон номер 2**); У желтой подводной лодки мумии в рубке (**500**); другие здесь не вдохновляют ни на жизнь, ни на смерть, ни на несколько строк (**Электрический пес**),

ощущение иллюзорности борьбы, проигрыша и вины за невыполненную миссию:

Мы стояли слишком гордо, мы платим тройне за тех, кто шел с нами, за тех, кто нас ждал, за тех, кто никогда не простит нам то, что рок-н-ролл мертв, а мы еще нет (**Рок-н-ролл мертв**); Здравствуй! Я так давно не был рядом с тобой. Но то, что держит вместе детей декабря, заставляет меня прощаться с тем, что я знаю (**Дети декабря**³⁸); Мы молчали как цуцики, пока шла торговля всем, что только можно продать, включая наших детей (**Поколение дворников**); У нас был сад, но мы не знали входа, у нас был путь, но мы боялись лезть в воду (**Мы никогда не станем старше**); Мы ждали так долго. Что может быть глупее, чем ждать (**Музыка серебряных спиц**); И только когда кто-то вышел вперед и за сотни лет никто не вспомнил о нем, я понял – небо становится ближе с каждым днем (...) Мы простились тогда на углу всех улиц, свято забыв, что кто-то смотрит нам вслед (**Небо становится ближе**); Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет (**Пока не начался джаз**),

или же **обывательское успокоение**, трактуемое как предательство идеалов:

Мы стали настолько сильны, что нам уже незачем петь, настолько популярны, что туши свет. Мы танцуем удивительные танцы, превращая серебро в медь (...) Раньше мы смотрели в сторону гор, теперь нам все равно, нам больше не поднять головы (**Нами торгуют**); У каждого есть свой город и дом, и мы пойманы в этой сети (...) Но мы станем такими, какими они видят нас. Ты вернешься домой, и я домой, и все при своих (**Нам не уйти далеко**); Поколение дворников и сторожей потеряло друг друга в просторах бесконечной земли. Все разошлись по домам (**Поколение дворников**); Но мы же взрослые люди, мы редко рискуем бесплатно. Да и что мы в сущности можем, разве что рассказывать сказки и верить в электричество,

³⁸ На концептуальную идею «лишнего» поколения указывает прецедентность названия: *December's Children* – альбом The Rolling Stones 1965 года.

*забыв, что мы сами когда-то что-то умели (...) И мы вычеркнем их телефоны, и мы сделаем стены прочнее и будем молчать, и молчанье сыграет с нами в странные игры (**Как те, кто влюблен**); Было время – ногу в стремя. А теперь – тихо (...) Все молчат, не хотят будить лихо (**На ход ноги**),*

за которыми во всех случаях неизбежно следует **ощущение страха, безысходности, ненужности, списанности** за ненадобностью:

*Порой мне кажется, что мы герои, порой мне кажется, что мы просто дрянь (**Герои**); Мы знаем новый танец, но у нас нет ног, мы шли на новый фильм, кто-то выключил ток (**Прекрасный дилетант**); Мы на полном лету в этом странном пути, и нет дверей, куда мы могли бы войти (**Молодая шпана**); Мне кажется, нам не уйти далеко, похоже, что мы взаперти (**Нам не уйти далеко**); Но мы идем вслепую в странных местах, и все, что есть у нас, это радость и страх. Страх, что мы хуже, чем можем, и радость того, что все в надежных руках (**Сидя на красивом холме**); Мы вышли на развилку, нам некуда вперед (**Серые камни на зеленой траве**).*

В этом изображение группы или поколения «лишних» принципиально не отличается от описания «лишнего» своего-другого. Особенностью же этой группы экземплификаций идеи «лишнего человека» являются оптимистически коннотированные концепты:

групповой сплоченности, уверенности в своих силах и увлеченности борьбой за принципы (в ранних произведениях или при изображении прошлого):

*Ну а мы уходим в боги, так пускай звенит по нам, словно месса по убогим, колокольчик на штанах (**Уходим в боги**); Моим друзьям моя рука, пусть мы идем издалека, мы будем счастливы, пока бегут века, хранит нас остров Сент-Джорджа (**Остров Сент-Джорджа**); Мы пили воду, мы пили эту чистую воду, и мы никогда не станем старше (**Мы никогда не станем старше**); Порой мне кажется, что мы герои, мы стоим у стены ничего не боясь (**Герои**); Каждый из нас знал, что у нас есть время опоздать и опоздать еще, но выйти к победе в срок (...) и я был уверен, что мы никогда не уснем (**Небо становится ближе**); я вижу признаки великой весны, серебряное пламя в ночном небе. У нас есть все, что есть. Пришла пора, откроем ли мы дверь? Вот едут партизаны полной луны. Мое место здесь (**Партизаны полной луны**); Мы знаем электричество в лицо, но разве это повод (...) Мы умеем сгорать, как спирт в распростертых ладонях (**Капитан Африка**); Мы рвались в бой, мы любили брать преграды. Мы видели цель, горящую вдали. И мы требовали у неба звезд в награду. И мы брали наслаждения у земли (**На ржавом ветру**),*

а также **надежды на лучшее и веры в свою незаменимость:**

*А мы все еще смотрим в экран, мы все еще ждем новостей (**Поколение дворников**); Где та молодая шпана, что сотрет нас с лица земли? Ее нет (**Молодая шпана**); Но голоса тех богов, что верят в тебя, еще звучат, хотя ты тяжел на подъем (**Небо становится ближе**); Не плачь, мама, твои дети в порядке; не плачь, мама, наша установка верна (...) Мы знаем, что есть только два пути: Джа Растафара или война (...) Пока живы растаманы из глубинки – Вавилону будет не устоять (**Растаманы из глубинки**); Так как хотим того, что нельзя. Так из грязи мы вышли в князья, и, смотри-ка, покамест идем, не сдаемся (...) Ты посмотри, там, где нас нет, не видно ни зги (**Наход ноги**); Идти назад нам не позволит наша честь. Непонятно, что такие, как мы, до сих пор делаем в таком отсталом месте, как здесь (**Серые камни на зеленой траве**).*

Как видим, мужские образы служат Б.Г. трем основным целям. В первом случае это образы необычных, иногда даже демонических личностей (в т.ч. известных реальных или вымышленных лиц), используемые для создания картины странного мира на пограничье сакрального и профанного, реже – для более выразительного изображения некоторых общих идей нравственного или философского характера. Во втором – образы мужчин становятся средством художественного изображения человеческих пороков. В третьем же они нужны поэту для представления сложной и неоднозначной фигуры «себеподобного» или, по крайней мере, довольно близкого другого человека, признаваемого своим (часто они объединяются с лирическим героем Б.Г. в собирательном *мы*). Свой-другой иногда референтно сливается с лирическим героем, становясь объектом оценки со стороны его внутреннего голоса. Если принять во внимание то, что нередко создаваемые поэтом образы женщин также призваны «оттенить», сделать более четкой личность лирического героя, можно смело утверждать, что концептуальная категория «лирический герой» является не просто доминантой, но почти полностью покрывает когнитивное пространство «человек», создавая специфический эффект погружения во внутренний мир очень непростой, но целостной личности. Мир этой личности абсолютно эгоцентричен, но не в этическом, а в чисто онтологическом и аксиологическом отношении. Это мир «я», внутри которого находится все остальное – природа, общество и даже сакральный мир. Вряд ли можно отождествить эту личность с творческой личностью Б.Г. как поэта, прозаика, музыканта, певца, шоумена, автора и участника разного рода эстетических перформансов, гастролирующего, дающего интервью, записывающего альбомы, соавтора, участника разных творческих коллективов и т.д. Еще меньше поводов

отождествлять ее с личностью Бориса Гребенщикова – сына, мужа, отца, деда, друга, врага, бывшего студента и инженера, гражданина, чьего-то соседа или клиента, имеющего какие-то убеждения или пристрастия, человеческие достоинства и недостатки, живущего на какие-то средства, едущего по миру и под. Нас не интересуют эти две последние личности. В нашем поле зрения находится лишь идиостилевая художественная картина мира Бориса Гребенщикова, которую он в качестве Б.Г. реализует в текстах песен.

Итоговые замечания

Подводя итог нашего анализа, хотим обратить внимание на необычность структуры исследуемой идиостилевой художественной картины мира. В ней можно выделить два основных информационных отношения: субъект-объектное (выраженное в отношении «человек» – «внешний мир (мир природы, людей и божеств)») и реально-виртуальное («профанный мир» – «сакральный мир»). Если рассматривать оба эти отношения в их взаимосвязи, то наряду с миром «человека» (который по определению должен рассматриваться как внутренний профанный мир) можно выделить еще три мира – «природу» (как внешний профанный мир натурфактов и явлений), «общество» (как внешний профанный мир людей) и «сакральную сферу» (как внешний мир трансцендентных сущностей). На такой структуре можно было бы остановиться, если бы не вывод, к которому мы пришли в результате представленного исследования, а именно того, что категория «я» лирического героя служит своеобразной мерой всех вещей в художественной картине мира Гребенщикова. Поэтому соотношение «человек – природа» фактически сводится к отношению «лирический герой – природа» с тотальным доминированием первой категории. Природа у Б.Г. – это не столько среда существования самого лирического героя (и шире – человека), сколько фон и средство его художественного изображения.

Вне нашего поля зрения совершенно осознанно были оставлены два не менее важных для художественной картины мира Б.Г. когнитивных пространства – «общество» и «сакральная сфера». Этим когнитивным пространствам, а точнее – когнитивным прецедентам, при помощи которых Б.Г. осуществляется художественное изображение их соотношения с концептуальной категорией «я / лирический герой», будет посвящена наша следующая монография.

Литература

- Адонина, Л. В. Термин «Концепт» в лингвистических исследованиях конца XX – начала XXI вв., «Вестник Российско-Таджикского славянского университета», 2008, № 4, с. 169 – 175.
- Аквариум. Справочное пособие для «Б.Г. блогов» и «Аквариумофилов» <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main>, [доступ: 29.07.2019].
- Барт, Р. *От произведения к тексту*, Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика, Москва: Прогресс, 1989, с. 413 – 423.
- Бахтин, М. М. *Автор и герой в эстетической деятельности*, в: Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества, Москва: Искусство, 1986, с. 9 – 191 .
- Бахтин, М. М. *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках*, в: Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества, Москва: Искусство, 1986, с. 297 – 325.
- Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*, в: Бахтин, М.М. Собрание сочинений в семи томах, Москва: Русские словари – Языки славянской культуры, 2002, с. 89 – 114.
- Б.Г.: «Я учусь быть Таней», в: saag.livejournal, <https://saag.livejournal.com/90480.html> [доступ: 29.07.2019].
- Б.Г. Беседа с Александром Клейном, октябрь 2001 г.
- Б.Г.: Интервью для «Сегодня», 23 Июня 2011 г.
- Б.Г.: Интервью для «Столицы», №21, 1993 г.
- Б.Г.: Интервью для «Российской газеты» 23.09.2011 г.
- Беллерофонт*, в: LiveJournal, <https://pro-что-bg.livejournal.com/42337.html> [доступ: 29.07.2019],
- Березина, Т. *По ту сторону. Процесс индивидуации в поэзии Бориса Гребенщикова*, «Архетип», 1996, № 3-4, с. 114 – 119, <http://experiment4.narod.ru/bg.htm> [доступ: 25.12.2016].
- Бодуэн де Куртенэ, И. А. *Язык и языки*, в: Бодуэн де Куртенэ, И. А. Избранные труды по общему языкознанию, Москва: Изд-во АН СССР, 1963, т.2, с. 67 – 95.
- Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии, Тамбов 2001.
- Борис Гребенщиков: «Им приходится, чтобы их не оскорбляли, принимать законы. Это ж смешно», 28.03.2019, «Тайга.инфо», <https://tauga.info/145692> [доступ: 21.07.2019].
- Борчикова, С.А. *Виртуальный образ творческого воображения*, в: Воображение как познавательная возможность: как возможно творческое воображение? Москва: «Центр гуманитарных исследований», 2001, с. 14 – 29.

- Выготский, Л. С. Психология искусства, Москва: Искусство, 1963.
- Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики, Москва: Прогресс, 1988.
- Гаккель, В. Аквариум как способ ухода за теннисным кортом, <https://www.e-reading.club/book.php?book=13114> [доступ: 5.08.2019].
- Галдин, Е. В. Концепт ВОДА как полевая структура и способы его выражения в русском языке: дис. ... канд. филол. Наук, Пятигорск 2006.
- Глазков А. В., Из реальности в текст и обратно. Очерк прагматики нарративного текста, Москва: Де'Либри, 2018.
- Голубева, Н. А. *Прецедент и прецедентность в лингвистике*, «Вестник ВятГУ», 2008, № 3, т. 2, с. 56 – 61.
- Грейвс, Р. Белая богиня: избранные главы. Санкт-Петербург 2000.
- Должикова, С. Н. *Прецедентные феномены в английском языке*, «Сфера услуг: инновации и качество», 2011, № 2, http://journal.kfrgteu.ru/files/1/2011_2_18.pdf, [доступ: 2.10.2017].
- Дюбуа, Ж., Пир, Ф., Тринон А. и др.. Общая риторика, Москва: Прогресс, 1986.
- Егоров Е. А. *Гипертекст Б.Г.: «Под мостом, как Чкалов»*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 5, Тверь 2001, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza5/12.htm> [доступ: 9.06.2014].
- Житинский, А.Н. Путешествие рок-дилетанта, Ленинград 1990.
- Завельский, А. А., Завельская, Д. А., Платонов, С. И. Текст и его интерпретация, 2001, 11 сентября, https://studylib.ru/doc/408969/a.a.-zavel._skij--d.a.-zavel._skaaya--s.i.-platonov.-tekst-i-... [доступ: 20.03.2019].
- Заика, В. И. *Методология функционального прагматизма для лингвоанализа художественной речи*, „Język i metoda”, 2015, t. 2, s. 281 – 298.
- Заика, В. И. *Остраннение: термин и понятие*, «Studia Rusycystyczne Akademii Świętokrzyskiej», Kielce 2005, nr 14, s. 83 – 96.
- Заика, В. И. Очерки по теории художественной речи, Великий Новгород 2006.
- Заика, В. И. *Риторическая и эстетическая реализация языка*, «Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты», вып. 1, Сочи: РИО СГУТиКД, 2002, с. 59 –67.
- Заика, В. И. *Художественный текст в аспекте системы заблуждений о нем*, в: Фразеологизм и слово в языке и речи, Великий Новгород 2007, с. 36 – 47.
- Заика, В. И. *Функции языка и качества речи*, Культурно-речевая ситуация в современной России: вопросы теории и образовательных технологий, под ред. И. И. Вепревой, Екатеринбург: УрГУ, 2000, с. 86 – 88.
- Золотарев, М. В. Лингвопрагматические особенности прецедентных феноменов в современном молодежном дискурсе (на материале английского и русского языков). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Саратов, 2016.
- Ивлева, Т.Г. *Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребениčkова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 1, Тверь 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 10.06.2014].

- Казарина, К. *Пять самых ярких зашифрованных образов в песнях Бориса Гребенщикова*, в: ufa.kp.ru, <https://www.ufa.kp.ru/daily/26163/3051279/> [доступ: 19.08.2019].
- Каспина, М.М., Малкина, В.Я. *Структура пространства в альбомах Б.Гребенщикова 1990-х годов*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 1, Тверь 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 2.12.2012].
- Катречко, С.Л. *Как возможно творческое воображение?* в: Воображение как познавательная возможность: как возможно творческое воображение? Москва: «Центр гуманитарных исследований», 2001, с. 35 – 44.
- Киклевич, А. Притяжение языка. Том 4. Языковая деятельность: семантические и прагматические аспекты, Centrum Badań Europy Wschodniej, Olsztyn 2016.
- Клец, В. Символизм поэзии Б. Гребенщикова как доброе пророчество, (конец постмодернизма), <http://grebenschikov.com/content.html> [доступ: 27.07.2019].
- Кормильцев, И., Сурова, О. *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 1, Тверь 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 2.12.2012].
- Лещак, О. Дискурсы реального опыта: homo vitalis – homo economicus – homo politicus, Тернополь: Підручники і посібники, 2016.
- Лещак, О. *К проблеме функционально-прагматической типологизации дискурсивных стратегий*, w: Język i tekst w ujęciu strukturalnym i funkcjonalnym. Księga jubileuszowa dedykowana Panu Profesorowi Aleksandrowi Kiklewiczowi z okazji 60. urodzin, pod redakcją Arkadiusza Dudziaka i Joanny Orzechowskiej, Olsztyn 2017, s. 261 – 280.
- Лещак, О. *Онтологические проблемы ономазиологии и категориальная типологизация семантического пространства языкового опыта*, «Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego», Kielce 2009, t. XVIII, s. 179 – 195.
- Лещак, О. *Проблема определения когнитивных и семиотических функций: понятие – концепт, знак – симулякр*, „The Peculiarity of Man”, 2017, nr 26, s. 133 – 154.
- Лещак, О. Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики, Тернополь: Підручники і посібники, 1996.
- Лещак, С. *Автоцитирование в песенном творчестве Бориса Гребенщикова*, «Мова і культура», Київ 2014, вип.17, т. 3(170), с.56 – 63.
- Лещак, С. *Генетическая типология прецедентных текстов в песенном творчестве Бориса Гребенщикова*, в: Язык, литература и культура России в XXI веке. Теория и практика, Кельце 2011, с. 117 – 125.
- Лещак, С. *Изобразительная модель анимизации натурфактов в идиостиле Бориса Гребенщикова*, „Przegląd Rusycystyczny”, 2019, nr 2 (166), s. 112 – 124.
- Лещак, С. *Изобразительная модель трансформации натурфактов в артефакты в художественном идиостиле Бориса Гребенщикова*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, 2017, nr 25, s. 137 – 142.

- Лещак, С. *Иронические смысловые трансформации прецедентных текстов в песнях Бориса Гребенникова*, «Мова і культура», Київ 2013, Вип.16, т. 5 (167), с. 71 – 78.
- Лещак, С. *Презентативная модель изображения природы в идиостиле Бориса Гребенникова*, „Acta Neophilologica”, XIX (2), 2017, s. 43 – 54.
- Лещак, С. *Саркастические смысловые трансформации прецедентных текстов в пространственно-временном континууме художественной картины мира Бориса Гребенникова*, „The Peculiarity of Man”, nr 19, Toruń 2014, s. 301 – 318.
- Лещак, С. *Транссубстанциализация натурфактов при изображении природных реалий в идиостиле Бориса Гребенникова*, „Studia Methodologica”, 2017, вип. 45, с. 135 – 143.
- Лещак, С. *Философские смысловые трансформации прагматики прецедентных текстов в песнях Бориса Гребенникова*, «Мова і культура», Київ 2012, вип. 15, т. V (159), с. 17 – 24.
- Лещак, С. *Формальные модели употребления прецедентных текстов в песенном творчестве Б. Гребенникова*, „Przegląd Wschodnioeuropejski”. Olsztyn 2012, nr III, s. 467 – 479.
- Лещак, С. *Фразеосинтаксические модели вербализации когнитивно-ментальных действий в идиостиле Бориса Гребенникова*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, Kielce 2012, nr 23, s.11 – 21.
- Лещак, С. *Фразеосинтаксические модели вербализации концепта существования / сущности в идиостиле Бориса Гребенникова*, «Мова і культура», Київ 2015, вип. 18, т. I (176), с. 130 – 137.
- Лещак, С. *Фразеосинтаксические модели вербализации процессуальных концептов зрения, движения или действия в идиостиле Бориса Гребенникова*, „Studia Methodologica”, 2015, вип. 41, с. 29 – 37.
- Лещак, С. *Языковые прецеденты в идиостиле Бориса Гребенникова*, Wyd. UJK, Kielce 2019.
- Лещак, С., Лещак, О. *Об экспликативных схемах изобразительных моделей (на примере когнитивного пространства «природа» в песнях Бориса Гребенникова)*, «Studia Methodologica», 2016, вип. 42, с. 23 – 35.
- Логачева (Виноградова), Т. Е. *Неомифологические аспекты рок-композиции Б. Б. Гребенникова «Нога Судьбы» (альбом «Сестра Хаос», 2002 г.)*, в: XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Т. Толстая... и Б. Гребенников, вып. IV, Москва: МАКС Пресс, 2003, с. 193 – 199.
- Логинова, М. М. *Концептуализация лингвокультурных понятий «жизнь» и «смерть» в русской языковой картине мира: когнитивные, лексико-семантические характеристики и гендерная специфика: Дис. ... канд. филол. наук, Краснодар 2017.*
- Лукин, В. А. *Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа*, Москва: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/lukin.html?sod.htm> [доступ: 15.09.2018].

- Мальчик *Евграф*, в: LiveJournal, <https://pro-cho-bg.livejournal.com/27756.html#comments> [доступ: 29.07.2019].
- Мейсак, О. *Пришедшие из можжевелника*, в: Стихи.ру, <https://www.stihi.ru/2012/01/30/2696> [доступ: 27.07.2019].
- Милюков, А. *Операция «Бісь»: люди, пришедшие из можжевелника*, в: Золотое время, http://www.goldentime.ru/pol_mozzevelnik_1.htm (27.07.2019).
- Никитина, О. Э. *Белая богиня Бориса Гребенникова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 5, Тверь 2001, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza5/18.htm> [доступ: 25.01.2012].
- Никитина, О. Э. *Образы животных в рок-поэзии Б.Гребенникова. Комментированный указатель*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 3, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza3/07.htm> [доступ: 2.02.2012].
- Никитина, О. Э. *Образы птиц в рок-поэзии Б. Гребенникова: комментированный указатель*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 1, Тверь 1998, с. 62 – 68.
- Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация, Москва: Наука, 1983.
- Нугманова, Г.Ш. *Женские образы в поэзии Б. Гребенникова*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 4, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza4/14.htm> [доступ: 2.02.2012].
- Нугманова, Г.Ш. *Миф и антимиф о Б.Г.*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 3, Тверь 2000, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza3/17.htm> [доступ: 2.02.2012].
- Оробинская, М. В. *Идиостиль Бориса Гребенникова с точки зрения глубины текста*, «Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди», 2014, вип. 3(79), ч. 1, с. 87 – 96.
- Попова, З. Д., Стернин, И. А. Очерки о когнитивной лингвистике, Воронеж 2001.
- Потебня А. А. Мысль и язык, Киев: Синто, 1993.
- Пшеничников, В. *«Лошадь Белая» Бориса Гребенникова – о чем этот альбом?* в: LiveJournal, <https://vadimpsh.livejournal.com/24811.html> [доступ: 29.07.2019].
- Пятигорский, А. М. *Мифология и сознание современного человека. Лекция*, в: Гуманитарные технологии. Аналитический портал, <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/430> [доступ: 3.08.2019].
- Романов, А. История «Аквариума». Книга флейтиста, https://www.e-reading.club/chapter.php/48944/20/Romanov_-_Istoriya_Akvariuma._Kniga_fleitista.html [доступ: 5.08.2019].
- Румянцев, Д. *Мы равны перед небом. Борис Гребенников и Андрей Макаревич*, «Октябрь» 2008, №5.
- Рябцева, Н.К. *«Вопрос»: прототипическое значение концепта*, в: Логический анализ языка: Культурные концепты, под. ред. Н. Д. Арутюновой, Москва: Наука, 1991, с. 72 – 77.
- Саенко, Н. Р., Даниленко, А. С. *Диалог культур и анализ постсовременности в поэтическом мире Б. Б. Гребенникова*, «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», Тамбов 2011, № 6 (12), ч. II, с. 151 – 154.

- Серль, Дж. Р. *Логический статус художественного дискурса*, «Логос», 1999, # 3 (13), с. 34-47, http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm []
- Скворцов, А. Э. *Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 1, Тверь 1998, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza.htm> [доступ: 2.12.2012].
- Слышкин, Г. Г. *От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе*, Москва 2000.
- Софронова, Л. А. *Маска как прием затрудненной идентификации*, в: Культура сквозь призму идентичности, Москва: Индрик, 2008, с. 343 – 359.
- Сын плотника*, в: Аквариум. Справочное пособие, <http://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/7AE71F23A4757B48C32570DF006FC8B7%3FOpenDocument> [доступ: 08.06.2014].
- Темиршина, О.Р. Б.Г.: *логика порождения смысла*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 8, Тверь 2005, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza8/05.htm> [доступ: 16.02.2012].
- Темиршина, О. Р. *Поэтика загадки (семантические изотопии в творчестве Б. Гребенщикова)*, в: Статьи о русской рок-песенности, Калининград: Изд-во РГУ, 2007, с. 32 – 45.
- Темиршина, О. Р. *Поэтическая семантика Б. Гребенщикова*: диссертация ... кандидата филологических наук, Москва 2006.
- Толоконникова, С. Ю. *Солнце Б. Гребенщикова в «Любимых песнях Рамзеса IV»*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 7, Тверь 2003, <http://japson.ru/gold/books-r/poeza7/23.htm> [доступ: 25.01.2012].
- Торопцев, И. С. *Словопроизводственная модель*, Воронеж: ВГУ, 1980.
- Травин, А. *Северный цвет*, в: Livejournal, <http://volk.livejournal.com/944688.html> [доступ: 2.02.2012].
- Ушакова, Т. Н. *Подход к психологическому анализу текста – стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева*, «Творчество и коммуникативный процесс», 2000, № 11.
- Хуттунен, Т. *К семиотике границы в поэзии Б. Гребенщикова (предварительные наблюдения)*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2008, вып. 8, с. 209 – 216.
- Шогенцукова, Н. А. *Миры за гранью тайных сфер*, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст, вып. 4, Тверь 2000 <http://japson.ru/gold/books-r/poeza4/13.htm> [доступ: 25.01.2012].
- Якобсон, Р. *Лингвистика и поэтика*, в: Структурализм: «за» и «против», Москва, «Прогресс», 1975, с. 193 – 230.
- Czarnota, J. *Werbalizacja pojęć zmysłowo-wolitywnych i emocjonalno-wolitywnych*, «Школа Відкритого Розуму», Том 9, Тернопіль 2018, с.74 – 84.
- Gos, E. *Co to jest tekst precedensowy?* „Przegląd Rusycystyczny”, 2006, z. 4, s. 80–81.
- Leszczak, O. *Krytyka konceptualna kategorii ilości i jakości: fenomen vs. pojęcie*, „The Peculiarity of Man”, nr 21, Toruń 2015, s. 11 – 42.

- Leszczak, O. *Lingwosemiotyka kultury. Funkcjonalno-pragmatyczna teoria dyskursu*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2010.
- Leszczak, O. *Metafora: funkcja myślenia czy zabieg semiotyczny (analiza konceptualna)*, „The Peculiarity of Man”, nr 17, Toruń 2013, s. 184 – 210.
- Leszczak, O. *Ontologia informacji w aspekcie funkcjonalno-pragmatycznym*, w: Książka. Biblioteka. Informacja. Między podziałami a wspólnotą, II, Kielce 2011, s. 423 – 434.
- Leszczak, O. *Procesy informacyjne: myślenie – semioza – dyskurs*, w: Książka, biblioteka, informacja. Między podziałami a wspólnotą. III, pod red. Jolanty Dzieniakowskiej i Moniki Olczak-Kardas, Kielce: UJK, 2012, s. 765 – 780.
- Leszczak, O. *Вербализация волитивного опыта лирического героя поэзии Бориса Гребениčkова*, w: System i norma w perspektywie lingwistycznej, pod red. Piotra Zbróga, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2019, s. 141 – 162.
- Leszczak, S., Leszczak, O. *Прагматика использования прецедентных текстов в песенном творчестве Бориса Гребениčkова*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, Kielce 2012, nr 20, s. 59 – 70.
- Ропомарева, А. *Словарь поэтических образов (на материале русской поэзии начала XX века)*, «Творчество и коммуникативный процесс», 2000, № 12.