

ПЕРЕВОДНОЕ ЦИТИРОВАНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЕРЕВОДА ИНОЯЗЫЧНЫХ ПРЕЦЕДЕНТОВ КАК ИДИОСТИЛЕВОЙ ПРИЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА

Светлана Лещак

адъюнкт, Университет им. Яна Кохановского в Кельце, ПОЛЬША

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the manner of borrowing foreign-language precedent units characteristic of the work of the Russian bard and rock musician Boris Grebenshchikov by direct translation, translation with pragmatic transformations, and completely transformed translation. The main source of this kind of borrowings in the poet's work is primarily English-language rock poetry.

Keywords: Boris Grebenshchikov, rock poetry, translation, transformation, precedent units, borrowing.

Стаття присвячена аналізу характерного прийому запозичення російським бардом і рок-музикантом Борисом Гребенщиковим іншомовних прецедентних одиниць шляхом прямого й модифікованого перекладу, прямого перекладу зі смисловими трансформаціями, а також повністю трансформованого перекладу. Основним джерелом такого роду запозичень у творчості поета є перш за все англomовна рок-поезія.

Ключові слова: Борис Гребенщиков, рок-поезія, переклад, трансформація, прецедентні одиниці, запозичення.

Artykuł poświęcony jest analizie charakterystycznego dla twórczości rosyjskiego barda i muzyka rockowego Borysa Gribienszczikowa sposobu zapożyczenia obcojęzycznych precedensowych jednostek poprzez tłumaczenie bezpośrednie, tłumaczenie z transformacjami pragmatycznymi, a także tłumaczenie całkowicie transformowane. Głównym źródłem tego rodzaju zapożyczeń w twórczości poety jest przede wszystkim anglojęzyczna poezja rockowa.

Słowa kluczowe: Borys Gribienszczikow, poezja rockowa, tłumaczenie, transformacja, jednostki precedensowe, zapożyczanie.

Борис Гребенщиков (далее — БГ), российский бард, поэт и рок-музыкант, создал своеобразную манеру художественного текстопорождения, заключающуюся среди всего прочего также в обильном явном и скрытом цитировании разного рода текстов (в т.ч. своих собственных), причем реализуемом как непосредственно (с сохранением структуры, содержания и смысла цитируемого фрагмента), так и путем трансфор-

мации каждого из указанных аспектов. Это последнее встречается у Гребенщикова гораздо чаще, что существенно затрудняет как идентификацию цитат, так и интерпретацию песенного текста. Смысл текста в таких случаях становится производной основного содержания, содержания цитируемого фрагмента, его смысловой трансформации и авторской прагматической интенции, которая все это объединяет в эстетическое целое.

Цитирование, к которому прибегает Гребенщиков, касается прежде всего рок-поэзии (особенно творчества Боба Дилана), Библии, русской и зарубежной литературы, восточной (чаще даосистской) философии, а также русского фольклора и паремического фонда. В некоторых случаях цитирование запускает процесс создания прецедентной единицы. Но гораздо чаще описанная процедура касается уже функционирующих в русскоязычной или зарубежных культурах разного рода прецедентных высказываний. В данной работе нас интересуют случаи заимствования Гребенщиковым прецедентов и цитат из иноязычной культурной среды, сопряженные с процедурой перевода. Известно, что Гребенщиков владеет рядом иностранных языков и сам занимается переводами. Поэтому важно учитывать это обстоятельство и не смешивать случаи обычного цитирования инокультурного фрагмента, функционирующего в русском культурно-языковом пространстве к виде переводного текста, и собственно переводных заимствований из первоисточников.

К первого рода примерам можно и следует отнести цитаты из переводов мировой литературы, вроде:

Благоприятен брод через великую реку (Дело мастера Бо) [фраза из многих гексаграмм «Книги перемен»], *Говорящий не знает, Дарья, знающий не говорит* (Дарья, Дарья) [ср. Лао-цзы «Дао Дэ Цзин» Изречение 56: *Тот кто знает, не говорит. Тот, кто говорит, не знает*]; *Благословение холмов да будет с нами* (Благословение холмов) [ср.: Бытие 49:24-26: *и да благословит тебя благословениями небесными (...) которые превышают благословения гор древних и приятности холмов вечных*]; *И есть время раскидывать сеть, и время на цыпочках вброд* (Как движется лед) [ср. Экклезиаст, гл. 3: *Время разбрасывать камни и время складывать камни*]; *Ползи, улитка, по склону Фудзи вверх до самых высот* (Пока несут сакэ) [ср. Кобаяси Исса в переводе Т.Соколовой-Делюсиной: *Тихо, тихо ползи, / Улитка по склону Фудзи, / Вверх, до самых высот!*]; Вот она, пропасть во ржи (Мама, я не могу больше пить) [название романа Дж. Д. Селинджера «Над пропастью во ржи»]; *Эта трещина проходит через мое сердце* (500) [ср. афоризм Г. Гейне: *Когда мир раскалывается надвое, трещина проходит через сердце поэта*, в другой версии — *Мир раскололся надвое, и трещина прошла через сердце Поэта*]; *На что мне жемчуг с золотом, на что мне art nouveau; мне кроме просветления не нужно ничего* (Русская нирвана) [фрагмент 14 сонета В. Шекспира в переводе Я. Фельдмана: *На что мне звёзды ночью чёрной? На что мне утра бирюза?*]; *А вода про-*

должает течь под мостом Мирабо (Дело мастера Бо) [ср. Г. Аполлинер «Мост Мирабо» в переводе М. Кудинова: *Течет вода / Под мостом Мирабо всегда*].

Примеры такого типа из песен БГ можно множить. В основном это цитаты из китайских источников, Библии и западной литературной классики. Ни одна из них не может считаться собственно переводной, т.к. поэт использовал в качестве источника не оригинал, а именно переведенную русскоязычную версию.

К непереводам цитат можно отнести также прямые цитатные заимствования (в основном иноязычные поговорки и коммуникативные прецеденты), представленные в текстах БГ без перевода:

A пока a la guerre comme a la guerre — все спокойно (Навигатор); *Voulez Vous Coucher Avec Moi?* (одноименная песня); *Shaken not stirred!* (Марш священных коров); *Skip it. Delete (...)* *Skip it up* (Стоп машина); *Слишком много любви. / Ты скажешь «How much?»*, / *Я скажу «Fuck you!»* (Слишком много любви),

или же с ироническим переводом-комментарием к цитате:

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

Впрочем, даже в случаях, когда цитата приводится в оригинале (или в транскрипции, как *Ом Мани Пэмэ Хум*), поэт вмешивается в семантику цитаты, внося в нее новый смысл. В песне «Навигатор» французская поговорка сопровождается комментарием *все спокойно*, явно контрастирующим с прагматикой оригинала. Игриво-сексуальный подтекст французском прецеденте *Voulez Vous Coucher Avec Moi?* в контексте одноименной песни (ср. *Что-то не заснуть, а засну, все мне снится, / Что вот еще чуть-чуть, еще едва-едва... (...) В полной пустоте круги на воде (...) Просто потерпи, станет легче к утру (...) Ночью невтерпеж, да к утру станет ясно*) трансформируется в связанное с выражением экзистенциальной тревоги приглашение разделить поиски выхода из жизненного и философского тупика. Известная фраза из фильмов о Джеймсе Бонде *Shaken not stirred!*, касающаяся способа приготовления коктейля из водки с мартини, трансформируется в песне в символ поиска т.н. русского пути — западного (мартини), своего, русского (водка — ср. *Догадайся что делать, когда нет мартини*) или же эклектичный, взболтанный, но не смешанный. Программные прецеденты-команды *Skip it, Delete* и *Skip it up* песне «Стоп машина» становятся призывом к радикальным переменам в ставшей невозможной жизни (*Все святые места давно разворованы, в них теперь пусто (...) Так на что нам сдались эти зомби в правительственных новостях?*). Обычная клишированная бытовая фраза *How much?* в сочетании с лейтмотивом одноименной песни *Слишком много любви* обретает смысл торгашества и бездуховности. Все это довольно типичные для БГ трансформационные приемы при введении прецедентов в собственные тексты.

Особый интерес, по нашему мнению, представляют случаи, когда Гребенщиков соединяет заимствование иноязычных прецедентов с их прямым или трансформированным переводом. Чаще всего (а то и в основном) это связано с цитированием англоязычных рок-произведений. В группе прецедентов из рок-классики у БГ чаще всего встречаем цитаты из Боба Дилана и Джима Моррисона, реже из репертуара Битлз, Роллинг Стоунз, Роберта Пальмера, Элтона Джона, Стиви Уандера, Гэрри Ньюмена, Дейвида Боуи, Дайр Стрейтс или Тима Хардина. Эти прецеденты могут обнаружить только истинные любители и знатоки рок- или фолк-музыки, которые не только хорошо в ней ориентируются, но и хорошо знают английский язык, поскольку в большинстве случаев Гребенщиков не просто переводит, но и существенно трансформирует текст источника даже на формальном уровне, не говоря уже о смысловых преобразованиях.

Среди самостоятельных иноязычных переводов Гребенщикова можно выделить несколько моделей введения прецедента в свой текст. Самый простой из них можно назвать прямым переводным цитированием. В ряде случаев (особенно если речь идет о названиях произведений, альбомов или ключевых фразах, например, повторяющихся в припевах рок-песен) можно предполагать, что любители и знатоки без труда узнают данные фразы даже в переводной версии. Их не так уж много:

Напомни мне улыбнуться (Пепел) [песня Гэри Ньюмана „Remind Me to Smile”]; *Никто из нас не выйдет отсюда живым* (Никто из нас не) [альбом Джима Моррисона „No one here gets out alive”]; *Ты можешь спросить себя: «Где мой новый красивый дом?»* (Жажда) [из песни Дэвида Бирна „Once In A Lifetime” — *And you may ask yourself / What is that beautiful house?*]; *Что они сделали с нашей Землей, что они сделали с нашей прекрасной сестрой* (Мы никогда не станем старше) [из песни Джима Моррисона „When the music is over” — *What have they done to the earth? / What have they done to our fair sister?*]; *Мне нужен друг. Мне нужен новый друг. Не надо мне мешать, Мне нужен друг* (Не надо мне мешать) [ср.: Дорз „Hyacinth House”: *I need a brand new friend who doesn't bother me, / I need a brand new friend who doesn't trouble me*]; *Все что я хочу — это ты* (Все, что я хочу) [переводная цитата *All I want is you* из песни „Dig a Pony” Битлз].

Сюда же можно отнести и переводы английских поговорок *Свечи запалены с обоих концов* (500) [*Burn the candle at both ends*] и *Перерождение с серебряной ложкой во рту* (Господу Видней) [*Born with a silver spoon in your mouth*], хотя в обоих случаях несколько модифицируется грамматика фразы. То же происходит и с переводной усеченной цитатой прецедента *Live Fast, Die Young* в песне «Пыль»: *время умирать молодым*. Иногда же, наоборот, оригинальная конструкция Гребенщиковым синтаксически разворачивается: *Я из стекла и ты из стекла* («Пепел»), является развернутой версией названия песни Гэри

Ньюмана „We Are Glass”. Та же процедура осуществляется и в фразе *the hour is getting late* из песни Боба Дилана „All Along The Watchtower”, обретающая у БГ форму *Уже поздно, нам всем пора по домам* («Трамвай»).

К группе грамматически или структурно модифицированных переводных цитат можно отнести еще один пример из песни «Трамвай»: *Многие здесь считают жизнь шуткой, но это не наша судьба*. Это цитата из того же источника („All Along The Watchtower”): *There are many here among me / Who think that life is just a joke / But you and I never been through / And this is not our fate*, в которой, происходит синтаксическое переустройство фразы, которое принципиально не меняет ее содержания.

Иногда формальная модификация прямой цитаты состоит в метатезе частей исходного прецедента. К таким случаям можно отнести перевод первых двух строк стихотворного эпиграфа к книге У. Ле. Гуин «Волшебник Земноморья»: *Only in silence the word / Only in dark the light*, которые вводятся в текст песни «Кад Годдо» в иной последовательности: *Только во тьме свет, только в молчании слово* (следует обратить внимание, что первый перевод этой книги И. Тогоевой был опубликован лишь в 1991 году, в то время как песня была написана шестью годами ранее; в книге этот фрагмент переведен: *В молчании — слово, / А свет — лишь во тьме*). Сложно адекватно сопоставить семантику и прагматику оригинала и цитаты, поскольку оригинал слишком короток. Можно лишь сказать, что они вполне компатибельны по содержанию и смыслу. Во всех вышеприведенных формально модифицированных переводных цитатах сохранены содержание и смысл оригинала, поэтому модификацию переводного текста можно также относить к прямому переводному цитированию.

Формально можно было бы к этой группе примеров отнести и усеменение в переводе названия песни Элтона Джона „I Guess That’s Why They Call It The Blues”, которое БГ переносит на название собственной песни, но в несколько сокращенном варианте — «Они назовут это блюз». Однако, в отличие от всех предыдущих переводных цитат, семантика и смысл этой фразы полностью переосмысленны. В оригинале блюзом называют приятное любовное времяпрепровождение, у Гребенщикова же — глубокую жизненную тоску.

Незначительной также может показаться синтаксическая модификация переводной фразы из „Object” группы Кюре *You’re just an object in my eyes*, звучащая у Гребенщикова в «Иду на ты» как *В моем поле зренья появляется новый объект*. Существенней смысловые преобразования этого перевода. Гребенщиков принципиально сменяет характер любовных отношений: с противостояния женскому искушению у Кюре в донжуанскую атаку в своей юмористической песне.

Наконец черты незначительной синтаксической модификации носит и пример *И я буду счастлив, когда ты уйдешь своим путем*. И дашь мне идти моим («Уйдешь своим путем»), являющийся переводом назва-

ния песни Боба Дилана „Most Likely You Go Your Way, And I'll Go Mine”. Но так же, как и в двух предыдущих случаях, Гребенщиков существенно меняет акценты: в оригинале девушка хочет уйти, а парень согласен ее отпустить, чтобы «каждый шел своей дорогой», у БГ же, наоборот, это лирический герой пытается вырваться из уз не сложившихся отношений; прагматика смысла у Дилана носит философско-житейский характер, у Гребенщикова она горько-язвительна, полная сарказма.

Стоит заметить, что прямое переводное цитирование у Гребенщикова в большинстве случаев бесспорно лишь с точки зрения формы и, иногда, содержания. Прагматика же включения даже дословно переведенных цитат в собственные тексты у БГ может быть существенно отличной от прагматики функционирования этих фраз в оригинальных текстах. Это свидетельствует в пользу отнесения трех предыдущих примеров, а также ряда последующих ко второй модели — прямого перевода со смысловой трансформацией.

Обратим внимание на песню «Дети декабря». Альбом Роллинг Стоунз „December's Children (And Everybody's)” был записан в США в декабре 1965 года. Его название может интерпретироваться как своеобразная автономинация. БГ сохраняет в своем тексте обобщенную семантику ‘рок-поколение’, но существенно изменяет прагматику, отстраняясь от кажущейся ему исчерпавшей себя формулы рок-братства (*Но то, что держит вместе детей декабря, / Заставляет меня прощаться с тем, что я знаю*). Идентичную процедуру Гребенщиков проделывает со ставшей символом рок-поколения желтой подводной лодкой (Битлз „Yellow submarine”), заключая в ее рубку мумии: *У желтой подводной лодки мумии в рубке* (500).

В ряде случаев любовная романтика цитируемых прецедентов заменяется у БГ чисто философским или философско-религиозным смыслом. Любовный призыв отбросить колебания *The time to hesitate is through* из песни „Light my fire” группы Дорз БГ в песне «Дело мастера Бо» трансформирует в философское решение изменить свою сущность: *Но время сомненья прошло, уже раздвинут камыш, / Благоприятен брод через великую реку* (сопровождающейся цитатой из «Канона перемен»). То же происходит с названием известного со времен Вудстока хита Тима Хардина *If I Were A Carpenter* в песне БГ «Золото на голубом» (*Если бы я был плотником, я сделал бы корабль для тебя, / чтобы уплыть с тобой к деревьям и золоту на голубом*) и с заглавной фразой песни Боба Дилана *If not for you* (*Если бы не ты* в одноименной песне БГ относится явно не к любимой женщине, как у Дилана, а к некоему женскому божеству, возможно, Музе). Фразу *I can't take my eyes off you* из песни Дэмьена Райса „The Blower's Daughter” поэт в песне «Не могу оторвать глаз от тебя» переадресовывает с любимой женщины на Бога (ср. контекст: *Море расступилось передо мной, / Не выдержав жара огня / (...) Я ушел в пустыню, / Где каждый камень помнит твой след*).

Несколько иной смысловой сдвиг происходит с известной фразой *I Just Called To Say I Love You* из одноименной песни Стиви Уандера. Здесь Гребенщиков прибегает к приему эпатажа, используя саркастическую метафору глухонемой: *я позвонил тебе, сказать что люблю, / лучше б я был глухой и немой* («Мой друг доктор»), радикально меняющую всю прагматику фразы с любовного признания в признание жизненной ошибки.

В свою очередь заглавная фраза кельтской шуточной застольной песни *What shall we do with a drunken sailor?*, суть которой заключается в описании глумления над пьяным другом-матросом, прямо переведенная и использованная с тем же содержанием в песне «Что нам делать с пьяным матросом?», трансформируется у Гребенщикова в философский вопрос о России, напоминающей поэту пьяного матроса, которого надо спасать. Сходная прагматическая трансформация осуществлена и с заимствованной из шуточной песни о Бунгало Билле Джона Леннона фразой *Deep in the jungle* („The Continuing Story Of Bungallo Bill”). У БГ *Глубоко в джунглях* — это в России, где *пьют, так как пьют, потому что иначе ничего не понять, / Но достаточно бросить спичку и огня будет уже не унять* (песня «Джунгли»). В эту же группу можно отнести и довольно обширные цитаты из „On the Road Again” Боба Дилана. В оригинале молодой человек рисует неприглядную картину домашней обстановки своей возлюбленной, задавая ей вопросы *Then you ask why I don't live here? Honey, how come you have to ask me that? (...) Honey, I can't believe that you're for real.* У Гребенщикова в «Ты удивлена» идея разговора с любимой (скорее всего, бывшей) сохранена, но дом вырастает до объемов целой страны: *Ко мне подходят люди с намерением разбить мне нос (...) Ко мне подходит некто с автоматом и говорит: А бежишь ли ты кросс? (...) ты спросила есть ли у меня разрешение дышать / и действителен ли мой пропуск, чтобы выйти в кино.* В результате личные проблемы превращаются в социальные — *А ты удивлена отчего я здесь проездом (...) А ты удивлена, отчего я не живу здесь (...) Милая, ты знаешь, мне кажется, это ты не всерьез,* а расставание с любимой преобразуется в планы эмиграции.

В некоторых случаях дословность перевода невозможна по объективно-грамматическим причинам, но такие примеры все равно можно отнести к прямому переводному цитированию с прагматическими трансформациями смысла: так, название песни Битлз „I'll Follow the Sun” в «Манежном блюзе» выглядит как *я уйду вместе с солнцем*, а фраза *She's everything I need* из „Up to me” Боба Дилана — как *Мне не нужен никто другой* («Дело во мне»). Смысловой сдвиг в цитате из Битлз состоит в том, что следование героя оригинальной песни за солнцем — это образное изображение движения к свету, у БГ же это уход вместе с солнцем *дорогой, ведущей в закат* из места, где он не желает быть *вечно послушен*. Радикально изменен у Гребенщикова и объект возжелания в переводной цитате *She's everything I need* из Боба Дилана. У

Гребенщикова это также женщина, хотя на это и не указывает перевод цитаты: *Мне не нужен никто другой* (в тексте находим конкретизацию пола объекта желания: *Ты дала мне этот мир как игрушку*), однако это не возлюбленная, а опять некая женская божественная сущность, не исключено, что это Муза, которая не только дала поэту этот мир как игрушку, но и изображается как невидимая (*Говорят, тебя нет здесь, / Я слышал, что ты в стороне*) и недоступная (*Но если б я не смог достучаться до тебя*) спасительница многих (*А те, кто говорят, что не знают тебя, — / Только ты можешь их спасти*).

Переосмысление перевода осуществляется и во фразе *Мир, как мы его знали, подходит к концу, / мир, как мы его знали, — и Бог с ним* («Мир, как мы его знали»), заимствованной из песни группы R.E.M. „This is the end of the world as we know it”. У R.E.M. песня, из которой заимствуется фраза, — это типичный политический протест-зонг, у БГ же тема иронически переосмысливается в философском плане: расставание с миром, «как мы его знали» для лирического героя БГ не трагедия и не потеря, а время переходить «к чему-то другому».

Все остальные случаи переводного цитирования у Гребенщикова следует признать полной трансформацией перевода. Обычно такая трансформация сопровождается формальными модификациями, например, с метатезой: *Я пришёл, чтобы сделать приятно, и ещё соблюсти свой обет* (Из Калинина в Тверь) [ср.: *I came to fulfill my last promise and hoped to give you a surprise* — из „Belle Isle” Боба Дилана]; Это вырезано в наших ладонях, это сказано в звездах небес (Ты нужна мне) [ср.: *But it's written in the starlight / And every line on your palm* — из „Brothers in Arms” Дайр Стрейтс]. Но на формальных модификациях Гребенщиков здесь не останавливается. Здесь трансформируется как содержание, так и смысл цитируемых прецедентов. В первом примере у Дилана исполнение обещания и приятная неожиданность адресованы возлюбленной, у БГ — это его слушатель, с которым лирический герой ведет разговор о странной судьбе современных российских преобразований. Обратную процедуру Гребенщиков проделывает с антивоенной по своей прагматике песней Дайр Стрейтс. Принципиально сохраняя идею предначертанности судьбой, он переносит ее на молитву к своему божеству, своей Музе, вуалируя его при этом под любовное признание.

Основу трансформационных переводов прецедентных единиц у Гребенщикова составляют переводы с более или менее существенными лексическими заменами. Одни из них почти не влияют на содержание прецедента: название песни «Дело за мной» — это перевод „Up to me” Боба Дилана (БГ использует в переводе два разных клише: *дело за мной* и *дело во мне*); «Сыновья молчаливых дней», трансформирующее название песни Дэвида Боуи „Sons of the silent age” (дни заменяют век) и *Связной в доме любви* («Луна, успокой меня»), в которой связной заменяет шпиона из песни Дорз „Spy”: *I'm a spy in the house of love*.

Дилановские рефрены *it must be up to me* и *it was up to me* звучат

как призывы самому взяться за решение своих проблем, в то время как у Гребенщикова аналогичные рефрены *И, похоже, что дело за мной (...)* *Я понял, что дело во мне* — это констатации проблем лирического героя, связанных с духовными поисками. У Боуи в песне выстроена явная антитеза между сыновьями молчаливого века (бездумными посредственностями) и сыновьями звука (бунтарями, живущими собственным умом и чувствами). У БГ такой оппозиции нет, что заставляет семантизировать метафору молчания, либо актуализируя прецедент Боуи (так поступают те, кто его узнал), либо опираясь на собственный культурный фон (молчание как конформизм и подчинение господствующей в СССР системе). Существенный смысловой сдвиг происходит и при переносе идеи «тайного агента любви» из песни Моррисона в свою «Луна, успокой меня». Гребенщиковский «агент» — это *забытый связной в доме чужой любви, который потерял связь с миром, которого нет*. Это человек в духовном поиске, а не герой-любовник из произведения Дорз, который знает сны, желания и сокровенные тайные страхи любимой.

Еще более отдалены друг от друга по содержанию и смыслу название песни Боба Дилана „I'd Hate To Be You On That Dreadful Day” и ее формально незначительная трансформация в названии песни БГ «Я не хотел бы быть тобой в тот день». У Дилана пафос критики обобщен и направлен на грешников в лице всего человечества, у БГ же острие сарказма направлено на конкретную женщину, погрязшую в гордыне. Не исключено также, что это обобщенный протест против бездуховности, однако он образно очень сильно конкретизирован и психологизирован.

Трансформированный Гребенщиковым перевод финальной фразы стихотворения „The Song of Wandering Aengus” В. Б. Йейтса *The silver apples of the moon, The golden apples of the sun* довольно радикален в лексико-стилистическом и смысловом плане, хотя частично и сохраняет оппозицию Луны и Солнца из оригинала: *Из бешеных кактусов Солнца и серебряных яблок Луны* («Бессмертная сестра Хо»). Второй компонент прецедентного высказывания сохранен полностью, а первый полностью изменен. Утерян смысл противопоставления дневных (золота Солнца) и ночных (серебра Луны) жизненных наслаждений. Он оказывается заменен противопоставлением чувственно-дионисийской стихии *бешеных кактусов Солнца* и метафизически-духовных *серебряных яблок Луны* (серебро в идиостилевой концептуализации БГ — это символ божественности, духовности).

В остальных случаях формальные и лексические преобразования служат созданию совершенно нового художественного образа и преследуют реализацию иной, уже собственно гребенщиковской прагматики. Таковы, например, *Когда со мной случился двадцать пятый нервный срыв* из «Афанасий Никитин Буги» (ср. название песни Роллинг Стоунз „19th Nervous Breakdown”), где 25 указывает на ЛСД-25 как на источник срыва, *Стучаться в двери травы* (из одноименной песни), являющее-

ся трансформацией названия песни Боба Дилана „Knockin’ on Heaven’s Door”, содержащей намек на наркотический уход от неприемлемой реальности, характерный для 70-х годов, когда была написана песня, а также название песни «Дом Заходящей Луны», травестирующее известный хит группы Энималз „The House of Rising Sun” (гребенщиковский дом — это не желанный домашний очаг, а гнусный притон на Ордынке). В еще более острой иронической форме осуществляется дословный псевдоперевод не менее известной песни ансамбля Битлз „Strawberry fields forever” — *В поле ягода навсегда* (одноименная песня).

Сходны механизмы лексико-прагматической трансформации переводных прецедентов и в двух следующих примерах, которые представляют преобразование перевода одного и того же фрагмента из „Knockin’ on Heaven’s Door”. У Дилана это звучит: *Mama, put my guns in the ground / I can’t shoot them anymore* (т.е. ‘Мама, зарой мои ружья в землю, я не могу больше стрелять’). Гребенщиков же использует эту цитату дважды. В первый раз — в «Стучаться в двери травы», преобразуя ружья в стрелы, а землю — в песок: *зарыл свои стрелы в песок* (но сохраняя при этом пацифистскую смысловую направленность прецедента), а во второй — в песне «Мама, я не могу больше пить», где трансформируется вся ситуация зарывания ружей в землю в выливание алкоголя: *Мама, вылей все, что стоит на столе, я не могу больше пить*. При этом смысловая нагрузка фразы обретает характер цивилизационного протеста против российского образа жизни (*Патриоты скажут, что я дал слабину, / Практически продал родную страну*).

Таким образом, можно подытожить представленный анализ констатацией наличия в идиостиле Бориса Гребенщикова трех характерных моделей цитирования иноязычных прецедентных единиц — прямое (в т.ч. формально модифицированное) переводное цитирование, прямой перевод с полной прагматической трансформацией и полностью трансформированный перевод. Источниками подобного переводного цитирования практически всегда у него являются произведения англоязычной рок-поэзии. Все остальные заимствования прецедентных единиц осуществляются обычно из переводных текстов. Исключение могут составлять некоторые цитаты из даосистской, буддистской и ламаистической литературы, обнаружение и анализ которых требует знания языка оригиналов.