

# Päihdyttävät aineet Boris Grebenštšikovin rocklyriikassa

T o m i H u t t u n e n &  
O l e s j a T e m i r š i n a

*Olen juonut Pietarissa, olen juonut Moskovassa.  
Olen juonut Kostromassa ja Rjazanissa.  
Olen juonut Lagavulinia, juonut Laphroaigia,  
kyytipojaksi ruohoa ja leipää.  
("Suruton venäläinen kulkuri", 2006)*

*On paljon korkeita aineita, äiti, mutta minä yh-  
distän ne kaikki keskenään  
("Tulliblues", 1995).*

Boris Borisovitš Grebenštšikov (BG, s. 1953) on neuvosto- ja sen jälkeisen ajan tunnetuin venäläinen rockrunoilija, legendaarisen 1970-luvun alussa perustetun Akvarium-yhtyeen johtohahmo, lauluntekijä ja laulusolisti. Uudemmalle tutkimukselle BG on kiistaton kulttihahmo, venäläisen kulttuurin lähihistorian symboleita (ks. esim. Smirnov 1999; McMichael 2007; Steinholt 2004, 79–84). Hänestä on julkaistu läpi 1990- ja 2000-lukujen useita elämäkertoja, tutkielmia, analyyssejä, antologioita ja muistelmia.<sup>1</sup> Runoilijaksi häntä on kutsuttu jo pitkään, ja hänen tekstinsä ovat päätyneet venäläisen nykyrunouden antologioihin 1990-luvun puolivälistä lähtien (ks. Grebenštšikov 1995; 2005).

Grebenštšikovista tuli Leningradissa rocktähti jo 1970-luvulla, ja viimeistään vuoden 1980 Gruusian Tbilisissä järjestetty yleisliittolainen rockfestivaali ”Keväiset rytmit” (*Vesennije ritmy -80*) osoitti, että BG ja Akvarium tulevat aiheuttamaan hämmennystä koko 1980-luvun Neuvostoliitossa.<sup>2</sup> BG oli perustamassa legendaarista rock-klubia (*Leningradskii rok-klub*) yhdessä KGB:n ja Komsomolin edustajien kanssa (ks. Steinholt 2004, 50–51; Yurchak 2006, 192). Perestroikan vuosina Akvariumista tuli läpi koko Neuvostoliiton tunnettu yhtye, jonka *magnit-albumit* levisivät miljoonina kasettikopioina ympäri maan ja jonka laulu ”Tämä juna on tulessa” oli perestroikan toteuttaneen sukupolven symboleita.<sup>3</sup> Vuosina 1987–1989 BG yritti läpimurtoa glasnost-mannekiinina Yhdysvalloissa, mutta Columbia Recordsin julkaisema albumi *Radio Silence* (1989) ei menestynyt odotetulla tavalla. Sekasortoisen 1990-luvun aluksi BG taltioi historiallisesti merkittävän, tarkkanäköisen ja synkretistisen *Venäläisen albumin* (1992) ja aloitti vielä tänä päivänä jatkuvan konserttikiertueen ympäri entistä Neuvostoliittoa. Vuosikymmenen varrella hän syventyi itämaisiin mystikoihin ja itämaiseen musiikkiin, parjasi Jeltsinin Venäjää (”Minne troikka kiidät, minne matkaa teet? / On kuski napannut taas vodkaa ja sammunut pukilleen<sup>4</sup>”) ja kokeili uusia tyyli-lajeja. Uudella vuosituhannella hän onkin jo venäläisen kulttuurin dinosauruksia. Grebenštšikovin 50-vuotislahjaksi Putinilta saama kunniamerkki ”Isänmaan hyväksi tehdyistä palveluksista” (2003), juhlakonsertti Kremlissä sekä presidentin kabinettipäällikköä Vladislav Surkovia myötäilleet kommentit Putinin kauden

Venäjällä herättivät erityistä huomiota ja kysymyksiä entisen vaihtoehtoisen kulttuuriälämyksensä riippumattomuudesta (ks. Huttunen 2003).

## Päihteet ja rajanylitykset

Päihteet ja rock liitetään yleisesti ja helposti yhteen, eikä venäläinen tai neuvostorock tee tässä suhteessa poikkeusta. Aineistoa löytyy jotakuinkin pohjattomasti kaikilta artisteilta (mm. Maik Naumenkolta, Viktor Tsoilta, Juri Ševtšukilta, Diana Arbeninalta ja Sergei Šnurovilta), ja huolimatta Grebenštšikovin tekstien korkeakulttuurisesta ylävireestä myös hänen tuotannossaan päihteisiin ja päihtymiseen liittyvät motiivit ovat hyvin yleisiä. Mistään *sex & drugs & rock'n'roll* -kultista ei tässä tapauksessa ole kuitenkaan kysymys. Viinaan liittyvät kysymykset ovat Grebenštšikoville yleensä venäläisiä eli samanaikaisesti henkilökohtaisia ja metafysisiä. Ylistyslauluja hän ei viinalle esitä – se kuuluu valheellisen elämän piiriin:

Minua kiertää rautainen kehä,  
teen ristinmerkin, kun näen lasin.  
Ei ole voimia jatkaa tätä valhetta,  
äiti, en voi enää juoda (...)  
Äiti, kaada pois kaikki mitä pöydällä on,  
en voi enää juoda.  
(”Äiti en voi enää juoda”, 2006.)

Yhtä lailla alkoholi esiintyy hänen teksteissään kansalliseen mytologiaan sidottuna. Tässä mielessä tärkeä metafora on 1980-lukulainen ”yleiskansallisen krapulan enkeli”, joka ilmestyi kokoelma-albumilla *Babylonin kirjasto*:

Jo meni marraskuun seitsemäs,  
jo vaikeni yhteisen riemun meteli.  
Mutta jokin ympärillä kiertelelee siellä, missä  
seison minä;  
se on kai yleiskansallisen krapulan enkeli. (”Yleiskansallisen krapulan enkeli”, 1993.)

Päihdyttävät aineet esiintyvät Grebenštšikovilla useimmissa tapauksissa metaforisina

motiiveina hämmentävän kiinteissä yhteyksissä ja toisiinsa vakiintuneisiin motiiveihin kytkeytyen. Tästä syystä on mahdollista analysoida niiden symbolista merkitystä taiteilijan koko tuotannon kannalta. Juuri siksi päihteet tarjoavat erinomaisen näkökulman Boris Grebenštšikovin lyriikan tuotannonsisäiseen merkityksenantoon. Analysoimalla päihteisiin liittyviä motiiveja hänen teksteissään saatamme ymmärtää paremmin niiden rakentumisperiaatteita, toisin sanoen päihdemotiivit antavat välineitä Grebenštšikovin lyriikan ymmärtämiseksi.

Boris Grebenštšikovin lauluja pidetään yleisesti vaikeasti ymmärrettävinä ja joidenkin mu-



*Boris Grebenštšikov, 1980-luvun puoliväli. Kuvaaja Georgii Molitvin. Lähde: Smirnov 1999*

kaan jopa mahdottomina analysoida (ks. esim. Nikitina 2001, 152). Syitä tähän on varmasti monia, mutta tärkeimpiä lienee hänen tuotantonsa – sanaston ja tekstien, kielikuvien ja motiivien – kerrostuneisuus. Grebenštšikovin tuotannossa sanasto on rajattu, ja hänen on kuvailtu kirjoittavan mantraa lyyrisen sankarinsa (tai tekijänsä alter egon) ympärille.<sup>5</sup> Niin kutsuttu implisiittinen lukija – tekstin perusteella rekonstruoitava vastaanottaja – on Grebenštšikovin tuotannossa kovin erilaisten kielten, kirjallisuuksien ja kulttuurien tuntija. Intertekstuaalisti Grebenštšikov harjoittaa monilähtöistä siteeraamista, joka edellyttää laulujen kuulijalta erityistä kompetenssia (Huttunen 2002). Tekstienvälisen kompetenssin lisäksi vastaanottajalta odotetaan taiteilijan oman tuotannon perusteellista tuntemusta, mihin viittaa puolestaan hänen runokieleensä merkitysrakenteiden monikerroksisuus ja monimutkaisuus (Temiršina 2005, 33). Tämä selittää myös hänen tekstiensä vastaanoton vaikeutta. Tekstienvälisen ja tuotannonsisäisen kerrostuneisuus muodostavat Grebenštšikovin lyriikan ominaislaadun koko venäläisen rockrunouden kontekstissa. Ehkä juuri siksi kielen- ja kirjalli-

suudentutkijat ovat kokeneet hänen tuotantonsa haasteeksi ja yrittäneet eri tavoin rekonstruoida sen semanttista struktuuria (Logatševa 1997; Temiršina 2006).<sup>6</sup>

Grebenštšikovin lauluissa voidaan havaita motiivien ja niiden sisältämien elementtien erikoislaatuinen vuoropuhelu: johtomotiivit ja niille alisteiset motiivit ikään kuin leikkaavat läpi kokonaisten laulujen ja muodostavat keskenään monimutkaisia semanttisia yhdistelmiä. Tämän lisäksi nämä motiivit saattavat rinnastua tai asettua ristiriitaan sisältämiensä merkityselementtien kanssa. Tämänkaltaisten vastaavuuksien ja/tai vastakkainasettelujen seurauksena kunkin metaforisen motiivin merkityssisältö karttuu ja monimutkaistuu. Niiden merkityspotentiaali muuttuu lopullisessa laulussa ja osana runoilijan tuotantoa monifunktionaaliseksi. Grebenštšikovin tuotannossa merkityselementtejä – sanaa, kielikuvaa, motiivia – tulee siis tarkastella osana merkitysjärjestelmää. Tästä järjestelmästä irrallisina nämä elementit jäävät käsittelemättömiksi.

Tätä semanttisen määrittämättömyyden taustaa vasten on selvä, että 'raja' (*granitsa*) ja sen saamat moninaiset ilmaisut – 'ovi' (*dver*),



*Akvarium vuonna 1979 tai 1980. Vasemmalta: Andrei Romanov (Djuša), Aleksandr Aleksandrov (Fagot), BG, Mihail Fainštein-Vasiljev (Fan), Vsevolod Gakkel (Seva). Lähde: Smirnov 1999.*

'ikkuna' (*okno*), '(peili)lasi' ([*zerkalnoje steklo*]), 'ranta' (*bereg*), 'kahluupaikka' (*brod*), 'kynnys' (*porog*), 'risteys' (*perekrestok*) jne. – ovat tärkeitä toistuvia motiiveja Grebenštšikovin tuotannossa. Semiotikka korostaa rajaa kaksisuuntaisena tekstin merkityksenannon perustana ja uusien merkitysten generaattorina.<sup>7</sup> Rajan tehtävä on yhdistää ja erottaa samanaikaisesti, kuulua ja olla kuulumatta. Grebenštšikovin lauluissa lyyrisen sankarin tyypillinen paikka on rajalla todellisuuksien välissä, ja asemallaan hän korostaa kaikin tavoin kuulumattomuuttaan 'tähän puoleen' (*eta storona*) ja kosketustaan 'toiseen puoleen' (*ta storona*). Grebenštšikovin 1980-luvun lauluissa huomio kiinnittyy usein siihen, mistä käsin sankari tarkastelee tapahtumia tai missä hän näkee unia eli on maailmojen välissä. Hän ylittää kynnyksiä ja risteyskiä, astuu milloin "yöhön", milloin "toiselle puolelle", mutta useimmiten vain istuu seinällä, vuorella, katolla tai muurilla:

Yksin minä vain istun tällä muurilla,  
kuten tavallista  
(”Laulu uudelle elämäntavalle”, 1982).

Istun katolla ja olen onnellinen,  
istun katolla kuin aristokraatti (”Aristokraatti”,  
1982).

Kauniilla vuorella istuessani  
näen usein unia,  
ja minusta näyttää että... (”Kauniilla vuorella  
istuessani”, 1987)

Täällä, kahden joen välissä,  
yö muinaisilla vuorilla... (”Tarkkailija”, 1989)

Sisäpuolisesta näkökulmasta käsin 'tarkkailija' (*nabljudatel*) on itse raja tämän- ja tuonpuoleisen välillä. 'Tuolta puolelta' hän saa tietoa oikeasta ja vapauttavasta todellisuudesta, joka on muilta ulottumattomissa. Ehdollisuus, keinotekoisuus ja fiktiiivisyys ('leikki', 'sirkus' tai 'elokuva') – jotka kuuluvat ehdottoman negatiivisiin motiiveihin Grebenštšikovin tuo-

tannossa – kuuluvat "heidän" maailmaansa, siis tämänpuoliseen, väärään ja valheelliseen todellisuuteen. Siten 'tämä maailma', joka rinnastuu Grebenštšikovin teksteissä kielteiseen ennalta määrättyyn järjestykseen, on lyyriselle sankarillekin vihamielinen, minkä tähden hän sortuu päihteyksiin:

Tässä maailmassa ei ole sattumanvaraisuuksia,  
enkä voi siis katua kohtaloani.  
Hän soittaa heille kaikille, sinä soitat hänelle,  
mutta kuka täällä soittaisi sinulle?  
Minähän kannään kuin porsas  
ja sammun pöydän alle,  
tässä yhteiskunnassa minä olen erakko... (”Kylätanssi”, 1982.)

Maailma, jossa ei ole sattumanvaraisuuksia, vaan jossa kaikki toimii tietyn järjestyksen varassa, on vihamielinen ja valheellinen, samoin kuin juopuminen. Joten järjestyksä ja juopuminen kuuluvat samaan valheelliseen maailmaan. Tämän rajamotiivin kannalta avainasemassa Grebenštšikovin varhaistuotannon kannalta on laulu vuodelta 1976 "Toiselta puolen peililasin" (*S toi storony zerkalnogo stekla*), joka viittaa yhtäältä Arseni Tarkovskin runoon "Ensitapaamisia" (*Pervyje svidanija*) vuodelta 1962<sup>8</sup>, mutta toisaalta Lewis Carrollin *Liisa ihmemaassa* -teokseen:

Viimeinen sade – melkein ei sade enää lainkaan;  
katso, miten yksinkertaista on löytää siinä rauha.  
Ja jos uskotaan, että huomennakin on taas uusi päivä,  
niin on jo hyvinkin helppoa...

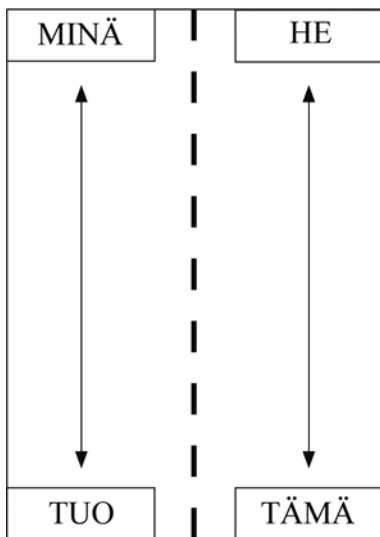
Oi, kunpa tämä yö ei päättyisi koskaan;  
tuntuu, että kotini ei ole enää koti.  
Katso, kuinka helppoa heillä on – he leikkivät  
elämäänsä  
seinällä lasin takana.

Olen tuntevinani itseni  
tuossa pojassa, joka lukee runoja;  
hän puristi viisarit kädessään, että tämä yö ei

päätyisi,  
ja veri vuotaa kädestä...

Mutta kaikki vaikuttaa vain leikiltä  
toiselta puolen peilin lasin;  
ja tässä on aamunkoi, mutta me emme menettäneet  
mitään:  
tänään on sama päivä kuin eilenkin.

Laulua voidaan kokonaisuudessaan luonnehtia rajan kautta. Kyse on toisiaan seuraavien oppositioiden ketjusta eli samalla useasta rajasta: 'sade' / 'ei-sade'; 'tänään' / 'huomenna'; 'koti' / 'ei-koti'; 'leikki' / 'elämä'; '(peili)lasin toinen puoli' / '(tämä puoli)'; 'minä' / 'tuo poika'; 'aika' / 'ei-aika'; 'eilen' = 'tänään' = 'huomenna'. Laulun kronotoopin eli aika-avaruuden tarkoituksellinen määrityttömyys ja ambivalenssi kohoavat päällimmäisiksi (vaikka toki tänään on eilisen huomenna ja huomisen eilinen). Jättäessään itsensä ulkopuolelle lyyrinen sankari puolestaan korostaa omaa kuulumattomuuttaan tai haluttomuuttaan kuulua. Asemoidessaan itsensä rajalle hän puolestaan avaa oven 'toiselle puolelle', joka implikoi oppositionsa eli 'tämän puolen'. 'Leikki' heidän maailmassaan edustaa



*Odotuksenvastaisesti Boris Grebenštšikovin laulussa 'minä' on asemoitu rajan eli '(peili)lasin' tuolle puolelle, kun taas 'he' ovat sen tällä puolen.*

sankarille vihamielistä todellisuutta. Tuonpuoleinen on kuitenkin olemassa vain '(peili)lasin' motiivin kautta. Odotuksenvastaisesti 'minä' sijaitsee 'tuolla puolen', joka edustaa siis sankarin tavoittelemaa, oikeaa maailmaa, kun taas 'he' ovat 'tällä puolen', valheellisessa todellisuudessa. On hyvä muistaa, että peilin avulla tapahtuva toisintaminen ei koskaan ole yksinkertainen toisto, vaan vasen-oikea -akseli muuttuu heijastuksessa päinvastaiseksi<sup>9</sup>, ja tämä efekti voidaan nähdä myös Grebenštšikovin laulussa. Tätä voidaan havainnollistaa oheisella laulun peilimaistä rakennetta kuvaavalla kaaviolla.

Grebenštšikov operoi myöhemmin '(peili)lasilla' lauluissaan "Pietarin hiekat" (*Peski Peterburga*), "Marina", "Laukauksia toiselta puolen" (*Vystrely s toi storony*), "Kotiinpaluu" (*Vozvraščeniye domoi*), "Huone vailla peilejä" (*Komnata lišennaja zerkal*), "Apokryfi" (*Apokrif*), "Ratsastaja taivaan ja maan välillä" (*Vsadnik meždu nebom i zemlei*), "Jos lähen" (*Jesli ja uidu*), "Valkoinen reggae" (*Beloje reggae*), "Hän on draamani" (*Ona moja drama*) sekä "Poika" (*Maltšik*): "Mitkan ja druidin välillä, / välillä peilin tämän ja tuon puolen..." Varhaistuotannossaan hän hyödyntää tavattoman usein '(peili)lasia' ilmaisemassa spatiaalista rajaa eri tilojen, kronologista rajaa eri aikojen sekä metafysisistä rajaa eri olotilojen tai maailmojen välillä. Kaiken kaikkiaan '(peili)lasi' semioottisena rajana on hyvin moniulotteinen (ks. esim. TPZS 1988). Grebenštšikovin tuotannossa on määrättömän paljon lasipintaa; ikkunoita ja peilejä on paljon enemmän kuin esimerkiksi ovia. Jopa siinä määrin, että myös lasin puuttuminen (rajana) on merkityksellistä hänen teksteissään: "Välillämme ei ole lasia / eikä mitään mitä lyödä" ("Sinusta viehättynyt", *Otšarovannyi toboi*, 1987). Ehkäpä Boris Grebenštšikovin yhtyeen nimeen Akvarium (Akvaario) usein liitettyä mystiikkaa olisi syytä tarkastella tästä näkökulmasta. Tämä rajapoetiikka on kuitenkin vain johdantoa niihin siirtymiin ja rajanylityksiin, joita Grebenštšikovin tuotannossa aiheuttavat päihdyttävät aineet.



*Andrei Makarevitš ja BG. Kuvaaja Igor Prostakov. Lähde: Smirnov 1999.*

## 'Viini/viina' ja siirtymät

'Viini/viina' on Grebenštšikovin tuotannossa merkityksiä tai olotiloja välittävä ja siten myös rajan käsitteen piiriin kuuluva motiivi. Tämän motiivin tärkein funktio tekijän runouden merkitysjärjestelmän osana on tehdä mahdolliseksi erilaiset siirtymät yli tiettyjen (semanttisesti tai spatiaalisesti ymmärrettyjen) rajojen. Tällaisten siirtymien seurauksena metaforisesti käytetyn 'viinin/viinan' merkitys muuttuu sen kytkeytyessä runoilijan tuotannossa vakiintuneisiin semanttisiin ryhmiin eli toisiin vastaaviin tekstelementteihin, toiseen semanttiseen perheeseen tai motiivien joukkoon. Tästä johtuen esimerkiksi 'viiniä/viinaa' Grebenštšikovin tuotannossa ei voi missään tapauksessa tutkia irrallisena. Sitä on tarkasteltava tietyn motiivijoukon kontekstissa. Kyseistä motiivijoukkoa yhdistää idea valheellisesta todellisuudesta. Valheellisen todellisuuden piiriin kuuluvat siis, paitsi edellä mainittu keinotekoisuus ja järjestyneisyys, myös päihtees. Tämä motiivi onkin luokiteltava Grebenštšikovin tuotannossa perustavaa laatua olevaksi merkityselementiksi, yhdeksi sen arkkiseemeistä. Valheellisen todellisuuden arkkiseemi

ilmenee hänen teksteissään useina variantteina, mutta suhde toimii myös toiseen suuntaan: yksittäisten tekstien kohdalla nämä variantit muovaavat kulloinkin arkkiseemin merkitystä. Siten sen merkitystä ei voi pitää kiinteänä tekijän tuotannon kokonaisuudessa, vaan valheellinen todellisuuskin määrittäytyä jatkuvasti uudelleen, karttuu ja monimutkaistuu. 'Viinin/viinan' motiivin merkityssisällön rekonstruointi edellyttää näin ollen runoilijan luoman merkitysrakenteen selvittämistä. Turvaudumme tässä yhteydessä kontekstuaalisen analyysin periaatteisiin, jolloin motiivi tai metafora saa tulkintansa rinnakkaisten naapurimotiivien ja -metaforien kautta. Niiden avulla voimme määritellä sen semanttisen verkoston, jonka puitteissa kyseinen metafora tulee tulkituksi (ks. esim. Scragg 1976). Toisin sanoen tutkimme tekstin- ja tuotannonsisäisiä keskinäis-suhteita – sitä, miten sanat, metaforat ja motiivit "tartuttavat" toisensa merkityksellään (vrt. Tynjanov 1924, 78–92; Tynjanov 1977, 328). Grebenštšikovin kohdalla kyse on ensisijaisesti siitä, mihin motiiveihin 'viini/viina' rinnastuu (korrelaatio-suhde) ja mihin nähden se vuorostaan asettuu vastakkaiseksi (oppositio-suhde).

'Viini/viina' rinnastuu Grebenštšikovilla ensisijaisesti uneen, nukkumiseen ja uneksimiseen, toisin sanoen siirtymiin olotilojen tai tajunnantilojen välillä. Molemmat liittyvät siis jälleen rajaan. Käsitteiden 'viini/viina' ja 'uni' vastaavuusuhde on niitä vakiintuneita merkityssiteitä, jotka voidaan havaita läpi koko Grebenštšikovin tuotannon. Merkille pantavaa on, että osana hänen tuotantonsa merkitysjärjestelmää 'uni' edustaa valheellista todellisuutta, josta on siirryttävä pois, toiseen ja oikeaan:

Myöhäistä kuvitella nukkuvansa,  
vaikka uni olikin tälle vuosisadalle tyypillistä.  
Mutta epäilyn aika on ohi, on kaislat siirretty  
syryjään;  
on hyvä kahlata yli suuren joen. ("Mestari Bo'n  
tapaus", 1984.)

Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, että perinteinen buddhalainen suuren joen ylityksen metafora tarkoittaa *satoria* eli vapautumista elämän kiertokulun pyörästä, siis nirvanaa ja valaistumista (ks. tarkemmin Temiršina 2005, 33). 'Uneen' rinnastettuna 'viini/viina' saa puolestaan vastaavan kielteisen konnotaation (mikä on siis yhteistä edellä mainitulle valheellisen todellisuuden semantiikalle) ja osoittautuu aina hengellisen petoksen merkiksi. Niinpä monissa



*Joulukuun lapset, 1986. Kuvaaja Andrei Usov. Lähde: Kušnir 1999.*

Grebenštšikovin lauluissa 'viini/viina' symboloi hengen formalisointia sellaisissa uskonnoissa, joissa arvoteoreettiset kysymykset on korvattu seremonioin tai rituaalein. Usein, joskaan ei aina, kysymys on kristinuskosta. Tämä on helppo ymmärtää, onhan 'viini' perinteinen kristillinen symboli, joka viittaa Kristuksen vereen. Seuravista 1990-luvun ja 2000-luvun lauluista näemme, kuinka 'viinin/viinan' metafora sekoittuu myöhemmässäkin tuotannossa uskonnolliseen semantiikkaan, joka puolestaan kytkeytyy valheellisen todellisuuden kokemukseen:

Adamista tuli kerjäläinen,  
Abel siirtyi langattomaan,  
Nooa ei saanut valmiiksi rakentamaansa,  
vaan veti naamat ja kaatui kuraan...  
Ihmiskunnan historia ei olisi niin vino,  
jos olisivat tajunneet ottaa yhteyttä mieheen Kemerovon. ("Mies Kemerovon", 2003.)

Niin koko elämämme on joko Secam tai Pal;  
joko pellolla finaalissa tai mielissämme Vapah-taja.

Lähdin pois päästäkseni alkujen alkuun,  
mutta dokasin ja kaaduin – siinä koko tarina.<sup>10</sup>  
("Lautturi", 1991.)

Mutta miksi olet pukeutunut viittaani ja mitä  
kasvoissasi on?

Ja jos kerran olet enkelini, miksi me juomme tätä  
sotkua? ("Varjo", 1998.)

Älä juo viinaa, Gertrude;  
juopottelu ei sovi naisille.

Jos vedätkin lärvit, niin inhottaa se  
niin työkavereita kuin ystäviä.

Pidä tiukemmin kiinni ankkurista –  
ankkuri ei petä sinua.

Ja kun vihdoin tajuat, että samsara on nirvana,  
niin kaikki murhe häipyä mielestäsi. ("Älä juo  
viinaa, Gertrude", 1994.)

Raamatulliset motiivit ja kristilliset symbolit esiintyvät yhteydessä päiheisiin, saman

valheellisen todellisuuden piirissä. Sen sijaan buddhalainen *satori* eli matka *samsarasta* (elämän kiertokulusta ja kärsimyksestä) *nirvanaan* (valaistumiseen) on liikettä tavoiteltavaan todellisuuteen. Siinä on kyse samasta siirtymästä (’unesta’ valveille) kuin edellä joen ylityksen kohdalla (”Mestari Bo’n tapaus”). Päähteiden kristillinen semantiikka korostuu reggae-henkisessä laulussa ”Stop-masiina” (*Stop-mašina*, 1999), jossa esiintyy erityinen kielikuva tärkeästä venäläisestä pyhimyksestä eli Pyhästä Nikola Ihmeidentekijästä (”Kioskilla Nikola polttee suruunsa hämärässä”). Kyseinen kuva syntyy paradigmaattisen merkityssiirtymän kautta: *larjok* (kioski) viittaa implisiittisesti kontekstuaaliseen siteeseen Pyhä Nikolan ja päähteiden välillä.<sup>11</sup> Täsmällisemmin tämä side esiintyy laulussa ”Kahluupaikka” (*Brod*), jossa Pyhä Nikola saa tuttavallisen nimityksen Kolja ja ilmestyy taas yhteydessä ’viinaan’, jolle Grebenštšikov puolestaan antaa jälleen negatiivisen arvolatauksen:

Siellä missä synnyin kaikki tunsivat Koljan.

Kolja oli meidän kaikkien paras toveri ja ystävä.

Kolja opetti juomaan viinaa, viina korvasi oman tahtoni...<sup>12</sup> (”Kahluupaikka”, 2002.)

’Viinin/viinan’ kuuluminen valheellisen todellisuuden semanttiseen piiriin on toki tekijän määrittämä tulkinta tälle motiiville. Kytkeytyessään uskonnollisiin motiiveihin ’viini/viina’ osoittautuu Grebenštšikovin merkityssysteemissä ”valheelliseksi ohjenuoraksi” hengelliseen todellisuuteen:

Siellä täällä on šamaaneja, äiti, minäkin olen šamaani, mutta erilainen.

En poistu astraalista, ja jos poistun, niin juon viinaa... (”Tullibluess”, 1995.)

’Viinin/viinan’ kuuluminen valheellisen todellisuuden semanttiseen piiriin sitoo sen rajan näkökulmasta ’tähän puoleen’ (”heidän maailmaansa”), joka edustaa myös fiktiivisyyttä ja keinotekoisuutta. Valheellinen maailma on

lisäksi jotain voimakkaasti strukturoitunutta, järjestäytyynyttä ja siten myös pysähtynyttä. Yhteiskunnalliset tulkinnat alkavat houkuttaa: Boris Grebenštšikov aloitti uransa pysähtyneisyyden aikakaudella (*zastoi*) ja erityisen vihamieliseksi hän koki ajattomaksi (*bezvremenje*) eli seisah-tuneeksi sekasoroksi luonnehtimansa Jeltsinin kauden. Akvarium (Akvaario) syntyi lasein rajatuksi yhteisöksi totalitaarisessa yhteiskunnassa – yhteisöksi, johon oli rajattu pääsy lopulta juuri Grebenštšikovin laulujen esoteerisen kielen ja monimutkaisen merkitysrakenteen ansiosta.

## ’Vesi’ ja semanttinen perhe

Vaihtoehto negatiivisesti arvetulle ’tälle puolelle’ on tietenkin ’toinen puoli’, ’(peili)lasin’ takainen todellisuus, aito ja puhdas, joka saa oman nesteensä, ’viinille/viinalle’ vastakkaisen ilmaisun Grebenštšikovin lauluissa – ’puhtaan veden’, joka on paitsi akvaariossa välttämätön elinehto, myös lääke vihamielisten päähteiden vaikutuksiin:

Täytyy juoda yötä vasten kaksi litraa vettä, jotta aamulla pää olisi kasassa,

sillä tänään aion juoda kanssa miehen Kemerovon (”Mies Kemerovon”, 2006).

Yhteydessä tekijän merkitysjärjestelmään ’viini/viina’ asetetaan usein vastakkain ’puhtaan veden’ kanssa, joka on puolestaan Grebenštšikoville aidon hengellisyyden merkki. Ehtoollisessa nautittava Kristuksen veri joutuu veden kanssa ristiriitaan useaan kertaan vakavahenkisellä, synkretistisellä ja profeetalisella *Venäläisellä albumilla* (1992), vaikka vastakkainasettelu ’viini/viina’ vs. ’vesi’ on toki muutenkin vakiintuneimpia elementtien välisiä yhteyksiä Grebenštšikovin lyriikassa:

Ota, Herra, vastaan tämä leipä ja viini,

katso, Herra, kuinka me vajoamme pohjalle,

opeta meidät hengittämään veden alla... (”Nikita Rjazanilainen”, 1992).





*Akvarium 1998. Vasemmalta: Oleg Šar, Oleg Sakmarov, BG, Dmitri Veselov, Boris Rubekin, Aleksandr Ponomarev, Nikolai Koškin. Kuvaaja: Igor Vereštšagin. Lähde: Smirnov 1999.*

Kullattiin ristit, tuikattiin niitä minne sattuu,  
ja vaihdettiin viinaan yksi meille annettu.  
Aamulla krapulassa mentiin joelle vettä hake-  
maan,  
mutta siellä oli veden sijasta Mongoli-Šuudan.  
(”Sudet ja varikset”, 1992.)

Halusin tulla vedeksi sinulle<sup>13</sup> –  
minut muutettiin viiniksi (”Proomuvahti”,  
1995).

Aiemmin siteeratussa laulussa ”Kahluu-  
paikka” (*Brod*) oppositio ’viini/viina’ vs. ’vesi’  
esitetään jokseenkin koomisesti. Lyyrinen  
sankari ylittämässä jokea kahlaten on tietenkin  
vastakohta ’viinin/viinan’ motiiville:

Kolja opetti juomaan viinaa, viina korvasi oman  
tahtoni,  
mutta jaspiksen varsi korvasi  
kompassin ja pelastusrenkaan (...)  
On aika ylittää tämä joki kahlaten... (”Kahluu-  
paikka”, 2002).

Paitsi että joen ylityksessä on kyse *satorista*,  
siinä realisoituu myös kristillinen motiivi veden  
päällä kävelemisestä, minkä Grebenštšikov taas  
tekstissään kiistää demonstratiivisesti kuvaamal-  
la joen ylityksen tapahtuvan maata pitkin (siis  
kahlaten): ”Veden hellä kosketus on parasta mitä  
tiedän, / mutta kehoni insinöörit käskivät minun  
kävellä maata pitkin”.

’Viiniin/viinaan’ kytkeytyy toki muitakin  
negatiivisia motiiveja, jotka liittyvät (narkoot-  
tiseen) juopumiseen ja todellisuuden hahmon  
rikkomiseen (’nikotiini’, ’kokaiini’ sekä ’roina’,  
’myrky’, ’sotku’, ’litku’, ’jää’).<sup>14</sup> Runoilijan  
merkitysrakenteessa ’viiniä/viinaa’ ja narkoot-  
tisia motiiveja voidaan tarkastella paradigmaat-  
tisina variantteina, jotka yleisen ja yhdistävän  
merkityksensä ansiosta voivat esiintyä eri kon-  
teksteissa jopa toisiaan korvaavina. Näin ollen  
oppositiossa ’veden’ kanssa ei välttämättä tavata  
aina ’viiniä/viinaa’, vaan yhtä lailla käytössä voi  
olla jokin toinen motiivi tästä ryhmästä – motiivi,  
jota kuitenkin käytetään vastaavassa kontekstissa  
ja samassa funktiossa (vrt. esim.: ”Tämä on vettä;  
se on vettä, siinä on myrkyä – pois se”). Lisäksi  
muut narkoottiset motiivit sekoittuvat uskonnol-  
liseen semantiikkaan siinä kuin ’viini/viinakin’.

Esimerkiksi laulussa ”Lautturi” (*Burlak*) ’kokaiini’ esiintyy juopumiseen viittaavassa yhteydessä ja kytkeytyy jälleen tuttavallisesti puhuteltuun ’herraan’ (*gospodin*), jonka sijainti (taivaassa) viittaa puolestaan jumalalliseen olomuotoon:

Ja kun pitkin Volгаа kulkee yksinäinen lautturi,  
vetää hinausköyttä taivaanrannan tasangolla,  
hänelle herra näyttää taivaasta nyrkkiä,  
mutta lautturia naurattaa – nyrkissä on kokaiinia  
(”Lautturi”, 1991).

Vastaavan semanttisen suhteen uskonnon ja huumausaineen välillä löydämme laulusta ”Veli Nikotiini” (*Brat Nikotin*, 2002), jossa ’nikotiini’ liittyy kirkkoon (”Tulin lämmittelemään kirkkoon, / alttarilta katsoi silmä, / Luoja meni paikallisjunaan / ja repi kiskoja kuin kukkia”) ja suorastaan rinnastuu uusitamentilliseen kilvoitteluun (”Jätä minut rauhaan, veli nikotiini”). Motiivien paradigmaattisen yhdistelyperiaatteen mukaisesti tämä ’nikotiinin’ kuva kytkeytyy vielä toiseen ryhmän motiiviin eli jäähän (”Ympärilläni on tundraa, / ympärilläni on jäätä”), mikä vielä kerran vahvistaa sen kuulumisen valheellisen todellisuuden piiriin. Vaikka ’jää’ onkin ’veden’ olomuoto, se kuuluu valheellisen todellisuuden piiriin edustaessaan liikkumattomuutta. Se voi esiintyä liikkeen ja elämän vastakohtana (”Sänkyni on kylmä kuin jää / Ei ole aikaa nukkua / Täällä voi nukkua vain kuollut, eteenpäin!”), ja positiivista on vain ’jään’ liikkeelle lähtö, kuten laulussa ”Miten jää liikkuu” (*Kak dvizetsja ljod*, 1986).

’Viini/viina’ ja muut päihdyttävät aineet ovat Grebenštšikovilla loppujen lopuksi ’puhtaan veden’ korvikkeita. ’Puhdas vesi’ on hänelle puhdistautumisen ja valaistumisen symboli, aidon ja oikean hengellisen todellisuuden merkki, kun taas ’viini/viina’ symboloi sen demonista petollista korviketta. Oikean todellisuuden korvaaminen petollisella, valheellisella todellisuu-della, on puolestaan helpostikin ymmärrettävissä yhteydessä keinotekoisuuden ja fiktiivisyyden käsitteisiin, jotka ovat omiaan luonnehtimaan

useita edellä käsitellyistä narkoottisista motiiveista.

## Vino vs. kino

’Viini/viina’ ja huumaavat aineet ovat siis ’puhtaan veden’ keinotekoisia korvikkeita, minkä lisäksi ne rinnastuvat usein käsitteisiin, jotka symboloivat keinotekoisuutta muuten. Grebenštšikovin lyriikassa fiktiivinen todellisuus (’elokuva’, ’konsertti’, ’sirkus’) on valheellista. Niinpä laulussa ”Proomuvahti” (*Stereğuštii baržu*) ’sirkus’ (*tsirk*) ja ’elokuva’ (*kino*) ilmestyvät samaan yhteyteen kuin jälkimmäisen riimipari ’viini/viina’ (*vino*), mikä epäilemättä viittaa niiden yhteiseen lähtökohtaan samassa semanttisessa perheessä, toisin sanoen valheellisen todellisuuden arkkiseemissä:

Olin ritari sirkuksessa,  
olin pyhimys elokuvissa;  
halusin tulla vedeksi sinulle –  
minut muutettiin viiniksi  
(”Proomuvahti”, 1995).

Jos yritetään keinotekoisesti ymmärtää tämä sitaatti buddhalaisen metaforan ja Grebenštšikovin varhaistuotannon diskurssin taustaa vasten, voidaan esittää parafrasi, jossa lyyrinen sankari ”haluaa saavuttaa nirvanan ylittämällä joen, mutta joutuu jäämään tälle puolelle rantaa/lasia”. Seuraukset on helppo ymmärtää – hän juo ja päätyy pöydän alle eli kuolee. Kontekstuaalinen semanttinen side *kino*:n ja *vino*:n välillä on muuttunut vakiintuneeksi Grebenštšikovin runokielen rakennejärjestelmässä. Tästä osoituksena käsitepari on esiintynyt jo 1980-luvulla ja useissa muissa lauluissa vastaavalla tavalla:

Tässä on uusissa laseissa viiniä.  
Mutta aika ei enää pysty meitä säätelemään,  
me liikumme kuin elokuvissa.  
(”Minun olisi helpompi laulaa”, 1981–82.)

Ei kertaakaan eläessään kuvattu elokuvaan,  
eikä halunnut kirjoittaa runoja,  
joi mieluummin viiniä.  
("Jevgraf-poika", 1983).

Toisinaan havaitaan motiivien semanttinen jälleenyhdistäminen, jolloin esimerkiksi oppositioparissa *vino – kino* toista näistä saattaa korvata jokin saman semanttisen perheen eri jäsen. Siksi esimerkiksi laulussa "Kaistale elämää" (*Kusok žizni*) yhteydessä 'viiniin/viinaan' ilmestyy 'konsertti', joka samoin kuin 'elokuva' symboloi keinotekoista, fiktiivistä maailmaa:

Tulin tähän konserttiin,  
mutta en tylsistymään;  
soittakoon kenen on soitettava,  
ja vaietkoon kenen on vaiettava; (...)  
Kymmenen arosutta –  
ja jokainen on kännissä kuin käki.  
Minä olisin heistä yksi,  
mutta minulla on perhe...  
("Kaistale elämää", 1982).

Edellä kuvatun kaltaisten kontekstuaalisten suhteiden varassa on varsin luontevaa olettaa, että 'elokuva' on Grebenštšikovin poeettisessa semantiikassa kytköksissä myös 'veteen'. Jos kerran 'viini/viina' kuuluu samaan semanttiseen perheeseen kuin 'elokuva' ja 'konsertti', niin – paradigmasta käsin – nämä tulee tietenkin ymmärtää potentiaalisiksi 'veden' oppositioiksi. Ja tällaisen opposition löydämmekin laulusta "Hiljaisten päivien pojat" (*Synovja moltsalivyh dnei*):

Hiljaisten päivien pojat  
katsovat vieraita elokuvia,  
näyttelevät vieraissa rooleissa, (...)  
Antakaa hiukan vettä  
hiljaisten päivien pojille...  
("Hiljaisten päivien pojat", 1983).

'Elokuva' on tekijän luoman merkitysrakenteen mukaisesti oppositiossa niihin motiiveihin nähden, jotka liittyvät '(puhtaaseen) veteen'.

Tällainen vastakkainasettelu ei ole millään muotoa satunnainen tai ainutlaatuinen – päinvastoin, kyseessä on vielä yksi kiinteä rakenteellinen kytkös Grebenštšikovin tuotannon semanttisen järjestelmän sisällä. Symboloidessaan valheellisuutta ja keinotekoisuutta 'elokuva' tulkitaan laulussa "Aamulla satoi lunta" (*Sutra šol sneg*) eksistentiaalisen pirstaloitumisen merkiksi ("Ja joku on rikki eikä halua ehjäksi"). Näin 'elokuva' asettuu 'lumen' vastakohtaksi, joka puolestaan on – 'veden' seemin varianttina – valaistumisen ja uudistumisen symboli:

Ja voit esittää,  
että näyttelet elokuvassa,  
jossa ihmiset elävät korkeapaineen alla –  
mutta  
aamulla satoi lunta,  
aamulla satoi lunta  
("Aamulla satoi lunta", 1983).

Ja edelleen: vain huomioimalla tämän semanttisen järjestelmän voimme saada kyseisestä motiivista lähestulkoonkaan asianmukaisen tulkinnan laulussa "Mestari Bo'n tapaus" (*Delo Mastera Bo*), yhdessä Grebenštšikovin vaikeaselkoisimmista lauluista, jossa 'elokuva' tekijän merkitysjärjestelmän mukaisesti korreloi 'viinin/viinan' kanssa ja on siten oppositiossa 'lumeen' nähden:

Hän avaa ikkunan,  
lumen alta ei näy kattoja.  
Hän sanoo: "Muistatko kun luulit,  
että lumi on molekyyliä?" (...)  
Sinulla on tärkeitä ystäviä,  
he kuvaavat sinut elokuvaan. (...)  
He syövät sinun ruumiisi kuin leivän,  
ja juovat veresi kuin viinin.  
("Mestari Bo'n tapaus", 1984.)<sup>15</sup>

Tekijän merkitysjärjestelmän varassa voimme nyt lukea tätä tekstiä verraten yksiselitteisesti siten, että ystävät ja heidän elokuvansa kuuluvat valheellisen todellisuuden piiriin. Tämän vahvistaa viimeisen säkeen kuvaus vailla



BG New Yorkissa elokuussa 2007. Lähde: [www.aquarium.ru](http://www.aquarium.ru)

todellisuus pohjaa olevasta rituaalista, siis kannibalistisesta ehtoollisesta. Grebenštšikovin tuotannon kokonaisuudessa kyse on vääränlaisesta hengellisyydestä, joka estää sankarin hengen vapauden ja valaistumisen, pääsyn oikeaan todellisuuteen. 'Lumi' on jälleen läsnä valheelliselle todellisuudelle vastakkaisena elementtinä, siirtymään vaadittavaa rajaa ilmaisevassa ja sen vuoksi lasiin ('ikkuna') yhdistettynä. Se alleviivaa omalta osaltaan tätä samaa sankarin kokemusta – mahdottomuutta siirtyä toiselle, todellisen hengellisyyden tasolle, jossa on vain puhdasta vettä. Lopullisena esteenä on väärä ymmärtäminen ("Muistatko kun luulit...") tai kyvyttömyys ymmärtää – se sitoo kohtalokkaasti sankarin tämänpuoliseen maailmaan. Oikeastaan parafrasoin tästä löydämme laulusta "Miten jää liikkuu":

Käyt nukkumaan viisaana kuin norsu,  
heräät kaikkivoipana jumalana  
hiukan krapulassa ja vähän rakastuneena,  
mutta miten oudon valkoinen on katto.  
Miksi hyppäisit alastomana ikkunaan,

kun sait mahdollisuuden lähteä lentoon,  
kun heitit pönttöön niiden valokuvat, jotka eivät  
tajunneet,  
miten jää liikkuu. ("Miten jää liikkuu", 1986.)

Tässä tapauksessa vapautumisen tekee mahdolliseksi valheellisen todellisuuden edustajien ('valokuvien') hylkääminen. Semanttiseen järjestelmään vihkiytyneelle kuulijalleen Grebenštšikov listaa jälleen tuttuja symboleita ja motiiveja, joiden varassa implisiittinen kuulija – eli uskollinen läpi kolmen vuosikymmenen tekijän tuotantoa herkeämättä seurannut kanssamatkustaja – saattaa tunnistaa oikean ja väärän parametrin, ja teksti on luettava lopulta pikemmin hengellisenä opetuksena kuin viihdyttävänä rocktekstinä. Siksi mantran rakentaminen luonnehdintana Grebenštšikovin tuotannon kerrostuneisuudesta osuu varsin oikeaan. Toki on muistettava, että suurin osa Grebenštšikovin kuulijoista on aina tyytynyt ja tyytyy edelleen nauttimaan sävellyksen, sanoituksen, sovituksen ja esityksen aiheuttamasta esteettisestä kokemuksesta mihinkään semanttiseen verkostoon sotkeutumatta.

## Vaatimaton työn sankari

Monet tässä artikkelissa käsitellyistä motiiveista esiintyvät ensi näkemältä yksinkertaisessa Grebenštšikovin ja Akvariumin tuotannon huippukauden laulussa "Vartija Sergejev" (*Storož Sergejev*, 1984). Laulun näennäinen keveys ja helppous liittyvät epäilemättä siihen underground-kulttuurin historiaan, johon 'vartija' viittaa, onhan kyse neuvostoajalle tyypillisestä dissidenttiällymystön työtehtävästä, joka oli mahdollinen ilman puolueen jäsenkirjaa (jota muun muassa Grebenštšikovilla ei ollut). Muita vastaavia olivat "talonmiehen" (*dvornik*) ja "lämmittäjän" (*kotelnyi*) työt. Grebenštšikovin tunnetuimpia kuvauksia näistä ihmisistä oli *Päiväntasaaja*-albumilta (1987) löytyvä "Talonmiesten ja vartijoiden sukupolvi". Laulussa "Vartija Sergejev" havaitaan kuitenkin yllättävä toinen merkityskenttä, mikäli huomioimme



BG 1980-luvulla. Lähde: [www.aquarium.ru](http://www.aquarium.ru)

edellä kuvatun vakiintuneiden korrelaatioiden järjestelmän kokonaisuudessaan.

Vihreä lamppu ja likainen pöytä,  
ja säännöt päällä pöydän.  
Vartija Sergejev tuijottaa lasia  
ja miettii menneisyyttään.  
Ystävät, yllätys, tulevat luokseen  
katkaisten mietteiden kulun.  
Äkkiä kaatavat litran portviiniä  
alas vartijan kurkusta.

Ystävät tulivat taka-ajatuksin  
pitkän matkan takaa.  
He tahtoivat nähdä vartijan yksin  
vartiopaikallaan.  
Ja vartija unohtaa virkansa vallan,  
hän antautuu seurusteluun.  
Ystäville hän tuolit kantaa,  
he alkavat juopottelun.

Ja aamuun saakka hän seurustelee,  
ei muista kierrostaan.  
Hän juo eikä vilkaisekaan eteiseen,

jossa on voinut käydä varkaita.  
Kuluu yö ja koittaa aamu,  
niin kuin tapana on.  
Ja vartija Sergejev on pöydän alla  
juotuaan pullon tyhjäksi.

Vihreä lamppu palaa vain vaivoin,  
on vaihto kohta jo täällä.  
Ja vartija Sergejev sinisenä aivan,  
kaamea krapula päällä.  
Tärisee vartija oven takana,  
ei tiedä, minne matka nyt vie.  
Haluaa kaljaa ja nukkua hiukan  
vaatimaton työn sankari.

Ensinnäkin laulussa esiintyy tuttuja motiiveja yhdistelevä kuvaus myrkyllisestä 'viinasta' ja sitä juovista ja juottavista 'ystävistä', jotka ovat Grebenštšikoville valheellisen todellisuuden merkkejä. 'Viini/viina' osana tekijän merkitysjärjestelmää korreloi tässä laulussa pöydän yllä riippuvien 'sääntöjen' kanssa, sillä valheellinen todellisuus on Grebenštšikoville yleensä myös jotain järjestäytynyttä, rajattua ja voimakkaasti strukturoitunutta. 'Vartija' itsekkin edustaa valheellista todellisuutta tai on sen vanki. Erityisen merkityksellinen on tässä yhteydessä '(vartio)paikka' (*post*), joka liittyy Grebenštšikovilla aina, poikkeuksetta, 'vartiijaan'. Näiden motiivien välillä on kiinteä suhde. Esimerkiksi laulussa "Unikuningas" (*Tsar sna*) ne ovat sidoksissa: "Vartijan merkki kuolleen veden yllä on (vartio)paikkasi". Itse '(vartio)paikka' täytyy ymmärtää taas symbolisesti. Niinpä laulussa "Uusi elämä uudella (vartio)paikalla" (*Novaja žizn na novom postu*) 'vartiopaikka' on tietyn elämäntilanteen metafora, joka ei varsinaisesti palaudu sanan sanakirjamerkitykseen ("Istun ikkunassa ja katson tyhjyyteen, / tämä on uusi elämä uudella [vartio]paikalla"). Tässä kontekstissa vartija Sergejevin '(vartio)paikka' on myös metaforinen kuvaus elämäntilanteesta ja prosessista, joka päättyy kuolemaan: ("Ja vartija Sergejev on pöydän alla / juotuaan pullon tyhjäksi"). Laulussa esiintyy jälleen BG:lle tyypillinen tuotannonsisäinen sitaatti, sillä motiivi 'juoda

tyhjäksi’ on Grebenštšikovin tuotannossa merkki poistumisesta ja siirtymisestä toiseen olotilaan ja todellisuuteen. Vähimmin tämän motiivin voi erottaa nimettömästä laulusta, josta löydämme myös lyyriselle sankarille tyyppillisen rajatilan ja ’(vartio)paikan’, tilan todellisuuksien välillä:

Kun juon lasin tyhjäksi, se lentää ikkunasta,  
heitän pois kaiken, mikä oli minun,  
johonkin pieneen museoon,  
ja palaan kotiini mäen huipulla.<sup>16</sup>

Tunnistamme rajan, lasin (’ikkuna’), siirtymän ja ’mäen huipun’ lyyrisen sankarin ’kotina’ sekä nyt siis myös kuoleman (’juoda tyhjäksi’). Grebenštšikovin merkitysjärjestelmässä vartija Sergejevin lähtö vartiopaikaltaan on verrattavissa ruumiillisen olemuksen hylkäämiseen. Tätä vahvistaa Grebenštšikovin mytopoetiikassa vallitseva yhtäläisyys ’kodin’ ja ’ruumiin’ välillä. Voidaan vain olettaa, että tässä yksinkertaisessa laulussa heijastuu tiibetiläinen *Kuolleiden kirja*, joka on Tiibetin buddhalaisuudesta viehättyneelle Grebenštšikoville kiistattoman tuttu: ei-valaistunut tajunta ei tiedä ruumiinsa hylätesään, minne se päättyy kuoleman jälkeen. Näin itse ’vartija’ osoittautuu kuvaksi, joka kuuluu valheellisen todellisuuden semanttiseen paradigmaan. Ilman semanttisen järjestelmän ymmärtämistä ja mainitun paradigman rekonstruktiota laulu olisi toki ymmärrettävissä yksinkertaisena tapahtumaketjuna, joka vain päättyy absurdin oloiseen pysähtyneeseen kuvaan. Sellaisena sen tietenkin suurin osa Grebenštšikovin kuulijoista vastaanottaa.

### Tupla-annos pirtua naparetkeilijöille

Toinen näyte, jonka käsittelemme näin syntyneen motiivianalyysin valossa, on ”Luoja, varjele naparetkeilijöitä” kokoelma-albumilta *Istorija Akvariuma 3* (1981–1987).

Herra, armahda naparetkeilijöitä ja heidän loputonta päiväänsä,

ja puoluekuvia, jotka lämmittävät kotiaan;  
heidän oranssia väriään ja suunnitelmaa vuodeksi eteenpäin,  
heidän lippuaan paratiisiin jäänalaisella aluksella.

Herra, varjele naparetkeilijöitä – niitä, jotka jäivät ehjiksi,  
kun *ohrana* rannalta tylsänä tähtäilee heitä.  
Kukaan ei tiedä, miksi he ovat täällä eikä muista heidän kasvojaan,  
mutta heidän nimissään naiset keittävät terästä ja lapset lankeavat maahan.

Mitä he uneksivat, Luoja, kun lahjoitat heille unen?  
He ennakoivat nälkää ja pelkäävät sisällissotaa,  
he juovat pirtua ja heittävät kysymyksiä taivasiin,  
ja sinä vastaat heille, vaikkeet sitä itse tiedäkään.

Siis armahda heitä kuin kärsiviä, joiden laarit ovat ylitsevuotavat,  
armahda heitä kuin rakastuneita, jotka pelkäävät kuun valoa;  
ja kun armahdat heitä ja palkitset rakkauden ja kunnian,  
anna heille tupla-annos pirtua ja jätä heidät niille sijoilleen.



BG syyskuussa 2007. Lähde: [www.aquarium.ru](http://www.aquarium.ru)

Laulun johtomotiivi – ’naparetkeilijät’ – näyttää olevan koostettu semanttisen jälleenyhdistelyn keinoin, ja yritämme nyt rekonstruoida, miten tämä motiivi mahdollisesti syntyy. Pelkästään kielellisesti ’naparetkeilijät’ viittaa tiettyyn semanttiseen perheeseen: ’jää’, ’talvi’, ’kylmä’ (’pakkanen’). Ne on hyvä mainita, koska ne ilmestyvät Grebenštšikovin teksteihin 1970-luvulta lähtien, kun taas ’naparetkeilijät’ vasta perestroikan aikana. Yhdistelyn seurauksena tapahtuu metaforinen transformaatio, toisin sanoen ’naparetkeilijät’-motiivi tuo ilmestyessään uuden merkitysrekisterin tälle semanttiselle perheelle. Motiivin syntymiseen tästä semanttisesta perheestä viittaavat tietyt ryhmälle vakiintuneet ja tyypilliset kontekstuaaliset suhteet, jotka löydämme laulusta. Ensinnäkin yhdistelmä ’naparetkeilijät’ ja ’jää’ liitetään ’uneen’, jonka semantiikkaa olemme jo edellä tarkastelleet yhteydessä ’viiniin/viinaan’: ”Mitä he uneksivat, Luojani, kun lahjoitat heille unen?” Jos palaamme runoilijan merkitysrakenteisiin, jossa ’jää’ ja ’uni’ liittyvät kiinteästi toisiinsa, saamme vahvistusta oletukselle, että ’naparetkeilijät’ ovat ’lumen’ ja ’jään’ johdannaisia. Toisaalta, tekijän merkitysjärjestelmän näkökulmasta korrelaationsuhde ’naparetkeilijöiden’ ja ’sääntöjen’ välillä viittaa valheellisen olotilan semanttiseen perheeseen. ’Säännöt’ (vrt. ”Vartija Sergejev”) eli tekijän merkitysjärjestelmässä negatiivisesti arvotetut, voimakkaasti strukturoituneet tai järjestystä ylläpitävät ilmiöt, ilmaistaan tässä yhteydessä ’puoluekuvien’, ’suunnitelman’ ja ’ohranan’ välityksellä.

’Naparetkeilijät’ edustavat siis valheellista todellisuutta, minkä kautta pääsemme luontevasti ’pirtun’ semantiikkaan eli päihdemotiiviin tässä laulussa. Jälleen kerran ’viini/viina’ kytetään uskonnolliseen merkitysjärjestelmään ja väärrään maailmankatsomukseen: ”anna heille tupla-annos pirtua / ja jätä heidät niille sijoilleen”. Tässä tapauksessa Grebenštšikovin merkitysjärjestelmän tunteminen mahdollistaa ’naparetkeilijät’-motiivin rekonstruktion osana valheellisen todellisuuden kuvausta. Ympäröivät motiivit, kuten ’jää’, ’säännöt’ ja ’viini/viina’

vakuuttavat meidät tästä yhteydestä.

Boris Grebenštšikovin tuotannon usein todettu vaikeaselkoisuus, esoteerisyys tai monimutkaisuus ovat seurausta yhtäältä siitä, että sen elementit – sanat, kielikuvat ja motiivit – ovat voimakkaasti verkostoituneita läpi yli 30-vuotisen tuotannon. Toisaalta tämä johtuu mantranomaisesta, rajatusta sanastosta. Yksittäisten merkityselementtien koostumus ei ole millään muotoa kiinteä eikä niitä siksi voida tarkastella irrallisina, vaan huomio kiinnittyy niiden välisiin vuorovaikutussuhteisiin sekä semanttisiin perheisiin. Vaikka puhummekin hänen tuotantonsa kohdalla vakiintuneista korrelaationsuhteista, nämä suhteet eivät ole muutumatottomia. Sama koskee semanttisia perheitä, jotka määrittävät alinomaa uudelleen. Tämä dialoginen periaate puolestaan johtaa jatkuvaan uusien merkitysten antamiseen tai semiosikseen – merkkitapahtumaan ja merkkielämään – Boris Grebenštšikovin tuotannossa. Motiivien välinen määrittämättömyys puolestaan selittää hänen tuotantonsa läpituokevan autositeeraamisen. Hänen laulujensa kuulijat ja tutkijat ovat laatineet symbolisanastoja pyrkimyksensä selvittää käytettyjen sanojen kiinteitä merkityksiä. Kuten olemme pyrkineet osoittamaan, kiinteistä merkityksistä ei voida puhua, ainoastaan vakiintuneista korrelaationsuhteista sekä motiivien järjestäytymisestä aksiomaattisiin ryhmiin. Tutkimuksen olisikin siksi syytä kiinnittää huomionsa kaiken aikaa kasvavaan motiivien välisten suhteiden verkostoon. Huomioimalla merkityselementtien keskinäissuhteiden periaate olisi jopa mahdollista laatia Boris Grebenštšikovin semanttisten motiivien progressiivinen konkordanssi, mikäli sellainen koettaisiin mielekkääksi. Tosiasiassa tällainen semanttisen järjestelmän kuvausmalli on ilmeisen vastakkainen tekijän omalle, elävän ja uudelleenohjautuvan merkityksenannon poetikalle. Ajatus sääntöjen, järjestyksen ja voimakkaan strukturoitumisen kuulumisesta valheellisen todellisuuden piiriin voidaan tällä tavoin ulottaa tarvittaessa myös Boris Grebenštšikovin tuotannon merkitysjärjestelmän luonnehdintaan.

## Viitteet

- 1 Entisten Akvarium-jäsenten Vsevolod Gakkelin (2000) ja Andrei Romanovin (2000) muistelmateoksia voi pitää mainitsemisen arvoisina samaten kuin viimeisintä eli artistin äidin, Ljudmila Grebenštšikovan, kirjoittamaa teosta *Poikani BG* (Grebenštšikova 2008).
- 2 Kolme päivää festivaalin jälkeen Akvarium soitti vielä yhden konsertin Gruusiassa, Gorin kaupungin sirkuksessa. Tuon konsertin taltiointi Yleisradio (ohjaus Ria Karhila, kuvaus Cristian Valdes) ja kyseessä oli ylipäänsä ensimmäinen Akvariumin ammattimainen taltiointi. Taltiointi päättyi myös Akvarium-albumille *Elektrišesivo* (1981).
- 3 Epävirallisesta *magnit-izdat* -kulttuurista (vrt. *samizdat* kirjallisuudessa) ks. erityisesti loistava historiikki: Kušnir 1999; ks. myös Radke 2007.
- 4 Nämä Boris Jeltsinin (1931–2007) juomatapoihin liittyneet säkeet ovat historiallisia paralleelleja kierrättävästä laulusta ”Muinaisvenäläinen kaipuu” albumilta *Lumileijona* (1996). Grebenštšikov koki 1990-luvun puolivälissä ajattomuuden (*bezvremenje*), ts. uuden pysähtyneisyyden aikakauden, koittaneen, mikä oli osa hänen Jeltsinin kauden kritiikkiään.
- 5 Tekijän ja sankarin erikoislaatuinen suhde on kiinnostava erityisesti 1980-luvun neuvostorockissa. Paitsi Grebenštšikovin kohdalla, aihe korostuu hänen läheisen kollegansa Maik Naumenkon (1955–1991) tuotannossa. Naumenkon asemointi venäläisen rockin historiaan on populaarikulttuurin nykytutkimuksen ajan-kohtaisia teemoja.
- 6 Venäläisen rocklyriikan tutkimukseen keskittyvän ”tveriläisen koulukunnan” (Juri Domanskin toimittaman *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst* -julkaisusarjan ympärille kerääntyneen tutkijajoukon) artikkeleissa tämä kysymys on kirvoittanut useita tulkintoja: Nikitina 1998, 2001; Ivleva 1999, Nugmanova 2000, Jegorov 2001 ja Tolokonnikova 2003. Tveriläiset rocklyriikan tutkimuksen antologiat löytyvät avoimesti internetistä: poetics.nm.ru.
- 7 Rajan funktiota kulttuurissa analysoi Juri Lotman (1988, 13) kuuluisissa artikkelissaan, joka on omistettu semiosfääriin eli semioottisen universumin ja älyllisen elämän edellytyksen kysymykselle. Lotmanin mukaan ”...semioottinen raja on kaksikielisten kääntämiseen tarkoitettujen suodattimien summa, jonka läpi kulkeminen kääntää tekstin toiselle (kulttuurin – *T.H. & O.T.*) kielelle (...) ilman rajaa semiosfääri ei voi olla kosketuksissa vieraisiin semioottisiin järjestelmiin tai ei-teksteihin”.
- 8 ”Alas portaita kuin itse huimaus / hypit monta rappua kerralla vieden / valtaasi läpi kasteisen sireenin / toiselta puolen peililasin” (Tarkovski [1962] 1995).
- 9 Semiotiikan näkökulmasta tällöin on aina kyse leikkisistä todellisen ja ehdollisen välillä (ks. Lotman 1992, 114–115).
- 10 Vrt. samalta *Venäläinen albumi* -levyltä (1991) löytyvä laulu ”Äärettömyyden oriiit” (*Koni bespredela*): ”Ja kaikki toverini juovat vodkaa ilman leipää / Yksi on veli Sirin, toinen veli Vapahtaja / Ja kolmas halusi päästä taivaaseen jalan, / mutta kannäsi ja kaatui, siinä koko tarina”.
- 11 Pyhästä Nikolasta ja siitä, kuinka tämän ominaisuudet periytyvät pakanajumala Volosilta (Veles) ks. Uspenski 1982; vrt. Grebenštšikovin BBC:n haastattelussa antama maininta Pyhästä Nikolasta Venäjän tärkeimpänä pyhimyksenä: ”suurin osa ortodoksikristityistä kokee rukoilevansa Nikolaa. Ja pohjoisessa läheskään kaikissa kirkkoissa ei ole Kristus-ikonია. Jos ihmisiltä kysytään, he vastaavat: ’Jumalanäitiä ja Nikolaa me rukoilemme, ne ovat tärkeimmät’. Voi olla, etteivät tiedä edes Kristuksen olemassaolosta. Siis mistä uskonnosta puhumme? Jos kysytään tuhannelta moskovalaiselta eroa Kristuksen ja Nikolain välillä, niin luulenpa, etteivät kaikki tiedä vastausta siihen, miten Kristus ja Nikola eroavat toisistaan”. (<http://www.aquarium.ru:8080/documents/interview/interv9.html>)
- 12 Vrt. laulu ”Merihevonon” (2003), jossa tuttavallisuus lisääntyy entisestään, ja kuulijan oletetaan ja tuntevan tämäkin korrelaatio suhde: ”Joskus tuntuu, että kaikki on säpäleinä / eikä tietä paratiisiin enää ole, / mutta jos vastaasi osuu Lucifer, / sano että Kolja pyysi kertomaan terveisiä”.
- 13 Tyypilliseen tapaan Grebenštšikov kierrättää tässä omaa 1980-luvun tuotannon motiiviaan ”tulla vedeksi” rakastetulle. Vrt. laulussa ”Joulukuun lapset”: ”Jos haluat kuunnella, tahdon laulaa sinulle. / Mutta jos haluat juoda, muutun vedeksi sinulle” (*Deti dekabnja*, 1985).
- 14 Kaikkein yleisin päihde Grebenštšikovin teksteissä (1973–2006) on ’viini/viina’ (*vino*), joka esiintyy yli 30 laulussa. ’Ruoho’ (*trava*) esiintyy sekini liki 30 kappaleessa. Täsmällisemmin eritellyistä aineista tai yhdisteistä yleisin on erityisesti 1980-luvun lauluissa kulttuurisidonnaisen käsitteen tavoin esiintyvä ’portviini’ (*portvein*), joka esiintyy 10 laulussa. Yhtä usein esiintyy päihtheisiin viittaava ’myrky’ (*jad*).



Jotakuinkin saman aikakauden kielenkäyttöön viittaavat 'roina' (*drjan*) ja 'sotku' (*smes*) – ne esiintyvät synonyymisesti yhteensä alle 10 kertaa. 'Litku' (*židkost*) esiintyy 6 kertaa, ja 'kokaiini' (*kokain*) myös 6 kertaa. Yllättävältä sen sijaan voi vaikuttaa, että 'vodka' esiintyy vain 5 laulussa. Mainittakoon vielä taiteilijalle nykyään tiettävästi mieluisat nautintoaineet: etuliitteellä "kallis" tavallisesti säestetty 'konjakki' (*konjak*) esiintyy 4 laulussa, 'viski' (*viski*) puolestaan vain kahdessa laulussa.

15 Vrt. laulu "Talviruusu" (*Zimnjaja roza*, 2003), jossa elokuvan korvaa nykyaikainen tallennusmedia: "Kaikki, jotka tunsivat sinut ennen, / heidät voi tallentaa yhdelle rompulle, / he juovat yhä sinun

vertasi / ja kutsuvat sitä viiniksi". Vuonna 1986 tehdyssä laulussa "Miten jää liikkuu" näiden valheellisen todellisuuden edustajien kuvat oli puolestaan taltioitu valokuvaan.

16 Vrt. laulu "Miksei taivas putoa" (*Potšemu ne padaet nebo*, 1982), jossa ollaan tuttuun tapaan joen rannalla, ja siellä havaitaan muodonmuutos: "Hän nimensä kuuli, sitä odotti toistettavan, / heitti tuleen kaiken, mitä kaivannut ei; / seurasi jälkiään, janosi nestettään, / pitkään kulki, tien valaisi tähdellään. / Sormissaan lumi teräksiksi muuttui". Tällä tavoin havaittava tekstien ketjuuntuminen on Grebenštšikovin tuotannossa loputonta.

## Lähteet

- Gakkel, Vsevolod (2000). *Akvarium kak sposob uhoda za tennisovym kortom*. Sankt-Peterburg: Sentjabr.
- Grebenštšikova, Ljudmila (2008). *Moi syn BG*. Moskva: Amfora.
- Grebenštšikov, Boris (1995). Stihi. – *Pozdnie peterburžtsy. Poetišeskaja antologija*. Sost. V. Toporov & M. Maksimova. Sankt-Peterburg: Jevropeiskii dom, 523–526.
- Grebenštšikov, Boris (1996). *BG. Pesni*. Tver: Lean.
- Grebenštšikov, Boris (2005). Stihi. – *Stihi v Peterburge: 21 vek*. Sost. L. Zubova & V. Kuritsyn. Sankt-Peterburg: Platforma, 81–88.
- Huttunen, Tomi (2002). Venäläinen rock: intertekstuaalisti Boris Grebenštšikov. – *Venäläinen mosaiikki: johdatuksia venäläiseen kulttuuriin*. Helsingin yliopisto: Slavistiikan ja baltologian laitos & Aleksanteri-instituutti. <http://www.slav.helsinki.fi/mosaiikki>.
- Huttunen, Tomi (2003). Pietarin rock syleilee nyt valtaa. Neuvostorockin legenda sai Putinilta syntymäpäivälahjaksi kunniamerkin. – *Helsingin sanomat*. 19.11.2003.
- Huttunen, Tomi (2007). "Nevy Nevy": Intertekstuaalnoje boloto Borisa Grebenštšikova. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 9. Red. Juri Domanski. Jekaterinburg, 160–167.
- Huttunen, Tomi (2008). K semiotike granitsy v poezii B. Grebenštšikova (predvaritelnyje nabljudeni-ja). – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 10. Red. Juri Domanski. Jekaterinburg.
- Ivleva, Tatjana (1999). Groteski Borisa Grebenštšikova (album "Kostroma mon amour", 1994 g.).

– *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 2. Red. Juri Domanski. Tver, 162–170.

- Jegorov E.A. (2001). Gipertekst B.G.: "Pod mostom kak Tškalov". – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 5. Red. Juri Domanski. Tver, 106–111.
- Koltšina, O.N. (2000). *Dialog kultur v strukture jazykovoï litšnosti (na materiale poezii B. Grebenštšikova)*. Avtoreferat diss. kand. fil. nauk. Nižni Novgorod.
- Kušnir, Aleksandr (1999). *100 magnitoalboinov sovjetskogo roka*. Moskva: Lean.
- Logatševa, T.E. (1997). *Russkaja rok-poezija 1970-h – 1990-h gg. v sotsiokulturnom kontekste*. Diss. kand. fil. nauk. Moskva.
- Logatševa, T.E. (2003). Neomifologitšeskije aspekty rok-kompozitsii B. Grebenštšikova "Noga sudby" (album "Sestra Haos", 2002g.). – *XX vek. Proza. Poezija. Kritika: A. Belyi, I. Bunin, A. Platonov, M. Bulgakov, T. Tolstaja... i B. Grebenštšikov*. Moskva, 193–199.
- Lotman, Juri (1988). *Izbrannyje stati v 3-h tomah*. T. 1. Tallinn: Aleksandra.
- Lotman, Juri (1992). *Kultura i vzryv*. Moskva: Gnosis.
- McMichael, Polly (2007). *The Making of the Soviet Rock Star; Leningrad 1972–1987*. Dissertation. Trinity College, Cambridge University.
- Mints, Zara (1973). Funktsija reministsentsii v poetika A. Bloka. – *Trudy po znakovym sistemam*. VI. Tartu riikliku ülikooli toimetised 308, 387–417.
- Mints, Zara (1978). O nekotoryh neomifologitšeskikh tekstah v tvortšestve russkikh simvolistov.

- *Blokovski sbornik III*. Tartu riikliku ülikooli toimetised 459, 76–120.
- Nikitina, Olga (1998). Arhetipitšeskije obrazy ptits v rok-poezii B. Grebenštšikova. Kommentirovannyi ukazatel. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. Red. Juri Domanski. Tver, 114–124.
- Nikitina, Olga (2001). Belaja boginja Borisa Grebenštšikova. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 5. Red. Juri Domanski. Tver, 152–162.
- Nugmanova G.Š. (2000). Ženskije obrazy. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 4. Red. Juri Domanski. Tver, 97–102.
- Radke, Evelyn (2007). Magnitizdat v SSSR i GDR. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 9. Red. Juri Domanski. Jekaterinburg, 255–260.
- Romanov, Djuša (2000). *Istorija Akvariuma. Kniga fleitista*. Sankt-Peterburg: Neva.
- Scragg, Greg (1976). Semantic Nets as Memory Models. – *Computational Semantics*. Ed. E. Charniak & Y. Wilks. Amsterdam: North-Holland Publishing Co., 101–127.
- Smirnov, Ilja (1999). *Prekrasnyi diletant. Boris Grebenštšikov v noveišei istorii Rossii*. Moskva: Lean.
- Steinholt, Yngvar B. (2004). *Rock in the Reservation. Songs from the Leningrad Rock Club 1981–86*. Bergen University: Dept. of Russian Studies.
- Tarkovski, Arseni ([1962] 1995). Pervyje svidanija. – *Strofy veka. Antologija russkoi poezii*. Sost. Je. Jevtušenko. Minsk, Moskva: Polifakt, 1995.
- Temiršina, Olesja (2004). Mifopoetika B. Grebenštšikova: k voprosu o kreativnoi semantike. – *Russkaja literatura XX–XXI vekov: problemy teorii i metodologii izuštšeniya*. Moskva, 154–157.
- Temiršina, Olesja (2005). B.G.: Logika poroždenija smysla. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 8. Red. Juri Domanski. Tver, 32–47.
- Temiršina, Olesja (2006). *Poetištšeskaja semantika B. Grebenštšikova*. Diss. kand. fil. nauk. Moskva.
- Temiršina, Olesja (2007). Simvolitšeskaja poetika B. Grebenštšikova: problema rekonstruktsii i interpretatsii. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 9. Red. Juri Domanski. Jekaterinburg, 168–184.
- Tolokonnikova, S. Ju. (2003). *Solntse B. Grebenštšikova v "Ljubimyh pesnjah Ramzesa IV"*. – *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. 7. Red. Juri Domanski. Tver, 214–220.
- TPZS (1988). *Trudy po znakovym sistemam*. Vyp. 22. Utšenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Tartu.
- Tynjanov, Juri (1924). *Problema stihotvornogo jazyka*. Moskva.
- Tynjanov, Juri (1977). *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskva: Nauka.
- Uspenski, Boris (1982). *Filologitšeskije raziskaniya v oblasti slavjanskih drevnostei*. Moskva: Izd. Moskovskogo universiteta. <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/001/088/index.htm>
- Yurchak, Alexei (2006). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

## Boris Grebenštšikovin valikoitu diskografia

*Iskušeniye Svjatogo Akvariuma* (Pyhän Akvariumin kiusaus, 1973)

*Menuet Zemledeltsu* (Maamiehen menuetti, 1973)

*Prittši Grafa Diffuzora* (Kreivi Diffuzorin vertaukset, 1974)

*S toi storony zerkalnogo stekla* (Peililasin toiselta puolen, 1976)

*Vse bratja – sjostry* (Kaikki veljet ovat siskoja, 1978)

*Sinii albom* (Sininen albumi, 1981)

*Treugolnik* (Kolmio, 1981)

*Elektritšestvo* (Sähkö, 1981)

*Akustika* (Akustinen, 1982)

*Tabu* (1983)

*Radio Africa* (1983)

*Iktyologia* (1984)

*Den serebra* (Hopean päivä, 1984)

*Deti dekabrja* (Joulukuun lapset, 1985)

*Desjat strel* (Kymmenen nuolta, 1986)

*Ravnodenstvije* (Päiväntausaus, 1987)

*Radio Silence* (1989)

*Radio London* (1990)

*Istorija Akvariuma, tom 3. Arhiv* (Akvariumin historia, osa 3. Arkisto, 1991)

*Russkii albom* (Venäläinen albumi, 1991)  
*Ljubimye pesni Ramzesa IV* (Ramses IV:n lempilaulut, 1993)  
*Biblioteka Vavilona* (Babylonin kirjasto, 1993)  
*Peski Peterburga* (Pietarin hiekat, 1994)  
*Kostroma mon amour* (1994)  
*Navigator* (Navigaattori, 1995)  
*Snežnyi lev* (Lumileijona, 1996)  
*Giperboreja* (Hyperboreos, 1997)

*Lilith* (1997)  
*Kunstkamera* (1998)  
*Psi* (1999)  
*Sestra Haos* (Sisar Kaaos, 2002)  
*Pesni Rybaka* (Kalastajan laulut, 2003)  
*ZoomZoomZoom* (2005)  
*Bespetsnyi russkii brodjaga* (Suruton venäläinen kulkuri, 2006)